

PROTÉE

revue internationale de théories et de pratiques sémiotiques

volume 37 numéro 1 • printemps 2009

COLLABORATEURS Sylvain Campeau Mariève Desjardins Bertrand Gervais Stéphane Inkel Julie Lavigne Vincent Lavoie

Alexis Lussier François Soulages **ICONOGRAPHIE** Bernard Koest présenté par François Soulages

HORS DOSSIER Dominique Garand

CORPS PHOTOGRAPHIQUES / CORPS POLITIQUES

DES ARMÉES DE LA RÉPUBLIQUE



Cette carte doit être remise au vainqueur. Elle ne doit porter aucune indication du lieu d'envoi ni aucun renseignement sur les opérations militaires passées ou futures.

S'il en était autrement, elle ne serait pas transmise.

PARTIE RÉSERVÉE À LA CORRESPONDANCE.

France, le 11 Août 1915
Madame.

PROTÉE paraît trois fois l'an. Sa publication est parrainée par le Département des arts et lettres de l'Université du Québec à Chicoutimi. Ce département regroupe des professeurs et chercheurs en littérature, en arts visuels, en linguistique, en théâtre, en cinéma, en langues modernes, en philosophie, en enseignement du français et en communication. **PROTÉE** est subventionnée par le Fonds québécois de la recherche sur la société et la culture, le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada, la Fondation de l'Université du Québec à Chicoutimi, le Programme d'aide institutionnelle à la recherche, le gouvernement du Canada par l'entremise du Programme d'aide aux publications, l'Institut de recherches technolittéraires et hypertextuelles et le Département des arts et lettres de l'Université du Québec à Chicoutimi.

Directeur : Nicolas Xanthos. Adjointe à la rédaction : Michelle Côté.
Conseiller à l'informatique : Jacques-B. Bouchard. Conseillère à la sélection d'artistes : Nathalie Villeneuve.
Secrétaire : Christiane Perron.

Responsables du présent dossier : Alexis Lussier et François Soulages
Page couverture : Bernard Koest, « Madame » de la série *Pose en Paix*, 2008. Photographie numérique, 60 x 50 cm.

Comité de rédaction :

Frances FORTIER, Université du Québec à Rimouski
Bertrand GERVAIS, Université du Québec à Montréal
Marie-Pascale HUGLO, Université de Montréal
François OUELLET, Université du Québec à Chicoutimi
Josias SEMUJANGA, Université de Montréal
Johanne VILLENEUVE, Université du Québec à Montréal
Nicolas XANTHOS, Université du Québec à Chicoutimi

Comité Conseil international :

Anne BEYAERT-GESLIN, Université de Limoges
François JOST, Université de la Sorbonne Nouvelle (Paris III)
Eric LANDOWSKI, Centre national de la recherche scientifique
Louise MLOT, Université du Québec

Comité de lecture* :

Jacques BACHAND, Université du Québec
Robert DION, Université du Québec à Montréal
Mustapha FAHMI, Université du Québec à Chicoutimi
Gillian LANE-MERCIER, Université McGill
François LATRAVERSE, Université du Québec à Montréal
Jocelyne LUPIEN, Université du Québec à Montréal
Anne Martine PARENT, Université du Québec à Chicoutimi
Paul PERRON, Université de Toronto
Fernand ROY, Université du Québec à Chicoutimi
Lucie ROY, Université Laval
Paul SAINT-PIERRE, Université de Montréal
Gilles THÉRIEN, Université du Québec à Montréal
Christian VANDENDORPE, Université d'Ottawa

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

Administration : PROTÉE, 555, boul. de l'Université, Chicoutimi, Québec, Canada - G7H 2B1, téléphone : (418) 545-5011, poste 5396, télécopieur : (418) 545-5012.
Adresse électronique : protee@uqac.ca. Site Web : www.uqac.ca/protee. Distribution : Presses de l'Université du Québec, 2875, boul. Laurier, Sainte-Foy, Québec - G1V 2M2, téléphone : (418) 657-4399. PROTÉE est membre de la Société de développement des périodiques culturels québécois (SODEP). 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 diffusée sur Érudit, portail des revues savantes (www.erudit.org) et indexée dans Argus, Klapp, Ulrich's International Periodicals Directory, OXPLUS et dans le Répertoire de la vie française en Amérique. L'impression de PROTÉE a été confiée à l'Imprimerie Transcontinental.

Nous reconnaissons l'aide financière du gouvernement du Canada par l'entremise du Programme d'aide aux publications pour nos dépenses d'envoi postal. 

Envoi de Poste-publications – Enregistrement n° 07979
Dépôt légal : Bibliothèque nationale du Canada, Bibliothèque et Archives nationales du Québec
Tous droits de reproduction, d'adaptation et de traduction réservés © PROTÉE 2009

ISSN-0300-3523

CORPS PHOTOGRAPHIQUES / CORPS POLITIQUES

Présentation / Alexis Lussier et François Soulages 5

LE SPECTACLE DU CORPS À L'ÈRE D'INTERNET.

Entre virtualité et banalité / *Bertrand Gervais* et *Mariève Desjardins* 9

SEXUALITÉ ET PHOTOGRAPHIE.

Transgression féministe et ratification de la norme pornographique comme pratique artistique / *Julie Lavigne* 25

L'ENFER DE JAMES NACHTWEY :

protocole pour une photographie compassionnelle / *Vincent Lavoie* 35

APPARAÎTRE ET LEURRER / *Sylvain Campeau* 47

LE SPECTRE DE LA PARENTÉ.

Images génériques et politique de l'hérédité d'après Francis Galton / *Alexis Lussier* 59

LE TEMPS PHOTOGRAPHIQUE DE PIERRE PERRAULT. L'ombre du corps absent / *Stéphane Inkel* 67

BERNARD KOEST. L'IRRÉVERSIBLE ET L'INACHEVABLE DE LA PHOTOGRAPHIE DES CORPS POLITIQUES.

Une présentation de *François Soulages* 77

HORS DOSSIER

FIGURES ET USAGES DU MALENTENDU / *Dominique Garand* 87

RÉSUMÉS / ABSTRACTS 102 NOTICES BIOGRAPHIQUES 105

CORPS PHOTOGRAPHIQUES / CORPS POLITIQUES¹

ALEXIS LUSSIER ET FRANÇOIS SOULAGES

La photographie joue un rôle de premier plan dans les constructions esthétiques, sociales et politiques de l'image, notamment à l'égard des montages imaginaires et symboliques du corps. Car, si nous avons l'habitude de dire que nous vivons à l'ère de l'image, nous vivons aussi à l'ère du « montage ». Montage de l'identité, du sujet, de l'image elle-même; montage du corps dans le procès de signification qui traverse un corps photographié et fait de lui un corps de signes à déchiffrer. Ce faisant, la photographie du corps n'est jamais réductible au corps représenté, mais procède plutôt d'un agencement complexe qui relève du dispositif où le corps est instamment saisi par les modalités de la représentation : cadrage, point de vue, stratégie ou hantise du hors-champ, stratégie ou hantise de la manipulation photographique. Car toute stratégie concertée peut révéler une hantise qui touche à la lecture de l'image. On sait combien aujourd'hui une photographie peut se prêter à la manipulation idéologique, mais aussi à la manipulation matérielle de l'image elle-même, dans le traitement de ce qui est montré et conservé dans la photographie ou dans ce qui lui est agencé, superposé, surimprimé, etc.

Conséquemment, nous apprenons aussi à nous méfier des images. Non pas que l'image soit nécessairement une simple fabrication de discours, mais parce que nous ne savons plus toujours *quoi penser* de l'image elle-même lorsqu'elle se manifeste dans une situation donnée, à un moment donné, pour être l'objet et l'enjeu d'un témoignage, d'une remise en cause de la représentation, si ce n'est d'un scandale ou d'un combat. Ainsi, « l'instant décisif », pour reprendre la fameuse expression de Cartier-Bresson, n'est plus seulement le moment culminant sur lequel s'arrête l'image, c'est aussi le moment où la photographie, qui fut prise, apparaît elle-même comme événement, que ce soit dans les intentions de contextualisation discursive, traduisant ou imposant un code de lecture – subversif ou non, trompeur ou non –, ou en l'absence de contexte qui livre l'image à la dérive de l'interprétation (toujours probable) comme à l'arbitraire du signe (nécessaire au procès de signification). Ce faisant, la photographie exige, des *zoon politikon* que nous sommes, que nous entrions dans un dialogue politique avec l'image plutôt que de nous confiner à une réception prisonnière des images de la caverne mondialisée.

1. Ce dossier témoigne d'une réflexion amorcée en commun lors du colloque international organisé à l'Université du Québec à Trois-Rivières, les 7 et 8 mai 2007, par Alexis Lussier et Bertrand Gervais, *Images et figures du corps en photographie : Photographie et corps politiques IV*. Ce colloque fut, en effet, le quatrième d'un cycle de colloques, réalisé sous la direction de François Soulages, qui a pour titre *Photographie et corps politiques* et qui aborde, sous différents angles, et en fonction de différents enjeux, la problématique générale des rapports entre la photographie, le corps et la politique.

La photographie des corps participe en ce sens d'une stratégie de la manifestation politique des corps photographiés, parce que le politique repose aussi sur une économie des *effets* de l'image – effets de discours ou effets de « choc », effets de séduction ou de provocation. Or, il est à penser que le corps n'en sort pas indemne dès lors qu'il est photographié, capté, multiplié, développé, transformé, reconstruit et exposé. Que reste-t-il du corps en photographie – le corps réel, sexuel et sexué, donné à désirer ou brutalement exposé; le corps mortel, souffrant et désirant; le corps biologique, mais aussi le corps passager, en mouvement, transitoire; voire le corps absent, sans voix, muet? Qu'en reste-t-il, sinon son image, son spectre ou son ombre, à tout le moins une version de corps, sinon, dans certains cas, un agencement politique d'une image et d'une figuration qui le dépasse? Nombre d'artistes ont témoigné à leur manière de l'urgence de ces questions. En explorant et en exploitant la photographie et ses dispositifs, les artistes (contemporains) traiteraient ces problèmes et leurs effets de tensions autant par le biais d'une technique plus traditionnelle que par les nouvelles propositions numériques que l'on connaît aujourd'hui, que ce soit, entre autres, chez Elinor Carucci, Geneviève Cadieux, Evergon, Alexandre Castonguay, Philippe Bruneau, Reynald Drouhin ou Pierre Perrault, qui sont évoqués et commentés dans ce dossier.

L'interrogation de départ consisterait à se demander pourquoi et comment la photographie transforme les corps photographiés et les corps photographiables en corps politiques, et ce, souvent malgré eux. Quels sont les effets de cette transformation sur les corps, sur le politique et sur la photographie, dès lors que la photographie est non seulement une aventure individuelle, privée et intime, mais aussi une pratique politique, publique et extime, touchant à la sphère du pouvoir, si ce n'est de l'histoire?

La photographie est un moment et un moyen du devenir image des corps, et c'est en faisant du corps *une image* que la photographie le constitue comme corps politique, parce que cette image est déjà non plus le corps photographié, mais un effet des emplois politiques de la photographie, et ce, depuis que la photographie existe, mais, aujourd'hui, avec une autre force, d'autres moyens, d'autres dangers. Les photos de la prison d'Abou Ghraib en Irak, tout comme l'absence de photos de corps du 11 Septembre, en seraient de bons exemples. Les enjeux principaux seraient donc la liberté des corps, de leurs images et de leurs représentations et, corrélativement, le contrôle, la surveillance et l'assujettissement du corps politique et social. En effet, pourquoi et comment la photographie pourrait-elle être utilisée tantôt comme critique du pouvoir sur les corps politiques, tantôt comme outil de ce pouvoir?

Une photo de corps peut aisément nous permettre d'avoir, d'un corps, une approche sociale, c'est-à-dire de le produire et de le reconnaître comme corps social. Pour autant, l'approche n'est pas encore politique et le corps n'est pas encore politique. Ainsi, il faut distinguer « corps politique » et « corps social », dont souvent le reportage connaît trop bien, ou trop peu, le possible glissement de l'un dans l'autre. Depuis qu'il existe, le photoreportage est l'une des parties de la photographie qui prétend restituer l'objet à photographier, ou du moins en rendre compte, et qui affirme rendre possible sa connaissance en le photographiant. Déjà au XIX^e siècle, John Thomson voyait en lui le moyen de faire connaître la dure réalité sociale: « L'indiscutable précision de ces témoignages nous permettra de montrer d'authentiques cas de la misère londonienne en nous épargnant l'accusation d'avoir ajouté ou retranché à l'aspect de certains miséreux »². Que peut montrer ce type de photos? Au mieux des corps sociaux. Peut-il montrer des corps politiques? Oui, mais pas de la même manière, car le

2. Cité par J. A. Keim dans son *Histoire de la photographie*, Paris, PUF, 1979, p. 65.

social est un jugement de fait et le politique, un jugement de valeur. Le social relève de l'être, le politique, du devoir-être; le sociologique est un savoir, la politique, une action. Aussi, parler de « corps sociaux », c'est être dans la sphère du sociologique avec toutes les nuances et précautions épistémologiques que l'on connaît; parler de « corps politiques », c'est être dans la sphère du jugement de valeur, de l'éthique, voire de la morale au sens de Kant, en tout cas au sens de l'articulation de l'action et de l'intention.

Nous voyons combien la question est complexe et pourquoi la photographie fait elle-même problème, surtout quand elle se donne comme évidente et aisée à « lire » ou à interpréter. Or, ici, c'est le corps concret d'un ou de plusieurs qui est en jeu et ce, dans une situation non seulement traversée par des différences ou des oppositions sociales, mais surtout habitée par des rapports de pouvoir, de puissance, de force et d'héritage, qui relèvent, en dernière instance, du politique, et non simplement de l'idéologique.

Dans le prolongement des questions soulevées en art actuel, Bertrand Gervais et Mariève Desjardins nous offrent de parcourir, à l'ère d'Internet, les propositions esthétiques de différents artistes qui nous montrent des corps manipulés, modifiés, construits et reconstruits, où la fragilité et la malléabilité des corps virtuels ouvrent la voie à une interrogation politique sur la consommation ininterrompue des images du corps, et son épuisement dans l'anonymat et l'absence de signification. Le corps photographique y est d'autant paradoxal, que la représentation de la nudité, susceptible d'alterner à même sa reproduction entre banalité et virtualité, est ici l'objet d'un médium *opaque* qui fait écran au corps pour le reconvertir en images, à l'infini.

Aux corps virtuels se joint une pensée du corps consommé et marchandisé. Julie Lavigne nous invite à considérer le travail de femmes photographes qui se positionnent vis-à-vis des corps exposés à la pornographie, et *par* la pornographie, en développant une pensée du dispositif, de la mise en scène et des stratégies scopiques de la caméra pour aménager un espace critique et esthétique face à une pratique qui tend à normaliser, de façon insidieuse et aliénante, les discours sur la sexualité.

De la même façon qu'il existe une violence de la pornographie, on peut aussi envisager une pornographie de l'horreur et de la violence, elle-même rapportée par la photographie de reportage. Il s'agit par conséquent de se demander comment on peut aujourd'hui repenser les modes de figurations politiques des corps, notamment dans la sphère publique et journalistique, comme en témoigne Vincent Lavoie qui propose de penser les lignes de tension entre le devenir-politique des corps par la photographie de reportage et la mise en place d'un discours qui risque de confiner à l'aliénation humanitaire. À travers une interrogation vigilante sur la démarche de James Nachtwey, on comprend avec lui que, sous le couvert de l'action humanitaire, les principes de l'éthique deviennent principes de représentation et de codification de l'image – entre moralisation des conduites esthétiques et esthétisation des postures morales.

Cela nous conduit à de nouvelles questions. À savoir comment, depuis ses débuts, la photographie implique-t-elle une inévitable soumission du corps aux impératifs techniques de la photographie elle-même dans son acte planifié? C'est ce à quoi Sylvain Campeau nous invite à réfléchir, en soulevant la question des stratégies de « prise » – entendre ici autant la prise de la photo que l'effet d'*emprise* et d'*appropriation* –, alors que, dans l'élaboration et la construction même de ce qui apparaît par la photographie, est relayé un pouvoir de monstration toujours susceptible de révéler la dimension politique du leurre et de la mise en scène qu'il produit.

Face à la question des pouvoirs de la photographie, pouvoir de *prendre* et de *piéger* les corps, ne serait-ce que pour en réaliser un portrait, Alexis Lussier propose de revenir aux expériences des « portraits composites » de Francis Galton, au XIX^e siècle, pour montrer que l'entreprise non seulement obéissait au programme

de l'anthropométrie criminelle, mais traduisait également une inquiétude à l'égard des images de l'homme, voire à l'égard d'une prétendue « vérité naturelle » de la figure humaine, vérité que la photographie aurait eu pour charge de révéler. En cherchant à faire apparaître la ressemblance d'une prétendue parenté criminelle, un « type », la photographie s'avancit dangereusement vers un programme politique de gestion des corps et de l'hérité.

En dernier lieu, il fallait envisager non plus tant la photographie du corps politique comme une modalité de son apparition ou de son *devenir image*, que la recherche d'un corps qui, ultimement, se révèle *absent*, mais non moins traqué comme corps politique du lieu de sa disparition. C'est pourquoi Stéphane Inkel nous invite à suivre Pierre Perrault dans un voyage poétique et photographique, toujours plus loin vers le Nord, où c'est la photographie d'un paysage de glaciers qui est substituée à la présence du sujet politique, tirant un trait entre les corps filmés et photographiés d'une génération qui disparaît – on pense aux corps de la tradition incarnés par les Grand Louis, Abel Harvey et Alexis Tremblay, capturés et préservés autrefois par la caméra de Perrault – et le corps manquant d'un sujet politique désormais hors-champ.

Le photographe-plasticien Bernard Koest, qui travaille depuis un certain temps sur la problématique des rapports entre la photographie et les corps politiques, a réalisé pour ce dossier une création que nous donnons à voir ici, accompagnée d'une présentation de François Soulages.

LE SPECTACLE DU CORPS À L'ÈRE D'INTERNET

ENTRE VIRTUALITÉ ET BANALITÉ

BERTRAND GERVAIS ET MARIÈVE DESJARDINS

Si la création artistique est une mise à nu, un dévoilement et un voilement dans un seul et même geste, où se trouve aujourd'hui notre nudité? Que devient le nu lorsque le corps peut être industriellement cloné et que les nanotechnologies investissent notre chair? Quelle est la relation entre la nudité généralisée et cette autre forme de mise à nu à laquelle l'expérience esthétique nous convie? (Reynald Drouhin, 2005; en ligne¹)

Le XX^e siècle a mis le corps en scène. Il l'a porté à l'écran, il l'a peu à peu dénudé, puis montré sous ses aspects de plus en plus privés et secrets. Il l'a violenté et marqué, il a abusé de ses atours et il a fait de ses transformations, les unes souhaitées, les autres redoutées, un spectacle de tous les instants.

Le corps est notre unique réalité. Il est, pour les uns, l'incarnation de la conscience et, pour les autres, notre ultime seuil, ce dont nous ne pouvons nous libérer, malgré toutes les fictions contemporaines. Si les arts du XX^e siècle ont innové, c'est bien en ouvrant la représentation aux fictions du corps sexué. C'était la dernière frontière: la peau, le corps, l'acte sexuel, la jouissance, la transmission de fluides. Ces manifestations d'une sexualité longtemps éludée sont exhibées maintenant sans retenue et provoquent des effets de présence d'une étonnante efficacité. Si un auteur comme William Gass a pu se plaindre de la pauvreté du vocabulaire sur le corps et la sexualité, ironisant sur le fait qu'il y avait plus de mots pour désigner les parties du cheval que pour décrire la relation sexuelle (1978: 25), la fin du siècle a pris ses réprimandes au sérieux et a multiplié les représentations. En fait, le corps est devenu le sujet imposé. Il n'est plus caché; au contraire, on ne cesse de l'exhiber, jouant sur son aptitude à attirer l'attention, dès l'instant où sa présence est fragilisée. Montrer le corps, c'est inscrire son dévoilement comme événement. C'est jouer le jeu, même s'il devient par moments grossier, de l'apparaître et du disparaître, de la présence et de l'absence, d'un regard qui se surprend à voir surgir nu ce que la société habille afin de le protéger. Dans l'introduction du troisième tome de *l'Histoire du corps*, Jean-Jacques Courtine confirme que:

[...] jamais le corps humain n'a connu de transformations d'une ampleur et d'une profondeur semblables à celles rencontrées au cours du siècle qui vient de s'achever [...], jamais le corps intime,

sexué n'a connu une surexposition aussi obsédante, jamais les images des brutalités guerrières et concentrationnaires qu'il a subies n'ont eu d'équivalent dans notre culture visuelle, jamais les spectacles dont il a été l'objet ne se sont approchés des bouleversements que la peinture, la photographie, le cinéma contemporains vont apporter à son image. (2006: 9-10)

Les dispositifs, on le sait, se sont multipliés qui ont transformé le corps en un matériau privilégié, témoin des bouleversements que les médias et la société dans son ensemble ont connus. L'importance de plus en plus grande accordée à l'image, fixe ou animée, a surdéterminé une représentation toujours plus explicite du corps.

Or, le numérique et le cyberespace n'ont rien fait pour atténuer cette adéquation. Au contraire, le régime de l'image et du regard y est même entré dans une nouvelle mutation : à l'accessibilité sans fin d'Internet correspond une surabondance, une surexposition du corps érotisé. La banalité est en train de s'imposer comme modalité d'appréhension. Et ce sont les effets de présence qui s'atténuent. Mais la banalité grandissante du corps exhibé et érotisé ouvre la voie à deux développements opposés, dont notre modernité témoigne sans peine : d'une part, une exacerbation de ce corps, soumis à des torsions de plus en plus grandes et à une logique de l'apparaître poussée à son paroxysme; d'autre part, une logique renforcée du disparaître, où le corps est de nouveau « tabouisé ».

Dans le contexte de cette polarisation, il devient important d'analyser la présence du corps sur Internet et, plus précisément, du corps dénudé tel qu'il est photographié et mis en scène sur ce support numérique. La sexualité (pour ne pas dire la pornographie) est l'un des moteurs du développement du réseau Internet. Les sites sont légion, qui présentent des corps dans toutes les poses imaginables, des femmes, des hommes et des enfants, photographiés, filmés et même directement accessibles à l'aide de webcams, de caméras numériques diffusant sur le réseau. Sur la page d'accueil du *Fictive Net Porn*, une œuvre hypermédiatique collective qui parodie le style racoleur des sites pornos, des statistiques du *U.S. News and World Report* de mars 2000 sont citées

qui précisent que, en janvier 2000, 17,5 millions d'internautes avaient visité des sites pornos depuis leur domicile, et que la firme Datamonitor estimait les dépenses liées à l'accès à ces sites à trois milliards de dollars américains, en 2003². Nul doute que cette somme ait été depuis grandement dépassée. Or, ces statistiques parlent d'une fascination pour le corps sexué dont l'exhibition semble être l'un des principaux objets de fascination de notre société.

Notre intérêt se portera ici non pas sur les manifestations banalisées et répétitives de ces corps, mais sur des œuvres qui viennent déconstruire et exemplifier certains des aspects sous-jacents à ce spectacle du corps. En fait, pour rendre compte des modes de présence et des procédés esthétiques de la représentation du corps sur Internet, nous allons nous arrêter sur quelques œuvres tirées d'une exposition virtuelle intitulée *Le Nu* et présentée sur INCIDENT.NET.

INCIDENT.NET est une galerie virtuelle d'art hypermédiatique qui offre un espace de création artistique³. Dans l'exposition consacrée au nu, trente œuvres sont ainsi offertes, où la nudité est traitée sur un mode tantôt humoristique, tantôt tragique, tantôt revendicateur. Si « [le] statut de la nudité a évolué au cours des âges », signale Reynald Drouhin dans la description de son œuvre *Mise à nu*,

*[elle] a souvent été le symptôme de notre ambivalence par rapport aux images; entre la pureté d'un corps d'avant la chute et la déchéance d'un corps se couvrant de feuilles ou de lambeaux d'étoffes.*⁴

L'exposition virtuelle *Le Nu* entend jouer sur les diverses représentations de la nudité, oscillant entre les images pornographiques, les nus traditionnels de l'histoire de l'art et la création de corps virtuels, animés ou non.

Des trente œuvres, nous en avons retenu cinq et notre choix s'est porté sur celles qui permettent d'illustrer certains des éléments fondamentaux de la représentation numérique, ainsi que les jeux auxquels ils donnent lieu. Ces éléments, au nombre de cinq, sont la nature pixellisée des photographies, leur transmission par un réseau, le traitement numérique qu'elles peuvent subir, l'interactivité qu'elles mettent

en jeu et, de manière plus globale, la multiplicité de l'offre.

Ces cinq aspects participent de notre expérience des images présentes sur Internet. Et les œuvres choisies en exploitent les possibilités ou les contraintes, souvent de façon croisée. Les cinq œuvres présentées sont *Encoded Presence*, de Michael Takeo Magruder, qui permet d'illustrer entre autres la nature pixellisée des images; *Brouillages*, de JLNDRR, qui soulève les problèmes liés à leur transmission; *Grand Nu*, de Philippe Bruneau, où l'on trouve exploitées les possibilités du montage photographique; et *Adam's Cam*, de Sébastien Loghman, dont l'interactivité vient illustrer l'une des dimensions les plus importantes du développement du cyberspace⁵. On s'arrêtera en conclusion sur *Mise à nu*, de Reynald Drouhin, qui joue à sa façon sur l'abondance des corps offerts sur le réseau.

Ensemble, ces œuvres permettent d'examiner les conditions d'une présence du corps sur Internet et offrent un regard critique sur un aspect singulier de l'imaginaire contemporain, à savoir la prépondérance du corps et de ses fictions.

L'IMAGE DU CORPS

Montrer le corps par la photographie, comme le souligne François Soulages, « n'est pas neutre, ni politiquement, ni esthétiquement, ni idéologiquement. D'autant plus que cela se fait dans un champ traversé par l'antique problème de la possibilité et de la légitimité de sa représentation » (2007: 15-16). Il n'y a donc pas de représentation neutre, que ce soit celle du corps ou de tout autre chose. Il n'y a jamais que des prises de vue. Et le terme même de prise, dans son rapport à la manipulation, au travail de la main, nous renvoie immédiatement à des mécanismes d'appropriation. Prendre une photographie, c'est choisir. Dans le flux des événements du monde, c'est capter un instant, et un seul. Le « ça a été » de Roland Barthes le dit bien (1980: 176). Si l'on peut ne plus croire au pouvoir d'attestation des images photographiques, considérant la nature indicielle du médium comme une parenthèse dont nous sommes maintenant sortis (Barboza, 1997), il n'en demeure pas moins que le réel

n'est jamais totalement écarté, et cela même dans la photographie numérique, où la relation indicielle est pourtant encore plus ténue.

À quoi correspond le corps représenté par une photo numérique, une photo sur Internet? Les photos résultant de deux procédés différents cohabitent sans distinction dans le cyberspace: les photos numérisées et les photos numériques⁶. Les premières ont été prises avec un appareil traditionnel à pellicule photosensible, dont les clichés ont été par la suite numérisés; les secondes ont été faites avec un appareil numérique sans qu'aucune pellicule ne soit impliquée. Dès l'instant où les résultats sont affichés sur Internet, cependant, ils se rejoignent en ce que leur composition a été soumise à un traitement numérique (Couchot et Hillaire, 2003: 23).

Le réel n'y a plus le même impact: il n'est plus la seule source de l'image. Il est non pas éliminé, mais utilisé comme matériau.

Il ne s'agit pas de dire, explique Serge Tisseron, que le réel n'existe pas dans l'image, mais il n'intervient pas plus dans la construction de l'image que les briques et les pierres n'interviennent dans la construction d'un édifice. (1999: 112)

Comme le confirme Sylvie Parent: « La plupart des photographies numériques négocient avec cette empreinte du réel sans l'écartier complètement » (2005: 40). Il reste présent, comme une dimension dont on ne peut se passer et la preuve d'une certaine actualité du corps représenté, même si cette actualité est impossible à vérifier ou confirmer. On retrouve une situation similaire avec le pacte autobiographique en littérature, qui laisse entendre que l'écrit renvoie de façon véritable à ce qui s'est passé, même si l'on devine aisément que les stratégies discursives et les divers procédés stylistiques utilisés en ont sûrement faussé l'authenticité.

Il est vrai que l'image numérique permet aux artistes de rejoindre sans peine les éléments de base de l'image, ce qui leur procure un très grand pouvoir, celui, entre autres, de la transformer à leur guise. Edmond Couchot l'affirme:

[...] en réduisant l'image à ses constituants élémentaires, l'ordinateur offre la possibilité d'effectuer une série d'opérations figuratives relevant d'une logique de croisements,

de mélange, de combinaisons et d'assemblages, capables d'affecter son contenu plastique à un niveau de profondeur et de complexité que n'autoriseraient pas les techniques traditionnelles utilisées dans les arts plastiques, en photographie, en cinéma et en vidéo. (1997: 20)

L'image numérique ou, plus précisément ici, l'image numérique du corps est soumise à toutes les manipulations et opérations prévues par les logiciels de traitement de l'image. Le corps peut y être amélioré, modifié, tordu, effacé, coloré, brouillé, transformé en monstre, en être hybride ou en pur fantôme. Pensons aux modifications apportées par Orlan à sa propre figure. Elle subit des opérations de chirurgie esthétique qui n'ont rien de virtuel; mais ses «self-hybridations» sont essentiellement des images numériques⁷ où son corps est soumis à des transformations qui défient les possibilités humaines et médicales. Elle joue avec le médium qui lui permet de modifier à sa guise les représentations de son corps.

Pour bien des critiques d'ailleurs, le corps de l'image numérique est un corps virtuel. C'est un corps électrique (Lipkin, 2006: 41), un corps sans matière, sans organe et sans limites, qui n'a plus rien de véritable. Ce corps véritable, pour Alain Milon, [...] doit se penser comme un obstacle et une résistance à toute forme de transparence. Le corps est vivant quand il est opaque, complexe, confus, changeant et en perpétuelle mutation. (2005: 16)

Le corps virtuel, quant à lui, ne résiste pas. Il se laisse saisir et transformer, comme une figure dont le propre est avant tout d'être un signe et non un corps en chair et en os. C'est une forme malléable qui se prête à toutes les projections et manipulations imaginaires. Il est «avant toute chose un corps miroir du corps réel» (*ibid.*: 19). Le corps virtuel est donc un corps image, non pas un corps artificiel, mais «un corps non encore actualisé qui contient potentiellement tous les devenirs du corps réel» (*ibid.*).

On sait que «la notion de virtuel est probablement l'une des plus polysémiques qu'on rencontre dans la littérature sur l'informatique et Internet» (Flichy, 2001: 163). Pour réduire l'ambiguïté, disons que le corps virtuel est le corps image du numérique⁸. Le

corps virtuel est en fait une figure de l'imaginaire: il est une construction imaginaire représentée par une image numérique. Il est un signe complexe, un objet de pensée ayant une configuration précise, quoique malléable à souhait, composé d'un ensemble de traits, les uns vraisemblables, les autres purement fantasmatiques, et d'une manière d'être singulière, liée évidemment ici aux possibilités du numérique. Ce corps virtuel, en tant que figure, est un objet de fascination, et il est facile de se perdre dans la contemplation de ses formes renouvelées et originales⁹.

En tant que figure, le corps virtuel est une forme, mais une forme qui n'apparaît que sur la base d'une absence. Comme tout signe, en fait, cette forme tient lieu d'un objet, désigné comme son référent, dont elle actualise l'absence en tant que telle, tout en donnant l'illusion de sa présence (Gervais, 2007a: 11 et *suiv.*). Mais cette présence est toute symbolique et, par conséquent, paradoxale. C'est la présence absence. Le corps est présent comme figure, mais absent comme corps réel. Il peut être soumis à toutes les transformations, à tout ce que l'imagination, aidée par un ensemble de dispositifs et de logiciels informatiques, peut produire. Le corps virtuel est ainsi une figure stabilisée temporairement sous la forme d'une image numérique. Une image que l'on peut non seulement contempler, mais surtout manipuler, transformer avec ses mains et les logiciels qui en prennent le relais. Ce qui caractérise le règne de l'objet-image, nous dit Tisseron,

c'est que la relation aux contenus des images ne peut plus être envisagée sans prendre en compte la relation physique et psychique que le sujet entretient avec son support. Cette approche implique de renoncer au paradigme habituellement retenu pour parler des images, celui du miroir. L'image n'est pas un miroir, ou plutôt, elle est un miroir que l'on transforme avec les mains. (1999: 109-110)

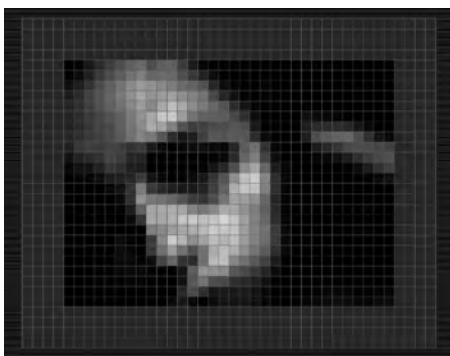
L'interactivité, qui est l'une des grandes avancées du cyberspace, permet la manipulation des objets-images numériques et des corps virtuels. Auparavant, seule notre imagination parvenait à manipuler des figures pour leur faire adopter des formes nouvelles ou inédites; maintenant, des logiciels permettent de

transformer presque à volonté leurs actualisations à l'écran, ce qui explique peut-être leur très grand pouvoir de séduction. Ces corps existent non pas tant dans le monde qu'à l'écran, que ce soit celui, matériel, de l'ordinateur, ou celui, imaginaire, de notre théâtre intérieur.

Quelles sont les conditions d'existence ou d'actualisation de ces corps virtuels? Formés de pixels qui peuvent être aisément réagencés pour constituer des figures stabilisées temporairement ou encore offertes à la manipulation des internautes, ils sont transmis par un réseau de communication où ils peuvent se multiplier à l'infini. Ces cinq traits sont au cœur même de leur existence et ils sont régulièrement intégrés à des explorations esthétiques qui en exacerbent ou en déconstruisent le fonctionnement. Donnons-en maintenant quelques exemples.

CORPS ET OPACITÉ DU MÉDIUM

Réalisée en 2005 par Michael Takeo Madruger, l'œuvre *Encoded Presence* consiste en un portrait filmé que sa collègue Emma Puente a fait d'elle-même avec pour seul outil la caméra intégrée à un téléphone portable. La vidéo grossièrement pixellisée de neuf secondes est diffusée en boucle; et elle présente ce qu'on croit reconnaître comme une jeune femme qui se meut lascivement devant l'objectif.



Michael Takeo Madruger,
Encoded Presence (auto-portrait of E. Puente), 2005.
L'œuvre est reproduite avec l'autorisation de l'artiste.

L'œuvre réunit plusieurs éléments associés d'emblée à l'esthétique des nouvelles technologies: les couleurs froides (ici le noir et le gris qui composent le

fond), le design minimaliste, l'aspect « mathématique » des pixels grossis disposés sur une grille, notamment. Seul un changement de couleurs de ces pixels (le bleu, le vert, le brun, entre autres) témoigne d'une certaine variation dans la diffusion de la vidéo, en rompant un tant soit peu son rythme rigide, réglé et répétitif. À travers cette esthétique plutôt sobre, voire austère, on reconnaît toutefois une forme humaine, celle du corps nu de Puente. C'est d'ailleurs ici que réside la pertinence de l'œuvre: comment est-il possible, avec si peu de détails – la représentation est brouillée par la prépondérance des pixels –, de faire surgir un corps vivant et expressif, un corps sensuel?

Le corps de l'image fortement pixellisée de *Encoded Presence* n'est plus qu'une figure approximative, dessinée à grands traits et qui se déplace tel un spectre dans l'espace rectangulaire de la fenêtre. Un corps est bel et bien *présent*, on le discerne aisément, mais cette présence repose sur un code exprimé explicitement par les pixels. C'est un revenant qui nous regarde. Un être avant tout absent, et qui fait de son absence son mode premier de présence, à l'instar de toute figure. Aucun contexte ne permet de comprendre ce que fait ou veut cette figure. L'arrière-plan est noir, et le visage qui s'approche de la caméra est filmé en gros plan. Il est difficile de discerner ses traits et, pourtant, il y a là une personne, une identité, même si celle-ci est ramenée à la forme générique de sa présence.

Ce corps à l'aspect flottant nous apparaît coincé dans sa fenêtre et ce monde technologique qui est le sien, retenu derrière un écran dont il ne peut se dégager. La bande-son contribue à amplifier l'oppression ressentie, en faisant entendre un battement de cœur auquel se combinent des interférences sonores. À la froideur du médium se mêle la sensualité des mouvements de la femme, dans une véritable valse de pixels en mouvement. C'est ainsi, à travers l'opacité des unités d'information graphique que sont les pixels, que le corps virtuel se dévoile et prend véritablement vie.

À l'instar de Madruger et de Puente, qui utilisent la caméra vidéo du téléphone portable, les artistes numériques entreprennent souvent de s'approprier des objets usuels pour les détourner de leur fonctionnalité. En explorant ainsi les limites des

dispositifs, ils suggèrent que c'est davantage sur le plan du médium (ici le téléphone portable) que sur celui du contenu que repose l'intérêt de leur démarche. Le développement du numérique semble fortement encourager cette recherche formelle, et de nombreux artistes s'y engagent en poussant au maximum la démonstration de l'opacité du médium. Ils délaissent une esthétique léchée et soignée au service d'un contenu scénarisé, au profit d'une exploration des possibilités des outils technologiques. Et ce contenu se construit dorénavant à partir des résultats des expérimentations.

Dans le traitement des images numériques, le pixel est un matériau privilégié pour procéder à de telles études formelles, notamment par son caractère novateur, mais aussi par sa malléabilité. Composantes élémentaires de l'image numérique, les pixels, ou *pictures elements*, sont de minuscules points dans une échelle de gris ou de couleurs qui, par leur réunion, forment une image¹⁰. Le format numérique permet d'aller à la source même de l'image, les pixels et les bits, pour déconstruire le matériau visuel en ses plus petits éléments, et le construire de nouveau, ce qui confère à l'image de nouvelles possibilités plastiques.

Avec la croissance rapide des capacités mémorielles des microprocesseurs et les plus récents développements de l'ordinateur graphique, qui repose essentiellement sur une logique de la transparence (Bolter et Gromala, 2003), les pixels, comme les bits, disparaissent de plus en plus de notre environnement informatique. Nous ne pensons plus au fait qu'ils sont derrière toutes nos manipulations et navigations. *Encoded Presence* nous le rappelle, en jouant sur des pixels agrandis, qui ne s'effacent plus dans une image de grande densité, mais s'affichent au contraire comme seule réalité informatique. Leur présence s'y impose dans une véritable *déclaration* d'opacité médiatique.

L'œuvre joue aussi, à un autre niveau, sur le dévoilement de soi, qui est bien l'un des traits de notre culture contemporaine. Emma Puente s'est elle-même filmée à l'aide de son téléphone cellulaire et les résultats obtenus ont été mis en ligne. À la manière de Natacha Merritt, dont le journal de ses expériences sexuelles se présente sous la forme de

clichés faits à l'aide de caméras numériques¹¹, ou des divers projets de webcam qui, dans les premières années du Web, jouaient sur une certaine forme d'exhibition, *Encoded Presence* participe des formes de *l'extimité*. Le terme, proposé par Serge Tisseron, permet de cerner «le mouvement qui pousse chacun à mettre en avant une partie de sa vie intime, autant physique que psychique» (1999: 52). Ce mouvement a toujours existé, mais ce qui est nouveau, «c'est sa revendication et, plus encore, la reconnaissance des formes multiples qu'il prend» (*ibid.*). Sur Internet, cette extimité prend la forme de blogues et de «journaux extimes»¹², de même que toutes ces images de soi téléchargées sur des pages personnelles et des sites de partage de photographies (Flick'r, Ringo, etc.). Cette extimité identifie les rapports identitaires précarisés et relativisés rendus possibles par le virtuel, où les avatars et les pseudonymes s'imposent, ainsi qu'une identité avant tout projetée comme un écran. L'extimité et sa contrepartie, l'exentité, apparaissent comme une interface entre soi et l'autre, aménagée dans cet environnement virtuel qu'est le cyberspace. C'est une identité cybernétique, au sens d'une identité provisoire établie en situation de communication, surtout si cette situation se déploie en un réseau entier.

TRANSMISSIONS INTERROMPUES

Brouillages de l'artiste JLNDRR, achevé en 2004, est constitué de dix-huit images tirées d'extraits de vidéos pornographiques. Ces extraits ont été volontairement altérés, par le biais d'erreurs techniques aléatoires provoquées lors de leur transmission sur des lecteurs aux codecs inappropriés. JLNDRR a effectué, de façon compulsive, des captures d'écran de ces images brouillées, littéralement perturbées à même leurs lignes et couleurs, pour les réunir dans un diaporama. Il en résulte une série d'images aux teintes polarisées et aux formes improbables, des images pixellisées, floues, marquées par les défaillances du réseau informatique. On infère sans peine la nature pornographique des images: les corps sont nus et les postures, sans compromis; mais le caractère obscène de ces images a été neutralisé par les perturbations qu'elles ont subies. Elles s'apparentent à des exemples de «Picasso Porn», ces



JLNDRR, *Brouillages*, 2004.
L'œuvre est reproduite avec l'autorisation de l'artiste.

images brouillées et fortement polarisées produites à partir des transmissions télévisuelles cryptées des chaînes spécialisées à contenu pornographique. On y discerne encore des corps, mais à la manière de spectres, de figures aux contours flous et à l'identité vacillante.

La démarche de JLNDRR se rapproche de celle de Michael Brodsky qui, en 1995 déjà, procédait, dans *Transmission Interrupted*, à des expérimentations similaires avec du matériel vidéo numérique pornographique. Pendant le téléchargement, il s'amuse à altérer l'encodage binaire des fichiers, créant ainsi des interférences colorées et de véritables patterns sur le matériau initial.

L'image photographique traditionnelle, on le sait, peut connaître de multiples tirages, elle peut être publiée, diffusée – et l'on connaît depuis Walter Benjamin les conséquences d'une telle multiplication des images sur leur capital symbolique (2003) –, mais son support reste globalement stable et la relation entre le modèle et la copie, entre le type et le token, pour reprendre la distinction de Peirce, est non ambiguë. L'objet-image est transmis dans sa totalité et, sauf à être endommagé ou détruit, il reste identique à lui-même. En fait, l'image endommagée ne devient pas une autre image, sauf exception; elle perd simplement une partie de sa qualité ou de sa valeur. L'image représente un moment qui a été fixé dans le temps et l'espace, et ce, malgré les possibilités de la reproduction. Celle-ci atténue la valeur de l'image (en multipliant ses occurrences), mais pas son statut.

Il en va tout autrement avec l'image numérique. Elle exige, à l'instar de l'image traditionnelle, un lieu

pour s'afficher; mais elle est capable, en raison de sa composition numérique, de ne jamais se fixer en un endroit précis.

L'image numérique, dit Couchot, est une matrice de valeurs numériques (que l'on peut fixer, certes, sur une mémoire), mais vouée à subir un très grand nombre d'opérations qui ne sont en fin de compte que des déplacements d'impulsions électroniques à l'intérieur des microcircuits de l'ordinateur ou dans le réseau. (1984; texte en ligne)

L'image numérique devient alors un phénomène trans-local, c'est-à-dire qu'elle est vouée à être délocalisée et relocalisée, puisque soumise aux volontés des internautes qui la manipulent. Elle ne peut véritablement se figer en un lieu précis, n'étant construite que de bits et de pixels en attente de nouveaux agencements.

Pour s'afficher à l'écran, l'image numérique requiert que son code binaire soit toujours recomposé par l'ordinateur. Dans ce processus, il suffit qu'une des valeurs soit modifiée, volontairement ou non, pour que le résultat diffère de l'image initiale. On comprend alors que l'image numérique est fragile et tributaire du matériel informatique ainsi que des caprices des internautes. Lorsque la diffusion est inappropriée, comme dans *Brouillages*, ou le téléchargement modifié, comme pour *Transmission Interrupted*, l'image affichée à l'écran ne correspond plus à celle qui a été produite et transmise. Son code binaire a été altéré et ce sont les résultats eux-mêmes qui portent la trace de cette altération. L'image a subi une anamorphose ou alors des perturbations importantes qui en brouillent le contenu.

En observant les résultats obtenus, Brodsky s'est interrogé:

Comment se fait-il que nous sachions à quel type d'image nous avons droit? Avec seulement un faible pourcentage de l'image visible, comment faisons-nous pour reconnaître le contenu caché derrière les perturbations? Mais nous le faisons. Comment est-ce possible? (1996: 140; notre traduction)¹³

Pourquoi savons-nous en effet, même si plus rien n'est visible, que les images sont pornographiques? Nous savons, par les théories de la *gestalt*, que nous complétons aisément des formes incomplètes

rendent le texte en partie illisible (pour récupérer l'information, il faut faire une capture d'écran, seule capable d'arrêter le texte et de permettre sa lecture). Les deux plans du texte et de l'image sont en tension, comme si l'origine et la fin de ce corps ne pouvaient se réconcilier. Le corps virtuel de *Grand Nu* ne peut véritablement exister que dans l'esprit de l'internaute, capable d'appréhender d'un seul regard ces deux temporalités.



Philippe Bruneau (KPHB), *Nude 02 – Grand Nu*, 2005. L'œuvre a été reproduite avec l'autorisation de l'artiste.

Comme internautes, nous pouvons ainsi aller vérifier les liens et l'origine des photos sélectionnées. Ces URL témoignent de la démarche de l'artiste, mais ils indiquent aussi, précisément, à quelles parties du corps virtuel ils sont associés. Parmi quelques-unes des adresses fournies (dont certaines sont déjà désuètes, trois ans après la parution de l'œuvre, signe étonnant que la décadence se met rapidement de la partie dès qu'un corps défait est offert à l'étude), la tête est tirée du site officiel de l'agence de mannequins Ford, qui offre des photos de ses principaux modèles. Le cou provient d'un site personnel et, fait intéressant, c'est le cou d'un homme qui se trouve transplanté sur le corps de cette créature. Les seins cachés en partie par un bras proviennent d'une photo illustrant l'examen du sein, extraite d'un site canadien de santé publique consacré au dépistage du cancer du sein et à l'auto-examen. Quant au ventre protubérant, il provient

d'un site personnel: le journal photographique «Avant Ana...», consacré à la grossesse de la mère d'Ana. La photographie choisie, intitulée «Petit ventre devient très gros», est l'une des vingt-cinq dédiées à cette période.

Le corps de *Grand Nu* est ainsi la réunion de photographies disséminées à la grandeur du cyberspace. En fait, les photos ne viennent pas d'une banque d'images; c'est Internet dans sa totalité qui fait figure d'une telle banque. Les sites de partage d'images en sont une manifestation, mais les pages personnelles et les blogues regorgent de photographies. Ce sont les formes de l'extimité qui sont ainsi explorées. Or, les images publiées peuvent être non seulement observées, mais aussi manipulées, utilisées et transformées. L'œuvre de Bruneau, en identifiant explicitement les sources du collage, montre à la fois la diversité des ressources disponibles sur Internet, l'hétérogénéité des photos accessibles et des objectifs poursuivis par leur diffusion, ainsi que le détournement auquel elles ont été soumises. Le processus est mis de l'avant: *Grand Nu* est une image porteuse à la croisée d'un ensemble d'images déportées, soudées les unes aux autres jusqu'à constituer une nouvelle figure, hybride et instable.

Le collage ou montage photographique n'est pas propre au cyberspace. Depuis l'invention de la photographie, les artistes n'ont cessé de jouer avec la pellicule, immisçant dans une image des éléments d'une autre, multipliant les expositions, les temps de développement, les réunions étonnantes, l'ajout de textes, etc. Mais, avec le numérique, il est devenu une pratique que n'importe quel amateur peut, sans matériel spécialisé, utiliser pour créer de nouvelles images, de nouvelles représentations du corps.

L'esthétique du montage exploitée par *Grand Nu* vient affaiblir le statut de totalité de toute image. Cette dernière apparaît d'emblée comme un composite, dont les sutures paraissent de façon explicite. Or, avec la pratique numérique du collage, ce n'est pas tant le monde et son hétérogénéité qui sont signalés, référence lointaine en ce que le monde n'est jamais présent que par ses manifestations et ses signes, que le cyberspace et sa présence immédiate. L'image composée manifeste sans détour son

contexte. Elle annonce à la fois le procédé qui a servi à la constituer et le matériau utilisé. Si le collage numérique est fait d'une hétérogénéité atténuée – puisqu'il ne réunit jamais que des éléments composés à l'aide d'un seul et même matériau, un langage informatique –, en retour, la présence du monde ou de l'environnement en fonction duquel il procède n'est jamais loin, puisqu'ils peuvent être rejoints d'un clic de la souris. Avec les collages de Kurt Schwitters, pour ne prendre que cet exemple canonique, nous n'avons plus accès à la partie du réel qui a été utilisée, le lieu premier de l'objet trouvé n'est plus disponible. Avec le collage de Bruneau ou, plus largement, avec le montage numérique, l'objet trouvé peut toujours être récupéré, parce que son lieu premier est le même que celui de l'œuvre produite. La relation n'est pas rompue, elle est toujours potentiellement présente et peut être actualisée. Le montage photographique de *Grand Nu* garde ses liens, comme si le cordon ombilical n'avait jamais été sectionné, ce que les adresses URL rendent manifeste.

Les figures hybrides des corps virtuels ne constituent une totalité que pour les internautes qui aperçoivent une forme là où il n'y a que du code. En fait, cette tendance à récupérer une forme à partir des segments proposés est combattue, dans *Grand Nu*, par le dispositif même qu'adopte l'artiste. Car son nu ne se donne pas d'un seul coup d'œil, il se laisse découvrir peu à peu. L'image est plus haute ou longue que la fenêtre ouverte qui y donne accès. Et l'image apparaît de haut en bas, dans un mouvement descendant. C'est donc une figure non seulement morcelée par les collages dont elle est constituée, mais encore fractionnée par le défilement auquel elle est soumise. Notre regard glisse le long de son corps. Et jamais on ne peut avoir une vue d'ensemble de ce corps. S'il est virtuel, au sens où il est essentiellement numérique, il n'est, de plus, jamais actualisé que de façon fragmentaire.

Ces corps reconstruits de toutes pièces, le cyberspace en est rempli. Ils font d'ailleurs partie des tout premiers développements hypertextuels. Dès 1995, Shelley Jackson faisait paraître, chez Eastgate Systems, *Patchwork Girl*, un hypertexte de fiction. Rédigé sur Storyspace, un logiciel consacré à la

rédaction d'hypertextes, cette œuvre de Jackson était une métafiction déployée à partir de la figure du monstre de Frankenstein, issue du roman éponyme de Mary Shelley. Shelley Jackson y féminisait le monstre, et elle en donnait une version postmoderne, fondée sur une narrativité éclatée, sur une identité problématique, ainsi que sur une représentation dysphorique du corps.

Le monstre de Jackson, comme son modèle, était un être composé de parties de corps empruntées et il s'est très vite imposé comme l'une des figures par excellence de notre entrée dans une culture numérique. Jackson avait bien compris en effet la nature du corps virtuel, du corps image contemporain, attaqué de toutes parts et expérimenté essentiellement sur le mode de la perte et du deuil. Deuil de la totalité, d'un corps intact et authentique, d'une relation simple au physiologique. Son monstre est un corps monté de toutes pièces, mais qui ne cesse de se défaire, sauf peut-être dans l'esprit du lecteur qui l'ajoute à sa collection de figures. Il est un être hybride et l'image d'un corps qui, s'il remplit le fantasme puéril de l'être parfait constitué de l'addition des parties les plus admirables des modèles sélectionnés, ne le fait que sur le mode de la souffrance et du renoncement.

Grand Nu joue sur cette même angoisse liée à un corps auquel les parties n'adhèrent que de façon transitoire, le temps d'un passage à l'écran. C'est un corps qui n'a aucune intériorité, qui ne se vit qu'en surface et de façon éphémère. Ce n'est pas un corps qui devient un signe, mais un signe qui prend la forme d'un corps, qui en imite les formes et les couleurs, sans s'engager pour autant à le faire vivre et à lui assurer une certaine pérennité.

LE REGARD D'ADAM ET LA MAIN DE L'INTERNAUTE

Adam's Cam, l'œuvre de Sébastien Lohman de 2005, met en scène une dormeuse, une femme qui nous échappe malgré sa très grande vulnérabilité¹⁶. La fenêtre de l'ordinateur qui s'ouvre sur sa couche apparaît comme un parfait équilibre entre présence et absence, entre ce qui est offert et ce qui est refusé. Et c'est sur cette tension que sa nudité devient une expérience esthétique. Mais nous pouvons, à l'aide



Sebastien Loghman, *Adam's Cam*, 2005.
L'œuvre a été reproduite avec l'autorisation de l'artiste.

d'un curseur, la faire réagir. Elle ne se réveille jamais, son sommeil est simplement perturbé par nos manipulations, et elle n'offre à notre regard que sa figure endormie en partie dissimulée par un drap ainsi que l'angle de la caméra. L'interactivité nous permet de manipuler l'image, de faire réagir le corps qui y est reproduit. Comme le suggérait Tisseron, l'image est une surface que l'on peut transformer avec ses mains.

L'œuvre de Loghman est d'une grande simplicité, du moins en apparence. La fenêtre du fureteur est entièrement noire, sauf pour un rectangle en son centre, une fenêtre enchâssée de teinte sépia, où l'on voit une femme nue étendue sur un drap. Elle est photographiée en plan américain, l'on ne voit que le haut de son corps, son tronc, sa tête et ses bras. Elle dort sur le ventre et son visage nous est caché. L'image, elle aussi, est d'un grand dénuement. Le mur du fond est anonyme, et aucun accessoire n'est présent qui pourrait permettre de dater la scène. Nous sommes face à une représentation minimale. Une femme nue est couchée et endormie; nous n'en saurons pas plus. Les seules informations disponibles sont révélées par une ligne de texte sous la fenêtre de l'image. Or, ce sont nos propres déterminations spatio-temporelles qui sont affichées. Nous voyons, écrits en rouge sur fond noir, l'heure exacte de notre visite sur le site ainsi que le jour, la date et l'année.

Un étonnant effet de présence surgit quand, avec la souris, on fait passer le curseur sur l'image. La flèche habituelle des fureteurs se métamorphose en un très discret faisceau, qui semble inspiré des logiciels

de traitement de l'image. L'immobilité de la femme est rompue quand, subitement, à l'aide du curseur, nous cliquons sur son cou ou sur toute autre partie de son corps. La dormeuse s'éveille légèrement, elle se déplace. L'inanimé s'anime. On parvient discrètement à perturber son sommeil, l'amenant à se mouvoir, à allonger le bras ou à se mettre sur le ventre. Sous la pression d'un doigt, on l'incite à se lever sur ses avant-bras, avant de se laisser retomber. Les mouvements sont peut-être irréguliers et il faut un certain temps avant de les maîtriser, mais ce sont nos déplacements de souris qui l'animent, ce sont nos gestes qui la poussent à se tortiller sur sa couche.

Sa vulnérabilité – son sommeil est entre nos mains – la rend captivante. Et l'absence de déterminations spatio-temporelles (où est-elle? d'où vient-elle? où sommes-nous?) nous incite à nous investir, à combler cette absence avec nos propres déterminations. Nous reterritorialisons la scène, projetant sur ce monde nos propres données. Ce temps est le nôtre, ce lieu est celui que nous souhaitons qu'il soit, ce qui accentue notre adhésion à cette représentation.

Cette femme ne peut être qu'Ève, la toute première femme. Le titre de l'œuvre, *Adam's Cam*, renvoie évidemment à la webcam d'Adam, ce que regarde le premier homme sur terre, ce qu'il parvient à enregistrer avec sa caméra numérique. Évidemment, si la webcam appartient à Adam, cette femme endormie ne peut être qu'Ève. En l'animent nous-même à l'aide du curseur, nous nous mettons dans la position d'Adam, nous adoptons son regard, nous moulons nos intentions aux siennes.

La lentille de la caméra engage, on le perçoit sans peine, à une objectivation et à une érotisation du corps d'Ève. Elle ne fait pas que dormir, elle s'offre au regard, elle se laisse désirer, sa nudité est une invitation au voyeurisme. Si elle reste innocente en son for intérieur, le regard que l'on pose sur elle ne l'est pas. Il a été construit et il n'a rien de vertueux.

L'Ève virtuelle d'*Adam's Cam* est une figure que nous voudrions manipuler à notre guise. Et l'interactivité de l'œuvre nous incite à croire la chose possible. Nous pouvons bel et bien, d'un simple geste, animer ce corps, le forcer à se soulever de sa couche

et le faire répondre à nos ordres. Comme toute figure, cette Ève apparaît comme un corps transparent, un corps lisse, qui peut répondre à nos fantasmes de démiurge. Bien vite, cependant, la figure se met à résister. Comme un corps réel, elle reste opaque et refuse de se plier à tous nos ordres. Elle ne se retourne pas, malgré nos demandes pressantes. Elle reste endormie, nonobstant toutes les mauvaises pensées que nous pouvons lui avoir envoyées. L'illusion de présence s'estompe et l'on devine finalement que cette webcam (Adam's Cam) n'est rien d'autre qu'une supercherie (Adam's Scam).

L'interactivité provoque des effets de présence qui dotent les corps virtuels d'une très grande désirabilité, de celle capable de faire fondre les strates de médiation pour laisser l'illusion à l'internaute qu'il est en présence d'un corps animé, d'un corps non seulement désirable, mais capable de répondre à ce désir.

Cette interactivité est au cœur d'un des mythes les plus importants du cyberspace. Car, grâce à ses dispositifs, on croit pouvoir procéder à des représentations d'une efficacité absolue et mettre en scène des corps virtuels qui passeront pour des corps réels et feront oublier les strates de médiation nécessaires pour les animer. L'interactivité est l'un des facteurs, avec l'immédiateté et la singularité, permettant de susciter des effets de présence d'une indéniable portée (Gervais, 2007b). Si les avatars et autres images 3D offrent des squelettes virtuels habillés de peau et de textures qui laissent croire à la présence d'une figure humaine, cette présence ne s'impose véritablement qu'à partir du moment où une interactivité intervient. Elle est une illusion qui accentue les effets de projection et d'identification des internautes.

CONCLUSION: LE CORPS MIS À NU

Soulages dresse une liste intéressante des représentations du corps contemporain: corps de la barbarie, corps marqué, corps culturel, corps historique et social, corps publicitaire, corps médiatique, corps habillé, sportif, sexuel, médicalisé, mort, nourri (2007:18-19). Nous assistons en fait à un spectacle permanent du corps. Et le cyberspace,

pour qui le corps et la sexualité sont un moteur de son développement, n'est pas en reste. Les figures du corps y sont multiples et elles offrent aux internautes des mirages qui répondent parfaitement à leurs désirs et pulsions. Les corps virtuels du cyberspace sont en nombre infini, ils se laissent manipuler, transformer, voire construire de toutes pièces, même s'ils demeurent d'une très grande fragilité, puisque leur existence dépend de codes simples à modifier.

Pour Milon, «[e]n plus de présenter un corps absent, le cyberspace l'accompagne d'un imaginaire fantasmatique» (2005: 36). La question est d'ailleurs de savoir:

[...] ce qui pousse la cyberculture à remplacer une réflexion sur le corps par un dispositif technologique dans lequel on utilise non pas le corps, mais des formes tronquées, falsifiées, épurées ou édulcorées du corps. (Ibid.)

On n'ira pas jusqu'à dire que la machine s'est emballée, mais le cyberspace offre un lieu propice à l'investissement imaginaire, aux projections de toutes sortes où la production et la réception des images ne se distinguent plus de façon nette, mais s'entrecroisent et se complètent. L'internaute est un manipulateur d'images. Il peut non seulement les télécharger, mais aussi les transformer, jouer avec leur transmission, les insérer dans des dispositifs interactifs et les rediffuser. Si l'image est un miroir, il en est un que l'on travaille avec les mains et qui réfléchit non plus une tranche du réel, mais un mouvement de notre imagination. Et il en va de même des corps virtuels: ce sont des corps-images sujets à toutes les transformations et, de ce fait, des fictions de corps, des simulacres que notre regard accueille avec un plaisir sans cesse renouvelé.

Une œuvre telle que *Mise à nu* de Reynald Drouhin vient, à sa façon, déconstruire ce regard essentiellement narcissique, car uniquement intéressé à projeter un monde à l'image de ses fantasmes. Cette mise à nu procède à un aplatissage du corps, à une désertotisation.

L'œuvre est un projet interactif réalisé en 2005 à l'aide du logiciel Flash. Elle est construite à partir de photographies de 59 femmes prises par Akira Gomi. Ces photos sont disposées l'une à côté de l'autre formant une bande qui défile et que l'on

peut activer en portant la souris vers la droite, pour avancer, ou vers la gauche, pour revenir en arrière. Le rythme de défilement est défini par la portée du geste de l'utilisateur. Plus ce dernier déplace la souris aux extrémités du cadre, plus le rythme s'accélère. À l'inverse, en ramenant la souris vers le milieu de la bande, l'image se stabilise pour se figer presque totalement.

En passant sur chacune des photos à l'aide de la souris (c'est un *rollover*), ces dernières sont remplacées par des photos présentant les mêmes femmes, mais nues. Plus encore, en cliquant sur ces corps nus, de nouvelles photos apparaissent qui les présentent cette fois de dos.



Reynald Drouhin, *Mise à nu*, 2005¹⁷.

L'œuvre est reproduite avec l'autorisation de l'artiste.

Qui sont ces femmes qui s'offrent au regard de l'internaute? Pour quelle raison sont-elles ainsi exposées? Habillées, nues, de face et de dos? À quel marchandage se prêtent-elles? *Mise à nu* exploite sciemment ces corps comme s'ils étaient offerts à la vente et à la consommation. Mais en présentant des corps désérotisés, mis à plat en quelque sorte, *Mise à nu* déjoue les attentes. Le regard devient clinique et non plus concupiscent.

L'œuvre présente des nus, mais les photos n'offrent aucun contenu à caractère sexuel. Les

femmes n'adoptent pas de poses lascives, elles se tiennent toutes très droites, figées devant l'objectif de la caméra, ne dévoilant aucune émotion ou expression faciale, qu'elles soient habillées ou nues. Les images renvoient-elles à des photos médicales, à des mannequins de vitrines de magasins ou à des poupées de carton que les enfants s'amuse à habiller de vêtements de papier? *Mise à nu* évoque-t-il plutôt les sites de rencontres où des répertoires de célibataires disponibles sont offerts aux abonnés qui peuvent les consulter? L'offre est, de fait, variée. On y retrouve des rousses, des brunes, des blondes; elles sont grandes, petites, minces ou plus costaudes.

Nous nous trouvons, très clairement, en présence d'une marchandisation de ces femmes et de leur corps. Nous ne savons rien d'elles ou de leur vie, mais nous connaissons certains détails intimes de leur anatomie. Et le procédé de défilement interactif suggère aussi une consommation de l'être humain. Une consommation ininterrompue... car les corps défilent sans discontinuer et il faut agir pour ralentir le mouvement ou l'arrêter. En fait, qu'on le veuille ou non, le passage de notre souris les déshabille. Interagir avec l'œuvre force notre regard à dévêtir ces femmes. Voir ici, c'est bel et bien toucher, manipuler, forcer l'image à se transformer. L'objet-image demande à être manipulé, sinon il disparaît du cadre.

Il y a là une analogie parfaite avec le spectacle permanent du corps du cyberspace. L'offre est ininterrompue, elle continue son interminable défilement... jusqu'à ne plus rien signifier. Ce sont des corps devenus anonymes, parce que substituables les uns aux autres. Le nouveau chasse l'ancien et, bien vite, se périme à son tour. Et la seule façon de ralentir le rythme de ce commerce des corps est de s'investir, choisissant non plus de passer de l'un à l'autre, dans l'extensivité la plus complète, mais de porter un regard intensif sur ces corps virtuels, et d'y retrouver des formes renouvelées d'opacité. Ou de beauté.

NOTES

1. Citation de Reynald Drouhin, tirée de la présentation de son œuvre *Mise à nu*. En ligne : <http://reynald.incident.net/archive/nu/> (page consultée le 5 février 2009).
2. *Fictive Net Porn* – <http://www.fictive.net/FNPorntext/fnporntext.html> (page consultée le 5 février 2009).
3. Il s'agit d'un collectif regroupant Vadim Bernard, Gregory Chatonsky, Marika Dermineur, Reynald Drouhin, KRN, Julie Morel et Michael Sellam. INCIDENT.NET offre des dossiers, des œuvres hypermédiatiques, de la vidéo, de l'audio, etc.
4. En ligne : <http://reynald.incident.net/archive/nu/> (page consultée le 5 février 2009).
5. Le cyberspace est l'environnement culturel et artistique soutenu par Internet en tant qu'infrastructure technologique (Downes, 2005 : 3).
6. On peut faire l'hypothèse que la photographie est le mode le plus simple de la présence du corps sur Internet. Le spectre de cette présence est large, allant de la photographie numérisée ou numérique à la photographie retravaillée numériquement, au collage photo, à la photographie animée à l'aide de logiciels, ainsi qu'à toutes les formes d'images mouvements, et cela jusqu'aux représentations virtuelles 3D.
7. En ligne : <http://www.orlan.net/> (page consultée le 5 février 2009).
8. Il convient peut-être de distinguer deux niveaux de présence de ce corps image. Le premier maintient la présence de l'image comme porteur de ce corps, le second s'en passe et offre un corps détaché de tout support hypo-iconique, un corps image virtualisé. Le corps image du premier niveau apparaît comme une image en bonne et due forme. Dans le cadre de la fenêtre du navigateur surgit un nouveau cadre qui est celui d'une photographie, par exemple, ou d'une image numérique. La bi-dimensionnalité de la représentation y est pour quelque chose. Le corps image virtualisé du second se donne sans cette deuxième médiation. Le cadre de la fenêtre du navigateur est le seul cadre et il est facile d'oublier qu'il est présent. Les images de ces corps utilisent les techniques complexes de la représentation 3D, qui laissent croire que la fenêtre est dotée non seulement d'une largeur et d'une hauteur, mais encore d'une profondeur. Et si, en plus, le corps image virtualisé est animé, l'effet de présence est encore plus fort. Le corps image virtualisé est un corps dont on oublie d'emblée la nature représentationnelle ; c'est un corps qui favorise l'illusion de présence. La tendance est de surdéterminer ce corps image virtualisé et d'en faire le véritable Corps Virtuel du cyberspace. Nous nous pencherons uniquement, dans cet article-ci, sur le premier niveau.
9. On n'a qu'à penser aux palmarès de « beautés virtuelles », tels que *Digital Beauties: 2D and 3D Digital Models* (Wiederman, 2002), pour se convaincre de la fascination que ces figures suscitent.
10. Précisons tout de même que c'est au bit (*binary digit*), et non au pixel, que l'on doit le titre de plus petit élément de l'environnement numérique. Ainsi, les images composées de pixels sont encore décomposables en bits, le code binaire à la base de toute forme de document informatique.
11. Un premier livre témoigne de cette exploration de Natacha Merritt, *Digital Diaries* (2000).
12. Pierre Assouline, sur son blogue *La République des livres*, propose ce terme, se demandant ainsi : « Qu'est-ce d'autre qu'un journal intime lorsqu'il est en ligne ? Non pas "journal externe" ou "journal extérieur" comme le suggère le bon vieux Gaffiot dès lors qu'on se penche sur le cas de *intimus*, mais bien *Journal extime*, néologisme que je dois à Michel Tournier ». En ligne : http://passouline.blog.lemonde.fr/2005/04/22/2005_04_journal_extime/ (page consultée le 5 février 2009).
13. « How do we know just what kind of images we are viewing? With only a small percentage of the image visible, how are we to know the complete content behind the barrier? But we do know. How is that possible? ».
14. Pour Michele White, les artistes numériques sont intéressés par les faiblesses des réseaux, les frontières et les ruptures, pour la défamiliarisation qu'elles suscitent : « Ils dérangent les spectateurs avec des bris, des confusions technologiques et une illisibilité pour les convaincre de ne plus croire naïvement à la fonctionnalité de la technologie » (2006 : 95 ; notre traduction).
15. À ce titre, *Grand Nu* illustre ainsi très bien l'impact des nouvelles technologies sur la représentation du corps. McLuhan avait envisagé cet impact sur le corps, dans les années 1960 : « Toutes les inventions ou technologies sont des prolongements ou auto-amputations de nos corps ; et des prolongements comme ceux-là nécessitent l'établissement de nouveaux rapports ou d'un nouvel équilibre des autres organes et des autres prolongements du corps » (1993 : 90).
16. Cette œuvre a été exploitée de façon plus complète dans Gervais (2007b).
17. Les photographies de *Mise à nu* sont extraites du site www.fineart.sk (Human Anatomy Pictures for Artists ; Female Anatomy Photos by Akira Gomi ; The Word Wide Beauty). Voir la note de Reynald Drouhin : <http://incident.net/works/miseanu/readme/> (page consultée le 19 février 2009).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BARBOZA, P. [1997]: *Du photographique au numérique. La parenthèse indicielle dans l'histoire des images*, Paris, L'Harmattan.
- BARTHES, R. [1980]: *La Chambre claire, note sur la photographie*, Paris, Seuil.
- BAUDRILLARD, J. [1981]: *Simulacres et Simulation*, Paris, Galilée.
- BENJAMIN, W. [2003]: *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Allia.
- BOLTER, J. D. et D. GROMALA [2003]: *Windows and Mirrors. Interaction Design, Digital Art, and the Myth of Transparency*, Cambridge, The MIT Press.
- BRODSKY, M. [1996]: « Transmission Interrupted », dans H. V. Amelunxen, S. Ighaut, F. Rotzer, A. Cassel et N. G. Schneider (dir.), *Photography After Photography: Memory and Representation in the Digital Age*, Bâle, G&B Arts International, 140-143.
- COUCHOT, E. [1984]: « Image puissance image », *Revue d'Esthétique*, n° 7, juin, 123-133. En ligne depuis 2001 : <http://www.olats.org/livresetudes/etudes/couchot1984.php> (page consultée le 6 février 2009) ;
- [1997]: « Les promesses de l'hybridation numérique », dans E. Chiron, *L'Œuvre en procès (Croisement dans l'art)*, Paris, Publications de la Sorbonne, 65-75.
- COUCHOT, E. et N. HILLAIRE [2003]: *L'Art numérique. Comment la technologie vient au monde de l'art*, Paris, Flammarion.
- COURTINE, J.-J. [2006]: « Introduction », dans A. Corbin, J.-J. Courtine et G. Vigarello (dir.), *Histoire du corps. 3. Les mutations du regard. Le XX^e siècle*, Paris, Seuil, 7-11.
- DIDI-HUBERMAN, G. [1998]: *Phasmes. Essais sur l'apparition*, Paris, Minuit.
- DOWNES, D. [2005]: *Interactive Realism*, Montréal, McGill-Queen's University Press.
- ELIADE, M. [1963]: *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard.
- FLICHY, P. [2001]: *L'Imaginaire d'Internet*, Paris, La Découverte.
- GASS, W. H. [1978]: *On Being Blue*, Boston, David R. Godine.
- GERVAIS, B. [2007a]: *Figures, lectures. Logiques de l'imaginaire*, tome I, Montréal, Le Quartanier ;
- [2007b]: « L'effet de présence. De l'immédiateté de la représentation dans le cyberspace », *Archée, cyberart et cyberculture artistique* (section cyberthéorie), n° 4, avril. En ligne : <http://archee.qc.ca/> (page consultée le 6 février 2009).
- JACKSON, S. [1995]: *Patchwork Girl by Mary/Shelley and herself: A Graveyard, a Journal, a Quilt, a Story & Broken Accents*, Watertown, Eastgate Systems.
- LALONDE, J. [2004]: « Le cabinet web de curiosités », *Archée, cyberart et cyberculture artistique* (section cyberthéorie), juin. En ligne : <http://www.archee.qc.ca/ar.php?page=article&no=236> (page consultée le 19 février 2009).
- LIPKIN, J. [2006]: *Révolution numérique. Une nouvelle photographie*, Paris, Éd. de la Martinière.
- MCLUHAN, M. [1993]: *Pour comprendre les médias. Les prolongements technologiques de l'homme*, trad. de J. Paré, Montréal, Bibliothèque québécoise.
- MERRITT, N. [2000]: *Digital Diaries*, Cologne, Taschen.
- MILON, A. [2005]: *La Réalité virtuelle. Avec ou sans le corps?* Paris, Autrement.
- MOSCO, V. [2004]: *The Digital Sublime*, Cambridge, The MIT Press.
- PARENT, S. [2005]: « La photographie et les techniques numériques: une association créative », dans R. Bélanger (dir.), *Feintes_doutes + fictions. Réflexions sur la photographie numérique*, Québec, Éd. J'ai Vu, 39-48.
- POWERS, R. [2006]: « Being and Seeming. The Technology of Representation », *Context. A Forum for Literary Arts and Culture*, n° 3. En ligne : <http://www.dalkeyarchive.com/article/show/120> (page consultée le 5 mars 2009).
- SOULAGES, F. [2007]: « Photographie et corps politiques: du contemporain », dans C. Couanet, F. Soulages et M. Tamisier (dir.), *Politique de la photographie du corps*, Paris, Klincksieck, 7-28.
- TISSERON, S. [1999]: *Comment l'esprit vient aux objets*, Paris, Aubier.
- WHITE, M. [2006]: *The Body and the Screen. Theories of Internet Spectatorship*, Cambridge, The MIT Press.
- WIEDEMANN, J. [2002]: *Digital Beauties: 2D and 3D Digital Models*, Cologne, Taschen.

SITES CONSULTÉS

- BRUNEAU, P. (KPHB) [2005]: *Nude 02 – Grand Nu*. En ligne : <http://kphb.free.fr/truks/nude/nude00.htm> (page consultée le 19 février 2009).
- LOGHMAN, S. [2005]: *Adam's Cam*. En ligne : <http://www.adamscam.net/> (page consultée le 6 février 2009).
- FICTIVE NET PORN. En ligne : <http://www.fictive.net/FNPornText/fnporntext.html> (page consultée le 6 février 2009).
- INCIDENT.NET. En ligne : <http://www.incident.net/> (page consultée le 6 février 2009).
- DROUHIN, R. [2005]: *Mise à nu*. En ligne : <http://reynald.incident.net/archive/nu/> (page consultée le 6 février 2009).
- TAKEO MADRUGER, M. [2005]: *Encoded Presence (auto-portrait of E. Puente)*. En ligne : <http://www.takeo.org/nspace/ns012/> (page consultée le 19 février 2009).

SEXUALITÉ ET PHOTOGRAPHIE

TRANSGRESSION FÉMINISTE ET RATIFICATION DE LA NORME PORNOGRAPHIQUE COMME PRATIQUE ARTISTIQUE

JULIE LAVIGNE

À l'heure où le phénomène de l'hypersexualisation occupe une place importante dans les médias, où certains chercheurs n'hésitent pas à clamer littéralement une pornographisation de l'espace public (Poulin, 2004), il importe de se questionner sur la signification de la présence de la pornographie dans l'art des femmes. Ce questionnement est d'autant plus pertinent que, parallèlement, nous assistons à un effacement partiel et problématique des distinctions entre érotisme et pornographie dans l'art contemporain, un phénomène particulièrement manifeste dans l'art des femmes. Cet article vise ainsi à examiner trois œuvres de trois femmes photographes qui travaillent certains aspects formels de la pornographie, soit *natacha02_t* de Natacha Merritt, *Making Love* d'Elinor Carucci, et *Loin de moi, et près du lointain* de Geneviève Cadieux. Contrairement à la posture unilatéralement critique d'une majorité d'artistes et de féministes de la génération précédente, ces trois artistes femmes – et j'ajouterais *féministes* bien qu'elles ne se définissent pas nécessairement comme telles – proposent un travail plus nuancé sur la pornographie. En effet, plutôt que de dénoncer la pornographie ou de militer contre, une nouvelle génération d'artistes tente de s'appropriier la pornographie, qui, elle, s'institue de plus en plus en tant que nouvelle norme sexuelle. Merritt, Carucci et Cadieux proposent un travail critique, mais de l'intérieur de la norme pornographique. L'objectif est d'analyser la nature de la transgression de cette nouvelle norme sexuelle que nous proposent ces trois artistes et les significations de la pornographie qui s'expriment dans leurs œuvres. L'article se propose donc de comprendre les raisons de l'utilisation de certains traits de la pornographie dans la photographie par trois femmes artistes au tournant du millénaire, c'est-à-dire au même moment où la pornographie prend une expansion phénoménale à travers le développement du numérique et surtout d'Internet.

Dans ce dessein, il faut tenter de définir minimalement la pornographie ou, du moins, proposer une définition opératoire du terme, et ce, en se basant notamment sur le travail de Walter Kendrick, Ruwen Ogien, Stephen Ziplow et Linda Williams. Je montrerai ensuite en quoi la pornographie constitue ou prend à tâche de s'imposer comme nouvelle norme sexuelle, une prétendue *scientia sexualis*, principalement grâce aux théories de Linda Williams et de Michel Foucault. Et finalement, je chercherai à comprendre et expliciter comment chacune de ces œuvres, par des stratégies certes différentes, transgresse et par le fait même ratifie la norme pornographique.

Mais, tout d'abord, qu'est-ce que la pornographie? Si la question peut paraître triviale, elle est en réalité d'une complexité étonnante, en grande partie parce que la réponse ne peut que receler des critères subjectifs et moraux, mais aussi parce que la pornographie est un phénomène hétérogène qui soulève nécessairement un questionnement d'ordre économique, culturel, politique et moral. Cette relative confusion autour de ce type de représentation d'activité sexuelle fera dire à l'historien de la pornographie Walter Kendrick que la « "pornographie" désigne un débat, pas une chose »¹ (1987: 31; notre traduction). Plus précisément, il s'agit d'un débat hautement moral qui délimite ce qui est acceptable comme représentation d'acte sexuel dans une société et ce qui ne l'est pas. En fait, ce qui relève de la pornographie pour les uns ne le serait pas forcément pour les autres et ce qui était pornographique dans les années 1940 ne l'est plus nécessairement aujourd'hui. Pour sa part, Ruwen Ogien affirme d'emblée qu'« [i]l n'existe aucune réponse claire et universellement acceptée à cette question [qu'est-ce que la pornographie?] » (2003: 23). Pour ce philosophe français, une seule formulation ferait l'objet d'un accord minimal:

[...] toute représentation publique (texte, image, etc.) d'activité sexuelle explicite n'est pas pornographique; mais toute représentation pornographique contient celle d'activités sexuelles explicites. (Ibid.: 24)

Cette formulation a le mérite d'être claire et consensuelle, mais en dit peu sur la pornographie. En revanche, contrairement à ce qu'affirme Kendrick, on peut concevoir que ce qui n'était, avant 1970, qu'un débat fasse aussi référence maintenant à toute une industrie qui exploite la représentation d'une sexualité explicite sur vidéo, sur pellicule et de plus en plus par le biais des pixels. Avec la naissance du cinéma *hardcore*² que plusieurs experts attribuent à la sortie du film *Deep Throat* de Gerard Damiano en 1972, le produit pornographique est de plus en plus identifiable comme chose en soi. Lorsque vous arrivez sur un site Internet du type « pornographie *hard* » avec « chattes en chaleur » comme descriptif, vous êtes sûr que les images que vous y verrez seront de nature

pornographique. Cependant, je dois souligner que les frontières du cinéma et des photographies *hardcore* restent poreuses et que certains produits brouillent définitivement la distinction entre art érotique et pornographie. C'est ce qui fait dire à Ogien, et avec raison, qu'aucune définition de la pornographie ne peut être universelle.

Par contre, pour la théoricienne de la pornographie Linda Williams, on peut déterminer matériellement, non pas moralement, ce qu'est la pornographie *hardcore* hétérosexuelle dans sa forme originelle sur pellicule. En fait, Williams réussit à identifier les grandes lignes de la convention du genre, mais aussi ses principes fondamentaux, voire ontologiques. Selon Williams, il est possible

[...] de définir la pornographie sur pellicule de manière minimale, et aussi neutre que possible, comme une représentation visuelle (et parfois auditive) de corps vivants et en mouvement performant des actes sexuels explicites et usuellement non simulés, ayant comme but premier d'exciter les regardants. (1989: 29-30; notre traduction)³

La pornographie hétérosexuelle commerciale constitue concrètement, pour Williams, un film où la trame narrative mince supporte des scènes d'actes sexuels précis. Selon un guide écrit par Stephen Ziplow en 1977, qui s'intitule *Film Maker's Guide to Pornography*, il faut obligatoirement qu'un film pornographique comprenne des scènes de masturbation féminine, de fellation, de pénétration vaginale, anale (pratiquée sur la femme seulement) et double, de lesbianisme, de triolisme (où les hommes ne se touchent jamais), d'orgie ainsi que plusieurs scènes d'éjaculation visible⁴. Et finalement, selon Williams, les actes sexuels doivent impérativement être non simulés: il s'agit là du principe fondateur du *hardcore*. À ce sujet, Williams situe l'origine du *hardcore* dans la même quête de voir le corps humain en mouvement qui a motivé, dans les débuts du cinéma, ce qu'elle appelle « la frénésie du visible »⁵ (1989: 34-57). Il n'est pas étonnant d'apprendre qu'une tradition de courts films muets et illégaux, les « stag films », représentant des actes sexuels allant de l'effeuillage au gros plan de pénétration vaginale et anale, débute vers 1896, soit moins d'un an après

la première projection du cinématographe Lumière (Williams, 1989: 60). Ainsi, le plaisir de voir des actes sexuels et surtout les réactions involontaires du corps humain lors de ceux-ci constitue, selon Williams, le fondement ontologique du *hardcore*.

Toutefois, depuis cette période précise où la pornographie se faisait principalement sur pellicule, le genre a subi une mutation certaine, particulièrement au plan de la convention stylistique. D'ailleurs, certains auteurs parlent maintenant de pornographie «ultra-hard» pour qualifier certains types de pornographie que l'on trouve sur Internet (Marzano, 2003:183). Le développement du numérique et d'Internet a effectivement changé la confection, les modes de consommation et de diffusion, ainsi que l'accès aux produits pornographiques. Le but de la pornographie demeure cependant le même, soit celui d'exciter le spectateur. Qui plus est, la pornographie prétend toujours exposer du «vrai sexe», des actes sexuels non simulés, principalement par le biais des gros plans de pénétrations de toutes sortes, de fellation et d'éjaculation visible. Or, par son omniprésence dans la société occidentale et même au-delà, par son accessibilité pratiquement sans borne, ainsi que par sa volonté de – et surtout sa prétention à – produire une représentation authentique de la sexualité, la pornographie s'impose depuis une quinzaine d'années comme une nouvelle norme sexuelle. En effet, si l'on s'en tient aux écrits de Michel Foucault et à l'interprétation que fait Linda Williams du genre, la pornographie s'impose comme une nouvelle instance de pouvoir de la sexualité. Rappelons succinctement que, pour Foucault, c'est non pas par l'interdit que l'on régule les pratiques sexuelles, mais bien par une prolifération des discours sollicités et produits par diverses instances: la confession religieuse, la médecine, la psychanalyse ou la pédagogie en sont quelques exemples. Déjà dans l'article sur la pensée de Georges Bataille intitulé «Préface à la transgression», Foucault affirme que la «sexualité moderne» est régie moins par l'interdit – thèse développée par Bataille – que par le langage:

Ce n'est pas notre langage qui a été, depuis bientôt deux siècles, érotisé; c'est notre sexualité qui depuis Sade et la mort de Dieu a été absorbée dans l'univers du langage,

dénaturalisée par lui, placée par lui dans le vide où il établit sa souveraineté et où sans cesse il pose, comme Loi, des limites qu'il transgresse. (Foucault, 1963: 767)

En fait, en partant de l'érotisme selon Bataille, Foucault postule que la sexualité moderne a subi une compartimentation qui a explicité son fonctionnement et lui a retiré ses connexions avec le principe de continuité, avec le divin ou le sacré, avec l'extase et la finitude de l'être. Dorénavant, la sexualité s'expérimente uniquement dans l'épaisseur du langage: pas seulement le langage de la science ou de la confession, mais aussi la fiction et la philosophie. Dans *Histoire de la sexualité*, Foucault s'éloigne davantage de Bataille. Pour lui, la politique sur le sexe produit plutôt «de la "sexualité" que de la répression du sexe [...]» (1976: 151). Par sexualité, Foucault entend ici un «corrélatif de cette pratique discursive [...] qu'est la *scientia sexualis*» (*ibid.*: 91). C'est dire que la sexualité participe de la même réalité que le discours qui entend dire le vrai sur le sexe, soit cette *scientia sexualis*. Cette dernière constitue un dispositif mis en place en Occident pour construire et contrôler la sexualité. Selon Foucault:

Notre civilisation, [...] est la seule, sans doute, à pratiquer une scientia sexualis. Ou plutôt, à avoir développé au cours des siècles, pour dire la vérité du sexe, des procédures qui s'ordonnent pour l'essentiel à une forme de pouvoir-savoir rigoureusement opposé à l'art des initiations et au secret magistral: il s'agit de l'aveu. (Ibid.: 77-78)

En d'autres mots, l'Occident a développé une injonction à parler de sexualité et à en rechercher les rouages pour mieux non seulement la contrôler, mais surtout la faire advenir par le biais d'un savoir dit authentique, scientifique ou objectif. En d'autres mots, le dispositif de la *scientia sexualis* cherche par tous les moyens à produire un savoir véridique à propos de la sexualité. Dans cet esprit, il est clair que la pornographie sollicite les corps afin de leur soutirer l'aveu incontrôlable de leurs jouissances. Et tout est mis en œuvre pour produire un simulacre de *scientia sexualis* en misant sur une visibilité maximale et une image qui se veut objective (lumière crue, gros plan, technologie mécanique). Il faut préciser

dès maintenant qu'il s'agit d'un vœu pieux, et ce, pour deux raisons principalement. La première découle du fait que l'orgasme féminin est impossible à voir et surtout qu'il peut se feindre facilement. La deuxième raison provient de la logique marchande de la pornographie qui doit proposer à son public ce qu'il désire voir comme aveu de jouissance, qu'il quête parfois violemment. Il faut le rappeler, « l'instance de domination n'est pas du côté de celui qui parle (car c'est lui qui est contraint) mais du côté de celui qui écoute et se tait [...] » (Foucault, 1976: 84). Ainsi, la réelle instance de pouvoir serait du côté du spectateur, le discours pornographique ne faisant que proposer ce qu'il désire voir. Mais je persiste à croire, à l'instar de Williams et de Marzano, que la pornographie produit fragmentairement un *savoir-pouvoir*. Cependant, le problème est que ce discours très partiellement authentique prétend être en totalité une *scientia sexualis*. C'est ce qui le rend si efficace et si fascinant. Le discours pornographique n'a pas la rigueur scientifique et l'autorité de la médecine, mais il ne demeure pas moins un discours qui se veut vrai et se proclame vrai. En réalité, la pornographie n'arrive qu'en partie à produire un discours visuel sur le sexe, puisque le seul aveu incontestable qu'elle met en scène est l'éjaculation masculine externe⁶; la jouissance féminine ne sera que suggérée par la bande sonore faite en post-production (visant un effet d'intimité plutôt que de véricité). Cela explique, selon Williams, la fétichisation de cette figure en pornographie que l'industrie appelle d'ailleurs le *money shot*. Qui plus est, avec des profits de plusieurs dizaines de milliards de dollars par année aux États-Unis seulement (Dwyer, 2005: 70), on peut dire que la pornographie constitue ainsi une norme discursive qui devient de plus en plus envahissante. Or, en jouant les simulacres d'une *scientia sexualis*, la pornographie influence singulièrement la pratique sexuelle contemporaine, et ce, que l'on s'en approche ou s'en distingue.

L'influence de la pornographie *hardcore* est en effet plus que patente en art. En particulier, les femmes artistes se sont intéressées de très près à la pornographie, et avec raison. Dans la pornographie hétérosexuelle, c'est le corps de la femme qui est objectivé, pénétré et parfois même violenté. Les

féministes ont d'ailleurs une relation très ambiguë avec la pornographie: mise à part la prostitution, jamais un sujet n'aura autant divisé les mouvements et les théories féministes. Jusqu'au milieu des années 1980, être féministe voulait dire presque automatiquement être contre la pornographie. Puis les théories féministes se scindent en deux camps au sujet de la pornographie, notamment après la conférence sur le thème de la sexualité et les femmes qui s'est tenue au Barnard College le 24 avril 1982. Le sociologue Steven Seidman nomme ainsi les camps: celui des romantiques (antipornographie) et celui des libertariennes (contre la censure) (1992: 187-209). Il s'agit en réalité des deux positions que l'on retrouve systématiquement dans les débats sur les questions épineuses reliées à la sexualité: l'avortement, la sexualité des adolescents, la prostitution, le sida, la pornographie, etc. Bien que la notion de « troisième vague » ne fasse pas consensus au sein des études féministes, la posture idéologique au sujet de la sexualité constitue un point de rupture majeur quant au passage de la deuxième (plus moraliste) à la « troisième vague » (plus libertaire) (Mensah, 2005:16).

En art, c'est surtout à partir des années 1990 que les femmes artistes commencent plus fréquemment à produire des œuvres sexuellement explicites. Sans parler d'une dominante dans la pratique des femmes photographes, on peut voir de plus en plus de femmes s'attaquer à la pornographie. Et, à en juger les récentes publications comme le hors-série de la revue *art press*, « X-Elles », paru en mai 2004 ou l'ouvrage *Women by Women: Female Erotic Photography* (Delius et Slaski, 2003) publié un an plus tôt, elles sont plusieurs à retravailler, contourner, citer, mimer, tenter de féminiser, subvertir ou simplement exporter la norme pornographique en art. Fait notable, ces œuvres mettent en scène presque exclusivement des femmes, et le plus souvent ce sont des autoportraits. Comme il est impossible de faire une recension de toutes les productions qui jouent avec la norme pornographique, je propose plutôt une courte analyse thématique de trois photographies de trois artistes différentes qui expriment bien les différentes tendances dans cette appropriation de la pornographie: *natacha02_t* de Natacha Merritt,

Making Love d'Elinor Carucci, et *Loin de moi, et près du lointain* de Geneviève Cadieux.

À un extrême, on retrouve une pratique qui se rapproche du produit pornographique au point de rendre caduque toute forme de distinction entre art et pornographie. La photographe américaine Natacha Merritt, avec *natacha02_t* de 1999, présente une photo conforme en tous points à la convention pornographique⁷. En plus de reprendre l'un des motifs les plus fréquents de la pornographie commerciale, la fellation, elle le présente de manière rapprochée et frontale. Il n'y a aucun doute sur le motif mis en scène et la sexualité y est plus qu'explicite. Malgré cela, force est de constater que ce n'est pas une image banalement pornographique. Déjà, il serait plus approprié de comparer le travail de Merritt à de la pornographie amateur, un rapprochement qu'elle souhaite d'ailleurs. Car, pour Merritt, la pornographie amateur agit comme un contrepoids à la pornographie commerciale; elle rectifie en partie les mensonges sur les désirs des femmes, notamment sur le fait que les femmes aiment se faire pincer les mamelons et se faire éjaculer sur le visage (Natacha Merritt dans Leydier, 2004: 50). Cette posture de Merritt s'avère assez naïve dans la réalité, même si elle reste potentiellement juste. On pourrait effectivement penser que la pornographie amateur met en scène une sexualité plus authentique et plus près de celle vécue, dans le privé, par des gens « ordinaires ». Cependant, lorsqu'on navigue sur des sites de pornographie amateur, la ressemblance entre les pornos amateur et commerciale saute aux yeux. Cette similarité résulte du fait que les deux types de



Natacha Merritt, *natacha02_t*, 1999.
Photographie numérique couleur. © Natacha Merritt 2000.
L'œuvre est reproduite avec l'autorisation de l'artiste.

pornographie desservent un même public et qu'ils se concurrencent pour gagner ou conserver leur part de marché. Par ailleurs, il est pertinent de spécifier que la photographie de Merritt s'inscrit dans un journal intime visuel qui relate la vie sexuelle de l'artiste avec ses copains, ses copines, ainsi qu'avec certains modèles féminins. La diffusion de ce journal se fait par le biais d'un site Internet payant: www.digitalgirly.com, ce qui intensifie les ressemblances avec la pornographie amateur qui se diffuse exactement de la même manière.

Plus concrètement, l'image présente en gros plan Natacha Merritt faisant une fellation. La photographe occupe entièrement l'image, mise à part deux fenêtres dans le coin gauche de l'image, source partielle de luminosité. Du partenaire, le regardant ne voit que son sexe en érection et une partie des testicules attachées avec une corde grossière, dans le but de maintenir l'érection et d'augmenter le plaisir de la fellation. La position du couple laisse deviner une position permettant la stimulation bucco-génitale mutuelle, connue sous le nom du 69. Cependant, l'image étant prise de trop près, il est impossible de s'en assurer. En fait, il ne s'agit pas d'un enjeu important de l'œuvre, car le sujet de la photographie est autre. Effectivement, si l'on s'attarde au regard de la photographe, on observe qu'il est décalé par rapport à une image pornographique ou simplement suggestive. Elle ne regarde ni son partenaire ni le spectateur potentiel; son regard est étrange et intrigue dans ce contexte particulier. Il s'agit d'un détail qui, comme on le verra, fait basculer radicalement le sens de l'image sans réduire son aspect opérant au plaisir en solitaire. Le regard de l'artiste prend tout son sens si le regardant sait qu'elle utilise une caméra numérique. Ainsi, il est possible de déterminer qu'elle se regarde grâce à l'écran rotatif qui lui sert de viseur. Contrairement à un viseur traditionnel qui correspond davantage à l'emplacement de l'objectif, l'écran rotatif opère un décalage qui permet d'afficher une spécificité de la photographie numérique, mais surtout de transformer une image de fellation en autoportrait exhibant l'artiste dans le processus de création. Avec ce décalage, il n'y a pas de doute que la photographe se regarde tout en s'assurant que le cadrage, la luminosité et autres effets esthétiques

correspondent à son projet, ce qui la place dans une position d'artiste en pleine création. Qui plus est, elle se regarde en train de faire cette fellation. En se captant elle-même dans cette position, l'artiste s'affiche comme agente sexuelle dans un scénario pornographique où la femme n'est, en général, qu'un simple objet sexuel, un instrument de plaisir ou sujet d'inquisition du regard. Sans nier l'objectivation ni l'instrumentalisation sexuelle qu'implique nécessairement la représentation de la sexualité de l'artiste, l'œuvre complexifie le statut des femmes en pornographie. En insistant sur ce regard narcissique et introspectif, l'œuvre utilise les motifs et les buts de la pornographie pour, sinon la féminiser, du moins octroyer un rôle plus actif aux femmes en pornographie. Merritt réaménage en quelque sorte la structure de la pornographie pour s'imposer comme sujet sexuel et créateur, offrant par le fait même un statut plus nuancé aux femmes. Cette image cherche également à transformer la vision qu'ont plusieurs femmes de la sexualité. Car si l'œuvre critique le manque de subjectivité, d'agentivité et de pouvoir des actrices dans l'image pornographique, elle critique également l'argument des féministes antipornographie qui veut qu'une représentation de fellation soit ontologiquement dégradante. En fait, en esthétisant la figure de la fellation, ainsi qu'en la transformant en autoportrait, Merritt en magnifie la représentation. En somme, *natacha02_t* s'impose en tant que photographie pornographique et offre simultanément un discours critique sur la pornographie, ce qui en fait une image en quelque sorte métapornographique.

À l'autre extrême de cette production artistique qui travaille la norme pornographique, il y a des images qui ne reprennent que certains traits du genre. La photographie *Making love*, aussi réalisée en 1999, de l'Israélienne Elinor Carucci constitue un exemple parfait de cette interprétation plus libre du genre pornographique. De prime abord, cette photographie ne partage pas grand-chose avec la pornographie si ce n'est le désir de représenter de manière authentique une sexualité aussi vraie que possible, une forme d'aveu. Bien qu'il s'agisse du principe fondateur de la pornographie, il n'en demeure pas moins que le résultat s'en écarte considérablement. Avec *Making*

love, Carucci interprète différemment cet impératif de présenter une sexualité vraie. Plus spécifiquement, la sexualité est comprise ici dans un sens beaucoup plus large que celui d'une succession de pénétrations de toutes sortes.

Avant d'aborder l'œuvre en tant que telle, il faut préciser que cette photographie s'inscrit dans une série qui s'intitule *Closer*, dans laquelle Carucci nous livre des moments intimes de sa vie familiale et de sa vie amoureuse avec son mari. L'œuvre offre, dans *Making Love*, une représentation d'une sexualité banale entre mari et femme. Dans cette image, on voit donc Carucci et son mari Eran enlacés dans un lit de draps blancs. Le cadrage se centre sur les deux troncs coupant de la représentation une partie de la tête des partenaires ainsi que les jambes. L'artiste porte pour tout vêtement un string fuchsia qui ponctue l'œuvre et propose un rappel chromatique de ses lèvres fardées. Contrairement à la photographie de Merritt, l'acte sexuel représenté n'est pas clair : alors que la photographie de Merritt affiche une netteté quasi objective, celle de Carucci s'impose dans un flou qui dénote plutôt une subjectivité. L'artiste nous livre une forme d'aveu qu'elle enveloppe aussitôt de mystère.

Concrètement, les corps sont enlacés, l'artiste tient la tête de son amoureux et semble lui susurrer à l'oreille quelques mots coquins ou tendres pendant que celui-ci lui caresse les fesses. La longue exposition de la photographie, qui produit une image floue, témoigne d'un léger mouvement rendant l'acte représenté encore plus confus. Cependant, il est clair que l'image mise sur l'aspect non génital de la sexualité qui s'oppose à la sexualité que présente la pornographie. Or, si la pornographie s'érige en tant que norme sexuelle, on pourrait dire que l'œuvre présente une sexualité transgressante, une forme de non-sexualité. Il serait plus juste de dire une pré-sexualité, car, visiblement, il s'agit d'une scène de préliminaires dans le scénario sexuel hétéronormatif et phallogentrique devenu hégémonique : un scénario qui débute facultativement avec des préliminaires, suivi de la pénétration puis se terminant par l'éjaculation dans le vagin (Hite, 1983 : 460 et Tiefer, 2004 : 192-193). La pornographie a contribué à alimenter ce scénario, à la différence près que la



Elinor Carucci, *Making Love*, 1999, photographie couleur, 76 x 102 cm.
L'œuvre est reproduite avec l'autorisation de l'artiste.

fellation constitue le seul préliminaire possible et que l'éjaculation se fait maintenant à l'extérieur du corps de la femme. En ce sens, en plus de transgresser la norme pornographique, l'œuvre déconstruit également la norme hétérosexuelle phallogcentrique en proposant une forme de sexualité autre. Dans cet esprit, pourrait-on interpréter l'œuvre comme une proposition d'une sexualité *queer*? La question se pose de manière pertinente, mais elle en implique une deuxième: est-ce possible d'invoquer une sexualité *queer* pour qualifier une sexualité hétérosexuelle entre mari et femme parce qu'elle déroge d'une sexualité phallogcentrique? Je crois que, dans le contexte de l'œuvre, le qualificatif serait abusif, bien que le projet d'éclatement d'une norme hétérosexuelle et phallogcentrique puisse aller, en partie, dans le même sens que les revendications *queers*. Selon moi, il serait plus juste d'y voir une critique féministe libertaire de la sexualité phallogcentrique.

Ainsi, *Making love* revendique une conception plus élargie de la sexualité et affiche une résistance à la norme pornographique. Une conception de la sexualité que la féministe française Luce Irigaray considère plus près des femmes :

[...] la femme a des sexes un peu partout. Elle jouit d'un peu partout. Sans parler même de l'hystérisation de tout son corps, la géographie de son plaisir est bien plus diversifiée, multiple dans ses différences, complexe, subtile, qu'on ne l'imagine [...] dans un imaginaire un peu trop centré sur le même. (1977 : 28)

Cette citation est d'autant plus significative dans le contexte actuel où un dispositif pornographique

est omniprésent. En effet, le « même » auquel fait référence Irigaray correspond à l'homme, au phallus et à sa sexualité. Il s'agit de cette même sexualité que la pornographie contribue largement à construire et à normaliser, puisque le seul aveu incontestable de la jouissance des corps qu'elle met en scène, c'est l'éjaculation masculine externe. De plus, dans *Making Love*, le mouvement brouille le motif sexuel au point de rendre une appréhension précise impossible. Contrairement à la pornographie qui vise une visibilité maximale du sexe en action, l'œuvre de Carucci rend volontairement la représentation confuse et diffuse. On peut ainsi voir l'œuvre de Carucci comme une représentation d'une sexualité « authentique », mais qui laisse place à l'interprétation. Même si l'œuvre s'approche d'une sexualité « dite » féminine, elle ne la définit que dans le contexte de sa propre expérience, échappant ainsi à une définition essentialiste de la sexualité et de la femme. Le flou dû au mouvement des partenaires suggère, selon moi, une volonté de laisser cours à l'imagination et de ne pas fixer cette sexualité *autre* dans un carcan rigide, un discours visuel normatif, tout en affichant une subjectivité artistique et personnelle certaine.

Il est significatif que ce soit par le mouvement que l'artiste confectionne un voile qui abstrait en partie la représentation, alors que la pornographie scrute justement l'action des corps qui se pénètrent et qui éjaculent. *Making Love* pervertit ainsi l'objet d'inquisition du regard pornographique pour en faire une entrave visuelle à l'exhibition de l'acte sexuel, retournant la norme du tout voir en voile artistique. Ce que l'œuvre tente d'exprimer également par ce voile abstrait, et le titre en dit beaucoup à ce sujet, c'est l'amour qui existe entre ces deux partenaires. Le voile brouille effectivement les frontières entre les corps d'une manière diffuse qui relèverait moins de la pornographie que de « l'érotisme des cœurs », comme l'entend Georges Bataille dans *L'Érotisme* (1967 : 26-28). Rappelons que, pour Bataille, l'érotisme des cœurs s'actualise dans la fusion profondément intime entre deux sujets. Il nomme cette fusion l'état de continuité en rapport à l'état de discontinuité que constitue la solitude inhérente à la condition humaine. Dans cet érotisme, la fusion des êtres se

réalise de deux manières. La première se concrétise dans le rapport sexuel « stabilisé par l'affection réciproque des amants » (*ibid.*: 26). Cela rend, aux yeux de l'auteur, le sentiment érotique plus fort, car la passion amoureuse est plus intense que le simple désir des corps. L'érotisme des cœurs se réalise aussi indépendamment de l'acte sexuel. L'intimité que crée le sentiment d'un amour profond manifeste également à elle seule une continuité entre les êtres.

Toujours selon Bataille,

[...] *l'être aimé pour l'amant est la transparence du monde.*
 [...] *Le hasard veut qu'à travers lui, la complexité du monde ayant disparu, l'amant aperçoive le fond de l'être, la simplicité de l'être.* (*Ibid.*: 28)

Dans l'érotisme des cœurs, l'amoureux rejoint l'autre à son point le plus intime, laissant de côté la façade sociale pour entrer en une communication profonde, où le soi et l'autre se rejoignent dans une continuité: une forme de recherche de l'essence de l'être. *Making Love* chercherait à évoquer ce surplus d'intimité qu'apporte l'érotisme des cœurs par rapport à une simple rencontre des corps. En brouillant les contours des deux partenaires formant une masse chromatique partiellement indistincte, la photographie suggère cette non-distinction entre soi et l'autre, cette interdépendance amoureuse. Le voile visuel créé par le mouvement des amoureux agirait ainsi comme un refuge pour un moment que l'on veut garder privé et qui, de toute manière, est irreprésentable: une rencontre physique et amoureuse basculant dans un état de continuité entre Carucci et son mari.

Alors que cette œuvre vise à insérer une sexualité non génitale (autrement dit, les préliminaires dans un script sexuel phallogocentrique) et l'épaisseur du sentiment amoureux dans la représentation de la sexualité, l'œuvre de Geneviève Cadieux s'attarde au moment qui suit tout juste le coït, cet instant même que Georges Bataille qualifie de « petite mort » (1967:111).

Loin de moi, et près du lointain (1993) est une œuvre peu connue de la photographe montréalaise. Ce diptyque aborde de biais la figure emblématique du *hardcore*: le *money shot*. Toutefois, l'œuvre ne partage en apparence rien avec une image pornographique.

Il ne s'agit pas non plus, comme chez Merritt, de métapornographie, mais plutôt d'un travail artistique sur un motif essentiel à la pornographie: le *money shot*. Dans cette œuvre, le moment choisi par l'artiste est simplement décalé par rapport au gros plan du pénis éjaculant. Or, ce déplacement combiné au traitement artistique de la photographie change considérablement l'aspect visuel du motif. En fait, il s'agit d'une photographie presque abstraite. Comme en pornographie, Cadieux fait usage de très gros plans. Cependant, la prise est tellement rapprochée qu'elle en abstrait le motif; il s'agit d'ailleurs d'un procédé que l'artiste a très souvent utilisé dans ses œuvres durant les années 1990. Dans la première partie du diptyque, on distingue difficilement le motif, on perçoit une forme obscure reposant sur un nid de poils. Ce sont entre autres les poils qui permettent au regardant d'interpréter cette forme comme un pénis. L'aspect luisant du prépuce, quant à lui, indique qu'il y a eu éjaculation récemment. Cela constitue aussi le lien figuratif et narratif avec la deuxième partie du diptyque, encore plus abstraite. Ce qui semble à première vue être un paysage de verglas se transforme, suite à l'identification du premier motif, en un amas de poils pubiens recouvert de sperme. Plusieurs minutes d'observation sont ainsi nécessaires pour amener le regardant à interpréter l'œuvre comme étant, d'une part, un pénis en phase de résolution et, d'autre part, le résultat de cette éjaculation sur les poils pubiens d'une femme.



Geneviève Cadieux, *Loin de moi, et près du lointain*, 1993.
 Diptyque: épreuves à développement chromogène sur plexiglas,
 183 x 272 cm chacune.
 L'œuvre est reproduite avec l'autorisation de la Galerie René Blouin.

En plus de changer l'aspect visuel, ce décalage, aussi léger soit-il, renverse également le sens de l'image. Plutôt que de miser sur la force génétique et orgasmique du phallus en action propre à la pornographie, le diptyque de Cadieux expose, d'un côté, la vulnérabilité de ce pénis ramolli et, de l'autre, la viscosité de l'émission masculine devenue stérile. Le moment choisi dans la séquence érotique, de même que ce gros plan qui abstrait le motif en s'approchant de trop près, impliquent un travail sur la forme pornographique. Plus précisément, il s'agit d'un travail de déchirure de la forme pornographique, la rendant informe. Pour reprendre les mots de Georges Didi-Huberman, le motif d'informe chez Georges Bataille est décrit comme

[...] une ouverture, une déchirure, un processus déchirant mettant quelque chose à mort et, dans cette négativité même, inventant quelque chose d'absolument neuf [...].

(Didi-Huberman, 1995: 21)

Plus concrètement, pour Yve-Alain Bois, ce même motif en art représente notamment un travail sur la forme constituée d'un « basculement du vertical vers l'horizontal » (Bois et Krauss, 1996: 23). Dans *Loin de moi, et près du lointain*, le passage du phallus éjaculant, toujours en érection, au pénis « réel », à l'état de repos, décline la forme pornographique. Le diptyque pousse ainsi le fantasme pornographique du phallus perpétuel dans ses derniers retranchements pour montrer le point aveugle de la pornographie, sa supercherie: le pénis, indépendamment de toutes les drogues que l'on peut utiliser, doit nécessairement reprendre une forme initiale, qui n'est pas celle de l'érection. Cette norme de ne pas représenter un pénis au repos que s'impose la pornographie manifeste un sentiment d'angoisse extrêmement fort pour le consommateur de sexe masculin en regard de l'impuissance. Comme l'affirme la sexologue Leonore Tiefer, l'érection, synonyme de la « compétence sexuelle, fait partie – certains diront qu'elle est la partie *centrale* – de la masculinité contemporaine »⁸ (1995: 142; notre traduction). La dernière chose que souhaite la pornographie, c'est bien de soulever un sentiment d'insécurité chez l'homme. À ce titre, on pourrait aisément concevoir

la pornographie, hétérosexuelle du moins, comme un espace réconfortant qui tend à glorifier une conception de la masculinité contemporaine centrée sur la virilité sexuelle. Par ailleurs, les sociologues de la sexualité John Gagnon et William Simon préciseront également que « la capacité érectile est un important signe de masculinité et de contrôle [...] » (1973: 62; notre traduction)⁹. Et comme la pornographie produit des aveux pour répondre à l'instance de pouvoir que constitue le consommateur, elle ne peut d'aucune manière lui proposer cette réalité de la sexualité postcoïtale masculine. La déchirure de l'image du phallus pornographique aura pour effet de faire ressurgir la faille de la sexualité masculine, du phallogentrisme et de la masculinité moderne. En choisissant de faire de ce moment intime une œuvre, Cadieux propose non seulement un hors-champ de la pornographie, mais aussi la fêlure, le bas matérialisme angoissant de la sexualité masculine. Il s'agit non plus d'exciter le spectateur, mais plutôt d'exposer de manière frontale, brutale et en très gros plan ce que la norme pornographique nous pousse à concevoir comme inadéquat, faible et impropre à la sexualité.

En somme, que les œuvres s'approchent visuellement d'une image pornographique (Merritt) ou pas (Carucci ou Cadieux), elles reprennent toutes les trois certains principes ou certains motifs propres à la pornographie. Ce faisant, elles traitent de pornographie et prennent position. Il s'agit certes de trois postures très différentes, mais de trois postures politiques féministes sur la pornographie, sur la représentation d'actes sexuels et sur la sexualité. Bien que les trois artistes ne se revendiquent pas comme féministes – mise à part Merritt qui dit partager des affinités avec les féministes d'allégeance pro-sexe de la troisième vague (Leydier, 2004: 50) –, les trois œuvres affichent une posture féministe certaine: la revendication en faveur d'une agentivité sexuelle accrue pour les femmes dans la pornographie; la mise en scène d'une sexualité dite « féminine » tout en l'opacifiant afin d'éviter de l'essentialiser et surtout de la normaliser; la présentation du motif d'angoisse ultime de la sexualité masculine, voire de la masculinité. Ces trois projets représentent trois critiques féministes très novatrices quant à la sexualité

et en particulier quant à celle qui est articulée par la pornographie. En ce sens, les œuvres non seulement offrent une résistance à la norme, mais tentent également de la transgresser en transformant son scénario sexuel normalisé et conventionné qui veut que seule la mise en scène de la jouissance masculine, signifiée par le *money shot*, importe. Ainsi, dans le travail de Merritt, la femme devient agente sexuelle tout en demeurant objet, complexifiant son statut sociopolitique. Avec Carucci, ce sont l'aspect non génital et le sentiment amoureux qui entrent dans le scénario sexuel. Enfin, Cadieux a l'audace de déchirer l'image phallique de la pornographie en exhibant le pénis dans toute sa flaccidité et son caractère angoissant : l'image prohibée par excellence du scénario pornographique. Autrement dit, les trois œuvres transgressent la limite établie par la norme pornographique quant au scénario sexuel et perturbent à leur manière le pouvoir des consommateurs de pornographie qui, toujours, soumettent les corps à la même quête de l'aveu du phallus pénétrant et éjaculant. Et c'est en ce sens précis que les trois œuvres se politisent.

NOTES

1. Citation originale : « "pornography" names an argument, not a thing ».
2. Selon Kendrick, le terme *hardcore* entre dans le discours légal autour de la censure en 1957, lors du procès opposant les États-Unis et Samuel Roth (Kendrick, 1987 : 197).
3. Citation originale : « to define film pornography minimally, and as neutrally as possible, as the visual (and sometime aural) representation of living, moving bodies engaged in explicit, usually unfaked, sexual acts with a primary intent of arousing viewers ».
4. Je le souligne à nouveau, il s'agit de la convention qui s'applique uniquement à la pornographie hétérosexuelle. Il va sans dire que la pornographie gaie, bisexuelle, fétichiste, sadomasochiste, transsexuelle ou pédophile relève nécessairement d'autres conventions stylistiques ; la seule chose que ces diverses pornographies partagent, ce sont les critères ontologiques.
5. Expression dans la langue originale : « the frenzy of the visible ».
6. Bien que quémandée et encadrée dans une convention, après que l'homme ait franchi le point de non-retour, son éjaculation constitue une réaction physiologique incontrôlable de jouissance.

7. Il est à noter que l'analyse de *natacha02_t* s'inspire d'une autre analyse de cette même œuvre publiée antérieurement (Lavigne, 2007 : 362-368). J'en profite également pour souligner la parution d'un article de Thérèse Saint-Gelais abordant le travail de Natacha Merritt dans l'ouvrage qu'elle a dirigé (*L'Indécidable*, 2008 : 119). Une partie de son article s'articule autour du regard dans le travail de Merritt.

8. Citation originale : « Sexual competence is part – some would say the central part – of contemporary masculinity ».

9. Citation originale : « The capacity for erection is an important sign element of masculinity and control [...] ».

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BATAILLE, B. [(1957) 1967] : *L'Érotisme*, Paris, Minuit, coll. « Arguments ».
- BOIS, Y.-A. et R. KRAUSS [1996] : *L'Informe. Mode d'emploi*, Paris, Centre Georges-Pompidou.
- COLLECTIF [2004] : *X-Elles. Le sexe par les femmes*, hors-série de la revue *art press*, mai.
- DELIUS, P. et J. SLASKI (dir.) [2003] : *Women by Women: Female Erotic Photography*, Munich et Londres, Prestel.
- DIDI-HUBERMAN, G. [1995] : *La Ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Paris, Macula.
- DWYER, S. [2005] : « Enter Here – At Your Own Risk: The Moral Dangers of Cyberporn », dans R. J. Cavalier (dir.), *The Impact of the Internet on Our Moral Lives*, Albany, SUNY Press, 69-94.
- FOUCAULT, M. [1963] : « Préface à la transgression », *Critique*, vol. 19, n° 195-196, août-septembre, 751-769 ;
 ——— [1976] : *Histoire de la sexualité*, tome I (*La Volonté de savoir*), Paris, Gallimard, coll. « Tel ».
- GAGNON, J. et W. SIMON [1973] : *Sexual Conduct: the Social Sources of Human Sexuality*, Chicago, Aldine Publishing Company.
- HITE, S. [(1981) 1983] : *Le Rapport Hite sur les hommes*, Paris, Laffont.
- IRIGARAY, L. [1977] : *Ce sexe qui n'en est pas un*, Paris, Minuit, coll. « Critique ».
- KENDRICK, W. [1987] : *The Secret Museum: Pornography in Modern Culture*, New York, Viking Penguin.
- LAVIGNE, J. [2007] : « Érotisme féministe en art ou métapornographie : le sexe selon Carolee Schneemann, Annie Sprinkle et Natacha Merritt », *Symposium: Canadian Journal of Continental Philosophy*, vol. 11, n° 2, 351-370.
- LEYDIER, R. [2004] : « L'Œil numérique de Natacha Merritt », *art press*, n° 302, 46-50.
- MARZANO, M. [2003] : *La Pornographie ou l'épuisement du désir*, Paris, Hachette Littératures.
- MENSAH, M. N. (dir.) [2005] : *Dialogues sur la troisième vague féministe*, Montréal, Éd. du remue-ménage.
- OGIEN, R. [2003] : *Penser la pornographie*, Paris, PUF.
- POULIN, R. [2004] : *La Mondialisation des industries du sexe: prostitution, pornographie, traite des femmes et des enfants*, Ottawa, L'Interligne, coll. « Amarres ».
- SAINT-GELAIS, T. (dir.) [2008] : *L'Indécidable: écarts et déplacements de l'art actuel. The Undecidable: Gaps and Displacements of Contemporary Art*, Montréal, Éd. Esse.
- SEIDMAN, S. [1992] : *Embattled Eros: Sexual Politics and Ethics in Contemporary America*, New York, Routledge, coll. « Thinking Gender ».
- TIEFER, L. [(1995) 2004] : *Sex is not a Natural Act & Other Essays*, Boulder, Westview Press.
- WILLIAMS, L. [1989] : *Hard Core: Power, Pleasure and « the Frenzy of the Visible »*, Berkeley, University of California Press.
- ZIPLow, S. [1977] : *Film Maker's Guide to Pornography*, New York, Drake Publishers Inc.

L'ENFER DE JAMES NACHTWEY : PROTOCOLE POUR UNE PHOTOGRAPHIE COMPASSIONNELLE

VINCENT LAVOIE

Dès les années 1930, à la faveur des premiers débats publics d'importance sur l'«indécence» de la photographie de presse, le secteur du photojournalisme – photographes, éditeurs, rédacteurs de manuels d'apprentissage, premiers historiens de l'image de presse – s'interroge sur son éthique. Déjà, la représentation de la violence et de l'horreur, au même titre que les diverses violations de la vie privée, ce en quoi les photojournalistes sont à l'époque réputés maîtres, irritent la sensibilité des contemporains. Des codes de déontologie officieux commencent alors à baliser l'exercice de la profession, que la quête de la photo choc et du profit ne cesse cependant de remettre en cause. La représentation de l'horreur est tolérée si la situation photographiée est reconnue comme un événement d'intérêt public. On peut photographier l'horreur, à la condition toutefois que les motivations soient moralement acceptables. Le droit à l'information dédouane ainsi le photojournaliste du déshonneur qu'il inflige parfois à autrui. Cette prérogative du photojournaliste est historique. Or, ce privilège, le photographe américain James Nachtwey s'en prévaut à dessein, comme en témoigne la publication en 1999 de *L'Enfer*, un imposant recueil réunissant des reportages photographiques réalisés au cours des années 1990 en Roumanie, en Somalie, en Inde, au Soudan, en Bosnie, au Rwanda, au Zaïre, en Tchétchénie et au Kosovo. Dans cet article, nous proposons une lecture de l'œuvre photographique de Nachtwey que nous examinons à l'aune des principes éthiques régulant la pratique du photojournalisme. C'est sur cette toile de fond teintée de bons sentiments qu'il convient d'observer les images de Nachtwey réalisées dans un contexte où la pratique du photojournalisme et du reportage participe de l'action humanitaire. Manifestation d'un devoir d'ingérence? Expression d'une compétence artistique? Il serait inopportun de trancher puisque telle est la singularité de l'œuvre de Nachtwey que d'abolir toute ligne de partage entre positions éthiques et considérations esthétiques. Or, cet amalgame pose problème. Moralisation des conduites esthétiques ou esthétisation des postures morales? L'œuvre de Nachtwey exacerbe cette ambiguïté endémique de l'histoire du photojournalisme de type compassionnel.

ÉTHIQUE ET PHOTOJOURNALISME

Les considérations éthiques sont indissociables des développements techniques, culturels et institutionnels du photojournalisme tels qu'ils surviennent dans l'entre-deux-guerres¹. Dès l'époque en effet, on esquisse les fondements d'une éthique de

la profession qui fournit le socle aux actuels codes de déontologie du photojournalisme². Destinés à préserver le contrat moral liant le photographe, l'éditeur et le public, les principes cardinaux de cette éthique sont de deux ordres. Le premier a trait à la crédibilité des images. Pierre angulaire de la probité journalistique, la crédibilité de la représentation photographique doit impérativement être assortie d'une foi inébranlable en l'authenticité de celle-ci. D'où les nombreuses proscriptions touchant l'ensemble des opérations techniques et éditoriales susceptibles de lui porter atteinte. Toute forme d'intervention directe sur la réalité qui soit de nature à en modifier le caractère, de même que tout type de manipulation des contenus visuels effectuée *a posteriori* font par conséquent l'objet d'interdictions formelles. Mettre en scène une situation à des fins esthétiques et pédagogiques ou pour des raisons strictement pratiques est interdit.

Le respect de l'intégrité du réel est un principe canonique du photojournalisme orthodoxe. Il suffit d'observer, s'il fallait s'en convaincre, la virulence avec laquelle on sanctionne les fautifs. Edgar Roskis rapporte le cas de cette photographie d'Edward Keating publiée le 20 septembre 2002 dans le *New York Times*. L'image montre un garçonnet de six ans jouant avec un pistolet en plastique aux abords d'une épicerie située à Lackawanna dans l'État de New York. Le commerce où figure une affiche portant l'inscription «Arabian Foods» est fermé suite à une perquisition du FBI. L'arrestation effectuée trois jours plus tôt de membres présumés d'une cellule dormante du réseau al-Qaïda explique la présence du photographe sur les lieux. En vertu de sa «politique d'intégrité journalistique», la rédaction du *New York Times* a retiré de ses éditions ultérieures l'image de Keating après qu'elle eût appris que la photographie en question avait été posée (Roskis, 2003). Même les portraits posés sont suspectés de violer les règles éthiques du photojournalisme. Frank Hoy nuance toutefois cette opinion en arguant qu'il est illusoire de penser que les portraits posés enfreignent l'éthique photojournalistique, tout comme il est erroné de croire en l'absolue contingence de la photographie d'actualité. Il arrive, soutient l'auteur, que le recours à

la pose soit motivé par une nécessité d'ordre éthique (1986: 92-93). Hoy fournit l'exemple du portrait d'une mère tenant entre ses mains, à l'attention du photographe, une photographie de son fils disparu.

Ce refus d'appliquer de manière rigoriste les principes déontologiques défendus par les associations professionnelles et les rédactions est partagé par John Merrill qui, dans un texte intitulé «A Sound Ethics for Photojournalism» et paru en 1976, invite à remettre en cause ces principes, précisément pour des raisons éthiques. C'est ainsi qu'il recommande, pour des motifs relevant de la bonne foi ou du bon goût, de mettre en scène un événement passé, de tenir secrète l'existence de certaines images ou l'identité de certaines personnes, voire de les supprimer de l'image. Toutes ces effractions doivent cependant être commises au nom d'une éthique supérieure (*ibid.*: 186-189). La dernière recommandation de Merrill, soit celle consistant à modifier l'aspect d'une image par la suppression d'un ou plusieurs de ses éléments, vise l'intégrité physique de la photographie. Or, de l'avis des signataires de codes de déontologie, mais également des auteurs d'ouvrages spécialisés sur le photojournalisme qui, pour la plupart d'entre eux, dédient un chapitre aux questions d'éthique³, cela est de nature à miner la crédibilité de l'image. On qualifie d'ailleurs de falsification toute intervention physique ou informatique visant à modifier le contenu de l'image par suppression, ajout ou altération de ses composants.

Les développements des outils informatiques et de la photographie numérique ont rendu à ce point sensible ce problème de la retouche qu'une déontologie spécifique à cette évolution technologique a été formulée dans les années 1990. C'est ainsi qu'en 1991, le conseil d'administration de la National Press Photographers Association formule un énoncé de principe sous le titre «Digital Manipulation Codes of Ethics» visant à baliser l'usage de la retouche en matière de pratiques numériques. Or, ce texte ne fait que réitérer les règles applicables à la photographie analogique, mais en insistant plus particulièrement sur le respect de l'intégrité physique de l'image, condition essentielle à sa probité journalistique. De même, comme le rapporte Dona Schwartz (1999) au sujet du

code d'éthique adopté par le quotidien *Minneapolis Star Tribune* suite à une affaire de falsification numérique⁴, les seules manipulations informatiques autorisées sont celles que l'on accepte déjà dans le domaine de la photographie analogique : correction des tonalités et des coloris, restauration d'une ligne ou d'une forme, élimination de la poussière, recadrage. Les opérations traditionnellement effectuées en chambre noire demeurant la référence absolue, il est ainsi permis de supprimer un élément de l'image en recadrant la scène, mais il est proscrit d'éliminer ce même élément au moyen d'une application informatique. L'omission de divulguer toute opération de cette nature constitue une faute professionnelle que l'on sanctionne parfois sévèrement⁵.

Le second ordre de considérations à caractère éthique a trait à la représentation de la douleur des autres. Cet aspect de la pratique photojournalistique nous oriente d'emblée vers les travaux de James Nachtwey où la monstration des sujets – victimes, indigents et laissés pour compte – procède d'une posture morale, comme nous le verrons plus avant. Les questions morales soulevées par l'enregistrement et la présentation publique du désarroi d'autrui animent le secteur du photojournalisme depuis les années 1930 bien qu'aucun code de déontologie dûment constitué n'encadre alors l'exercice du métier. La popularité de la presse tabloïd dans l'entre-deux-guerres, la prédilection du lectorat pour le fait divers, l'accroissement du nombre de photographes et, en conséquence, la vive concurrence que sont alors appelés à se livrer photojournalistes, éditeurs et magnats de la presse illustrée provoquent dérives et excès en matière de respect de la vie privée, de décence et de bon goût, autant d'aspects que les mentors du photojournalisme somment à l'époque de prendre en compte. Constatant les inclinaisons sensationnelles d'une presse illustrée qui reproduit sans sourciller des photographies de victimes de meurtres et d'accidents, Roscoe Ellard soutient que la diffusion publique de celles-ci ne saurait être justifiée sans l'assurance qu'un bénéfice pédagogique ou humain y soit associé (Ellard, Mills Jr et Vitray, 1939 : 388). Ces images dérangent si bien qu'il devient impératif de pondérer l'outrage qu'elles produisent

par quelque justification à caractère moral. À propos des images d'Arthur Fellig, alias Weegee, photographe de faits divers, Alain Buisine fait justement remarquer que ses portraits de criminels violemment éclairés au flash « qui fait toute la lumière sur l'âme damnée et corrompue des gangsters » (1996 : 10) sont assortis d'une valeur sanitaire. Ces images de malfrats morts criblés de balles font en effet œuvre de « salubrité publique » (l'expression est de Weegee).

Le photojournaliste est un personnage dépourvu d'éthique, telle est cependant la conviction du public des années 1930 qui, nourri des représentations négatives véhiculées par le cinéma, se méfie de lui. L'une des raisons invoquées pour expliquer cette suspicion du public tient à la diffusion non autorisée d'images d'accidents de voiture, d'incendies et autres désastres (Featherstonhaugh, 1939 : 154). La production et la publication d'images inconvenantes au regard des personnes directement affectées par le drame sont jugées contraires à l'éthique. Mais la raison économique l'emporte sous la pression d'un vaste marché qui ne cesse de réclamer semblables images. Le caractère public des informations entre en conflit avec la dimension privée de la peine éprouvée par les proches et les victimes d'une tragédie. Si le drame est ressenti comme une affaire privée, sa gravité, elle, justifie son passage dans la sphère publique. Tel est le paradoxe que le photojournalisme tente de justifier éthiquement. Les tragédies humaines sont une « ressource naturelle » que les médias se doivent d'exploiter avec circonspection. C'est l'opinion d'observateurs qui, tels McCall et Rhode, conçoivent l'exercice du métier comme « une intrusion publique dans un domaine où la peine éprouvée ne peut être que privée » (1961 : 211). Cette observation anticipe celle de Susan Sontag sur la dimension prédatrice de l'acte photographique :

Photographier les gens, c'est les violer, en les voyant comme ils ne se voient jamais eux-mêmes, en ayant d'eux une connaissance qu'ils ne peuvent jamais avoir ; c'est les transformer en quelque chose que l'on peut posséder de façon symbolique. (1983 : 28)

On comprend de ce passage que la photographie est viol d'intimité autant que violation de propriété. Un

blessé de la route pourra être photographié s'il est dans l'espace public, c'est-à-dire sur la chaussée, dans sa voiture ou sur une civière, mais non à l'intérieur de l'ambulance ou à l'hôpital qui sont considérés comme des lieux privés. Dans le même ordre d'idées, l'état de santé d'une personnalité publique, soit-il intéressant d'un point de vue historique, est privé, à moins que sa cause ne soit accidentelle ou criminelle, auquel cas il devient public, du fait de sa dimension événementielle (Kobre, 1980: 316). « Lorsque la vie privée rencontre l'histoire, on doit s'incliner et écarter le droit commun », explique Bernard Edelman (2001: 173)⁶.

DEVOIR DE PRÉSENCE

L'événement est un parfait alibi éthique en ce qu'il transforme en œuvre d'utilité publique une image par ailleurs condamnable pour son indécence. C'est ainsi que la valeur pédagogique, éducative ou informative d'un événement justifie la publication d'images autrement déclarées préjudiciables pour les sujets représentés. La valeur utilitaire d'une photographie sensationnelle dédouane son auteur de la violence de son geste. Les représentations de tragédies – accidents de la route, incendies, catastrophes aériennes – sont d'autant plus louables qu'elles sont porteuses de valeurs humanistes à travers la représentation de gestes de bravoure, de courage et de compassion posés par les équipes d'urgence. Selon cette logique, le *summum* en matière de comportement éthique de la part du photographe de presse consiste à secourir d'éventuels blessés plutôt que de les photographier. C'est ce que montre une image où l'on voit Nachtwey prêtant assistance à Greg Marinovich, tandis qu'à l'arrière-plan on transporte le reporter Ken Oosterbroeks mortellement atteint d'une balle⁷. Or, il a bien fallu qu'un autre photographe, en l'occurrence Juda Ngwenya de l'agence Reuters, agisse en tant que tel pour que l'on obtienne une image de cette belle marque d'abnégation⁸. Ce « devoir de représentation » est en quelque sorte revendiqué dans l'image même à travers la figure de Joao Silva qui enregistre le sauvetage.

James Nachtwey incarne exemplairement ce personnage mythique du reporter téméraire et héroïque, totalement dédié à l'enregistrement des

situations de crise. Photographe à l'agence Black Star de 1980 à 1985, membre de la coopérative Magnum de 1985 à 2001, James Nachtwey crée en septembre 2001, avec Alexandra Boulat, Ron Haviv, Gary Knight, Antonin Kratochvil, Christopher Morris et John Stanmeyer, l'agence VII, afin d'assurer une meilleure couverture des guerres, catastrophes et crises humanitaires. La fondation de l'agence VII répond à la nécessité de réhabiliter les fonctions critiques et sociales rattachées à la photographie de guerre, une pratique associée aux épisodes les plus valorisés de l'histoire du photojournalisme. Véritable figure de l'abnégation, Nachtwey correspond parfaitement à cette description du reporter-photographe, ce stoïcien du temps présent, que fournit Michel Letellier dans un article intitulé « L'impassible photographe » paru en 1910:

Quand le ciel déchaine la tempête, quand la terre tremble, quand les cratères s'enflamment et que les gens terrifiés courent hagards et blêmes vers un salut incertain, lui, ferme, au milieu de la commotion générale, garnit son Kodak et s'en va, pour l'édification et l'instruction du monde, prendre des vues de ces spectacles grandioses dans leur terrible déploiement.

(Cité par Chéroux, 2001: 307)

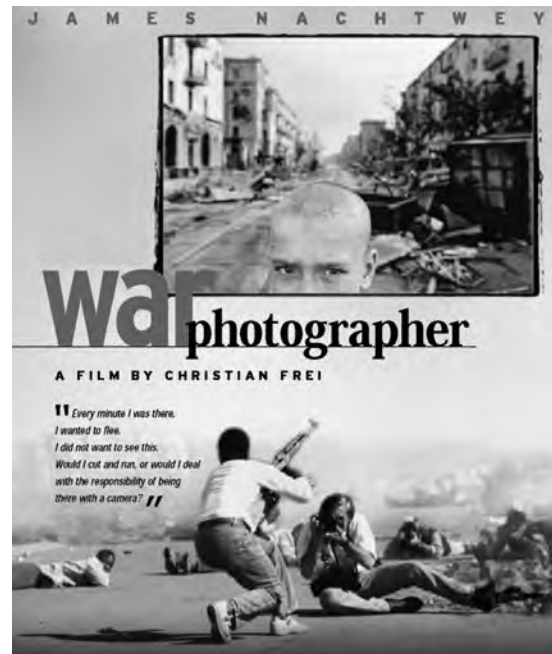
De même, Nachtwey aurait sans nul doute suivi l'injonction d'un instructeur du Signal Corps, les services photographiques de l'armée américaine – « quand vous [les photographes] photographiez une bataille, vous devez faire partie de la bataille » (Moeller, 1989: 284) –, tant est impérative pour lui la nécessité de photographier le drame au plus près. Nulle surprise que la célèbre devise de Robert Capa – « Si vos photographies ne sont pas réussies, c'est que vous n'êtes pas assez près » – figure en exergue du film *War photographer* que Christian Frei lui consacre en 2001. Ce documentaire, où l'on accompagne Nachtwey lors de ses reportages, cultive ce culte de la proximité absolue au moyen d'une micro-caméra installée sur le dessus de l'appareil photo qui montre l'index du photographe qui appuie sur l'obturateur en même temps que les scènes qu'il photographie. Par le truchement de ce dispositif, le spectateur fait pour ainsi dire corps avec le photographe. Cette incorporation subjective du spectateur à l'acte

d'enregistrement le situe dans une proximité inédite avec le drame, en même temps qu'elle lui fait ressentir cette césure protectrice que l'appareil introduit entre le sujet et l'horreur. Évoquant les conditions de réalisation des images qu'elle a prises dans les camps de la mort, Margaret Bourke-White décrit ainsi ce rôle d'interposition salutaire joué par l'appareil :

L'usage de l'appareil photographique était presque un soulagement. Il intercalait une mince barrière entre moi et l'horreur devant moi. Les gens me demandent souvent comment il est possible de photographier de telles atrocités. Je devais couvrir mon esprit d'un voile pour travailler.

(1963 : 259)

La publicité du film *War Photographer* montre James Nachtwey assis par terre, et non pas couché à plat ventre comme ses collègues que l'on aperçoit à l'arrière-plan, plus exposé donc que les autres au danger, plus près surtout de ce milicien armé, point de convergence de l'attention médiatique, que le photographe enregistre en légère contre-plongée. L'arrière-plan enfumé, la présence de gravats, le recours au monochrome, qui inscrit la représentation dans le registre d'une orthodoxie documentaire et, bien entendu, la phrase de Nachtwey, à laquelle les guillemets confèrent le statut de témoignage, procèdent d'une éthique et d'une esthétique de la photographie de guerre, comme l'indique explicitement le titre du film. Quant à la photographie qui chapeaute cette scène – une image de 1995 prise en Tchétchénie –, elle atteste la maîtrise technique de Nachtwey, sa singularité d'auteur, son mérite, mais également sa prédilection pour la photographie analogique, procédé canonique de la profession, ici exprimé par le signalement ostensible des marges du négatif dont le liséré irrégulier révèle la matérialité brute. Cette mise à nu du matériau photographique vise à rappeler que le photojournalisme implique un savoir-faire dans le traitement des images, ce sur quoi le film de Frei insiste particulièrement dans une séquence où Nachtwey, préparant les épreuves de son exposition individuelle au International Center of Photography à New York, guide son tireur dans le choix des tonalités les plus appropriées. Dans le film, la photographie qui fait l'objet des plus délicates



Affiche du film *War Photographer* de Christian Frei, Suisse, 2001, 96 min.

et savantes attentions est, à quelques détails près, identique à celle reproduite sur l'affiche. Conférant une dimension artisanale aux épreuves d'exposition, ces manipulations sont présentées comme la marque d'une compétence exclusive au professionnel de l'image, une prérogative, on le devine, étrangère au photographe amateur actuel, adepte du cliché numérique couleur.

L'ENFER

Dédié aux personnes qu'il a photographiées tout au long de cette décennie, *L'Enfer* est préfacé par Luc Sante qui reconnaît en Nachtwey l'héritier des pionniers de la photographie de guerre – Roger Fenton, Alexander Gardner, Timothy O'Sullivan (Nachtwey, 1999 : 9). L'introduction de Sante est apologétique, conformément aux conventions du genre. Mais ce panégyrique, s'il vise à inscrire le nom de Nachtwey au panthéon des plus remarquables photographes de guerre, est surtout l'occasion de décliner les plus illustres valeurs morales associées à la pratique de la photographie de guerre. C'est ainsi que l'on précise d'emblée la position antimilitariste de

Nachtwey qui, ni neutre ni partisane envers l'un ou l'autre des belligérants, prend la défense des victimes. Nachtwey est décrit comme un témoin dont la parole, si elle ne saurait se substituer à celle jamais audible de la victime, vaut comme traduction de la douleur de l'autre. Nachtwey est le porte-voix de ceux que l'on réduit au silence et *L'Enfer* la caisse de résonance de la souffrance du monde. À la froide statistique, Nachtwey oppose le drame de l'individu. À l'inconfort de la lassitude compassionnelle, il répond par la monstration crue et répétée de l'outrage. Le travail de Nachtwey se déploie sous le signe de la nécessité et de l'utilité. Il n'est en rien « glamour » (c'est le terme employé par Sante). Le photographe est assimilé à un missionnaire au corps cicatrisé et à l'âme résiliente. Pour autant, ses images sont savamment composées, car Nachtwey ne saurait faire autrement, assure l'écrivain. À ceux qui reprocheraient à Nachtwey de tirer profit du malheur d'autrui, Sante répond qu'il n'est pas de ceux que la vue de la douleur, du traumatisme et de la famine rend incompetent. Le texte de Sante est remarquable en ce qu'il décline avec force et conviction le répertoire des qualités morales du photojournaliste de guerre – honnêteté, compassion, dénonciation – de même que celui des attributs de l'image éthiquement correcte : représentation non fardée de l'horreur, clarté descriptive, composition rigoureuse.

Dans *L'Enfer*, les images ont largement préséance sur les informations écrites. Aucune légende n'accompagne les images qui occupent l'intégralité de l'espace éditorial. Il faut, pour obtenir quelques indications contextuelles, se référer à la liste des illustrations reproduite en fin de volume, et se livrer à un exercice de manipulation plutôt périlleux compte tenu de son poids et de son imposant gabarit. Cette scission entre le texte et les images s'impose à l'évidence comme une réfutation de la forme magazine où l'image est rarement dissociée de tout contenu textuel. *L'Enfer* se présente sous les espèces d'un livre de photographies⁹, un mode de diffusion complémentaire au magazine et à l'exposition, auquel les photographes ont notamment eu recours pour dénoncer les affres de la guerre : *This is War!* (1951) et *I Protest* (1967) de David Douglas Duncan,

Vietnam Inc. (1971) de Philip Jones Griffith, *The Destruction Business* (1971) de Don McCullin. La simple énumération des lieux où s'est rendu Nachtwey indique d'emblée le répertoire des sujets traités : conflits armés, épurations ethniques, déplacements de réfugiés, génocide. Ce registre thématique subordonne le travail de Nachtwey au genre canonique de la photographie de guerre, l'une des pratiques les plus commentées de l'histoire du photojournalisme. La photographie de guerre, en raison des valeurs morales qu'elle véhicule – témérité, bravoure, abnégation, engagement –, s'est de fait imposée comme le principal créneau de la photographie événementielle. Les pionniers du photojournalisme – Gardner, O'Sullivan, Brady, Fenton –, de même que les figures emblématiques de ce genre – Capa, McCullin, Griffith, Caron –, ont tous photographié la guerre. Le photojournaliste mythique est de fait un reporter de guerre et les chefs-d'œuvre du photojournalisme se rapportent pour la plupart d'entre eux à des actions militaires. La guerre a contribué à légitimer le photojournalisme en lui conférant le titre d'auxiliaire privilégié de l'histoire événementielle. Pour autant, la photographie de guerre, au regard de la masse totale des clichés produits en temps de conflit, n'est que très rarement une image événementielle. Les moments d'éclats et autres épiques acmé constituent en réalité des exceptions figuratives que l'histoire du photojournalisme a exagérément valorisées comme autant d'avatars photographiques du tableau d'histoire. Or, ce que la photographie de guerre montre en vérité, ce sont des situations sans véritable qualité événementielle : les préparatifs des opérations, l'attente des garnisons, les déplacements de matériel et de personnes, les décombres, voire les loisirs des soldats, mais peu ou pas les combats. C'est que la photographie achoppe à représenter la guerre dans sa quintessence événementielle. De sorte que l'essentiel des représentations photographiques de la guerre se rapporte à la périphérie géographique et temporelle de l'événement. « À peine la photographie a-t-elle tourné son objectif vers la guerre qu'elle s'impose d'autres priorités. Elle furete en périphérie », constate Laurent Gervereau (2001 : 64)¹⁰. Plus que la bataille au front, c'est la vie dans les tranchées que

l'on photographie. Plus que l'assaut, c'est l'attente qui fournit les sujets les plus susceptibles d'être photographiés. Même dans les années 1930, alors que l'économie visuelle de l'information est arrivée à maturité, la photographie échoue à représenter exemplairement les combats. Ils sont inadéquatement représentés – trop près, trop loin, trop tard –, de sorte qu'il n'en résulte aucune image véritablement épique. La guerre n'est manifestement pas très photogénique. Si la photographie paraît peu apte à produire une image édifiante de la guerre héroïque, elle excelle en revanche dans la monstration de ses horreurs: victimes, cadavres ou exactions. C'est que la représentation photographique des atrocités procède non pas d'une mise en récit des événements, mais bien plutôt du plat constat des états, séquelles et sévices infligés au corps. Le protocole figuratif de l'archive médicale pourra alors être utilisé afin que la photographie puisse, froidement et cliniquement, exposer l'image de la blessure au regard scrutateur.

Si, pour des raisons de décence ou à des fins de propagande, la discrétion s'impose dans la représentation des morts, on reproduit des images montrant des corps lointains et non identifiables, des croix, des biens personnels, des armes, en somme des métonymies du drame¹¹. Les représentations les plus troublantes demeurent certainement ces portraits photographiques «en catastrophe» qui, des gueules cassées de la Grande Guerre jusqu'aux âmes brisées de l'épuration ethnique, exhibent la douleur des autres. Ce qui est troublant dans ces images, c'est l'inscription à l'intérieur même d'un code de représentation réputé valorisant – le portrait – d'une violence antithétique à la vocation du genre. Indissociable de l'essor de la bourgeoisie, le portrait constitue un mode de symbolisation privilégié depuis les tout débuts de la photographie. Le succès commercial du portrait photographique a largement contribué, et cela avec l'invention du daguerréotype, à populariser le genre, si bien que la pratique du portrait est rapidement devenue le lieu d'expression d'intentions diverses, dont celle de produire une image socialement favorable et pérenne du sujet. L'espace scénique du studio de photographie, tel qu'il se codifie au Second Empire, avec ses toiles peintes qui

recréent l'ambiance aristocratique du XVIII^e siècle très prisée par la bourgeoisie, est habituellement rempli d'accessoires propres à expliciter l'appartenance du modèle à la classe dirigeante. Si la présence des accessoires dans le studio – livres, fauteuils, œuvres d'art – permet de reconstituer les intérieurs bourgeois, elle vise principalement à consacrer l'espace du studio comme le lieu d'élaboration d'une fiction sociale. La formalisation dans les années 1880 du portrait judiciaire, laquelle s'est notamment caractérisée par la suppression de tous les codes de valorisation du portrait de studio, condition essentielle à l'instauration d'une image «accusatrice»¹², rappelle, en la court-circuitant, la fonction laudatrice du portrait photographique. Que celui-ci fournisse le cadre conceptuel aux photographies des grands blessés de la guerre souligne, tel un repoussoir, la violence subie par les sujets de la représentation.

MORALES DU REGARD

Dans les remerciements qui figurent à la toute fin de *L'Enfer*, Nachtwey exprime sa gratitude envers le «soutien logistique et moral» apporté, entre autres, par les organisations humanitaires suivantes: le Comité international de la Croix-Rouge, CONCERN, CARE, Médecins du Monde, le Haut Commissariat des Nations Unies pour les réfugiés, l'UNICEF, Médecins Sans Frontières. Il est fréquent que les photojournalistes accompagnent les organisations non gouvernementales (ONG) lors des missions humanitaires. Ceux-ci bénéficient ainsi de la logistique des organisations internationales et se déplacent sur les lieux de conflits à moindres frais. Comme le souligne Edgar Roskis, la photographie humanitaire est née de ce nouvel «assistanat» du photojournalisme à l'égard des ONG. Roskis distingue cette forme de photojournalisme qui émerge dans les années 1970 de celle pratiquée dix ans plus tôt:

Lorsque dans les années soixante un Don McCullin ou un Raymond Depardon débarquait au Biafra, il ne parlait pas d'humanitaire. Il s'en allait photographier la guerre toute crue, sans fard, sans habillage caritatif. (1995: 44)

La critique de Roskis porte autant sur la dimension caritative de la photographie humanitaire, laquelle

risque de subordonner la photographie au rôle d'auxiliaire des ONG, que sur l'encadrement logistique fourni par celles-ci, une entrave à l'autonomie du photjournaliste. Comment, dans ce contexte, assurer l'indépendance intellectuelle, morale et politique de la photographie humanitaire vis-à-vis des attentes des ONG « commanditaires » ? De l'avis de Roskis, cette incorporation « morale » du photjournaliste humanitaire, qui n'est somme toute pas très différente de celle, militaire, qui balise la couverture médiatique des actuels conflits armés, est étrangère au photographe de guerre des années 1960. Selon cette logique, il est anachronique sinon abusif de définir James Nachtwey en tant que photographe de guerre. Dans sa préface au recueil, Luc Sante tente de résoudre cette contradiction en qualifiant Nachtwey de photographe « antimilitariste », situant d'emblée son travail dans une perspective militante qui, pour dire la paix, doit montrer la guerre¹³.

À propos de la présentation française de la célèbre exposition humaniste « The Family of Man » organisée en 1955 par Edward Steichen, Roland Barthes, dans un court texte intitulé « La grande famille des hommes », a constaté l'échec de la photographie à montrer l'histoire. La préparation de l'exposition « The Family of Man », produite par le Museum of Modern Art à New York, débute en 1951, en pleine guerre froide. Dans ce contexte, il importe que la photographie soit perçue comme un langage universel, tout à la fois consensuel et lénifiant. Réunissant des images réalisées aussi bien par des photographes réputés que par des amateurs, l'exposition a l'ambition d'illustrer les rapports que l'homme entretient avec lui-même, sa famille, sa communauté et le monde entier¹⁴. La critique de Barthes porte en premier lieu sur l'idéologie de cette exposition qui moralise et sentimentalise l'espèce humaine en soulignant, par-delà les particularités ethniques, économiques et culturelles des personnes photographiées, ses présumés fondements communs : l'amour, la naissance, le travail, la mort. L'exposition laisse ainsi entendre, selon Barthes, qu'il y a au fond de chaque être une « nature » identique, une unité morale qui « revient à postuler une essence humaine » (1970 : 174). Cela conduit l'auteur à identifier un

dessein spiritualiste accentué dans l'exposition par des citations d'auteurs réputés, des proverbes « primitifs » et des extraits de l'Ancien Testament. De cette critique en découle une autre qui s'adresse plus particulièrement à l'image photographique dépourvue en l'occurrence de tout caractère événementiel. Recourir à la photographie pour « redire la mort ou la naissance n'apprend, à la lettre, rien », affirme Barthes (*ibid.* : 175). Celui-ci critique la photographie pour son incapacité à traduire l'historicité des injustices dont certains individus et communautés sont en vérité les victimes. Cette faillite de la photographie à révéler la teneur en drame des réalités historiques est également au fondement d'une réserve que Barthes exprime à l'endroit d'une exposition présentée en 1955 à la galerie d'Orsay à Paris et réunissant cette fois des images d'horreur. Si les images montrent des horreurs, elles échouent à faire en sorte que nous les éprouvions, rapporte Barthes. La raison en est que les photographes ont « surconstruit l'horreur », comme l'exprime Barthes, par des contrastes, une composition trop savante, des rimes formelles ou autres analogies qui nous dépossèdent de notre jugement¹⁵. Les intentions esthétiques trop manifestes du photographe annihilent le choc que nous devrions ressentir. Ces images se distinguent des œuvres peintes qui, par telle majoration, exagération ou artifice rhétorique, sollicitent plus efficacement les affects – Barthes cite en exemple la peinture d'histoire impériale – ; elles diffèrent également des « photographies d'agence », lesquelles touchent par leur littéralité. Ce sont d'ailleurs les seules photo-chocs de l'exposition, estime Barthes. Les images de presse font en ce sens ressentir que « le fait surpris éclate dans son entêtement, dans sa littéralité, dans l'évidence même de sa nature obtuse » (*ibid.* : 107). On déduit de ce commentaire que les images spontanées, amateurs ou esthétiquement pauvres sont les plus à même d'introduire « au scandale de l'horreur » (*ibid.*).

La dignité humaine est précisément ce que Nachtwey cherche à rétablir par la réalisation d'images mettant en scène des actes restaurateurs d'humanité. Cette perspective rejoint la conception de l'action humanitaire telle que décrite par Rony Brauman, fondateur de Médecins Sans Frontières :

L'action humanitaire est celle qui vise, sans aucune discrimination et avec des moyens pacifiques, à préserver la vie dans le respect de la dignité, à restaurer l'homme dans ses capacités de choix. (1995: 9)

Les travaux portés par cette ambition sont ceux où des intervenants humanitaires, mais également des réfugiés, sont montrés posant des gestes de compassion à l'endroit de personnes mourantes. Prises au Soudan et en Somalie, ces images sont celles où l'on aperçoit, entrant dans le champ de l'image, des pieds de personnes soignantes, des mains affairées à administrer les derniers soins et des gestes de désignation, autant d'indices patents de l'action humanitaire. Ces gestes, s'ils s'inscrivent dans le registre des actions humanitaires, procèdent moins du don que de l'échange en ce qu'ils situent le sujet dans la perspective d'une économie transactionnelle de nature caritative¹⁶. Dans cette photo de Nachtwey, le coupon à l'en-tête de l'UNICEF, où figure le descriptif des besoins nutritifs et médicaux de cette personne, unit exemplairement deux mains, toutes deux précédées d'un bracelet, l'un décoratif, l'autre médical, produisant ainsi une curieuse impression de réciprocité. Cette apparente symétrie constitue de toute évidence le sujet de cette photographie qui, plus que de documenter crûment un état de grande détresse, comme on le rencontre du reste dans d'autres images de Nachtwey, met plutôt l'accent sur une dynamique relationnelle. La mise en représentation de cet échange, inéquitable malgré son apparente symétrie, permet d'inclure, au sein d'une image unique, une polarité typique de l'action humanitaire. Plutôt que de montrer les équipes d'intervention, d'une part, et les destinataires de l'action humanitaire, d'autre part, Nachtwey a réuni ces mondes somme toute disjoints à travers cette métaphore de la transaction. Cette solution figurative a entre autres avantages celui de lier ontologiquement et narrativement ces réalités qu'il importe, si ces

images devaient nous persuader de la légitimité des actions humanitaires, de montrer solidairement. C'est par la représentation d'une économie de la compassion que Nachtwey propose de résoudre les deux écueils observés par Roland Barthes, le refoulement de l'histoire par l'humanisme d'une part, la dénégation de l'horreur par les conventions esthétiques d'autre part.

Le photographe de presse est un personnage investi d'une mission morale qui se manifeste sous la forme d'un devoir de présence face à l'événement. C'est là, dans ce face à face avec l'événement qui, rappelons-le tout même par simple précaution, est non pas tant une réalité objective qu'une formation discursive, que s'exprime la probité éthique du reporter-photographe. Une intégrité morale que les membres de la profession transmettent en talent artistique en honorant par moult prix et récompenses les auteurs des images les plus emblématiques d'un fait d'actualité récent, essentiellement des photographies de guerre, d'horreur et de catastrophes. Le mérite de Nachtwey a maintes fois été reconnu par l'attribution de prestigieux prix de photojournalisme - World Press Photo Award, Robert Capa Medal, Infinity Award. Promues au titre de « chefs-d'œuvre » du photojournalisme, ses images soulèvent inévitablement l'épineuse question de la destination des honneurs. Car que récompense-t-on exactement en décernant semblables récompenses? Le photographe, l'image ou l'événement? Si le photographe est le destinataire des honneurs, l'est-il pour son engagement éthique, sa probité journalistique ou son talent et ses habiletés esthétiques? L'image est-elle primée en raison de sa valeur informative et testimoniale ou à cause de ses propriétés formelles et narratives? Il apparaît en tout cas que, dans le domaine du photojournalisme, les qualités morales du photojournaliste se sont substituées à la compétence esthétique de l'artiste comme critère d'excellence¹⁷.

NOTES

1. Voir ces quelques titres : Kinkaid (1936 : 263-266); Price (1932 : 9-11); Featherstonhaugh (1939 : 153-159); Ellard, Mills Jr et Vitray (1939 : 385-401).
2. Voir notamment le «NPPA Code of Ethics» disponible sur le site de la National Press Photographers Association. En ligne : www.nppa.org/professional_development/business_practices/ethics.html (page consultée le 26 janvier 2009). Pour ce qui concerne les questions légales, voir Sherer (1996 : 91).
3. McCall et Rhode (1961 : 206-224); Edom (1976 : 184-189); Hoy (1986 : 241-254; 92-93); Kobre (1980 : 306-330); Evans (1997 : 271-286); Parrish (2002 : 283-306).
4. Voir également Mitchell (1992).
5. Les cas de sanctions sont nombreux. Signalons toutefois cet exemple rapporté notamment par André Gunthert à propos d'une image d'Adnan Hajj prise lors d'un *raid* sur Beyrouth en août 2006. Mise en ligne le 5 août, cette photographie siglée Reuters montre une vue de la capitale libanaise où s'élève, à gauche, une colonne de fumée présentant un motif répétitif trahissant une retouche. Dans un communiqué du 7 août, Reuters, qui assure faire preuve «d'une tolérance zéro pour toute image retouchée», informe qu'elle a retiré les 920 photographies de Hajj de sa banque d'images, et qu'elle cesse toute relation avec lui. A. Gunthert, «L'affaire Adnan Hajj : première manipulation emblématique de l'ère numérique», *Archives de la recherche en histoire visuelle*, 8 août 2006. En ligne : <http://www.arhv.lhivic.org/index.php/2006/08/08/204-laffaire-adnan-hajj> (page consultée le 6 mars 2009).
6. À défaut, c'est-à-dire que lorsque le sujet ne rencontre que lui-même en dehors de toute forme d'événementialité, celui-ci jouit d'une protection juridique sans précédent. C'est tout le problème du droit à l'image, cette présomption selon laquelle chaque personne dispose sur son image d'un droit exclusif, talon d'Achille du photojournalisme actuel.
7. En ligne : <http://flickr.com/photos/87436847@N00/277334839/> (page consultée le 25 février 2009).
8. Je remercie Julie-Ann Latulippe, étudiante à la maîtrise en études des arts au département d'histoire de l'art de l'Université du Québec à Montréal, qui, à la faveur d'un travail réalisé dans le cadre du séminaire «Théories esthétiques et arts visuels» que j'ai animé à l'hiver 2008, m'a informé de l'existence de cette image. Pour d'autres clichés du même événement, voir en ligne : http://digitalfilmmaker.net/Bang/photographers_frame.html (page consultée le 27 janvier 2009).
9. Sur l'histoire de cette forme, voir Badger et Parr ([2005] 2007).
10. Voir également Gervreau (2006). Sur la rhétorique des images de guerre, voir Saouter (2003).
11. Selon Joëlle Beurrier, les premières images de cadavres de la Première Guerre mondiale sont reproduites dans *L'Illustration* le 26 septembre 1914, et sont exclusivement les corps des soldats ennemis. Concernant les pertes françaises, l'auteure décline un ensemble de représentations photographiques métonymiques qui suggèrent le drame sans le montrer explicitement. L'illustration graphique (*Illustrated War News, Illustrierte Zeitung, Kriegsnummer*) abonde cependant en imageries sensationnelles et spectaculaires. Ce type de représentation s'inscrit dans la perspective des nombreux invariants iconographiques de la guerre héroïque et permet de pallier le plat mais cru constat de la représentation photographique. Le refoulement de la mort, aussi bien dans le dessin que dans la photographie, est toutefois constaté à partir de la fin de 1915. Voir Beurrier (2001 : 64 et 2007).
12. Le terme renvoie à l'ouvrage de Christian Phéline consacré à la genèse du portrait judiciaire (1985).
13. Pour un bref historique des imageries pacifistes et une analyse plus détaillée de l'ouvrage antimilitariste illustré *Guerre à la guerre* (1925) d'Ernst Friedrich, voir Offenstadt (2001 : 271-275).
14. Quelques chiffres : 2 millions d'images consultées, 503 photographies retenues en provenance de 68 pays, 9 millions de spectateurs. En 2004, «The Family of Man» a été inscrite au Registre Mémoire du Monde de l'UNESCO. Voir Sandeen (1995) et Back et Schmidt-Linsenhoff (2004).
15. «C'est qu'en face d'elles, nous sommes à chaque fois dépossédés de notre jugement : on a frémi pour nous, on a réfléchi pour nous, on a jugé pour nous ; le photographe ne nous a rien laissé» (Barthes, 1970 : 106).
16. En ligne : <http://www.time.com/time/daily/special/photo/inferno/sudan2.html> (page consultée le 25 février 2009).
17. Seymour Topping, administrateur du prix Pulitzer de 1993 à 2002, estime que le courage du photographe constitue le principal critère d'appréciation et que cela conduit à privilégier les images susceptibles de démontrer cette qualité. Le nombre important de photographies lauréates représentant des situations de crise est, selon lui, la conséquence de cette prédilection pour les démonstrations de courage. D'après une interview conduite par Shik Kim et Smith (2005 : 309).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BACK, J. et V. SCHMIDT-LINSEHOFF (dir.) [2004]: *The Family of Man 1955-2000. Humanism and Postmodernism: a Reappraisal of the Photo Exhibition by Edward Steichen*, Marbourg, Jonas Verlag.
- BADGER, G. et M. PARR, [(2005) 2007]: *Le Livre de photographies: une histoire, Volume 1 (Volume 2)*, Londres, Phaidon.
- BARTHES, R. [1970]: *Mythologies*, Paris, Seuil.
- BEURIER, J. [2001]: « Voir ou ne pas voir la mort », dans T. Blondet-Bisch, R. Frank, L. Gervereau et A. Gunthert (dir.), 62-69; ——— [2007]: *Images et violence 1914-1918. Quand Le Miroir racontait la Grande Guerre...*, Paris, Nouveau monde éditions.
- BLONDET-BISCH, T., R. FRANK, L. GERVEREAU et A. GUNTHERT (dir.) [2001]: *Voir/Ne pas voir la guerre. Histoire des représentations photographiques de la guerre*, Paris, BDIC/Somogy.
- BOURKE-WHITE, M. [1963]: *Portrait of Myself*, New York, Somon & Schuster.
- BRAUMAN, R. [1995]: *L'Action humanitaire*, Paris, Flammarion.
- BUISINE, A. [1996]: « Weegee : la sacralisation du fait divers », *La Recherche photographique*, n°16, 10-15.
- CHÉROUX, C. [2001]: « Mythologie du photographe de guerre », dans T. Blondet-Bisch, R. Frank, L. Gervereau et A. Gunthert (dir.), 310-311.
- DUNCAN, D. D. [1951]: *This Is War*, New York, Harper & Brothers; ——— [1968]: *I Protest*, New York, New American Library.
- EDELMAN, B. [2001]: *Le Droit saisi par la photographie*, Paris, Flammarion.
- EDOM, C. C. [1976]: « A Matter of Ethics », dans C. C. Edom (dir.), 184-189; ——— (dir.) [1976]: *Photojournalism. Principles and Practices*, Dubuque, W. C. Brown Company Publishers.
- ELLARD, R., J. MILLS Jr, et L. VITRAY [1939]: « Photography and the Law, Libel, Ethics, Copyrighting », *Pictorial Journalism*, New York, McGraw-Hill Book Company Inc., 385-401.
- EVANS, H. [1997]: « From print to Page Ethics », *Pictures on a Page. Photojournalism, Graphics and Picture Editing*, Londres, Pimlico, 271-286.
- FEATHERSTONHAUGH, D. [1939]: « Ethics », *Press Photography with the Miniature Camera*, Boston, American Photographic Publishing Company, 153-159.
- FREI, C. [2001]: *War Photographer*, film en couleurs, Suisse, 96 min.
- GERVEREAU, L. [2001]: « Introduction », dans T. Blondet-Bisch, R. Frank, L. Gervereau et A. Gunthert (dir.), 14-25; ——— [2006]: *Montrer la guerre? Information ou propagande*, Paris, Isthme éditions.
- GRIFFITH, P. J. [1971]: *Vietnam Inc.*, New York, Collier Books.
- GUNTHERT, A. [2006]: « L'affaire Adnan Hajj : première manipulation emblématique de l'ère numérique », *Actualités de la recherche en histoire visuelle*, École des hautes études en sciences sociales. En ligne: www.arhv.lhivic.org/index.php/2006/08/08/204-laffaire-adnan-hajj (page consultée le 26 janvier 2009).
- HOY, F. P. [1986]: *Photojournalism. The Visual Approach*, Englewoods Cliffs, Prentice-Hall Inc.
- KINKAID, J. C. [1936]: « Ethics », *Press Photography*, Boston, American Photographic Publishing Co., 263-266.
- KOBRE, K. [1980]: « Photographing Within the Bounds of Law and Ethics », *Photojournalism. The Professionals's Approach*, Sommerville, Curtin and London Inc., 306-330.
- MCCALL, F. H. et R. B. RHODE [1961]: « The News Photographer and the Law », *Press Photography. Reporting with a Camera*, New York, The Macmillan Company, 206-224.
- MCCULLIN, D. [1971]: *The Destruction Business*, Londres, Open Gate.
- MERRILL, J. C. [(1936) 1976]: « A Sound Ethics for Photojournalism », reproduit dans C. C. Edom (dir.), 186-189.
- MITCHELL, W. J. [1992]: *The Reconfigured Eye, Visual Truth in the Post-Photographic Era*, Cambridge, The MIT Press.
- MOELLER, S. D. [1989]: *Shooting War: Photography and the American Experience of Combat*, New York, Basic Books.
- NACHTWEY, J. [1999]: *L'Enfer*, « Introduction » de L. Sante, Paris, Phaidon; ——— [2000]: *James Nachtwey – Testimony* (exposition), ICP–International Center of Photography, New York, 23 mai au 23 juillet.
- OFFENSTADT, N. [2001]: « L'image contre la guerre. Autour d'Ernst Friedrich », dans T. Blondet-Bisch, R. Frank, L. Gervereau et A. Gunthert (dir.), 270-275.
- PARRISH, F. S. [2002]: « Ethics and Taste », *Photojournalism. An introduction*, Belmont, Wadsworth/Thomson Learning, 283-306.
- PHÉLINE, C. [1985]: *L'Image accusatrice*, Paris, Association de la critique d'art contemporaine, n° 17.
- PRICE, J. [1932]: « Ethics », *News Photography*, New York, Industries Publishing Company, 9-11.
- ROSKIS, E. [1995]: « Vers un photojournalisme assisté? », *Contrejour*, n°4 (« La photographie humaniste »), avril; ——— [2003]: « Quand le reportage photographique devient une marchandise », dans V. Lavoie (dir.), *Maintenant. Images du temps présent*, Montréal, Mois de la Photo à Montréal, 278-289.
- SANDEEN, E. J. [1995]: *Picturing an Exhibition: The Family of Man and 1950s America*, Albuquerque, University of New Mexico Press.
- SAOUTER, C. [2003]: *Images et Sociétés: le progrès, les médias, la guerre*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal.
- SCHWARTZ, D. [1999]: « Objective Representation: Photographs as Facts », *Picturing the Past. Media, History and Photography*, Urbana et Chicago, University of Illinois Press, coll. « The History of Communication », 158-181.
- SHERER, M. D. [1996]: *Photojournalism and the Law. A Practical Guide to Legal Issues in News Photography*, Durham, National Press Photographers Association.
- SHIK KIM, H. et C. Z. SMITH [2005]: « Sixty Years of Showing the World to America, Pulitzer Prize-Winning Photographs, 1942–2002 », *Gazette: The International Journal for Communication Studies*, vol. 67, n° 4, 309.
- SONTAG, S. [1983]: *Sur la photographie*, Paris, Denoël-Gonthier.

APPARAÎTRE ET LEURRER

SYLVAIN CAMPEAU

D'entrée de jeu, j'aimerais expliciter les deux présupposés sur lesquels j'appuierai ma réflexion. La photographie, par sa nature même, par la mécanique de son dispositif et les besoins de sa prise d'images, se prêterait d'emblée au politique. Je comprendrai ici cette notion de politique non dans le sens de l'art de gouverner ou d'administrer les affaires de l'État, mais bien comme l'ensemble des rapports de pouvoir au centre desquels une administration, une constitution de l'image est possible. Comment le corps, en effet, se soumet-il ou résiste-t-il au pouvoir de la photographie? Comment elle-même, inversement, fait-elle figure de pouvoir en rapport aux représentations du corps qu'elle permet?

Pour étayer cette hypothèse, je ne verserai pas dans une politique de l'image faite, constituée. L'image peut certes être posée et étudiée comme fait accompli dans l'aval de sa constitution, dans la circulation des signes à laquelle elle se prête, dans les instances et médias particuliers où on la voit poindre, dans ses usages sociaux et idéologiques. Mais ce n'est pas ce à quoi je m'attarderai. Je veux plutôt m'arrêter sur son dispositif, ses entours lorsqu'elle se pose en acte, sur ce qui forme l'amont de la photographie. Je veux regarder des images en soulevant la question des stratégies de prises lors de la constitution des œuvres. La photographie, donc, non dans son paraître définitif, dans l'après-coup de sa prise, mais dans le moment de sa préparation, dans son acte planifié, travaillé par l'artiste en vue du résultat final. Car toute photographie est une opération de saisie qui assure son contrôle sur ce qui est vu. Toute image est le résultat de stratégies pour appréhender le réel et le soumettre à la fixité de la photographie. Pour ce faire, cela prend un opérateur, en position de maîtrise des instruments et des stratégies de saisie; cela implique un concepteur qui délègue sa volonté de saisie à des mécanismes qui conditionnent évidemment le résultat final; certes, le concepteur a-t-il voulu telle cette image, mais il y a aussi que la photographie opère à sa façon, et permet des possibles qui marquent l'image résultante.

Je veux aussi y aller d'une conjecture que j'étayerai au fil des exemples offerts; à savoir que le corps se prête à l'avance aux figures du politique, que sont déjà inscrites en lui les influences et les marques du politique. Cela revient à dire, dans le cas qui nous occupe, qu'il se prête d'emblée à la maîtrise photographique.

Notons, au passage, comment tout cela prolonge et complète la conception même qu'Aristote se faisait de la politique dans son ouvrage du même nom. Pour lui aussi, il était question d'étudier le phénomène du rapport des forces en présence sur la base

de servitudes dites naturelles et conventionnelles. Au-delà de ces servitudes acceptées comme irrémédiables et innées, qui réunissent maître et esclave, mari et femme, parents et enfants, il y a celles qui touchent aux conventions qui unissent des hommes libres et égaux et qui, sur une base consensuelle, permettent l'exercice d'un pouvoir librement consenti, attribué selon des règles variables. Dans nos démocraties d'aujourd'hui, et même sous d'autres régimes plus autoritaires, nous savons bien que le pouvoir est toujours un enjeu, qu'il est toujours l'objet de tiraillements et d'influences diverses. Il est moins l'exercice d'une puissance contraignante que la mise en jeu d'élan de variables et de changeantes intensités. Les images que nous avons du monde subissent elles-mêmes les contrecoups de ces forces en présence, forces insidieuses et mouvantes. Il y aurait certes un travail à faire à partir de l'image constituée, soumise aux divers impératifs des pouvoirs en place. Mais, je le répète, mon approche sera ici différente. Il s'agit plutôt de traiter de la servitude « conventionnelle » qui s'établit entre l'opérateur et son sujet, humain de préférence. Cette servitude est non pas une soumission, loin s'en faut, mais plutôt une sorte de pacte, puisqu'il s'agit d'une soumission acceptée. Elle repose sur des impératifs techniques, puisque la photographie a son propre *modus operandi*, et sur l'intentionnalité de l'opérateur dont les opérations de constitution de l'image dépendent de ces impératifs. Le pouvoir que la photographie exerce sur le réel se manifeste dans ces opérations nécessaires à la constitution de l'image, et qui reposent essentiellement sur un arrêt dans le temps, dans le flux des événements, et sur une stabilisation de l'état des choses dans l'espace. L'opérateur exerce son pouvoir dans la maîtrise qu'il déploie à l'intérieur de ces possibilités propres à la photographie.

Un premier impératif, évident, constitutif, est celui de la *saisie*. Contrairement à la peinture, où la représentation fait l'objet d'une traduction manuelle, le corps est bel et bien saisi par la photographie. C'est par la prise de vue que cela s'opère ou, devrais-je dire, par la prise de corps. Celui-ci, d'ailleurs, est impliqué de deux façons bien différentes. Il est évidemment partie prenante quand il est l'objet de cette saisie.

Il l'est comme le serait tout autre objet sur lequel la photographie se pencherait. Mais il l'est tout autant, bien que de manière différente, quand il se fait ombre opérante, hors-cadre, dans le ballet des gestes et de la posture à prendre pour préparer la prise d'images et actionner les mécanismes. Là intervient une spécificité : c'est que le corps de l'opérateur contraint dès lors un autre corps. Il y aurait donc un premier corps, objet de la saisie, et un second, qui opère cette même saisie, le second étant en position de force par rapport au premier. Ce rapport de forces n'est peut-être pas aussi évident. Sur quoi reposerait-il exactement ? Qu'advient-il du dispositif de soumission dès lors que le corps de l'opérateur est aussi celui qui est reproduit ; quand l'opérateur se donne à voir dans une stratégie de monstration qu'il élabore ? Ou alors est-ce de la maîtrise des variables techniques et des conditions de saisie que tout dépend ici ?

Une des premières prises de vue à avoir fait du corps son objet essentiel est le fameux *Autoportrait en noyé* (1840) d'Hippolyte Bayard. La création de cette photographie est motivée par une frustration. Bayard était de ceux qui avaient réussi à simplifier le processus de développement. Le procédé qu'il avait mis au point se distingue en effet du daguerréotype du fait que les images positives créées reposent non plus sur le métal, comme celles de Daguerre, mais bien sur le papier. Or, malgré cette découverte et cette contribution à la photographie, il obtient bien moins en rentes de l'État que Daguerre et que le fils de Nicéphore Niepce. Il décide donc, en 1840, d'attenter photographiquement à sa vie avec cette image au dos de laquelle il écrit une courte note où il annonce, à la troisième personne, sa propre mort.

Le cadavre du Monsieur que vous voyez ci-dessus est celui de M. Bayard, inventeur du procédé dont vous venez de voir ou dont vous allez voir les merveilleux résultats. À ma connaissance, il y a à peu près trois ans que cet ingénieux et infatigable chercheur s'occupait de perfectionner son invention. L'Académie, le Roi et tous ceux qui ont vu ces dessins que lui trouvait imparfaits les ont admirés comme vous les admirez en ce moment. Cela lui fait beaucoup d'honneur et ne lui a pas valu un liard. Le gouvernement qui avait beaucoup trop donné à M. Daguerre a dit ne rien pouvoir

faire pour M. Bayard et le malheureux s'est noyé. Oh! instabilité des choses humaines! Les artistes, les savants, les journaux se sont occupés de lui depuis longtemps et aujourd'hui qu'il y a plusieurs jours qu'il est exposé à la morgue personne ne l'a encore reconnu ni réclamé. Messieurs et Dames, passons à d'autres, de crainte que votre odorat ne soit affecté, car la figure du Monsieur et ses mains commencent à pourrir comme vous pouvez le remarquer.



H. Bayard, *Autoportrait en noyé*, 1840. © SFP

En cet autoportrait, le corps-sujet, saisi par la photographie, rencontre le corps opérant, celui de l'énonciateur. Celui-ci, en fait, crée une version de lui-même montrée dans le corps-sujet. Nous avons donc bien ici une mise en scène, une fiction, construite dans un but précis, provoquée par un manque de reconnaissance du public, donc par un défaut de pouvoir. Il reste que l'opérateur dirige la conception de sa propre image, que celle-ci est soumise à une intention avouée, reconnaissable dans le résultat final. Cette soumission de son propre corps aux impératifs de la saisie photographique est ici obligation technique, mais elle se transforme aussi en soumission publique, l'image étant un agrégat d'espace-temps réel bien que résultant d'une mise en scène étudiée. Là réside d'ailleurs toute l'ambiguïté du procédé. Cette image est bien la réponse à une situation où s'exerce sur son auteur un pouvoir jugé abusif et qu'il

décide de dénoncer. Mais cette parade a elle-même été produite grâce à une soumission du corps de l'opérateur à sa *prise de corps*, par la photographie. Ce faisant, il sollicite évidemment le pouvoir technique propre à la photographie, mais il le met à son service. C'est par extension, par sa représentation publique, pourrait-on dire, que cette image devient une stratégie, un rien perverse, de soumission plus étendue. Bayard s'en remet donc aux propriétés intrinsèques et techniques de la photographie pour en amplifier l'effet. Lésé par les autorités, il retourne au public l'image des effets dramatiques de ce mépris (sa mort) et étend la responsabilité de l'oubli où il fut contraint à tout le public visé par cette théâtralisation. Il a donc su opposer aux pouvoirs supposés des autorités visés son propre pouvoir créateur.

Toute l'entreprise est évidemment fondée sur une stratégie de leurre. Le fait de claironner que l'image est un autoportrait est une part active de cette stratégie. Cette apparition en cadavre de Bayard est dès lors présentée comme étant une tactique avouée de manipulation. Bayard, dans les faits, n'obtiendra rien de plus de l'État; ni rente supplémentaire, ni reconnaissance, mais sa réplique par l'image lui assure le fin mot de l'histoire, en plus d'une fortune critique qui vaut à cette image de faire encore l'objet d'une certaine attention des historiens et des spécialistes de la photographie.

Ainsi traitée, l'image devient dès lors preuve soumise à l'expertise des jurés et fabulation active. Il en va un peu comme si présidait à la naissance de l'autoportrait sa double nature, déjà, preuve notariale et fiction à la fois. Fiction, plutôt, d'une preuve notariale. Et c'est par cette propension marquée à la fiction qu'elle assure son pouvoir et son autorité propres.

Cette anecdote vient ratifier une certaine vision de la photographie. Comme Philippe Dubois, on peut affirmer qu'«avec la photographie, il ne nous est plus possible de penser l'image en dehors de l'acte qui la fait être» (1990: 9; c'est l'auteur qui souligne). L'image photographique est liée aux conditions de son énonciation, dépendante des opérations par lesquelles elle advient. Il faut donc l'aborder dans la richesse de son processus et par la panoplie de

ces opérations. Allons plus loin et convenons aussi qu'elle est « inséparable de toute son énonciation, comme *expérience d'image* » (*ibid.*; c'est l'auteur qui souligne). Bayard voulait bien, par son autoportrait, poser un acte d'indignation en montrant son triste sort. Il espérait sans doute obtenir réparation. Son *ego* meurtri se projette ici dans le corps montré : son corps. Du coup, l'indignation se camoufle (et s'expose tout à la fois) sous l'humiliation jouée de sa malheureuse condition.

L'autoportrait soulève aussi un autre problème, celui de la double présence de l'opérateur devenu aussi sujet. Il lui faut en effet habiter des deux côtés de l'appareil : derrière, comme opérateur et conducteur de l'image à créer et des paramètres divers à respecter, et devant, comme sujet pris dans une mise en scène.

À cet égard, l'expérience vécue par Denis Roche, dont il nous parle dans son livre *La Disparition des lucioles*, est évocatrice. Cette histoire est celle de son impossible autoportrait, tenté lors de sa visite du cloître de San Onofrio. Au moment de se mettre au travail, il lui apparaît que sa minuterie d'auto-déclenchement ne lui donne pas le temps nécessaire pour parcourir l'espace qui le sépare du lieu où il veut se saisir lui-même. Il a beau courir et courir, tendre le bras pour profiter du plus petit gain de terrain possible, rien n'y fait. L'objectif ouvre son œil et l'atteint en pleine course, alors que le site au sein duquel il voulait se voir saisi et reproduit n'est pas encore rejoint. La collusion d'espace et de temps nécessaire à la réalisation de cette photographie ne peut être ici réalisée. L'autoportrait devient ainsi chose impossible. Denis Roche n'est plus derrière la lentille, comme il se doit dans pareille situation, et il ne peut être à temps devant – ce qui fonde son échec.

Malgré tout, Philippe Dubois conclut que l'autoportrait est le « mode par excellence, constitutif, originaire, quasi ontologique de la photographie », car, ajoute-t-il,

[...] toute photographie est toujours un autoportrait, sans métaphore : image de ce qu'elle prend, de celui qui la prend, et de ce qu'elle est, tout cela à la fois, dans un seul et même laps d'espace et de temps, dans et par une sorte de convulsion de la représentation.

(1990 : 293 ; c'est l'auteur qui souligne)

L'image est donc toujours une force active parce qu'elle est un acte, et ce qui entre dans sa fabrication détermine cet acte. Toute photographie fonctionne bien de manière réflexive, faisant toujours signe vers les opérations par lesquelles l'image-photo se constitue, ne cessant d'informer le regardeur sur les modalités par lesquelles tout dépôt est finalement fixé. Or, cette instance est instance de pouvoir exerçant son empire sur le résultat final ; rapport politique, s'il en est un. Toute image est un acte de pouvoir ; pouvoir sur ce qui doit être vu, en provenance d'un corps-opérateur dont les traces et manifestations tangibles finissent par affleurer à la surface de l'image. Si toute image-photo est bel et bien, ontologiquement, un autoportrait, elle est aussi saisie du corps, engagement d'un corps, fût-il ou non présent en l'image. Un maître d'œuvre dirige l'objectif, choisit un angle de vue, délimite la portion à voir, crée cette chambre blanche dans laquelle, invariablement, son ombre s'étendra. On l'a bien vu avec Bayard ; d'autant plus que celui-ci est l'auteur du procédé technique grâce auquel l'*Autoportrait en noyé* a été rendu possible. Bref, si l'autoportrait suggère bien la présence d'un corps, identifié, certes, et d'un corps saisi comme autre, la compréhension qu'en a Philippe Dubois semble aussi faire signe vers un corps virtuel, en action. Car, répétons-le, la photographie exige un opérateur et montre que la faculté de voir a été déléguée à un appareil qui assure, par une saisie chimique, la pérennité de ce qui est vu. Cet opérateur, le photographe, est en position de pouvoir déterminer ce qui sera vu, prélevé dans le tissu du monde, par le spectateur. De plus, dans le cas des corps photographiés, la question de pouvoir déterminer ce qui sera vu se double d'une autre question, celle du contrôle ou de la gérance de ce(s) corps pour résulter en une saisie d'image. Voilà un second effet de pouvoir, donc politique, de la photographie. Toute prise manifeste ce pouvoir.

La photographie est donc le portrait de ses opérations et de son dispositif. Et puisqu'elle semble inséparable de l'autoportrait, on peut presque conclure à une sainte Trinité de la photographie qui unirait le corps, la photographie et sa force active de saisie des objets et des êtres environnants. Active, en elle-même, de par ses caractéristiques propres,

et activée par un opérateur qui fait ainsi montre de contrôle. Voilà, en version élargie pour les besoins de notre cause, ce qu'il en est de cette convulsion de la représentation dont parle Philippe Dubois.

On a bien vu, du reste, que ce pouvoir-montrer est en butte à certaines difficultés. Certes, les méthodes techniques de la photographie sont bien des opérations de contrôle. Elles font partie des conditions de possibilité grâce auxquelles des images sont rendues possibles. Mais ce théâtre du pouvoir de l'opérateur sur des corps qu'est toute image, s'il semble évident, ne va pas sans une certaine forme d'entente, de pacte. Il y a acceptation d'un pouvoir. En ce sens, il est politique; librement consenti, il résulte d'un accord. Mais sa *politique* en est une de transformation. Politique du jeu, du travestissement de l'exhibé. Fausse révélation, divulgation mensongère du réel. Disons-le, il y a de la *frime* dans ce pouvoir. Tout ce qui peut y avoir en lui de contestable, de dirigé, de *conduit* mène à une administration du leurre. Fiction, avons-nous dit, plutôt que preuve notariale. Se pourrait-il que ce soit là que se joue la dimension politique de l'image? C'est que cette preuve est traitée telle une fable. Le *pouvoir montrer* se heurte aux limites et aux aléas, aux possibilités aussi, de la photographie, du pouvoir *de* montrer. Pour qui regarde attentivement, dans les mailles de l'image, le pouvoir se montre, tel qu'il s'exerce dans le cadre propre des possibilités photographiques. Mais ce pouvoir de montrer est soumis à des stratégies de construction, qui peuvent conduire au leurre pur et simple. Et ce pouvoir est aussi circonscrit par une particularité essentielle de la photographie: celle d'être toujours un autoportrait en acte. Toute image est, d'une manière ou d'une autre, évidente ou cachée, image de soi. Le sujet de l'image nous ramène inmanquablement à son auteur. Politique du leurre, avons-nous dit; oui, bien sûr, mais en autant que le leurre puisse fonder des représentations de soi. En autant que s'y profile la silhouette de l'auteur.

La popularité grandissante de la photographie amènera tout un chacun, au cours du XIX^e siècle, à vouloir défilé devant l'objectif. Outil de consécration vaguement bourgeois, plus abordable et moins aristocratique que le portrait en tableau,

la photographie deviendra une sorte d'instrument d'accession sociale, de célébration de son rang et de sa notabilité. On ne compte plus en effet les portraits de bourgeois endimanchés et de familles empesées, engoncées dans leurs vêtements comme s'ils en étaient prisonniers. Les poses sont évidemment classiques et redondantes; cela dépend encore un peu de la lenteur du processus de photo-sensibilisation des plaques et autres réceptacles de l'image. Le corps est ici le simple support des signes de sa respectabilité. Il trône au centre d'un dispositif qui veille à tout faire converger vers ses signes. Il en va évidemment de même pour les objets du décor environnant. Ils sont les comparses de cette mise en scène de la notabilité. L'identité est ici affaire sociale et non individuelle.

La revue *Ciel Variable* (n° 75, mars 2007) a récemment publié un dossier d'une série déjà présentée au Centre Saydie Bronfman et qui s'inspire de cet engouement. Il s'agit de *Familial Ground* de l'artiste Rafael Goldchain. Cet ensemble a été créé à partir d'archives familiales, images et dessins étant mis à l'œuvre, avec quelques entorses à l'occasion commises à l'endroit de la vérité historique. Ces travaux participent bien sûr d'une quête d'identité, d'une victoire sur la diaspora d'un groupe éparpillé dans le temps et l'espace et d'une sorte de réunion familiale virtuelle. Je dis «virtuelle» car il est clair que tous ces gens ne se sont formés, en image, qu'à partir d'une seule composante d'origine matricielle: la figure même du photographe. Figure maquillée, modifiée, mise en chantier par tous les artifices possibles, même numériques, pour ressembler à ces autres si semblables dont la lignée forme le bagage génétique et culturel du photographe. L'effort en est aussi un d'identification et de recherche de soi-même à travers toute cette lignée d'autres êtres fabuleux qui forment une famille. Évidemment, comme spectateur, l'artifice nous saute aux yeux et il est clair qu'à travers ces masques affichés de la différence, c'est le même sujet qui revient sans cesse.

L'artiste se sert du pouvoir de résurrection de la photographie pour aller à la recherche d'une pérennité et d'un héritage transmissible et inviolé. Il se lance à la quête d'une constante familiale dans un monde indifférent. La froideur des outils utilisés,



Rafael Goldchain, *La Mariée*, 2005.
 Autoportrait de Rachelle Golgszajn (Bride), Varsovie, v. 1900; Pologne, v. 1940.
 Épreuve à développement chromogène, 76 x 102 cm.
 Œuvre reproduite avec l'autorisation de l'artiste.

leur mécanique impeccable, l'intemporalité qui se dégage de ces images, avouons-le, nous saisissent. L'ascendance ici déclinée en portraits s'offre aux descendants, puisque c'est la naissance de son fils qui a déclenché cette interrogation chez Goldchain. C'est donc à un pouvoir presque occulte de la photographie sur le temps et l'espace que s'en remet l'artiste pour remplir son objectif. La photographie, avec ses attributs et ses moyens propres, saura bien arrêter le temps et arraisonner des images de soi et de sa lignée qui puissent résister à tout – de soi et de sa lignée cependant confondus dans un subterfuge facile à élucider. Cet étrange paradoxe est bien celui de la photographie actuelle et de son pouvoir sur le réel; pouvoir de donner une prise aux temps des aïeux à travers une mascarade d'états présents d'un sujet qui revitalise à même sa propre figure les images de son ascendance. Mais leurre il y a, à nouveau, puisque c'est grâce à la mascarade d'un même sujet que ce projet réussit à convaincre de sa pérennité. Le tout repose sur un pouvoir rassemblant et sur une construction fictive de la ressemblance. Politique du leurre et de la théâtralisation du soi en Autre pour assurer une pérennité du sujet opérant.

Cette entreprise d'image de soi par l'album de famille n'est pas non plus étrangère à la photographie



Geneviève Cadieux, *Portrait de famille*, 1991.
 Œuvre reproduite avec l'autorisation de l'artiste.

québécoise contemporaine, qu'on pense à Bertrand Carrière, Michel Campeau, chez qui cette tendance est la plus affirmée, Raymonde April ou encore Nathalie Caron, chez qui les proches et les familiers font aussi des apparitions. Mais j'aimerais ici évoquer la série de 1991 de Geneviève Cadieux, *Portrait de famille*. Chez cette artiste, les images de la fin des années 1980 et du début des années 1990 sont caractérisées moins par des marques d'identification sociale que par des expressions émotives dont le *pathos* est amplifié par une mise en scène. Les corps de Geneviève Cadieux sont très expressifs. Ils mettent en scène des visages au rictus évocateur (je pense à *Hear me with your eyes* et *Voices of Reason/Voices of Madness*) ou des corps en position révélatrice, mais retenus. Les trois blocs qui composent *Portrait de famille* sont de ce type. Ils forment les trois faces d'un triangle ouvert, faces qui ne se touchent pas et entre lesquelles on peut circuler. Chaque bloc montre une image sur ses deux côtés. Sur la face extérieure, ce sont la mère, le père et la sœur qui sont montrés, tous sobrement habillés. Ils ont tous, sauf la mère, les yeux fermés. Au dos du bloc, apparaît une partie du corps de chacun, partie évocatrice sans doute: torse dénudé pour l'homme, main ouverte vers le haut pour la mère et arrière de tête pour la sœur. Il en va ici comme si la représentation sociale du groupe familial s'accompagnait en sous-main d'une image plus évocatrice, plus personnelle, plus poignante. Les signes de la socialité se tournent vers l'extérieur, mais

le spectateur qui choisit d'occuper le giron de cette installation a droit à ces images plus personnelles, bien que toujours sous le coup d'une mise en scène. L'artiste est ici celle qui met en une collusion subtile, mais un rien disruptive, l'image de soi telle qu'on la souhaite et la part de soi qui nous trahit et nous exprime.

La part d'autoportrait de ces images paraît évidemment résider dans le fait que ce sont des images de membres de la famille immédiate de l'artiste. Variantes du substrat familial partagé par l'auteure, elles forment un triumvirat où s'incarnent sans doute des traits caractéristiques communs à tous ses membres. Mais voilà, nous n'en percevons rien! Il en va plutôt de cette série comme si l'on nous montrait la part irréductible de chacun, qui s'opérerait par une théâtralisation un rien outrée. L'artiste est ici présente par ce choix de singularité montrée en images. C'est dans ce travail de singularisation des autres qu'elle s'exhibe. Elle a choisi de montrer une part cachée, elle a choisi cette part cachée. Son œuvre est effort interprétatif des siens, lumière jetée sur leur humanité et sur leur destin. La théâtralisation est ici dévoilement du caractère dérobé des êtres. Le leurre, par cette mise en théâtre, cette outrance allant parfois jusqu'au *pathos*, est expression de la profondeur des sujets montrés. Il cherche à amener à la surface de l'image ce qui en forme le fond, le lot enfoui. Rappelons ici que cette installation fut présentée dans le cadre d'une exposition au Musée d'art contemporain de Montréal (du 31 mars au 30 mai 1993), accompagnée d'autres œuvres où le corps revenait sans cesse dans les modes d'apparition de la vie et du vieillissement. L'image s'y montrait comme modèle de son apparaître et, comme l'écrivait alors Jacinto Lageira, passage :

[...] de la reproduction à la symbolisation, pour atteindre l'image construite en vue de signifier ce parcours à l'intérieur du médium comme sa présentation au regardeur.

(1993: 27-28)

Le leurre est donc manifestation de ce pouvoir de symbolisation et l'artiste est le maître qui décode les signes et montre le fondement de ce qui est exhibé dans l'image. Il (ou elle, dans le cas présent) montre

aussi du coup comment l'image en vient à devenir symbole. Le leurre nous mène donc à la vérité de l'image. L'artiste est le maître de cette matière. Voilà la part de soi que dévoile l'œuvre de Geneviève Cadieux. Ce n'est donc certes pas anodin que soient montrés des membres de sa famille immédiate. La symbolisation sera d'autant plus efficace que les signes montés en épingle seront ceux de l'environnement émotif immédiat de son auteur. C'est de cette part des Autres que se manifeste ce *pathos* presque clinique, ces figures travaillées du destin, de la maladie et de la mort.

La photographie, répétons-le, a ceci de particulier qu'elle offre une tranche de réel et que le moyen par lequel elle y parvient est tout sauf réaliste. L'image qu'elle crée n'est jamais tout à fait ce qu'on a vu. Nous voyons le réel en continu tandis que la photographie le perçoit sur arrêt. Ce que nous observons être là en fixité dans le temps et l'espace n'a jamais été totalement ainsi puisqu'on a soustrait, des modalités d'existence de l'événement monté en image, la continuité du temps et la mouvance dans un espace. Il y aurait donc une hantise sous-jacente à toute prise d'image, fondée sur un espoir: celui de voir enfin, de voir ceci tel que je l'ai peut-être vu sans avoir su le voir tel; et sur un doute: celui de ne pas voir vraiment, de surprendre un état des choses et des événements construits par la photographie. Avant le leurre, il y aurait donc manifestation du dérobé. Toute image est dérobade. Devant une image, nous sommes toujours déjà leurrés, abusés. Les artistes actuels prennent donc à revers les convictions de leurs prédécesseurs qui ont tant cherché à voir et à reproduire l'invisible et l'intangible (fantôme, ectoplasmes, ombres spectrales, corps astral, image de l'assassin fixée dans les prunelles de la victime). Si une culture de la vérité et de la transparence par la photographie a pu conduire à de telles aberrations, une culture du leurre saurait peut-être nous conduire à la vérité? C'est, je crois, l'hypothèse que Geneviève Cadieux choisit d'envisager et dont ses œuvres sont l'expression.

Le phénomène d'appropriation d'images autres est également monnaie courante en photographie, comme ailleurs. Là où les signes vestimentaires ou décoratifs représentés sur les corps étaient des



Chuck Samuels, *After Bellocq*, de la série *Before the Camera*, 1991.
Épreuve à gélatine argentique, 19 x 24 cm.
Œuvre reproduite avec l'autorisation de l'artiste.

marques d'appartenance à une classe sociale, par exemple, ils deviennent aujourd'hui, comme chez Goldchain, outils de seconde main, sollicités pour leur effet de citation et de référence. Ils étaient signes et marques de notabilité au siècle dernier ; ce sont maintenant de simples costumes pour les *persona* familiales de l'artiste. Mais la citation ou l'appropriation peut aller encore plus loin. C'est le cas qui va nous occuper avec les images de Chuck Samuels. Celui-ci s'adonne à des reprises très explicites d'images anciennes de Man Ray, de Bellocq, cet étrange et mystérieux photographe des prostituées du quartier Storyville de la Nouvelle-Orléans ou encore de Paul Outerbridge. Une seule chose, mais fondamentale, vient caractériser les images citées qui, toutes, mettaient en scène des corps féminins ; c'est que leur modèle est cette fois masculin et qu'il s'agit de Samuels lui-même.

Un renversement se produit évidemment – le corps habituellement offert comme objet sexué étant d'ordinaire celui de la femme. Lorsque le corps se trouve être celui d'un homme, exposé selon une telle logique, on éprouve un certain malaise, les nus masculins, étant traditionnellement de nature athlétique. Expression d'un pouvoir sur la représentation des corps, soumission aux regards concupiscent des hommes, cette photographie osée offre maintenant un corps masculin au su et au vu de tous. Le photographe, dans cette série, se soumet

donc à une mise en scène qui lui permet une reprise d'images. Il s'assujettit lui-même à une image toute faite au sein de laquelle il cherche à s'introduire. Mais, ce faisant, il est l'opérateur de sa propre image en tant qu'autre, affronte la question des genres et affronte sa différence par sa nudité montrée au sein d'un environnement reproduit. Soumis au pouvoir des images, il s'y immisce pour revendiquer le sien.

Il y aurait évidemment beaucoup à dire sur cette série : à propos du pouvoir exercé sur l'image des corps nus et sexués, sur les images de l'homosexualité, dans une économie générale de diffusion de celles-ci, telle que mise en place par ceux qui en dirigent la distribution. Mais ce serait là des questions étrangères à la mécanique interne de construction des images par l'opérateur, le point de vue privilégié ici. Toutefois, cette série signale l'emprise de certaines images, connues et presque canoniques, dans l'histoire du médium. En choisissant de s'y référer de façon aussi patente, l'opérateur entérine ce phénomène d'emprise en s'efforçant d'en contrer et d'en renverser l'effet. Il cherche à en débusquer le sens profond, à le prendre à revers. Il cherche à mettre à nu une certaine idéologie, sous-jacente à des représentations connues et à leur interprétation avérée. C'est, apparemment, la photographie contre elle-même ou, plutôt, l'image contre elle-même. La nudité féminine, objet de convoitise et de concupiscence masculine, est ici travestie en nudité masculine, habituellement évoquée dans des images sportives ou guerrières. Bien que, dès le XIX^e siècle, des photographes comme le Baron Wilhelm von Gloeden ou Fred Holland Day se soient déjà employés à créer une imagerie masculine homo-érotique, il n'en demeure pas moins que le corps masculin est d'ordinaire associé à une performance physique et le corps féminin, au plaisir de voir ses zones les plus convoitées. Les images de Bellocq présentaient bien la fausse innocence de prostituées au quotidien, au repos. Le photographe les montrait au naturel, désengagées de leurs fonctions usuelles de séduction ; et cela les rendait encore plus excitantes. À cette résolution du sens qui fait, des images féminines, une objectivation du désir et, de celles de nu masculin, la représentation d'une prouesse, commande musculaire d'une tension (irions-nous

jusqu'à parler d'une « érection » du corps masculin ?), Chuck Samuels oppose la substitution de son propre corps. Le leurre est ici ce retournement, cette subversion par la reprise modifiée d'images connues. Il y est question de confronter des associations de sens. Il va de soi que, ce faisant, l'artiste exhibe sa propre sexualité, qu'il présente aussi son corps comme objet d'adoration et de séduction (on pense ici à Pierre Molinier qui n'a cessé de se représenter dans des autoportraits en travesti). L'image peut être force active contre des interprétations acceptées, présentées comme définitives. Elle travaille contre elle-même, retourne contre elle son propre pouvoir. Chuck Samuels y travaille à son corps *offensant*. Son corps est l'outil de ce renversement idéologique, de ce contre (en termes sportifs) à l'endroit de significations et d'associations avérées jusqu'alors. Il prend sur lui les constituantes de l'image d'origine et les retourne par sa mise en scène. Corps-objet, corps-sujet de l'idéologie. Corps-sujet de l'idéologie, traversé par celle-ci et retravaillant celle-ci. Il se révèle et se dérobe ainsi dans un même mouvement, avoue sa dépendance idéologique aux images en la contestant. Il confirme le pouvoir de l'image en s'opposant à ce que certains sens perdurent tels quels, et recrée ledit pouvoir dans le travail de toutes ces tensions entre le sens et la gestion idéologique des images premières et secondes.

On retrouve un même type d'images, bien que montrant des préoccupations fort différentes, dans les travaux d'Evergon. Connu surtout pour ses mises en scène en couleurs, savantes, inspirées de l'iconographie du Caravage, Evergon se livre depuis quelques années à une pratique d'autoportrait en homme nu. Il apparaît, sans artifices, sans pudeur et sans fausse honte, dans sa chair d'homme mature et âgé, sans complexes ni dérobades. À une époque où il est courant de faire appel à la science médicale et pharmaceutique pour des ravalements de façade et des embellissements d'autres portions irrésistiblement attirées par la gravité, la démarche étonne. La dimension homosexuelle de ses œuvres est aussi assez éloquente et elle se manifestait déjà dans ses mises en scène. Elle était assez outrancière, même, dans les séries des *Ramboys*, éphèbes vaguement centauriens

avec des têtes de bouc et autres faunes. La plus récente série d'Evergon est encore plus crue puisqu'elle le met en scène avec ces jeunes gens. Les protagonistes se livrent à des empoignades et accolades qui vont jusqu'à l'accouplement. En fait, le travail en studio devient une forme de drague sophistiquée qui prépare et amène les sujets à l'acte sexuel. Le studio est un terrain de conquête et tout le rite photographique – la saisie d'images, les séquences photographiées – mène à une relation sexuelle jubilante et crue. Les scènes sont exubérantes et les étreintes, entre le jeune amant séduit et l'artiste mûr de quelque 60 ans et 120 kilos, sont très suggestives. On pourrait croire que le photographe utilise ici le pouvoir que lui confère sa position. S'il y a ici une force un rien contraignante, elle est toute de séduction.

L'autoportrait n'est pas ici l'objectif premier, avoué de l'artiste. C'est la saisie de l'image d'un autre qui est le but du dispositif. On sent bien d'ailleurs cette *mise en studio*, le travail de théâtralisation, de direction des corps montrés. Le corps autre est montré dans l'optique d'une séduction. Il est l'objet d'une attention soutenue de la part de l'artiste. *Seducere*, en latin, ne signifie-t-il pas en tout premier lieu « conduire à l'écart » ? C'est d'ailleurs ce qui lui arrive : il a été choisi, élu, distingué des autres corps comme digne d'attention et de sélection iconographique.



Evergon, *Homage to Geromes and Pygmalion or Cello-izing*, 2006, 152 x 112 cm.
Œuvre reproduite avec l'autorisation de l'artiste.

Qui ne serait pas séduit par l'idée de ce *devenir-image*? Séduction du corps en apparition distinctive et en mutation progressive en image. L'amoureux ne fait pas autrement; il élit l'objet de son affection ou de son désir, il lui accorde une présence absolue. De la saisie en image à la saisie désirante, il n'y aurait donc qu'un pas. L'apparition du corps de l'artiste dans le champ de l'image dépendrait donc en quelque sorte de la réponse de l'objet de son attention au processus d'élection de son corps. Il en résulte une image de soi en position de plaisir, au moment où l'on flotte hors de soi, dans la jouissance. Une image où les limites en soi et l'autre sont floues, imprécises, abolies, sans parler de l'intention sous-jacente, celle de montrer, de façon explicite, les activités sexuelles d'un homme âgé, qui plus est avec un autre homme. Si ces images sont l'expression d'un pouvoir, elles ne sont pas celles d'un pouvoir qui montre et soumet, mais bien celles d'un pouvoir de séduction qui confond l'objet montré et le sujet-opérant, où celui-ci s'est lui-même perdu dans l'image, à l'égal de son sujet, où il s'installe lui-même comme corps au sein de ces corps autres. Il s'est en quelque sorte lui-même assujetti au dispositif qu'il a mis en place et c'était là la visée poursuivie dès le début.

Le leurre est tout entier présent dans le dispositif mis en place, dans cette *mise en studio* qui élit un corps, le distingue. Le photographique est ici un appât auquel sujet et opérateur de l'image choisissent ensemble de se laisser prendre. Il y a dans cet exemple une politique de la confusion volontaire et acceptée, tout entière présente dans cette mêlée des corps en position de plaisir, deux fois saisis, l'une par l'image et l'autre par le plaisir.

L'appropriation que réalisait Chuck Samuels se faisait encore avec des moyens que je qualifierais de proprement photographiques. Celle à laquelle Alexandre Castonguay se livre emploie des outils plus essentiellement numériques. Mais il le fait lui aussi sur la base d'une réappropriation citationnelle. Le projet tire sa source de la *Méthode pour apprendre à dessiner les passions*, de Charles Le Brun (1619-1690), directeur de l'Académie royale de peinture et de sculpture. Le Brun, dans une typologie dessinée, cherchait à constituer un répertoire des



Alexandre Castonguay, *Jalousie*, 1998.
Épreuve à développement chromogène, 255, 204, 0.
Œuvre reproduite avec l'autorisation de l'artiste.

représentations des émotions à l'intention des artistes. Il voulait en effet offrir un glossaire typé pour que des artistes arrivent à créer, à partir de celui-ci, des œuvres spécifiques montrant des personnes réelles, crédibles. Il espérait ainsi, à l'aide de la *physionomie*, littéralement la « connaissance de la nature », cerner les variantes du caractère humain à travers l'étude des traits physiques, montrant dès lors une adéquation entre le corps et l'âme.

Partant de cette base, Alexandre Castonguay a photographié de nombreuses personnes, hommes comme femmes, à qui il avait enjoint d'adopter l'expression propre à divers sentiments: jalousie, désir, amour, colère, envie. Puis, à l'aide d'instruments numériques et informatiques, il a dessiné le portrait collectif de cette émotion. Bref, il a pris le contre-pied de l'expérience de Le Brun. Alors que ce dernier voulait que cette création stéréotypée aide à l'originalité du dessin de personnages fortement individualisés, Castonguay a plutôt choisi de partir des individus pour créer sa grammaire. Il en résulte un personnage composite, froid qui n'exprime plus rien à force de trop vouloir le faire. Les individualités, noyées les unes dans les autres, diluent le sentiment à exprimer. Une mèche de cheveux, l'ombre d'une coiffure, le brouillage subtil de certains

traits invalident le visage comme expression d'une individualité. Envahi, dirait-on, d'un surcroît de chair, celui-ci se corporalise jusqu'à l'indistinction de la masse carnée. Aleph de visages nombreux, il se disqualifie comme face individualisée.

Cet effort en serait donc un de constitution d'un autoportrait de l'espèce humaine et de sa capacité à générer des émotions par un ensemble de réactions musculaires et faciales faciles à reproduire. Alexandre Castonguay a ainsi créé une grammaire désincarnée des capacités émotives, réduites à ces réactions. Mais nous sentons bien que cela ne suffit pas, que le pouvoir de la représentation est ailleurs.

Il en va ici de la photographie comme si le trop grand recours à sa force active de typologie, de classification et de répertoire amenait la déflation complète, jusqu'à l'absurde, de sa force représentative. Son étonnant déploiement, sa connivence intéressée avec les possibilités permises par le numérique l'ont amenée à un point d'asepsie dont elle semble tirer sa puissance. Le traitement numérique, surtout, amène une surenchère d'effets qui brouillent et font oublier l'essentielle expérience de coprésence qui est à l'origine de toute image. Car toute image aujourd'hui peut être suspectée d'être une collusion d'images, un creuset de saisies intégrées les unes aux autres. Combinaison de réels, la photographie devient une parade d'agrégats d'espaces-temps qui la propulsent dans un imaginaire teinté de vérisimilitude. Son pouvoir se retourne contre elle-même. C'est sans doute là la force politique de cette esthétique. Manifestation d'un pouvoir insuffisant qui montre à quel point il repose sur l'aporie, cette série manifeste l'intention de l'artiste par une théâtralisation de ces effets de vraisemblance. En alignant des images numérisées sur la base de visages réels, ces *Dessins* théâtralise la photographie même en en sollicitant des usages classificatoires à l'extrême. On ne peut pas, devant ces images, ne pas évoquer les célèbres images photographiques de Charcot, utilisées pour en arriver à une typologie scientifique de l'hystérie. Le leurre, à nouveau, est invoqué comme constituant inévitable de la photographie. L'artifice, pour numérique qu'il soit, n'en est pas moins au cœur de la reproduction photographique. Le médium, aidé

en cela par les possibilités informatiques, permet en fait un stockage d'effets de réels qu'il est toujours possible de revitaliser quand le besoin s'en fait sentir. La photographie actuelle, quand elle se mesure au numérique, donne l'image d'un réel tel qu'il pourrait être modifié à partir d'un archivage de données d'images préalablement saisies.

Quelles conclusions est-il permis de tirer au terme de ce parcours rapide? Une seule, me semble-t-il, qui va comme suit: la photographie manifeste un pouvoir d'emprise sur le réel et de stockage des données recueillies qui peut être sans cesse détourné et même subverti. Ce pouvoir particulier, qui repose sur ses spécificités techniques, sur les aléas de son dispositif, quand sollicité adroitement par des artistes, peut être aisément retourné. Dans une formule inusitée, Régis Durand donnait bien la mesure de ces retournements toujours possibles: «Là, au travers, hors de là *et retour*» (1988: 48). Il en disait aussi ceci:

[...] plus que toute autre forme d'image, la photographie nous donne le sentiment d'une réversibilité absolue – des images elles-mêmes, fragiles, insaisissables, et de nous-mêmes devant elles. (Ibid.: 94; c'est l'auteur qui souligne)

Cette réversibilité contaminerait donc immanquablement son pouvoir et ferait de ces manifestations une réalité toujours prête à verser dans une forme d'improbabilité apparente qui est en fait un renversement. Son pouvoir est, en effet, tout à la fois *là* (dans le choix de montrer, dans la délégation du regard de l'artiste, car nous voyons des choses présentées sous son *regard*), *au travers* (parce que des opérations techniques téléguident ce qui est montré et maîtrisent ce *vu*), *hors de là* (car la théâtralisation apparente nous enjoint de croire à une mise en scène des éléments perçus) *et retour* (puisque tous les effets précédemment cités nous intiment un sentiment critique, fait de doute et de suspicion sur la plausible vraisemblance de la scène saisie).

Aussi restons-nous un peu devant elle comme devant ces personnages de Pascal Grandmaison. Ces personnages, par leur indistinction, sont *nous*, ils nous ramènent à ce que nous sommes, surtout quand nous sommes devant la possibilité d'une image, devant

notre possible *devenir-image*. Nous occupons, comme eux, le bas de l'image, submergés par un arrière-fond trop grand, trop uni, trop clair. Nous apparaissions de ce blanc, personnages-geysers, présents par inadvertance et surgissement. Nous restons dans l'attente d'un déclenchement, dans l'attente de la photographie, dans l'espoir qu'elle exerce ce fabuleux pouvoir d'image sur nous. Nous attendons l'image, soumis avant qu'elle ne se pointe, alors que déjà elle nous pointe.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- DUBOIS, P. [1990]: *L'Acte photographique et autres essais*, Bruxelles, Éd. Labor, coll. « Média ».
- DURAND, R. [1988]: *Le Regard pensif*, Paris, Éd. de la Différence, coll. « Essais ».
- LAGEIRA, J. [1993]: « De la place et de l'absence du corps », dans G. Godmer et J. Lageira, *Geneviève Cadieux*, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 21-32.
- ROCHE, D. [1982]: *La Disparition des lucioles*, Paris, Éd. de l'Étoile, coll. « Écrits sur l'image ».

LE SPECTRE DE LA PARENTÉ

IMAGES GÉNÉRIQUES ET POLITIQUE DE L'HÉRÉDITÉ

D'APRÈS FRANCIS GALTON

ALEXIS LUSSIER

Sortir de son halo l'objet en détruisant son aura, c'est la marque d'une perception dont « le sens du semblable dans le monde » se voit intensifié à tel point que, moyennant la reproduction, elle parvient à standardiser l'unique. Ainsi se manifeste dans le domaine de la réceptivité ce qui déjà, dans le domaine de la théorie, fait l'importance toujours croissante de la statistique. (Benjamin, [1936] 1991: 183)

Dans son ouvrage *Inquiries into Human Faculty and Its Development*, Sir Francis Galton (1822-1911), petit cousin de Charles Darwin et lui aussi scientifique de renom, associait le corps criminel, tel qu'il est révélé par la photographie dans la recherche du criminel « type » en Angleterre, à une essentielle « défiguration » : « C'est malheureusement un fait, écrivait Galton, que passablement de criminels typiquement distincts ont fait naître la vérité sur leur espèce, qui est la défiguration la plus triste de la civilisation moderne » ([1907] 1973: 10-11; notre traduction)¹. C'était déjà dire deux choses. D'abord, le corps criminel touche à la sphère de la « civilisation ». Les criminels qu'elle abrite la menacent. Ensuite, la vérité sur l'« espèce » criminelle siège dans son *aspect*. Le type criminel est non pas la simple métaphore du mal, mais l'incarnation de la criminalité elle-même; par conséquent, il est un corps *défiguré* qui ne peut qu'inquiéter la figure humaine dans son intégrité physique et morale. À prendre Galton au mot, les questions se multiplient. Le corps criminel peut-il porter atteinte à la figure morale que l'homme civilisé se donne de lui-même? Dans quelle mesure y a-t-il menace de *défiguration*? Et jusqu'à quel point le corps criminel devient-il *l'autre* de la figure humaine?

C'est que l'idée de « figure humaine » n'est pas assurée à elle-même. Vieille histoire. Déjà, chez les Pères de l'Église, ne disait-on pas que « l'homme porte la ressemblance de deux objets opposés »: une ressemblance originaires à la beauté transcendante de l'image et une ressemblance à la « brute » qui est un instable mouvement de chair et de violence, en somme une monstruosité et une incertitude quant à la forme humaine (voir Grégoire de Nysse, 2002: 168)? C'est que la figure de l'*anthropos*, au sens où l'entendaient les Pères de l'Église, est d'abord une *figure brisée*, toujours en péril de se *défigurer* dans la distance même qui l'éloigne d'une image idéale et transcendante. Et,

étonnamment, les recherches sur l'hérédité criminelle au XIX^e siècle se trouvent à rencontrer les présupposés des premiers théologiens, à savoir que toute image de l'homme n'est jamais qu'une image altérée de par la résurgence de la « brute » qui sommeille en lui et qui risque à tout moment d'entamer la souveraineté de l'homme à sa propre figure.

Ce qui dit bien comment la figure humaine tient sur un paradoxe; un conflit qui s'expose au sein même de la ressemblance de l'homme à sa propre forme idéalisée. C'est pourquoi l'on peut lire dans l'énoncé de Galton quelque chose comme une angoisse devant la défiguration d'un corps photographique, dans la mesure où cette angoisse est aussi celle du photographe, qu'il était en partie, alors que le père de l'eugénisme (la science se donnant pour objet d'étude les possibilités d'amélioration de la race) se proposait de dégager non seulement le type du visage criminel, mais aussi le *type idéal* de la famille moralement saine et forte de son hérédité anglaise. La proposition deviendra politique, parce que, au lieu de simplement photographier le corps criminel ou le corps de l'individu « sain », il s'agira, d'après les vœux de Galton, d'en repasser par la photographie pour *réaliser* l'image du type idéal à travers les générations, comme s'il fallait, en quelque sorte, anthropomorphiser l'homme à lui-même.

LE CORPS CRIMINEL DANS L'ŒIL DE LA SCIENCE

En 1882, le grand criminologue français Alphonse Bertillon systématise l'identification des criminels basée sur l'utilisation de la photographie. Le fichage anthropométrique devait fixer une identité en s'appuyant sur l'individuation du corps (mensurations et signes distinctifs). Au moment où la photographie permet à la science d'espérer en de nouveaux critères d'objectivité, l'utilisation de la fiche signalétique et l'anthropométrisation des « récidivistes » renouvellent les méthodes d'investigation policière. Comme l'a fort bien étudié Christian Phéline (1985), la photographie s'invente alors comme « technologie politique »; elle introduit de nouveaux rapports entre figuration du corps et force publique, art du portrait et enquête judiciaire. D'un côté, la photographie policière participe à

des programmes de comparaison statistique sur les « types criminels ». D'un autre côté, l'objectivité du procédé photographique s'accompagne d'une véritable fascination pour les signes de la criminalité. Le visage criminel ne peut être qu'un visage stigmatisé, marqué par les signes de Caïn, comme on disait à l'époque.

Les recherches sur le type criminel s'appuyaient en partie sur les thèses de Prosper Lucas qui avait avancé, dans son *Traité philosophique et physiologie de l'hérédité naturelle* (1847-1850), l'idée que les causes de la criminalité sont à chercher du côté de l'hérédité. Plus tard, le docteur et aliéniste Benedict Morel, dans son *Traité des dégénérescences physiques, intellectuelles et morales de l'espèce humaine* (1857), introduit l'idée que le destin de la « race » se soutient d'une visée eschatologique fondée sur la répétition d'un « type primitif » vis-à-vis duquel toutes les déviations auraient correspondu à une dégénérescence de la nature. Or, par rapport au « type primitif idéal » de Morel, Cesare Lombroso, auteur à succès de *L'Homme criminel* (1876), avançait l'hypothèse que la criminalité elle-même devait reposer sur la répétition d'un certain type criminel, dont la découverte aurait permis au regard de la science de lever le voile sur les causes ancestrales de la criminalité. Dans cette optique, le corps criminel apparaissait comme une véritable hantise. Les marques de Caïn se donnaient à lire dans les corps. Ainsi, lorsque Lombroso revient sur les circonstances de ses découvertes, il soutient que l'analyse phrénologique du crâne d'un individu *incontestablement criminel* révèle que sa constitution anatomique n'était autre que la reformation contemporaine d'une ossature primitive, conférant à l'homme criminel un statut mi-homme mi-bête dont il aurait été rien de moins que la *résurgence*:

[...]comme apparaît une large plaine sous l'horizon enflammé, le problème de la nature et de l'origine du criminel m'apparut résolu: les caractères des hommes primitifs et des animaux inférieurs devaient se reproduire de nos temps. (Darmon, 1989: 33)

Par conséquent, la criminalité est à comprendre non plus comme au siècle des Lumières, selon le postulat du libre arbitre, mais d'après une hérédité fatale qui situe le criminel dans l'ordre

des générations. Dans la mouvance de la nouvelle criminologie, Francis Galton devient l'instigateur d'un eugénisme autoritaire, qui présumait enrayer *naturellement* la criminalité, en employant des méthodes gestionnaires visant la reproduction de l'espèce en fonction des différences et des compatibilités héréditaires (souvent associées aux classes sociales). L'eugénisme de Galton reconduisait en ce sens des programmes fortement appuyés par des politiques répressives, dont les enjeux, qui pouvaient, à la limite, se rapporter à un problème de *santé sociale*, pointaient vers les risques annoncés d'une prétendue débâcle héréditaire.

Si la criminalité est de nature héréditaire, le remède est par conséquent à rechercher dans les corps. Et c'est sur les corps, et plus spécifiquement sur la reproduction même des corps, qu'il s'agit d'intervenir. Alors que les médecins, aliénistes et criminologues acquièrent un statut de plus en plus marqué dans les sphères juridiques et policières (Davie, 2004: 13), Galton parle résolument de gestion des naissances, encouragé par des concours d'État en « mérite héréditaire », lesquels devaient être clôturés par des cérémonies publiques pour les gagnants, des mariages promotionnels à l'Abbaye de Westminster et des subventions en argent pour les nouvelles familles sélectionnées (*ibid.*: 200). Pour les criminels et les individus jugés « inaptes », on parle d'interdit de reproduction et de ségrégation perpétuelle.

La vérité, écrit Galton, semble être que la population criminelle reçoit constamment de nouveaux membres fournis par des classes qui, sans avoir des caractères criminels très accentués, appartiennent cependant à une partie de l'humanité complètement incapable de jouer un rôle respectable dans notre civilisation moderne, mais parfaitement douée pour se développer dans l'état de demi-sauvagerie, étant naturellement vigoureuse et féconde. De tels individus sont enclins au mal; leurs filles s'unissent à des criminels et donnent le jour à des criminels. (1877: 497)

Tout cela traduit quelque chose comme un *malaise dans la civilisation*... Qu'est-ce donc que le corps criminel? Une survivance qui est en fait une dégénérescence, et une défiguration, avec la folie et l'épilepsie, comme Galton le dira ailleurs, qui ne peut

que mettre en danger la figure idéale de l'espèce que l'eugénisme, par ailleurs, cherchait à restaurer. Le corps criminel est dès lors pris dans une généalogie fatale: il est déterminé dans les formes (aspect et physionomie du visage) par un modèle anté-historique (la brute ancestrale), alors qu'il est perçu comme une criminalité en puissance dont le visage porterait les indices. Photographier le spectre de la parenté criminelle, cela revenait ni plus ni moins à se donner une image, dit Galton, du « type du visage susceptible de tendances criminelles, *avant* (si je peux me permettre cette expression) que le visage ne soit brutalisé par le crime » (1879b: 162; notre traduction)².

IMAGE GÉNÉRIQUE ET PORTRAITS COMPOSITÉS

Wittgenstein disait que la « probabilité d'une hypothèse trouve sa mesure dans le degré d'évidence qui est nécessaire pour la rendre intéressante ou pour l'écarter » (1980: 290). Ici, il s'agit non plus de mettre une hypothèse à l'épreuve du réel, mais bien de mettre le réel à l'épreuve d'une hypothèse avant même qu'elle ne perde sa valeur d'évidence. Après Lucas, Morel et Lombroso, la théorie du criminel né va donner dans l'utilisation de la photographie l'espoir de se confirmer. Il s'agit non plus seulement d'en passer par la question de l'hérédité, mais de littéralement *faire apparaître* le type criminel à travers le spectre de la parenté.

L'expression « image générique » nous est suggérée dans ce contexte par Galton qui désigne une catégorie d'image réalisée en photographie par la superposition, sur une même plaque sensible, de plusieurs portraits d'égales dimensions et de physionomies équivalentes, laissant apparaître, par un effet de coalescence, un portrait étonnamment réaliste et tout à fait saisissant d'un point de vue esthétique³. En superposant plusieurs visages, on obtenait un authentique *portrait collectif*, ou plus exactement, selon les propres termes de Galton, un « portrait composite », ou « portrait générique », produit par impressions successives. Le procédé, qui fut très tôt appliqué aux portraits judiciaires de criminels notoires, permettait de supposer que l'image générique, établie par la photographie, non seulement révélait l'image d'un « genre », un « type », mais donnait à lire *in effigie* la

ressemblance commune à tous les visages superposés. En ce sens, le visage criminel souvent décrit par Galton, qui ne cache pas son dégoût et une profonde exaspération, n'était autre chose que le site d'une image qui se surimprime d'une génération à l'autre, et que seule la production des portraits composites aurait permis de *rendre visible*. Contrairement au bertillonnage, les portraits composites de Galton visaient la reconnaissance d'une appartenance de l'individu à une classe commune dans laquelle se noyaient toutes les singularités. À la mesure anthropométrique du visage, Galton substituait la construction statistique d'un *visage-synthèse*.

Tout se passe donc, pour Galton, comme si la photographie avait eu les moyens techniques de réaliser, sur la somme des visages, la moyenne de leur ressemblance. Or, cette moyenne obtenue par la photographie se donne sur un mode spécifiquement visuel; c'est une moyenne qui s'actualise, pourrait-on dire, *en image*. Il ne s'agit donc pas tout à fait de corps photographiés, mais bien d'un *corps photographique* dont chacun des composants n'est lui-même qu'un visage vague et diaphane qui se précise par surimpression. « Les contours les plus nets et les plus foncés sont partagés par le plus grand nombre de portraits individuels », explique Galton; « les traits du visage purement individuel laissent peu ou pas de trace »; aussi, dans la recherche de la ressemblance la plus commune, les « traits », poursuit Galton, « sont nécessairement répartis d'une manière égale autour de la moyenne, le contour du cliché composite étant la moyenne de tous les composants » (1879a: 134; notre traduction)⁴.

Le visage obtenu dans le composite apparaît dans un halo de traits flous que Galton se propose de porter à l'examen: on parle alors de *bandes* et de *contours*, on s'interroge devant l'ampleur des ombres et la détermination du plus clair et du plus distinct. Ainsi, selon Galton, les contours du visage forment une « bande » et non « une ligne fine »:

La bande sera plus sombre en son milieu chaque fois que les portraits composants ont le même type de physionomie, et la largeur ou le flou de cette bande sera une indication de l'envergure de la déviation des portraits composants de type commun. (Ibid.; notre traduction)⁵

Il s'agit pour le moins d'un étonnant calcul qui combine le désir de mesurer au désir de voir (Sekula, 1986: 44). Le portrait, une fois réalisé selon une technique que Galton a souvent eu l'occasion de décrire (enlignement des visages, temps d'exposition, etc.), était en quelque sorte entrepris par un regard censément analytique, alors que l'aspect du composite est lu à la façon d'une compilation de données (« cumulative result » [Galton, 1973: 132]) – comme si on avait sous les yeux la transcription visuelle d'un résultat statistique susceptible de rendre visible *ce qui est commun*, en laissant s'estomper *ce qui est individuel*.

En ce sens, la description même du portrait composite comporte une appréciation morale et politique: ne sera *déterminé* et *convergent* que ce qui est commun, tandis que tout ce qui est *individuel* et *déviant* sera flou et indéterminé. Telle était l'hypothèse qu'il a fallu mettre à l'épreuve de la photographie. Cette hypothèse est vite devenue dans l'esprit de Galton une évidence, voire une certitude. Comment, en effet, *ne pas voir* dans le portrait composite une authentique *somme des visages*, puisque la résultante contient les traits de tous les visages surimprimés en une seule et même image? C'est pourquoi, bien plus que d'une simple moyenne comme Galton le défendra lui-même, il s'agit de la jonction photographique des traits convergents laissant apparaître une sorte de canevas de la « commune mesure » des visages.

Les portraits composites sont, par conséquent, bien plus que des moyennes, parce qu'ils incluent les visages de tous les individus qui les composent. Ils sont un équivalent pictural de ces tableaux statistiques d'où sont tirées les moyennes. Il n'y a pas d'exemples plus parfaits auxquels ils peuvent s'accorder, que ce que les métaphysiciens entendent par généralisations, quand les objets généralisés sont objets de visions, et quand ils appartiennent au même groupe, dont l'une des caractéristiques importantes est que les traits médians peuvent être de loin plus fréquents que ceux qui en divergent. (Galton, 1879b: 163; notre traduction)⁶

En 1877, Galton avait tout d'abord imaginé un dispositif spéculaire pour multiplier, à l'usage de la photographie, les points de vue d'un même corps, placé à égale distance de trois miroirs

périphériques, afin de saisir le « portrait direct » d'un sujet d'après quatre angles simultanés :

Le résultat serait une photographie ordinaire du sujet, entourée de trois vues différentes de sa tête. Une échelle graduée fixée au cadre serait aussi photographiée, et fournirait des moyens de mesure exacts. (1877 : 496)

Le système du portrait en miroir ne faisait encore que multiplier les points de vue en fonction d'une optique tout aussi précise qu'irréfutable sur le plan anthropométrique. Par contre, de façon beaucoup plus étonnante et, dans une certaine mesure, de façon beaucoup plus radicale, la technique des « portraits composites » qu'il développait à la même époque déplaçait considérablement tout point de vue. Le portrait type n'était que la production d'une fiction de visage (Galton dit lui-même qu'il s'agit de *portraits imaginaires*) mais, en réalisant les « impressions successives de ses images constituantes », il produisait en même temps un *modèle* ayant statut de référence.

Or, c'est précisément sur ce point qu'il convient d'insister. Si la photographie permet de dégager un type de référence, l'enjeu fondamental porte sur la ressemblance de l'individu à la référence elle-même. En ce sens, le statut de cette image que Galton cherche à employer n'est pas de l'ordre d'une pure scientificité. Elle appartient à des préoccupations beaucoup plus profondes et infiniment plus difficiles à circonscrire qui touchent aux objectifs de la typologie photographique comme aux fins de la ressemblance.

LES FINS DE LA RESSEMBLANCE

Lorsque j'ajuste les portraits pour en faire un composite, et au moment où l'ajustement devient effectif, je fais toujours l'expérience d'un vif sentiment de satisfaction curieusement analogue à la première reconnaissance d'une ressemblance incertaine. J'ai le même sentiment désagréable devant un casse-tête que je ne peux terminer, accompagné de la conviction que ce casse-tête est sur le point d'être résolu. L'instant suivant, la coalescence prend place entre ce qui a été vu et ce qui a été rassemblé. Je suis sûr, autant que cela se peut, qu'il est possible d'établir que l'analogie entre la capture de la coïncidence de deux portraits similaires superposés par l'optique et la coïncidence d'un objet visible avec une impression passée ou une idée générale

préexistante est vraie et non pas seulement métaphorique.

(Galton, 1879b : 164 ; notre traduction)⁷

En évoquant les photographies de Galton, Georges Bataille sera plus tard sensible au fait que les portraits composites reprenaient la recherche classique de l'image idéale comme site de la figuration du corps, pour critiquer cette assurance en la réalité naturelle de cette idée générale préexistante (1970 : 228-230). En effet, parallèlement aux portraits composites de criminels ou de malades chroniques, Galton poursuivait le projet d'établir, avec la même technique, la ressemblance familiale idéale entre plusieurs membres d'une même famille, voire à partir de plusieurs portraits d'une même personne afin de fixer dans la succession la ressemblance « la plus probable » de cette personne. Une image idéale, parce que non naturelle, c'est-à-dire qui ne revient à aucun corps en particulier, mais une image que l'on dira plus *belle*, parce que non entamée par les accidents du corps. En ce sens, on peut remarquer avec Bataille combien les composites de Galton semblaient réhabiliter « l'idée platonicienne » comme forme idéale et critère de beauté. Bien que le composite soit encore un visage imaginaire, il s'avérait, dit Galton, *plus humain* et *plus beau* que chacun des visages photographiés. C'est que l'humanité, entendue elle-même comme catégorie idéale, est dans le « type » qui n'existe que *dans* la photographie et *par* la photographie. Toute déviance quant à la moyenne est un risque de dégénérescence ou de « médiocrité », selon les termes de Galton.

L'image composite, écrit Bataille, donnerait ainsi une sorte de réalité à l'idée platonicienne, nécessairement belle. En même temps la beauté serait à la merci d'une définition aussi classique que celle de la commune mesure. Mais chaque forme individuelle échappe à cette commune mesure et, à quelque degré, est un monstre. (Ibid. : 230)

On sait qu'en 1886 Gabriel Tarde souhaitait « opposer [la silhouette criminelle] au type idéal de la beauté humaine » (Saurisse, 1997 : 73). Dans le même ordre d'idées, et en contrepartie des portraits de criminels types, Galton aura cherché à établir une « forme idéale typique » (ou « type central ») produite

à partir des portraits des officiers d'élite des *Royal Engineers*, dont le visage lui inspirait spontanément vigueur, résolution, intelligence et franchise.

Ce visage et les qualités qu'il connote nous donnent probablement un indice de la direction dans laquelle le stock de la race anglaise devrait progresser. C'est la notion essentielle de race qui peut nous donner une certaine forme idéale typique à partir de laquelle les individus peuvent dévier dans toutes les directions, mais aussi, et surtout, où ils peuvent se rassembler et à travers laquelle leurs descendants vont continuer à se rassembler. Il est nécessaire de n'encourager, autant que faire se peut, l'accouplement que de ceux qui sont les plus conformes au type central et de restreindre autant que possible l'accouplement de ceux qui en dévient largement. (Galton, 1973: 10; notre traduction)⁸

Nous voici donc au terme politique de l'entreprise. Il faudrait garder la race à l'intérieur de son *image idéale typique*, une image générique de référence, pour éviter une *dispersion* des corps au nom de la commune mesure. Galton, on le sait, faisait mal la distinction entre hérédité et classe sociale. Or, cette proposition est *politique*, dans la mesure où elle superpose classe sociale et « classe héréditaire » (selon une hérédité forte et centrale ou faible et *déviante*) au nom d'un rassemblement, lequel devrait, d'après Galton, être réalisé autour de la commune mesure donnée pour référence. Sous le couvert d'un alibi scientifique, la photographie vise une fin politique dans la mesure où l'image générique, établie par la photographie, doit participer à une véritable économie de l'hérédité au sein de l'*oïkos*, de la demeure.

Ainsi, on peut reconnaître dans l'entreprise des portraits composites une double intention, dont la seconde constitue une appropriation de la première. Dans un premier temps, il fallait faire se dissoudre dans l'image photographique les singularités des visages individuels pour obtenir une image générique; mais, dans un second temps, il s'agissait de repartir de la forme généralisée pour rassembler les singularités à l'intérieur d'une image photographique de référence. Cette image, invisible à l'œil nu, dit Galton, pouvait dès lors être élevée au rang de *type originnaire*.

À cet égard, la figure humaine qui est ici ramenée sous la catégorie idéale du type aurait consisté,

selon les thèses de Galton, à faire en sorte que l'homme se reproduise à l'intérieur d'une commune mesure dont la « forme idéale typique » est le centre. Conséquemment, la photographie devenait le témoin de l'intégrité des corps dans le champ d'une référence accréditée qui devait participer, dirait Pierre Legendre, aux « montages de l'identité » nécessaires à « la reproduction de l'homme comme image de l'homme » (1994: 38). L'énoncé ici n'est en rien tautologique, si l'on considère qu'entre l'homme et son image subsiste une essentielle division qu'il s'agit précisément de colmater par l'institution même de la figure et par la gestion de la reproduction. Division entre le corps criminel et le corps moralement sain de l'homme du commun; division aussi entre l'homme du commun et sa propre figuration idéale. C'est qu'en cherchant à restaurer un modèle eugénique de référence, la photographie de la forme idéale typique produisait deux références distinctes et mutuellement opposées: d'une part, un portrait de la *référence commune*; d'autre part, un portrait de la *référence déviante*, selon laquelle le corps criminel n'est jamais que distance et altération du corps humain à l'égard du type central. À tout prendre, Galton se proposait de dégager un *type de visage* à partir de ce qu'il prenait déjà lui-même pour un *visage typiquement criminel*. Comme l'écrivait Hegel autrefois:

C'est penser abstraitement que de ne rien voir dans l'assassin que cet abstrait qu'il est un assassin, en annihilant par cette qualité simple tout autre trait humain en lui.

([1807] 1983: 49)

Or, Galton allait en partie renverser cette position. Si la photographie composite ne peut réaliser qu'une abstraction, c'est cette certitude en la vérité de l'abstraction qui fait dire à Galton que la vérité n'est visible que *dans le type* et non dans le corps réel de l'homme. C'est bien pourquoi le corps photographique n'est jamais ici la preuve naturelle de l'existence d'un type criminel, puisque les « marques de Caïn » disparaissent dans le composite pour ne laisser que des « types de visage ».

Les marques de Caïn sont variées; donc, les traits particuliers de chaque criminel ne se renforcent pas dans le composite, mais disparaissent. Il ne reste que des types de visages auxquels

s'ajoutent certaines des nombreuses marques de Caïn qui sont destinées à se fixer. (1879b: 162; notre traduction)⁹

Que peut bien être un visage criminel auquel il ne manque plus que le crime?

La technique donne un visage au caractère minable, mais sans infamie évidente. Les visages individuels sont bien infâmes, mais infâmes de différentes façons; quand ils sont combinés, les particularités individuelles disparaissent et l'humanité commune d'un type inférieur est tout ce qui en ressort.

(Galton, 1973: 11; notre traduction)¹⁰

C'est bien le sens donné à cette image, plutôt que son objectivité scientifique, qui pose problème. En fin de compte, Galton ne faisait que surimprimer, l'un sur l'autre, des portraits de criminels, donc déjà suspects de porter en eux l'image abstraite du criminel type, alors que l'effet photographique de l'image générique avait pour résultat, toujours selon Galton, de repousser la représentation du corps criminel dans les limites indéfinies d'un «type inférieur». «L'échec, comme le dit Pierre Saurisse, est maquillé par le flou des conclusions» (1997: 72).

Ce faisant, le type criminel risquait de n'être qu'une référence sans contenu, à tout le moins sans contenu visuel, comme si les portraits composites avaient flotté un instant sur une ambiguïté de la référence à laquelle la photographie aurait dû répondre en supportant le fantasme de réinsérer l'image humaine au centre civilisateur de sa propre figure.

POLITIQUE DE LA RÉFÉRENCE

Bien qu'il s'agisse d'abord d'un usage scientifique de la photographie, la construction de la référence idéale, telle qu'on la voit survenir au sein de la société qui se met en place au XIX^e siècle, et telle que Foucault entreprit de la décrire dans *Surveiller et punir*, ne touche pas moins à l'organisation politique des corps. Dans l'espace avéré impur de la société moderne, non seulement l'établissement du type supportait «un même programme de contrôle du mal où stratégies du pouvoir et du savoir se confondent» (Saurisse, 1997: 73), mais la photographie était mise au service d'une vérité naturelle de la figure humaine, entendue comme figure typologique, en vertu de laquelle devaient se

mettre en place des politiques gestionnaires, touchant à l'organisation sociale de l'hérédité. Mais ce qu'il y a de plus étonnant, c'est que seule la photographie composite est donnée par Galton comme le plus sûr moyen de connaître cette image tout en construisant photographiquement la référence destinée à l'homme du commun. Autant dire que la photographie aurait permis ni plus ni moins que de rendre visible, à l'échelle de la «commune mesure», l'image invisible de la référence, pour préserver du même coup l'image de la race d'une potentielle défiguration, et de la perte nécessairement fatale, nécessairement inhumaine, qu'elle entraînerait. Il fallait donc fixer l'image de l'homme à l'intérieur d'une image de synthèse, pour mieux en isoler la figure dans l'espace de la civilisation moderne. Or, fixer l'image n'est pas encore figurer. Pour figurer, il faut d'abord donner forme à un aspect en lui prescrivant une limite, bref, en l'informant; et on peut entendre ici par «informer» ce qu'on entendait anciennement par *informare*: «représenter idéalement», «former en esprit».

Bien qu'elle ait emprunté à l'esthétique le motif de l'idéal comme critère de beauté, cette entreprise n'était pas délibérément esthétique, mais elle était politique parce qu'elle prétendait, sous le couvert de la science, passer par la photographie des corps pour gérer la reproduction de l'espèce. Rien de moins... Si le corps criminel, qui donc s'oppose au type central selon Galton, est donné comme une menace touchant à l'hérédité des familles, et s'il est susceptible de contaminer par voie de reproduction le «stock» héréditaire de la race, cela dépend de ce qu'on entend par *corps criminel*, mais aussi de ce qu'on entend faire de la représentation même du criminel établie par la photographie. Par conséquent, introduire la dimension politique du corps en photographie ne consiste pas seulement à nous interroger sur la représentation du politique en photographie, ou sur les enjeux politiques de la représentation du corps, mais nous force à envisager une politique des emplois et des fins de la photographie, tant il est vrai, comme disait Benjamin, que dans «la représentation de l'image de l'homme par l'appareil, l'aliénation de l'homme par lui-même trouve une utilisation hautement productive» (1991: 200).

À la fin, qu'en est-il du corps photographique? Le corps criminel y devient corps politique parce que la photographie ne se contente pas de donner une image du corps, mais établit une solution de continuité entre l'homme et sa référence imaginaire dans l'espace social. Et bien que l'image générique ne soit plus théoriquement une image du corps, il s'agissait de retourner au corps pour décider de son destin, quand le procès de la ressemblance, d'un corps à sa figuration standardisée, se joint à une politique de la référence.

NOTES

1. « It is unhappily a fact that fairly distinct types of criminals breeding true to their kind have become established, and are one of the saddest disfigurements of modern civilisation ».
2. « They are instructive as showing the type of face that is apt to accompany criminal tendencies, before (if I may be allowed the expression) the features have become brutalised by crime ».
3. Galton eut souvent l'occasion d'exposer en détail la méthode des portraits composites; on peut cependant retenir deux articles essentiels (1879a et 1879b). Ces articles sont tous deux repris en partie dans son ouvrage *Inquiries into Human Faculty and Its Development* ([1907] 1973).
4. « Those of its outlines are sharpest and darkest that are common to the largest number of the components; the purely individual peculiarities leave little or no visible trace. The latter being necessarily disposed equally on both sides of the average, the outline of the composite is the average of all the components ».
5. « It is a band and not a fine line [...]. The band will be darkest in its middle whenever the component portraits have the same general type of features, and its breadth, or amount of blur, will measure the tendency of the components to deviate from the common type ».
6. « Composite portraits are, therefore, much more than averages, because they include the features of every individual of whom they are composed. They are the pictorial equivalents of those elaborate statistical tables out of which averages are deduced. There cannot be a more perfect example than they afford, of what the metaphysicians mean by generalisations, when the objects generalised are objects of vision, and when they belong to the same typical group, one important characteristic of which is that medium characteristics should be far more frequent than divergent ones ».
7. « When I am adjusting portraits to make a composite, and at the moment when the adjustment is being effected, I always experience a quick sense of satisfaction curiously analogous to that which is felt on the first recognition of a doubtful likeness of any kind. I have the same disagreeable feeling of the existence of a puzzle, which I cannot make out, accompanied by the conviction that the puzzle is on the point of being solved. In the next instant coalescence takes place between what is seen and what was recollected. I am as sure as it is possible to be on such grounds as these, that the analogy between catching the coincidence of two similar portraits when optically superposed, and that of the coincidence of a visible object with a past impression or with a pre-existent general idea, is true and not metaphorical only ».
8. « This face and the qualities it connotes probably gives a clue to the direction in which the stock of the English race might most easily be improved. It is the essential notion of a race that there should be some ideal typical form from which the individuals may deviate in all directions, but about which they chiefly cluster, and towards which their descendants will continue to cluster. The

easiest direction in which a race can be improved is towards that central type, because nothing new has to be sought out. It is only necessary to encourage as far as practicable the breed of those who conform most nearly to the central type, and to restrain as far as may be the breed of those who deviate widely from it ».

9. « The brands of Cain are varied; therefore the special expressions of different criminals do not reinforce one another in the composite, but disappear. What remain are types of faces on which some one of the many brands of Cain is frequently destined to be set ».

10. « I have made numerous composites of various groups of convicts, which are interesting negatively rather than positively. They produce faces of a mean description, with no villainy written on them. The individual faces are villainous enough, but they are villainous in different ways, and when they are combined, the individual peculiarities disappear, and the common humanity of a low type is all that is left ».

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BATAILLE, G. [(1930) 1970]: « Les écarts de la nature », *Œuvres complètes*, vol. I, Paris, Gallimard, 228-230.
- BENJAMIN, W. [(1936) 1991]: « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée », *Écrits français*, Paris, Gallimard, coll. « folio », 147-248.
- BROGOWSKI, L. [2003]: « De l'idéal (dé)tourné en Witz: La photographie composite de Francis Galton et ses résonances », *Revue d'esthétique*, n° 43, 153-175.
- DARMON, P. [1989]: *Médecins et assassins à la Belle Époque*, Paris, Seuil.
- DAVIE, N. [2004]: *Les Visages de la criminalité: À la recherche d'une théorie scientifique du criminel type en Angleterre, 1860-1914*, Paris, Kimé.
- FOUCAULT, M. [1975]: *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard.
- GALTON, F. [1877]: « La psycho-physique », *Revue scientifique*, vol. 13, 494-498;
- [1879a]: « Composite portraits, made by combining those of many different persons into a single resultant figure », *The Journal of the Anthropological Institute of Great Britain and Ireland*, vol. 8, 132-144;
- [1879b]: « Generic Images », *Nineteenth Century*, vol. VI, 157-169;
- [1882]: « Photographic Chronicles from Childhood to Age », *Fortnightly Review*, vol. 31, 26-31;
- [(1907) 1973]: *Inquiries into Human Faculty and Its Development*, New York, AMS Press.
- GINZBURG, C. [2004]: « Family Resemblances and Family Trees: Two Cognitive Metaphors », *Critical Inquiry*, n° 30, printemps, 537-556.
- GREEN, D. [1984]: « Veins of Resemblance: Photography en Eugenics », *Oxford Art Journal*, vol. 7, n° 2, 3-16.
- GRÉGOIRE DE NYSSE [2002]: *La Création de l'homme*, trad. de J. Laplace, Paris, Cerf, coll. « Sources chrétiennes ».
- HEGEL, G. W. F. [(1807) 1983]: « Qui pense abstraitement? », trad. de H. Müller, *Omicron*?, n° 26-27, 47-50.
- LEGENDRE, P. [1994]: *Leçons III. Dieu au miroir: Étude sur l'institution des images*, Paris, Fayard.
- MOREEL, J.-F. [2007]: *Le Darwinisme, envers d'une théorie*, Paris, Éd. François-Xavier de Guibert.
- PHÉLINE, C. [1985]: *L'Image accusatrice*, Laplume (France), Association de critique contemporaine en photographie, coll. « Les cahiers de la photographie », n° 17.
- SAURISSE, P. [1997]: « Portraits composites: la photographie des types physiologiques à la fin du XIX^e siècle », *Histoire de l'art*, n° 37/38, mai, 67-78.
- SEKULA, A. [1986]: « The Body and the Archive », *October*, vol. 39, hiver, 3-64.
- WITTGENSTEIN, L. [(1969) 1980]: *Grammaire philosophique*, trad. de M.-A. Lescouret, Paris, Gallimard, coll. « folio ».

LE TEMPS PHOTOGRAPHIQUE DE PIERRE PERRAULT L'OMBRE DU CORPS ABSENT

STÉPHANE INKEL

Par-delà la portée directement politique que peut avoir une photographie du corps, ne serait-ce qu'à titre de témoignage, il n'est peut-être pas superflu d'interroger la capture, elle aussi immédiatement politique, propre à toute photographie analysée sous l'angle du *dispositif*. En effet, le sujet est politique parce qu'il est pris à l'intérieur de toute une série de dispositifs, de « processus objectifs de subjectivations qui le constituent » (Agamben, 2005 : 78) et l'inscrivent dans une histoire particulière et une filiation symbolique¹. Ces dispositifs sont multiples et le plus souvent banals, imperceptibles, loin des excès de la prison comme « dressage des corps » qui a permis à Foucault (1975) de mettre l'accent sur la biopolitique contemporaine. La photographie, en tant qu'elle conditionne les corps à épouser leur propre image, est en soi un dispositif. La conscience de faire partie de l'histoire, qui plus est d'une histoire, nationale ou autre, est également un dispositif puisqu'elle constitue le « régime », chaque fois singulier, à l'intérieur duquel le sujet expérimente son rapport au temps, ses différents va-et-vient entre présent et passé qui constituent le tout de sa mémoire – régime « qui organise ces expériences et permet de les dire » (Hartog, 2003 : 27). Le cinéma, en tant que mise en mouvement de l'image photographique et support d'une durée qui est produite par l'expérience du temps engendrée par un « régime d'historicité », est le dispositif qui permet de lier ceux de la photographie et de l'histoire. Il y a donc une puissance politique du cinéma qui peut être utilisée dans un sens ou dans l'autre, c'est-à-dire dans le sens du dispositif ou *contre lui*, pour le soustraire à la manipulation spectaculaire de l'image dont il est issu.

On sait comment la photographie est l'*autre* de Pierre Perrault, le dehors d'une pratique qui n'aura croisé le cinéma que par accident, puisqu'elle était avant tout attentive à une *parole*, existante mais menacée de se perdre, et qui pour l'intellectuel et le poète qu'était Perrault s'avérait déjà perdue. C'est pourtant par son entremise qu'il est possible d'appréhender l'une des ultimes esquisses du rapport à l'histoire présent en filigrane tout au long de l'œuvre. Il existe à cet égard une photographie de Martin Leclerc qui me semble contenir le rapport parfait de Perrault avec l'image cinématographique et photographique. Cette photographie apparaît en page de garde de *L'Oumigmatique ou l'objectif documentaire*, l'essai tiré de ces deux films « sur l'action de filmer »² que sont *L'Oumimag ou l'objectif documentaire* (1993) et *Cornouailles* (1994). L'on y voit la langue démesurée d'un glacier qui s'avance entre deux sommets



Photographie de M. Leclerc, publiée dans P. Perrault, 1995.
Reproduite avec l'autorisation de l'éditeur et du photographe.

rocheux sur le paysage désertique du Nord, au Nouveau-Québec ou sur l'île d'Ellesmere, et un petit troupeau de bœufs musqués au pied du glacier, à une grande distance de l'objectif. À l'avant-plan, on observe l'ombre du photographe et de son appareil de prédilection, la caméra sur son trépied. Du bœuf musqué au sujet de la photographie, il y a un espace saturé par l'absence médiatisée par l'ombre spectrale de ce qui ne peut s'inscrire. Car l'ombre ici est non pas une *trace* mais bien la préfiguration de ce qui déjà s'avance, traqué par Perrault depuis les premières émissions radiophoniques réalisées à l'Île-aux-Coudres, et qui pourtant ici encore est cantonné hors-champ – appelé, cerné, déjà visible, mais immobilisé par la *durée indéfinie* du Nord. Quel est le sens de ce corps qui s'absente, dans les derniers films de Perrault? Peut-on soutenir que cette photographie, qui le situe ostensiblement dans un hors-champ contigu à l'image, est le paradigme non seulement de son rapport au cinéma et à l'image, mais aussi du *corps politique* qui, depuis le début de l'œuvre, constitue son objet privilégié? Corps politique dont la variation continue constituerait en elle-même le sens possible d'une évolution esthétique qui va du primat de la parole au cadre déserté de tout objet des photographies de Perrault publiées en 1999 dans *Le Mal du Nord*.

Perrault, écrit Gilles Thérien, *nous aura conduits* [par ses images] *à l'invisible, à la frontière entre la réalité des objets et le fantôme épique d'un monde qui ne peut advenir*

qu'en s'incarnant solidement grâce à ce bestiaire qui dit l'incarnation comme une tentative pour faire naître le pays dans le territoire et l'homme dans la bête [...]. (1999: 174)

L'objet que je privilégie dans ces pages consiste en une série relativement brève de photographies que Perrault a incluses dans *Le Mal du Nord*, retranscription de ce qui était à l'origine une émission radiophonique réalisée au cours d'un voyage vers le pôle à bord du brise-glace Pierre-Radisson. Ces photographies ont au moins deux caractéristiques qui peuvent nous intéresser:

1. elles sont de Perrault lui-même, contrairement à celles que l'on trouve dans les versions publiées de ses films, le plus souvent dues au directeur de la photographie, de Michel Brault et Bernard Gosselin à Martin Leclerc;
2. le référent n'est, sauf exception, jamais humain, ni même animal, mais constitué d'icebergs et de banquises, voire de glaces de mer photographiées du haut des airs et dotées d'un haut degré d'abstraction.

Il s'agirait de penser ce que peut vouloir dire cette confrontation obstinée avec ce qui est à la fois sans fin et sans forme, absence de cadre où il serait possible de déposer l'image. Il faut aussi se demander pourquoi Perrault se tourne vers la photographie à la toute fin de son parcours. Car, par-delà la contingence d'une invitation, il faut voir comment Perrault, en transcrivant ses bandes, ne se contente pas d'y ajouter quelques clichés de voyage mais au contraire s'ouvre à la question de l'image, qui dès lors envahit son commentaire. Puisque c'est en définitive l'absence du corps – de tout corps, aussi bien humain qu'animal – qui m'intéresse dans ces photographies, il sera nécessaire de retourner à l'origine de l'œuvre afin d'évaluer le sens de cet objet traqué par Perrault au moyen d'approches aussi différentes que la parole ou la métaphore, l'archivage des gestes de la tradition ou de rites initiatiques qui perdurent dans le présent. Il est possible, à cet égard, d'identifier quatre objets privilégiés dans le parcours cinématographique (et ultimement photographique) de Perrault: le *corps de la tradition* incarnée par les habitants de l'Île-aux-

Coudres, notamment dans la reconstitution de la «pêche au marsouin»; la *bête lumineuse* en tant que proie désirée et attendue d'un rite à préserver; le corps métaphorique de l'*oumigmag*; enfin les icebergs atemporels des dernières photographies. Il s'agira de voir en quoi ces quatre objets forment autant de métaphores propres à figurer ce qu'il en est du corps politique chez Perrault:

1. corps de la tradition en train de disparaître;
2. corps messianique du sujet politique à venir;
3. corps du sujet silencieux de la survivance anachronique;
4. absence de corps immobilisée dans une histoire suspendue.

La photographie, on le voit, serait ainsi l'aboutissement d'une démarche de plus en plus silencieuse et immobile, démarche qui recouperait l'évolution de la réflexion politique de Perrault. C'est donc cette intrication politique d'un arrêt sur image en tant qu'ultime visage du devenir qu'il importe de chercher à déplier.

LE CORPS DE LA TRADITION

On sait comment l'Île-aux-Coudres aura signifié pour Perrault la possibilité de renouer avec une parole vive porteuse de mémoire, cette *chouenne*, comme il la nommera par mimétisme, que le magnétophone puis l'apparition d'un mode de cinéma, direct ou documentaire, auront permis d'enregistrer, ce qui signifie aussi bien *archiver*, sauver de l'oubli, que *faire exister*, littéralement, en créant les conditions nécessaires à la mise en branle du récit³. La rencontre de cette parole souveraine, qu'il aura par la suite cherché à «engerber» pour «dire le pays» (Perrault, 1999: 22) en la transposant dans les recueils de poésie *Chouennes* (1975) et *Gélivures* (1977), fait office de révélation pour ce jeune intellectuel nourri de littérature étrangère. Aussi cet «émigré de l'intérieur» d'un «pays sans parole», faute de mots pour le dire, se voit-il soudainement confronté à «une parole sans pays» (Perrault, 1995: 21): celle de l'homme populaire qui voit le monde de ses pères en train de s'effriter face à l'avènement de la modernité. On observe comment, dès le début, l'œuvre de Perrault s'avère

ainsi dès le début paradoxale: œuvre de mémoire, trouvant dans le direct en train de s'inventer le médium adéquat pour préserver et se réapproprier les gestes d'une présence pérenne, elle ne cesse pourtant de mettre en scène ce qui déjà n'existe plus: chasse au marsouin, construction de «voitures d'eau» désormais inutiles, terres d'Abitibi qui à peine défrichées ne sont bonnes qu'à reboiser pour nourrir les moulins à scies de la région (*Un royaume vous attend*, 1975). Mais cette tension entre *mémoire* et *perte* recoupe elle-même l'une des opérations essentielles du travail de Perrault, celle de la division. En effet, Perrault crée avec ce choix de l'Île-aux-Coudres une forme de catégorisation parmi les divers sujets politiques du Québec des années 1960. On retrouvera ce qu'on pourrait appeler le *sujet de la tradition*, sujet détenteur d'une mémoire et de la parole qui lui est assujettie, mais dont la nation de *référence*, pour le dire avec Fernand Dumont, se trouve dans le passé. Face à ce premier sujet, Perrault caractérise ce qu'il en est du sujet moderne qui court vers l'universel et la reconnaissance, mais qui, dans cette course vers l'avant, se trouve piégé dans l'aliénation, sujet mironnien auquel Perrault lui-même s'identifie. Parole sans pays, d'une part, et pays (à faire et en train de se faire) sans parole, d'autre part. Face à cette dichotomie, Perrault semble opérer un double mouvement politique:

1. en filmant les gens de l'Île-aux-Coudres, il cherche d'abord à désaliéner le sujet québécois en le remettant en contact avec une parole qui ne s'est pas encore désarrimée de la tradition;
2. il souhaite ensuite prolonger cette mémoire grâce à ces technologies nouvelles d'enregistrement qui sont pour Perrault proprement salvatrices, à condition d'en faire un usage qu'il qualifie lui-même à certaines reprises d'*iconoclaste*:

On dit que les nouvelles techniques reproduisent toujours au début les anciennes habitudes. Il ne faut sans doute pas s'étonner de la profusion des idoles. Mais il faudrait finir par se rendre compte peut-être du regard neuf que la caméra nous procure. Pour la première fois dans l'histoire de l'humanité, l'homme possède un outil fabuleux pour prolonger sa mémoire, pour regarder le monde, pour raconter sa propre humanité, sans avoir à invoquer les dieux de l'imaginaire.

(1995: 175-176)

Johanne Villeneuve a déjà souligné le platonisme paradoxal de Perrault (2003 : 73). En effet, s'il dénonce sans nuance fiction et imaginaire, il ne se prive pas de défendre la capacité d'archivage de la caméra, dont la mémoire technique est mise au service d'une tradition à sauver de l'oubli. Serait-ce que cette parole de la tradition ne parvient plus à se défendre par elle-même? On voit tout ce qu'il y a de problématique à opposer ainsi la mémoire et l'image, d'une part, et surtout la mémoire antiquaire de l'*archive* au mode d'articulation du passé et du présent propre à la tradition, d'autre part. D'autant que la caméra, dans ce cas, archive non seulement une parole, mais également des gestes et des postures : gestes de tracer la pêche, gestes du conteur (Louis Harvey), immobilité des corps de ceux pour qui la durée indéfinie de la tradition donne le temps de voir venir (Abel Harvey, Alexis Tremblay). Or, il est intéressant de remarquer que le dispositif de la caméra n'affecte pas les corps de la même façon, dans ce premier chef-d'œuvre de la caméra participante qu'est *Pour la suite du monde* (1963)⁴. Pour un Alexis Tremblay assuré de son savoir et de sa posture, combien de Léopold (fils du précédent) engoncés dans un corps qui ne leur appartient déjà plus? Sujet du passage vers la modernité, à ce titre responsable du projet paradoxal de renaissance d'une pêche abandonnée depuis quarante ans *pour les fins du cinéma*, Léopold a les gestes de celui qui, se sachant regardé, perd le contrôle de sa motricité. Dans un ouvrage récent, Étienne Beaulieu écrit que, dans le cinéma de Perrault, «s'énonce cette confiance en une stabilité du passé, en une possibilité de suivre ses traces et, plus encore, de les relever, d'en découvrir la survivance dans le présent» (2007 : 116). Mais n'est-ce pas précisément dans cette volonté que réside l'aporie fondamentale de *Pour la suite du monde*? La survivance du passé qu'elle imprime sur image est avant tout une tentative de se réapproprier des gestes qui sont déjà perdus, sauf pour quelques mémoires sur le point de s'éteindre. Ces images présentent donc le *corps de la tradition à préserver*, même s'il est déjà en train de se perdre. Le filmer, par conséquent, ce n'est pas seulement lui donner une chance de survie, c'est aussi participer à sa désarticulation. C'est pourquoi

ce film, par-delà sa signification directement politique si on le reçoit dans le contexte de l'histoire culturelle du Québec, a pu rejoindre le panthéon du cinéma mondial, puisqu'il est la parfaite illustration d'une perte de l'expérience analysée par Benjamin qui, de par son retard causé par sa position insulaire, se voit «directement» captée par la caméra qui témoigne de son avoir-lieu tout en cherchant à sauver quelques gestes du naufrage de l'oubli⁵.

Filmer les gens de l'île vise donc à mettre en rapport à la fois les auteurs (Perrault, Brault, Carrière, etc.) et les spectateurs avec une parole et des gestes d'ores et déjà *perdus*. Pourtant, il n'y a qu'à voir *Pour la suite du monde* (c'est déjà beaucoup moins vrai pour les autres volets de la «trilogie de l'Île-aux-Coudres») pour sentir qu'il y a quelque chose de plus, une sorte de reste qui appartient à l'archive. C'est ce reste qui en définitive donne toute sa modernité à ce chef-d'œuvre du direct et qui lui fournit sa structure d'événement, soit la rencontre du réel du personnage et du cinéaste dans un échange réciproque qui les affecte de telle sorte que le moindre des énoncés qui en est produit acquiert une portée immédiatement collective. C'est ce que Deleuze, dans *L'Image-temps*, appelle la politique des «intercesseurs», «c'est-à-dire [le fait] de prendre des personnages réels et non fictifs, mais en les mettant eux-mêmes en état de "fictionner", de "légèrer"» (1985 : 289). C'est cette structure de l'événement cinématographique qui a sans doute intéressé Deleuze dans le cinéma de Perrault, cette coïncidence du passé et du présent à l'intérieur d'une parole qui permet d'entrouvrir l'image à la dimension du *devenir* : devenir-peuple de Perrault lui-même qui, en enregistrant une parole sur le point de se perdre, vise à la production d'une nouvelle énonciation, celle précisément dont il se dépêchait de faire usage dans sa poésie; mais aussi devenir-passé de l'image quant à son statut d'archive, son «avoir-été». Le présent de l'image s'avère ainsi surchargé, pris entre le projet du devenir et la nécessité de l'archive qui répond à la perte irrémédiable de la tradition qu'elle recueille. C'est cette surcharge de l'image-temps qui rapproche Perrault du questionnement – partout répandu dans le roman québécois qui lui est contemporain – de son *historicité* et de sa métaphore privilégiée, le *temps en*

arrêt⁶, et qui pourtant devra recourir à l'arrêt sur image de la photographie pour accéder à sa pleine efficacité.

OMBRE ET LUMIÈRE DU SUJET À VENIR

Avant de passer à l'analyse de cette historicité propre aux photographies du Nord, il faut s'astreindre au détour qui a permis à Perrault de saisir l'absence comme nouveau *corps politique à venir*. Ce détour, c'est celui de la métaphore et de l'animal qui lui tient lieu de véhicule, dialectique primordiale qui sert au cinéaste à représenter cette saturation des trois temps de l'image. Le marsouin faisait certes déjà l'objet d'un investissement libidinal déterminant. Mais, en tant qu'objet passéiste d'une pêche depuis longtemps abandonnée, il était surtout le support d'une attente qui concernait un retour du passé. Dans un film dont le titre parfaitement ironique est ainsi renvoyé à une sorte de futur antérieur, *Un royaume vous attend*⁷, Hauris Lalancette s'avance, fasciné, vers une « taure » en train de meugler, le cri de l'homme et de l'animal devenant ainsi interchangeable afin de dire le désespoir d'un messianisme qui tourne mal⁸. Dans *La Bête lumineuse* (1982), cette partie de chasse qui tourne au huis clos, c'est plutôt l'absence de l'animal, attendu en vain, qui conditionne la métamorphose de l'homme en proie pour une meute décidée à mener la chasse à terme. On s'en souvient, ce parfait exemple du « cinéma vécu » de Perrault vise surtout à montrer les rites d'un groupe d'amis d'enfance se retrouvant annuellement à Maniwaki pour la chasse à l'original. Or, de plus en plus fébrile face à une bête qui se fait attendre, la meute de prédateurs se tournera plutôt, lors de soirées copieusement arrosées, vers celui qui refuse d'abdiquer sa différence, le poète Stéphane-Albert Boulais qui ira jusqu'à déclamer son amitié envers le cuisinier du groupe, Bernard, sous la forme d'un poème ambigu. C'est à partir de cette scène que Gilles Thérien a construit son analyse du film :

En l'absence de l'original, [l'arc du poète-chasseur Stéphane-Albert Boulais] devient de plus en plus inutile, et les poèmes s'érotisent. Apollon se transforme en Éros. [...] Bernard réagit comme une vierge farouche à ce qu'il sent poindre. Et, comme Artémis, furieuse d'être surprise au bain par le chasseur Actéon qu'elle transforme en cerf que ses

propres chiens dévorent, Bernard va transformer Stéphane-Albert en proie qu'il offre au reste du groupe. (1999: 171)

Une telle interprétation est particulièrement séduisante, et permet certes de donner sens à l'acharnement dont est victime Boulais. Mais on peut se demander s'il s'agit vraiment du dernier mot de *La Bête lumineuse*. C'est oublier la véritable leçon d'anthropologie qui est servie au poète par Bernard, le « simple chasseur » et cuisinier de la bande, à la toute fin du périple. Loin d'être apaisé par le sacrifice du bouc émissaire, l'ordre est au contraire toujours aux prises avec une tension que n'a pu relâcher un rituel aux règles transgressées. L'erreur de Stéphane-Albert aura ainsi été de garder pour lui seul une place destinée à se voir occupée à tour de rôle, chacun ayant le droit de se confronter une fois l'an à sa propre mort. Dans ce film, le guet du chasseur est donc une figure de l'attente avant tout factice, puisqu'elle ne sert qu'à pouvoir prendre la place d'une bête qui ne vient pas. Viendrait-elle que le rituel prendrait un tout autre visage.

La bête est donc, dans un premier temps, non pas l'objet de la photographie mais bien un cadre, une figure appelée à céder sa place à l'homme qui se confond avec elle. Et si elle est alors l'objet d'un syncrétisme (entremêlant rites sacrificiels et figuration d'une attente messianique), son apparition dans le champ de la caméra va coïncider, dans *L'Oumigmag*, avec le retour du commentaire en *voix-off* qui va venir, si cela était nécessaire, confirmer la fonction métaphorique qui lui est prêtée, le film devenant poème sur image. Du corps de l'homme, offert à la voracité de la meute, au bœuf musqué traqué par le regard de la caméra, nouveau « détour par la bête lumineuse, comme l'écrit Perrault, pour comparaître à mes propres yeux » (1995: 114), l'animal devient progressivement la métaphore privilégiée d'une tentative de figuration du *dehors*, c'est-à-dire de tout ce qui se trouve en périphérie de l'histoire. Et c'est précisément de par cette posture d'extériorité qu'il incarne que l'animal s'impose comme figure substitut d'un *corps politique manquant*, simple « vivant » dispersé dans un territoire immense et des conditions difficiles. Perrault, d'ailleurs, ne manque pas de livrer

aux lecteurs les diverses significations qu'il a prêtées à une telle figure :

En vérité le bœuf musqué m'obsède, depuis longtemps, comme une incomparable métaphore [...] d'un peuple oublié en terre d'Amérique par l'histoire et par les Princes. (1995: 32)

On le voit, deux registres, politique et esthétique, s'entremêlent dans la métaphoricité du bœuf musqué. Deux registres qui ne s'excluent pas nécessairement, mais à tout le moins qui ne se situent pas du tout dans la même histoire. En effet, on a vu plus tôt comment *L'Oumigmag* est un « film sur l'action de filmer », pratique réflexive sur l'objectif documentaire qui fait du bœuf musqué et de sa méfiance la figure de la résistance subjective face au dispositif de la caméra. Dans ces films-bilans sur une pratique continue du documentaire, Perrault est remarquable de clarté et de lucidité quant à la possibilité de capter un réel qui se refuse : l'échec de la rencontre avec le bœuf musqué au moyen d'une « caméra participante », dans *L'Oumigmag*, fait place dans *Cornouailles* au retour du téléobjectif. Mais, ce qui étonne, c'est le retour du discours de la survivance, reçu en tant que tel sans être remis en question par certains critiques (Marie, 1999: 136). C'est peut-être qu'au même titre que le bœuf musqué se refuse à la caméra, la métaphore dont on l'affuble refuse d'y adhérer parfaitement. En effet, que signifie donc faire du bœuf musqué une métaphore du sujet québécois toujours perçu dans une posture de repli ? C'est avant tout ajouter à l'image la dimension du temps. Car, au-delà du contenu discursif propre à la survivance, ce qu'il faut rappeler, c'est que cette posture était fondamentalement une inscription formelle dans l'histoire, manière de se préserver une place dans ce qui était encore à venir. Cherchant dans le bœuf musqué l'aura d'*ancestralité* qui vise à prendre l'histoire à rebours, Perrault peut ainsi, le temps de son documentaire, se servir de cette « bête qui précède l'histoire [pour] recommencer l'Amérique. Mettre au monde un pays plus ancien que l'homme » (1995: 62 et 157). C'est donc à même cette figure qu'il cherche à cerner cette historicité québécoise constituée d'une intrication particulièrement complexe des dimensions de la temporalité, puisque l'origine, ou

disons le commencement, sans cesse reporté, est à situer dans une projection constante vers l'avant. Dès lors, monter vers le Nord signifiera surtout remonter le temps, voire en ralentir l'écoulement.

Ce qui me semble fondamental, dans *L'Oumigmag*, c'est donc le problème de l'instant, cette « vitesse folle » par laquelle « l'instant présent » retombe immédiatement dans le passé (*ibid.* : 25). Aussi Perrault s'adjoint-il une autre métaphore nécessaire à la saisie du corps à venir dans le cadre de l'image. Métaphore directement temporelle qui préside à cette appréhension du Nord, le « soleil de minuit » perceptible au-delà du cercle polaire suspend la durée du jour et ruine le calendrier. Ce n'est que dans sa lumière paradoxale que Perrault pourra se dire « enfin libéré du temps. Ou encore menacé par le néant, cet ultime passage vers un au-delà où le temps s'inverse, s'engouffre et s'anéantit » (*ibid.* : 51 ; je souligne). Ainsi, à l'image saturée de temps du début de l'œuvre, prise entre un passé en train de se perdre, à préserver, et un avenir à désobstruer en renouant avec sa propre mémoire, le prétexte d'une bête métaphorique à filmer pour se signifier sa propre distance à l'égard du monde débouche soudain sur un nouveau devenir de l'image, celui de filmer le jour le plus long. C'est ce temps quasi immobile qu'il cherchera à capter par le biais de la photographie dans *Le Mal du Nord* : « Comme si le temps s'arrêtait là, ou le soleil. On se prend alors pour Jéricho » (Perrault, 1999: 196). Temps parfaitement messianique, on le voit, ne serait-ce que par le rappel de cette figure biblique de Jéricho⁹.

L'INSTANT PHOTOGRAPHIQUE DU SOLEIL DE MINUIT

Le Mal du Nord, ce récit d'un bref voyage vers le pôle, est aussi bien l'abandon de l'animal comme ultime incarnation du sujet politique québécois que le deuil d'un dernier film que Perrault n'aura pas tourné, et « qui raconterait la vie d'un iceberg depuis son vèlage jusqu'à sa sublimation dans les eaux chaudes des grands bancs » (*ibid.* : 260). C'est cette fois la glace – glace de mer et morceaux de banquise à la dérive – qui sera son objet privilégié. Mais avant d'amorcer l'analyse de quelques clichés, il importe d'explicitier le titre du récit, dans la mesure

où il implique toute cette dimension du désir qui fait de ces photos de véritables objets mélancoliques. En effet, qu'est-ce donc que ce mal du Nord? Tout le contraire d'un mal de mer, malgré la perte des repères que la blancheur infinie provoque, qui sera bien plutôt vécue sur un mode proprement extatique. Ce mal du Nord, expression que Perrault emprunte au peintre René Richard, qui y a vécu en solitaire de longues années et en a ramené ses couleurs, est plutôt forgé sur le lieu commun du « mal du pays », cet objet perdu qui, parce qu'il est perdu, est infiniment désiré, voire désiré de manière projective parce que l'on sait qu'il sera sous peu perdu (Agamben, 1998: 48). Il s'agit donc une fois de plus d'une dialectique qui met aux prises le désir et le temps, voire un désir de l'histoire qui assume une fois pour toutes une mélancolie dont l'absence de tout corps, humain ou animal, marque le signe le plus sûr de l'insuffisance du sujet politique.

Ainsi, la glace photographiée par Perrault se définit par au moins deux caractéristiques: son statut éphémère et la multiplicité des formes et des couleurs. Il racontera ainsi comment le Nord est proprement « indescriptible », et que la plus grande déception pour soi et pour les autres, au retour, réside dans l'incapacité de rendre compte de sa beauté paradoxale: « Même la photo, écrit-il, n'arrive pas à rendre justice à ce délire de couleurs et de formes. Sans figuration » (1999: 195). Or ce délire de formes et de couleurs n'est pas sans conséquence sur le geste du photographe, lui qui ajoute aussitôt comment tout, sans cesse, est à « recommencer » (*ibid.*), dans un jeu de perpétuelle refondation qui retient déjà le cinéaste depuis *La Grande Allure* (1985). Tout au plus évoquera-t-il les métaphores de la dentelle, des tissus et des textures, ce qui du même coup fait de la glace une métaphore à la fois de l'écriture et du montage, ce jeu de texture à priser et repriser. Telle photographie, retenue pour ses « exubérances de formes » et ses « intensités de couleurs », sera par exemple décrite en tant que « beauté sans signification » (Perrault, 1999: 325). Photographier la glace de mer s'avère donc pour Perrault une façon *d'ouvrir l'image à une forme d'abstraction qui connote l'absence qui en vient ainsi à saturer l'espace photographique*¹⁰.

Il y a donc deux objets bien distincts au sein de ces photographies du Nord. D'abord la glace de mer aux formes enchevêtrées qui ouvre les frontières du cadre, ce qui fait du Nord un *non-lieu*, antichambre sans forme d'où il serait loisible d'imaginer le politique plus que jamais à venir. Vient ensuite l'objet privilégié du *Mal du Nord*, l'iceberg, objet d'ailleurs davantage désiré que photographié, objet raconté, cerné par une parole qui le magnifie au point d'en faire un véritable fragment d'infini aux prises avec le temps (que Michel Garneau désignera dans *La Grande Allure* d'un nom que Perrault se rappellera: la « molaire de Dieu »). Un objet qui vise à figurer non plus le sujet, mais bien son *historicité paradoxale*, telle qu'elle a pu être évoquée par Michel Serres en conclusion de *La Grande Allure*¹¹, c'est-à-dire la *contraction* d'une temporalité démesurée pourtant sur le point de disparaître. En effet, qu'est-ce au juste qu'un iceberg? C'est un immense morceau de glace millénaire, *mis bas*, selon une métaphore de parturition fréquemment utilisée par Perrault, par un glacier dans la mer. À cet égard, le statut phénoménologique de la photographie avancé par Roland Barthes semble particulièrement approprié pour aborder un tel objet. Car l'iceberg, sous l'objectif de Perrault, est plus que jamais frappé par la mort: « ayant-été » millénaire qui, au moment où il se retrouve détaché de sa matrice, est appelé à fondre dans un délai de deux à trois ans. Regardant ce cliché, nous sommes donc, il va de soi, persuadés de sa disparition: il a disparu, il va disparaître (Barthes, 1980: 124 et 150). Je rappelle cette évidence pour bien mettre en lumière la fonction du Nord dans cette photographie qui, chez Perrault, se confond avec le leitmotiv du *soleil de minuit*, ce temps suspendu où le soleil semble obéir à l'injonction de Josué. C'est alors, il me semble, que l'iceberg accède à une métaphoricité qui le fait rejoindre les trois objets de l'image cinématographique chez Perrault (après le *corps de la tradition*, la proie désirée de la *bête lumineuse* et le corps métaphorique de l'*oumigmag*). Comme si Perrault *ne pouvait impressionner la pellicule de cet objet déjà perdu qu'à le faire à la lumière de ce soleil de minuit qui en suspend la course*: « comme si le temps s'arrêtait d'un seul coup. Sur le coup de minuit. On n'avance plus dans le calendrier » (Perrault, 1999: 225).

Ce temps suspendu lui permet alors de décrire ce « quelque chose qui transcende la mince pellicule de ce que nous appelons l'histoire » dans ces « masses d'inertie polaire » (*ibid.*). Cette image d'une pellicule à transcender, voire à perforer, est particulièrement éloquente si l'on se souvient, avec Hubert Damisch, que « le même siècle qui a inventé la photographie a inventé l'histoire, cette hystérique [...] qui n'existe que si on la regarde » (2001 : 21). Prendre un iceberg comme objet est donc pour Perrault une manière de mettre la photographie et l'histoire en échec, c'est-à-dire *neutraliser* l'écoulement temporel au fondement de l'un et l'autre dispositifs pour ouvrir une toute nouvelle historicité. Si on peut définir, avec Kant, un acte « comme un point où “l'éternité intervient dans le temps” [...] geste “hors temps” et “éternel” de dépassement de l'éternité qui simultanément ouvre la dimension de la temporalité et de l'historicité » (Žižek, 2008 : 136-137), alors le choix de cet objet et surtout de la lumière paradoxale du soleil de minuit pour le photographe est précisément l'acte au moyen duquel Perrault vise à faire coïncider le corps politique manquant et l'expérience temporelle singulière de l'historicité québécoise. Aussi, après le marsouin de l'Île-aux-Coudres, objet archaïque d'une chasse depuis longtemps abandonnée, l'original manquant de *La Bête lumineuse* et le bœuf musqué qui demeure énigmatique, c'est-à-dire inapprochable, l'iceberg s'avère-t-il donc l'ultime figure de l'œuvre chargée d'épouser un imaginaire de la perte. Et sans doute ne pouvait-il qu'être photographique pour bien marquer sa nature transitoire immortalisée par le temps qui au Nord suspend sa course.

Nous serons ainsi passés du corps politique préservé de l'ancêtre insulaire, présenté en tant qu'idéal, à une image où, dans l'intervalle, le corps s'est absenté, aussi bien dire d'un imaginaire à un autre. La photographie, parallèle en cela à l'évolution

du cinéma, sert à Perrault à *témoigner d'une absence* : en évinçant progressivement le corps du cadre de l'image, il signale par le fait même l'absence proprement politique d'une subjectivité : corps-sujet dont la parole, pour avoir existé dans l'espace de la tradition, peu à peu disparaît dans un *fade out* dont il a cherché à recueillir la trace. Photographier les icebergs, objets transitoires par excellence, c'est donc tourner son objectif vers une absence qui n'en est pas moins une forme de réel, celle d'un objet marqué par le temps qui n'en finit plus de ne pas accéder à l'histoire, malgré les tentatives d'en immobiliser la course, ou la perte, par le geste de Josué pour lui donner le temps nécessaire.

NOTES

1. Voir en particulier le tout petit texte d'Agamben intitulé *Qu'est-ce qu'un dispositif?* (2007), dans lequel il explicite sa filiation avec Foucault, auteur de la notion, tout en la généralisant pour en faire l'une des deux « classes » de son ontologie avec le « vivant » et le sujet comme « tiers », produit du corps à corps entre les deux. Il convient donc de noter comment le dispositif, à la fois chez Foucault et Agamben, est avant tout une « machine qui produit des subjectivations, [ce] par quoi il est aussi une machine de gouvernement » (Agamben, 2007 : 42).

2. Voir les « notes » que Perrault a fait parvenir à Michel Marie à la lecture d'une version préliminaire de son article « À propos de *L'Oumigmag* et de *Cornouailles* », en particulier la note 7 (1999 : 145).

3. On trouve un bon exemple de cette double dimension dans un commentaire de Michel Brault, coréalisateur et grand artisan de *Pour la suite du monde*, qui raconte, dans le documentaire qui lui est consacré dans le coffret regroupant ses œuvres et lancé par l'ONF en 2005, comment Grand-Louis, l'un des personnages les plus mémorables, « était [toujours] meilleur quand la caméra tournait ». Il soulignait ainsi la grande question soulevée par les objectifs du direct : celle de l'effet de la caméra sur les sujets filmés, c'est-à-dire la « fiction » qu'implique la seule présence d'une technologie d'enregistrement auprès des sujets, ce pouvoir de la technologie de les faire « légèder ».

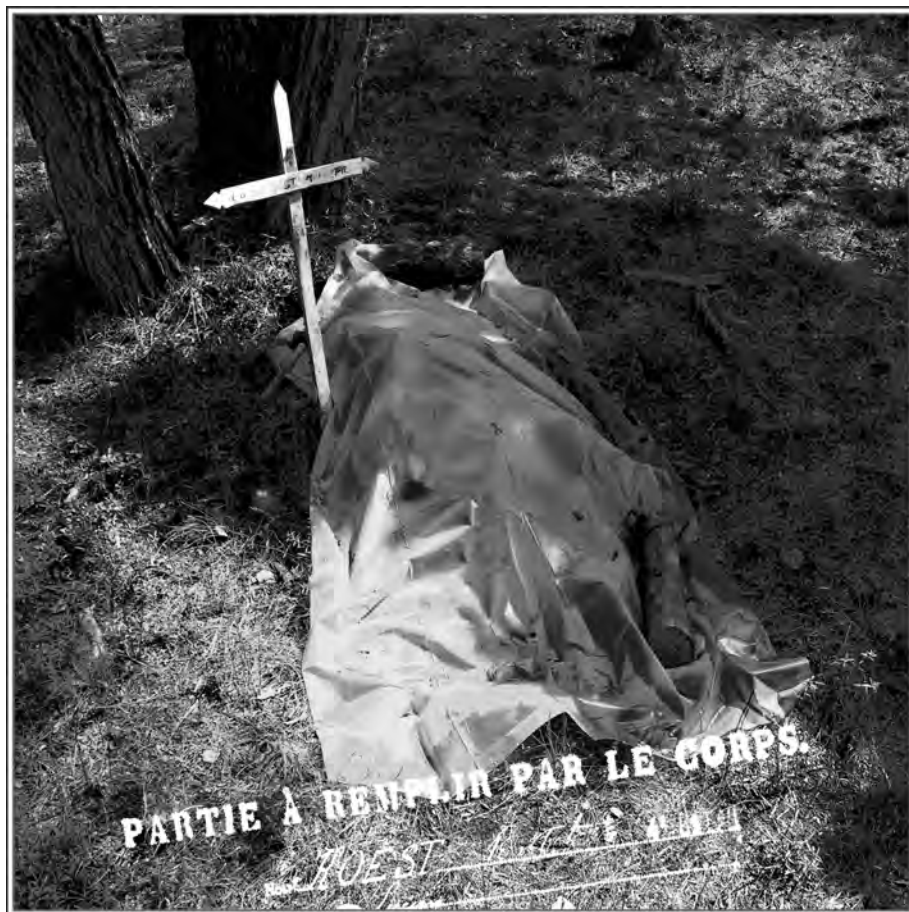
4. On sait que cette technique est surtout le fait de Michel Brault, technique qui repose sur l'utilisation du grand angulaire dont le premier essai, *Les Racquetteurs*, a fait de Brault le chef opérateur dominant des années 1960 suite à sa rencontre avec Jean Rouch au séminaire Flaherty.
5. À ce titre, on est frappés de la concordance de cette aporie avec l'une des propositions d'Agamben dans ses « Notes sur le geste », proposition qui résulte de la mise en relation de la perte de l'expérience analysée par Benjamin dans « Le narrateur », des *Études cliniques et physiologiques sur la marche* de Gilles de La Tourette (celui-là même qui venait, un an plus tôt [1886], de décrire son fameux syndrome qu'Agamben qualifie de « catastrophe généralisée de la sphère de la gestualité ») et de la décomposition du mouvement de Muybridge effectué à l'aide de la photographie : « Dans le cinéma, une société qui a perdu ses gestes cherche à se réapproprier ce qu'elle a perdu, et en consigne en même temps la perte » (Agamben, 1995 : 63).
6. Sur la dimension messianique, chez Victor-Lévy Beaulieu, d'un tel temps en arrêt, c'est-à-dire l'annonce d'un événement transcendant l'histoire indéfiniment reporté à un au-delà toujours à venir, je me permets de renvoyer à mon article (2005 : 109-110).
7. Le premier volet du « cycle abitibien » dans lequel Perrault revient sur cette utopie de la colonisation du Nord qui, du curé Labelle à l'abbé Maurice Proulx, pionnier du documentaire, a animé les élites canadiennes françaises jusqu'à l'aube de la Révolution tranquille.
8. Voir, sur cette question, Johanne Villeneuve (2003 : 76).
9. Perrault confond en fait la ville de Jéricho avec la figure de Josué, qui arrêta le soleil le temps de compléter une bataille victorieuse, dans la reconquête de la terre de Canaan. Si Jéricho est la première ville conquise, le geste de Josué a lieu lors de la bataille de Gabaon.
10. Ces photographies, à l'égal de certains tableaux nordiques de Borduas qui apparaissent comme autant d'intertextes, sont à situer au carrefour des cinquième et sixième axes de représentations du Nord, tels que définis par Daniel Chartier dans sa typologie de l'imaginaire du Nord, soit la nordicité vécue en tant qu'« épreuves », physiques ou initiatiques, et le Nord esthétique défini selon un lexique de la pureté et de l'éternité, voire en tant qu'opposition structurante de noirceur et de blancheur (Chartier, 2004 : 18-19).
11. On se souvient peut-être du mot du philosophe, que Perrault, au moyen du montage, articule sous la forme d'une réponse à Michel Garneau, qui déplorait l'inexistence de « son » fleuve fait d'affirmation et d'appartenance, réponse d'autant plus frappante qu'elle constitue les derniers mots du film : « Peut-être que vous êtes trop pressés. C'est vrai que vous n'en êtes pas revenus d'être arrivés là. Mais quand on arrive dans un pays, combien faut-il de temps pour l'habiter? Peut-être faut-il des millénaires ».

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- AGAMBEN, G. [1995] : *Moyens sans fins*, Paris, Rivages ;
 — [1998] : *Stanzze. Parole et fantasme dans la culture occidentale*, Paris, Rivages ;
 — [2005] : *Profanations*, Paris, Rivages ;
 — [2007] : *Qu'est-ce qu'un dispositif?*, Paris, Rivages.
- BARTHES, R. [1980] : *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard/Seuil.
- BEAULIEU, É. [2007] : *Sang et Lumière. La communauté du sacré dans le cinéma québécois*, Québec, L'instant même.
- CHARTIER, D. [2004] : « Au Nord et au large. Représentation du Nord et formes narratives », dans J. Bouchard, D. Chartier et A. Nadeau (dir.), *Problématiques de l'imaginaire du Nord en littérature, cinéma et arts visuels*, Montréal, *Figura*, n° 9, 18-19.
- DAMISCH, H. [2001] : *La Dénivelée. À l'épreuve de la photographie*, Paris, Seuil.
- DELEUZE, G. [1985] : *Cinéma 2. L'Image-temps*, Paris, Minuit.
- FOUCAULT, M. [1975] : *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard.
- HARTOG, F. [2003] : *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris, Seuil.
- INKEL, S. [2005] : « Le temps suspendu. Messianisme, arrêt de l'histoire et politique du Livre chez Victor-Lévy Beaulieu », *Voix et Images*, vol. XXX, n° 2 (89), hiver, 107-123.
- LACROIX, Y. [2006] : « Fragments d'un bestiaire », dans S.-A. Boulais (dir.), *Le Cinéma au Québec. Tradition et modernité*, Montréal, Fides.
- MARIE, M. [1999] : « À propos de L'Oumigmag et de Cornouailles », dans P. Warren, P. (dir.), 133-146.
- PERRAULT, P. [1995] : *L'Oumigmag ou l'objectif documentaire*, Montréal, L'Hexagone ;
 — [1999] : *Le Mal du Nord*, Hull, Vents d'Ouest.
- THÉRIEN, G. [1999] : « Bête lumineuse », dans P. Warren (dir.), 163-175.
- VILLENEUVE, J. [2003] : « Pierre Perrault, poète et cinéaste », *L'Esprit créateur*, vol. XLIII, n° 2, 72-80.
- WARREN, P. (dir.) [1999] : *Pierre Perrault, cinéaste-poète*, Montréal, L'Hexagone.
- ŽIŽEK, S. [2008] : *Fragile absolu*, Paris, Flammarion.

FILMS DE PIERRE PERRAULT

- Pour la suite du monde*, coréal. M. Brault, 1963, 105 min.
Un royaume vous attend, coréal. B. Gosselin, 1975, 110 min.
La Bête lumineuse, 1982, 127 min.
La Grande Allure (2^e partie), 1985, 73 min.
L'Oumigmag ou l'objectif documentaire, 1993, 28 min.
Cornouailles, 1994, 52 min.



1. « À remplir », 2008. Photographie numérique de la série *Pose en Paix*, 50 x 50 cm.

BERNARD KOEST

L'IRRÉVERSIBLE ET L'INACHEVABLE DE LA PHOTOGRAPHIE DES CORPS POLITIQUES

Une présentation de François Soulages

Pour ce numéro de *Protée* intitulé « Corps photographiques/corps politiques », le photographe français Bernard Koest a créé une œuvre qui interroge le corps politique, la photographie et l'art contemporain, et qui nous enrichit face à ces trois sujets.

L'ŒUVRE DE BERNARD KOEST

Bernard Koest est un véritable photographe, c'est-à-dire qu'il connaît, travaille, aime la photographie, mais aussi se nourrit de ce qui n'est pas elle et la fait avancer là où parfois, par paresse, elle ne va pas : c'est un fidèle qui a le goût de l'aventure. D'où, d'une part, la transformation radicale de sa pratique et de son art à partir de la photographie numérique et, d'autre part, son dialogue avec l'art contemporain – ce dernier étant ainsi nommé non pour des questions historiques, mais pour des raisons généalogiques, l'art contemporain étant un des paradigmes possibles de l'art, celui qui intègre Beuys et Duchamp. C'est pourquoi l'on peut découper le travail de Koest en trois périodes : classique, moderne, contemporaine – correspondant aux trois métamorphoses évoquées par Nietzsche dans *Ainsi parlait Zarathoustra* : le chameau qui porte les valeurs, le lion qui les brise, l'enfant qui les crée.

D'abord, il y a ses photos en noir et blanc, classiques, liées au reportage, imprégnées par Cartier-Bresson et les grands Américains, nourries par toute l'histoire de la photographie. Citons deux exemples : *Noir et/ou Blanc*, exposé en 1983 à Jakarta ; *Circulez...*, exposé en 1986 à Manosque.

Puis, cet apparent classicisme est subverti de l'intérieur par Dada, Salvador Dali, le situationnisme. Mentionnons la performance *L'Art en Vitrine* en 1991, l'exposition *Le Mythe décisif* en 1993 – en référence critique au vieil Henri Cartier-Bresson et sa fable de l'instant décisif¹ – et l'installation photographique *Les Pieds sur Terre* en 1997.

Enfin, c'est la révolution du numérique avec, d'abord, un travail sur les tirages eux-mêmes – à l'aide de son *cutter*, il intervient en « copier-coller physique » –, puis, surtout, une autorisation à créer et à exposer – autrement. Est-ce dû uniquement au numérique ? Certainement pas. Aucun artiste n'est le fils de la technique ; une mutation personnelle explique sûrement ce nouveau rapport à l'art, à l'image et à la création, bref à l'autorisation. Mais, foin de psychologie – la psychologie n'est pas la servante de l'esthétique –, tout artiste se confronte à la technique. Le numérique est à la fois la cause occasionnelle de cette autorisation et l'engendreur de différentes nouveautés : espace de création, modalités de production, temps et rythme du faire-œuvre. Autorisation nouvelle, à la fois au sens lacanien du terme – l'artiste autorise son désir à le prendre et à faire autrement/véritablement œuvre et s'y mettant vraiment, au risque de se faire juger et évaluer, sans pouvoir tricher avec le résultat et la résultante – et au sens, étymologiquement lié à « auteur », d'autorité, c'est-à-dire

1. Voir F. Soulages, *Esthétique de la photographie*, Paris, Armand Colin, 2006.

qui instaure une loi qui lui est propre. L'autorisation du photographe installe l'artiste en auteur. Cela est visible et massif chez le troisième Koest, le Koest du numérique. Dire cela est un constat de fait et non un jugement de valeur; à ce niveau de l'analyse, cela ne dit en rien la valeur du travail, mais indique qu'il est légitime de poser la question de la valeur de l'œuvre. Ce qui est déjà décisif. Être auteur, c'est autoriser autrui à vous juger, c'est être responsable et revendiquer, sans grandiloquence ni hystérie, ce que l'on a créé. Les travaux de Koest sont alors présentés par groupes, séries ou ensembles. Et c'est la publication de portfolios – *Los Azulejos del Trastiendalcazar* (2004) et *Période bleue* et *Los Azulejos Dos* (2005) – et de livres – comme *Pose en Paix* (2006); et c'est la rencontre avec la vidéo: *Be careful with that axe, So what, Walking the dog* (2004), *Et le départ* – 110 images de Kyoto (2005).

Ce qui caractérise les œuvres du dernier Koest, c'est notamment l'articulation de la grille, du morcellement et de la couleur. Ainsi, avec *Los Azulejos del Trastiendalcazar*, la fragmentation du réel à voir et, corrélativement, du réel fabriqué photographiquement s'avère être une donnée stylistique du travail, comme si la photographie de Koest était une réflexion sur (ou une métaphore de) la photographie. Car la photographie est fragmentation du réel – « le coup de la coupe », écrivait Dubois, il y a un quart de siècle –, est ouverture à l'espace morcelé, au point que l'on a pu se demander si le regard du photographe n'avait pas un lien avec la psychose². Koest travaille cette caractéristique photographique et exploite ce potentiel; ainsi, il ne tombe pas dans le piège « réaliste », mais nous installe dans un monde photographique – le sien, avec ses découpages et ses retouches. Il est peintre et couturier, il interroge le tissu du monde et de la photographie en nous le faisant voir autrement.

Le grillage de la photo de Koest peut alors être reçu de façon à la fois existentielle et esthétique: la grille est cet espace qui sépare non pas tant les uns des autres que soi-même de tout réel, expérimentant par là que le réel est impossible et que nous sommes toujours à côté; mais la grille est aussi ce plan qui sépare le photographe du réel, plan de l'appareil, plan de la photo, plan dans la réalité. Notre méditation imaginaire peut alors aller loin. Et, avec elle, nous comprenons mieux notre rapport non seulement au monde mais aussi à la photographie et aux images.

Et *Ballades* remplace la grille par le plan des taches de couleur que Koest pose et repose sciemment pour marquer son territoire; le photographe est de retour: c'est un marqueur, un découvreur, un inventeur de territoires – de territoires photographiques. Il les signe. Les coupages, découpages, montages peuvent alors advenir, nous faisant vaciller entre l'informe de Bataille et l'impressionnisme de Monet, entre les passages de Benjamin et les ironies de Kosztolányi. Tout se retrouve dans *Los Azulejos Dos*, avec l'exploration des murs: et nous revoilà avec Léonard de Vinci et *O Muro* de Vera Chaves Barcellos.

POSE EN PAIX

Pour ce numéro de *Protée*, Koest a, à la fois, répondu à notre appel et poursuivi un travail mis en œuvre depuis 2006, justement à partir de la problématique « Photographie et corps politiques ». Il avait d'abord fait une installation de *Pose en Paix*, puis un livre et ensuite une vidéo; il nous offre aujourd'hui une série de dix photos.

Koest s'interroge sur l'image du corps de son grand-père mort à la guerre de 1914-1918, corps politique s'il en est. Mais comment se questionner avec ou par l'image? Interrogation – plutôt que prise de parole ou prise d'image – nécessaire, mais toujours en deçà de l'horreur à dire; d'où ces multiples et inachevables entrées dans l'image parlante et muette: installation, livre, vidéo, photographie. Intervention inachevable face à l'irréversibilité de la part du corps politique.

2. *Ibid.*

Car Koest a bien compris que la photographie est l'articulation de la perte et du reste, de l'irréversible et de l'inachevable – ainsi doit-on recevoir son *Pose en Paix*. Mais il se met du côté de la vie, de la création, donc de l'inachevable, de l'inachevable travail de la matrice numérique et de l'inachevable contextualisation des images photographiques passées. Nous comprenons alors pourquoi l'œuvre de Koest évolue avec le numérique: c'est qu'il peut passer du travail mélancolique du négatif au travail ludique et affirmatif de la matrice numérique; avec elle, il dit comme Nietzsche « oui » aux nouvelles images et aux nouvelles formes. De même que Nietzsche parle du « gai savoir », on pourrait parler d'une « joyeuse création » avec Koest: il manipule, transforme, ajoute, retire grâce au numérique et ainsi réunit le plaisir du photographe et celui du peintre, le travail de la trace et celui du tracé. La couleur manipulée a en effet un autre statut avec le numérique: elle est définitivement émancipée de son lien au réel, elle est travaillée pour le plaisir de l'œuvre, comme la couleur étale des vitraux de Stéphane Belzère réalisés récemment pour la cathédrale de Rodez en France.

La grandeur de l'œuvre fait supporter le tragique de la vie des corps politiques. « Partie à remplir » est-il écrit sur la première image: une fois le corps du soldat mort, mais pas toujours enterré, la famille doit encore intervenir bureaucratiquement. La deuxième photo, « Tué à l'ennemi », nous confronte à plusieurs images: images de gens en paix, en joie, dans leur vie ordinaire, images de soldats en guerre, images de croix – cette croix qui a symbolisé la vie et la mort du Christ, mais aussi de n'importe qui d'entre nous et de ces soldats connus et inconnus de ce carnage politique mondial. La troisième photo, « Enfagotés », expose les photos de soldats que l'on trouve sur les tombes dans les cimetières, photos prises de leur vivant, comme si la photo était toujours la photo d'un mort à venir. La quatrième photo, « Réclamer, ramener », fait cohabiter cette « mort arrivée du corps » du soldat et les textes inhumains que les services de l'armée envoient aux familles, transformant le problème insoluble et absurde de la mort en question technique et technocratique. La cinquième, « Comme à la guerre », met en présence les photos d'hier et d'aujourd'hui: qu'est-ce que le temps? qu'est-ce que la mort? qu'est-ce qu'un corps? pourquoi tant d'absurdités qui ne cessent? La sixième, « De(ux)bouts », nous montre, dans ce monde de la mort télévisée et en direct, des corps politiques, dans cette mise en spectacle des corps livrés aux regards voyeurs et impuissants. La septième est un « Jugement premier » ou dernier: mais qui nous jugera? Sait-on encore juger? La charge de Koest est ici très forte: tout ne peut être spectacle; la structure et la nature religieuses de l'iconographie nous obligent à interpréter, dans un sens historique et critique, les significations de cette image et, par contamination, des autres images. La huitième photo, « Madame », interroge le sens même, eu égard à la censure relative aux corps morts et politiques de tout soldat d'hier et d'aujourd'hui. La neuvième, « Taste of war », nous livre à nos guerres contemporaines et télévisées. La dernière photo, « Pose en Paix », nous ramène à l'essentiel: la paix n'est pas l'impossible opposé de la mort, mais la mort même où finissent les corps politiques des soldats et des hommes ordinaires, à savoir nous et nos proches.

C'est à la fois le corps individuel de Koest qui a produit ces images, son corps d'artiste et son corps de fils et de petit-fils. Mais, avec cette œuvre, Koest articule le sort des corps politiques et la nature même de la « photographicit³ ». La photographicit³ est en effet cette articulation étonnante de l'irréversible et de l'inachevable. D'une part, elle est articulation de l'irréversible obtention généralisée de la matrice numérique – constituée d'abord par l'acte photographique, à savoir par cette confrontation d'un sujet photographiant à quelque chose à photographier grâce à la médiation du matériel photographique ou, en d'autres termes, et de façon plus générale pour le négatif, par les conditions de possibilité de la production du film exposé et la réalisation de cette exposition, et ensuite par l'obtention restreinte du négatif, à savoir ces cinq autres

3. *Ibid.*

opérations qui le produisent (révélation, arrêt, fixation, lavage et séchage). D'autre part, elle est articulation de *l'inachevable travail de la matrice numérique* – à partir de la même matrice de départ, on peut obtenir un nombre infini de photos totalement différentes en intervenant de façon particulière lors des opérations produisant la photo.

La photographie est donc l'articulation de la perte et du reste. Perte des circonstances uniques qui sont les causes de l'acte photographique, du moment de cet acte, du corps politique à photographier et de l'obtention généralisée irréversible du négatif, bref du temps et de l'être passés. Reste constitué par ces photos qu'on peut faire à partir du négatif. La perte est irrémédiable: la photographie nous le crie, nous le montre, nous le fait imaginer. Si la perte est absolue et violente, c'est non pas tant parce que le temps, le corps politique ou l'être perdus étaient auparavant d'une grande valeur pour nous ou en soi, mais plutôt parce que ce temps, ce corps ou cet être sont maintenant à jamais perdus: c'est parce qu'ils sont perdus que, soudain, leur valeur devient absolue et que, aussitôt, cet absolu atteint et contamine la perte, notre perte. Le reste ne peut pas être un remède miracle, sauf pour ceux qui ont besoin d'y croire; en fait, nous soulage-t-il de la perte, nous permet-il d'en faire le deuil? Parfois, peut-être; il est du moins la seule chose qui nous reste, ce avec quoi il va falloir nous battre, nous débattre, nous combattre, ce grâce à quoi l'artiste pourra faire œuvre: la photographie ou l'art d'accommoder les restes... Pertes infinies, restes infinis...

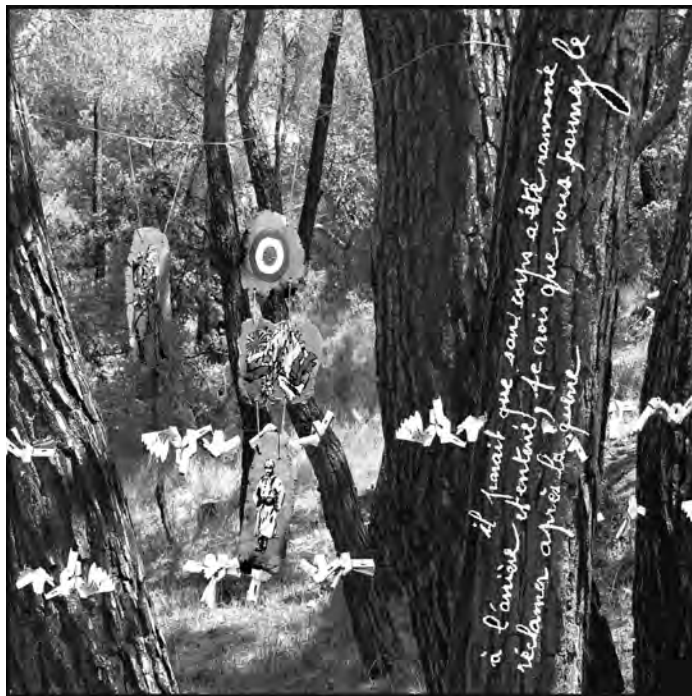
Approfondissons la symétrie et les différences existant entre l'étape qui relève de l'irréversible et celle qui relève de l'inachevable. Pour la première, le photographe est face au corps à photographier, non maîtrisable et non connaissable, si ce n'est par son phénomène visible. Pour la deuxième, il est face à la matrice numérique qu'il maîtrise et manipule comme un outil. Il part, dans le premier cas, de ce corps pour faire une matrice et, dans le deuxième, de la matrice pour faire une photo. Dans le premier cas, il peut produire plusieurs matrices, qui ne seront jamais exactement les mêmes, eu égard à l'écoulement du temps; il va donc souvent lutter contre le temps et l'irréversible. Une fois la procédure enclenchée – de l'exposition au séchage –, le processus va irrémédiablement se terminer, il ne pourra jamais revenir au même point de départ; c'est parce que le processus a une fin qu'en commence un autre, du film exposé à la photo faite (cette problématique et cette pratique sont chères à Denis Roche et Opalka). En revanche, dans le second cas, c'est l'inverse qui se produit: il peut théoriquement refaire la même photo, mais ce n'est pas cela qui a de l'intérêt pour lui qui n'est pas une machine; le travail de la matrice l'appelle à faire des photos différentes, mais il n'en a jamais fini d'en faire de différentes; sa tâche est inachevable. Il va donc lutter contre cet inachevable et peut-être, à un moment, décréter que, de cette matrice, il ne fera plus de photos, qu'il a sélectionné et créé celle qu'il voulait; mais il sait que son décret n'est jamais définitif: lui ou un autre peut toujours réexplorer la matrice, faire des photos autres. À la limite, un artiste pourrait constituer toute l'œuvre de sa vie par l'exploration indéfinie d'une seule et même matrice qu'il n'aurait même pas produite. C'est là le travail inachevable d'un artiste comme Koest, avec ses différentes exploitations des photos irréversibles relatives à la mort irréversible du corps politique des soldats.

Ainsi, les deux pratiques sont habitées par des engagements opposés: l'une lutte contre l'écoulement du temps et l'autre, contre l'éternel retour. L'une ne peut jamais réaliser la même chose, malgré tous ses désirs et toute sa volonté, l'autre peut toujours faire la même chose, mais elle est conviée par la spécificité du travail de la matrice numérique à faire différemment.

Nous sommes avec Koest devant une vraie recherche d'artiste. Elle nous enrichit pour comprendre la problématique « corps photographiques / corps politiques ». Écrire cela relève à la fois du jugement de fait et du jugement de valeur.



2. « Tué à l'ennemi », 2008, 70 x 49 cm.



3. « Enfagotés », 2007, 50 x 50 cm.

4. « Réclamer, ramener », 2008, 50 x 50 cm.



5. « Comme à la guerre », 2008, 70 x 46 cm. 6. « De(ux)bouts », 2008, 66 x 50 cm.

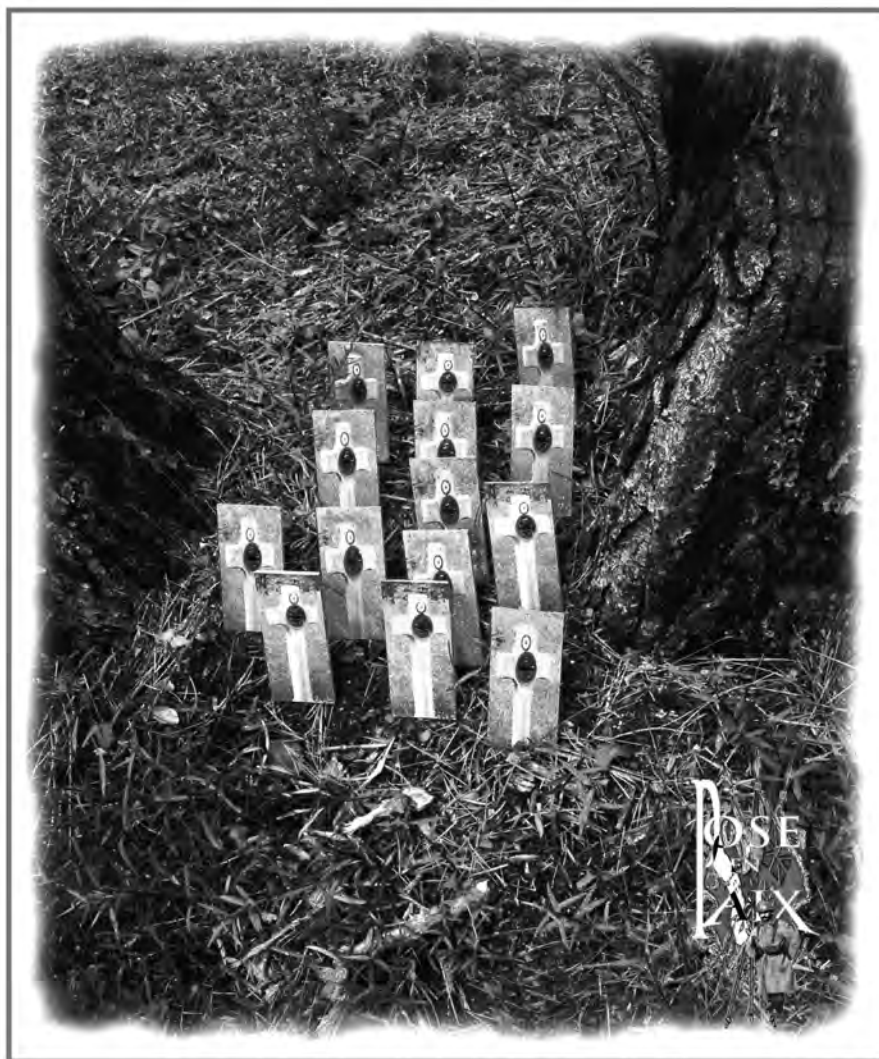


7. « Jugement premier », 2006, 70 x 47 cm.

8. « Madame », 2008, 60 x 50 cm.

9. « Taste of War », 2006, 50 x 50 cm.





10. « Pose en Paix », 2006, 60 x 50 cm.

HORS DOSSIER

FIGURES ET USAGES DU MALENTENDU

DOMINIQUE GARAND

Le malentendu nous apparaît spontanément comme une source de conflit. À un point tel que « bien s'entendre » est l'expression qui désigne entre les individus un état de complicité et d'harmonie, l'exact opposé de la confrontation. Pourtant, le français introduit une nuance entre le malentendu (*misunderstanding*) et la mésentente (*disagreement*), deux mots voisins dans leur étymologie. Le premier terme, avec son accord au passé (quelque chose a eu lieu sur quoi il faut revenir), renvoie à un phénomène acoustique ou interprétatif, alors que le second désigne la complication présente d'un rapport entre individus. C'est donc à ce deuxième terme qu'il faut associer plus étroitement la conflictualité.

À la limite, il nous serait possible d'imaginer des malentendus « heureux », quand, par exemple, le fait d'avoir mal compris quelque chose nous pousse à une action dont le résultat est positif. Ces cas sont rares, sauf dans les comédies de Marivaux qui partent du principe que l'être humain, de toute façon, se ment à lui-même et aux autres, ce qui donne au malentendu (ou à la « méprise », autre terme associé) la fonction de lui révéler, à son corps défendant, son vrai désir. On connaît aussi ce célèbre aphorisme de Baudelaire :

*Le monde ne marche que par le malentendu.
C'est par le malentendu universel que tout le monde s'accorde.
Car si par malheur on se comprenait, on ne pourrait jamais s'accorder. (Mon cœur mis à nu, fragment 57)*

Vladimir Jankélévitch, qui s'en inspire, en rajoute :

*Ce n'est pas la moindre ironie de la condition humaine qu'il puisse
y avoir un bon usage de cette mésintelligence si bien entendue !
Les hommes sont faibles et méchants, mesquins et misérables au*

*point que cette duperie vaut peut-être mieux pour leur misère : s'ils
doivent s'accorder entre eux, puissent-ils ne pas trop se compren-
dre les uns les autres... Puissent-ils ne pas se comprendre trop tôt !
Puissent-ils se mécomprendre ! Y aurait-il par hasard plus à redouter
qu'à espérer de la dissipation des malentendus ? (1980 : 210)*

En d'autres termes, si les motivations, les désirs réels et les arrière-pensées des autres nous apparaissaient clairement, peut-être cesserions-nous de brasser des affaires et de croire en l'amour ; le désespoir serait le prix de notre lucidité.

La plupart des travaux récents sur le malentendu postulent qu'il s'agit non pas d'un accident de la communication, mais bien d'un phénomène inhérent au dialogue entre les humains¹. Toutefois, le rejet d'un modèle idéal de communication ne conduit pas les théoriciens à déclarer qu'on n'y peut rien et qu'il en va mieux ainsi de toute façon. Le malentendu continue d'être perçu comme un phénomène fâcheux, comme un facteur à la fois d'incompréhension et de conflit. Sans écarter la possibilité d'un usage ludique et subversif du malentendu, surtout de la part d'artistes et d'écrivains, il reste que quelque chose pousse l'être humain à dissiper les malentendus dès qu'il en a conscience. Si le malentendu fait partie intégrante de la communication, il est aussi vrai de prétendre que les échanges verbaux tirent une grande part de leur dynamisme du souci d'en réduire le plus possible les effets pernicieux. On pourrait même postuler que ce qu'on appelle communément la *pensée* a beaucoup à voir avec la volonté de se libérer des leurres, des illusions et des malentendus qui bloquent notre accès à la fois au réel, à l'autre et à... nous-mêmes.

Se pourrait-il en effet que l'on ne comprenne pas l'autre en premier lieu parce que l'on ne connaît pas son propre désir et sa place dans le monde? Combien de malentendus peuvent se glisser entre les amants, par exemple, lorsqu'ils se déclarent mutuellement leur amour? La phrase « Je t'aime » recèle trois zones de désaccords latents: qui est « je »? qui est « toi »? de quoi parle-t-on au juste lorsqu'il est question d'« amour »? La littérature a de tout temps examiné des malentendus de cet ordre. Ils ne sont pas de ceux qu'une simple explication « métadiscursive » peut régler. Leur révélation nécessite du temps, le temps souvent que la rupture s'installe et qu'il devienne impossible de se parler en toute confiance (seule condition pour qu'un éclaircissement soit possible). Le malentendu révèle à la fois la solitude et la finitude du sujet: il doit en passer par le langage pour se faire entendre et cet accès au langage, jamais total, se heurte au langage tout aussi lacunaire de l'autre.

Il n'est pas facile de départager, dans le malentendu, ce qui relève de la signification de ce qui aurait trait au désir ou au sentiment d'exister. Le « sens de la vie » n'est pas une question de sémantique! Jürgen Habermas postule, à la base de la communication, une « prétention à la validité »: on ne parlerait pas, on n'argumenterait pas si l'on ne voulait faire admettre quelque chose. Tout dialogue suppose donc la volonté d'établir un consensus. Cette approche rationaliste occulte un autre type de prétention que l'on pourrait nommer « prétention à la jouissance »: on parle pour éprouver le sentiment d'exister, pour jouir d'exercer un effet sur l'autre. Le sentiment de « ne pas être compris » renvoie non seulement au discours ou au message, mais aussi à la personne: ce qui est frustré, c'est le désir de reconnaissance du sujet parlant. C'est donc à travers le dialogue, au risque de tous les malentendus possibles, que le sujet élabore son identité et trouve sa place parmi les humains. Mais être pris pour autre que ce que l'on est, est-ce bien du malentendu? Ne s'agirait-il pas plutôt de *méprise*? Pour être exact, oui, mais nous verrons plus loin qu'une solidarité peut s'établir entre la méprise et le malentendu, au sens où notre réceptivité au discours de l'autre est en grande partie déterminée par l'idée que l'on se fait de sa personne.

Tous les malentendus ne sont pas tragiques et sans doute est-il assez fréquent que nous les jugions inoffensifs. Les malentendus ne deviennent un problème que s'ils menacent ou notre intégrité (réputation, dignité, etc.), ou les conditions de notre jouissance, de notre rapport au sens. C'est donc le malentendu en tant que source ou carburant du conflit qui retiendra mon attention. Dans cette perspective, il sera utile d'exercer notre

regard critique et d'observer les lieux où le malentendu créateur de mésentente est susceptible de se glisser. Il faudra évaluer en outre dans quelle mesure un effort de rationalisation permet d'élucider des modèles conflictuels déterminés à la base par du malentendu. D'entrée de jeu, il ne faut pas écarter la possibilité que certains de ces lieux, par delà ce qui s'annonce comme du malentendu (le fait de ne pas se comprendre, de se méprendre sur l'autre et sur son discours), conduisent sur les berges d'un autre genre de problème, celui d'une réelle *incompatibilité* entre discours qui rendrait impossible l'élection d'une règle rétablissant l'entente. Mais, dans la situation qui est la nôtre – celle, par exemple, où l'on voit de plus en plus s'établir un dialogue de sourds entre le monde judaïque-chrétien et le monde de l'Islam –, il paraît essentiel de réfléchir aux conditions de possibilité d'un dialogue qui assurerait la reconnaissance réciproque d'au moins quelques règles fondamentales.

Le langage que j'utilise dans cette étude n'est pas celui de la philosophie, mais j'aimerais souligner que les préoccupations philosophiques n'en sont pas entièrement absentes. Les enjeux théoriques les plus importants de ma réflexion vont à la rencontre, en effet, de la théorie de la communication énoncée par Jürgen Habermas (1991 et 1992; Cusset, 2001). Mon parti pris initial est d'accepter la théorie habermassienne comme on le fait d'une pétition de principe, mais d'en débattre certains aspects en lui soumettant des défis. Je discuterai en particulier trois principes qui me semblent problématiques: la place donnée à la raison spéculative et l'efficacité d'un métadiscours explicatif dans l'élucidation des malentendus ou dans la résolution des conflits; la possibilité d'un dialogue authentique dans certaines situations de conflit; le consensus comme visée ultime du dialogue.

Je retiens toutefois comme un apport essentiel la place que cette théorie accorde à la notion de *règle*. Il paraît évident que, sans règle, l'humain ne pourrait fonctionner en société. Les règles et les normes d'action sont à l'humain ce que l'instinct est à l'animal: non seulement canalisent-elles ses pulsions et assurent-elles un minimum de cohésion dans le déroulement de ses activités, mais c'est par elles également que l'humain définit son identité, qu'il prend forme en tant que sujet. Un premier problème avec les règles est qu'elles sont d'une grande diversité, comme si aucune ne s'imposait d'emblée et de façon incontestable. Les règles sont toutes discutables en principe, bien que quelques-unes, érigées en lois, ne le soient qu'à certaines conditions. Un deuxième problème avec les règles est qu'elles doivent se fonder sur une légitimité que seule l'autorité, voire

la force, peut lui garantir. Enfin, la multiplicité des règles et de leurs lieux d'application occasionne parfois des courts-circuits, lorsqu'une règle légitime entre en contradiction avec une autre tout aussi légitime, ou encore lorsque se croisent des genres de discours répondant à des règles hétérogènes.

Pour résumer, nous nous trouvons donc devant la situation suivante: 1) nécessité de règles dans tous les secteurs de la vie humaine; 2) relativité et variabilité des règles qui entraînent leur « discutabilité ». À cela s'ajoute un troisième aspect qui achève de compliquer les choses: la discussion sur les règles doit elle-même obéir à des règles. C'est précisément sur ce terrain que se situe la réflexion d'Habermas. Sans ignorer que, dans bien des cas, les règles sont imposées par la force, Habermas cherche à définir les voies d'un établissement des règles qui respecterait les principes de la démocratie et de l'égalité des sujets. Or, le seul terrain disponible pour la réalisation d'un tel projet est celui de la communication linguistique, de l'échange verbal. Respectant l'optique ouverte par Habermas et ses épigones, mon apport à cet effort de théorisation est celui d'un spécialiste en analyse du discours œuvrant depuis plusieurs années sur les modèles de communication conflictuels.

La configuration du dialogue

Penser le malentendu implique de penser plus généralement la situation dialogique, le rapport à l'autre dans l'acte de parole. Or, comme je le soutenais précédemment, ce rapport à l'autre est lourdement déterminé par le rapport que chaque sujet entretient avec lui-même. François Flahault (1978) a résumé la situation en montrant, dans sa théorisation des *rapports de places*, que trois questions fondamentales étaient en jeu dans toute relation: qui suis-je pour moi-même? qui est l'autre pour moi? qui suis-je pour l'autre? À partir de là, il devient possible d'interpréter le malentendu comme un écart entre représentations: l'autre ne me voit pas nécessairement tel que je m'imagine moi-même et *vice versa*. Mais si de tels présupposés sont susceptibles de produire des effets dans la réception du discours de l'autre, il ne faudrait pas pour autant limiter le dialogue à un jeu de miroirs. Le propre du langage, en effet, est de permettre de constants réajustements au sein des processus d'interprétation: si je m'aperçois que l'autre se fait des idées fausses à mon sujet, il est potentiellement loisible, par un acte de langage, de l'amener à modifier sa perception initiale. Une grande part de nos conversations a d'ailleurs pour fonction d'opérer ces réajustements. En revanche, il convient d'établir, comme base théorique de notre investigation, le caractère bipolaire du dialogue: le dialogue avec l'autre

est doublé d'un dialogue interne avec soi-même. Qu'est-ce à dire, sinon que le « soi-même » en question est aussi un lieu de dialogue et le résultat de dialogues antérieurs: il y a de l'autre dans le « soi-même », et c'est parfois cet autre-là qui entre en conflit avec l'altérité que propose l'interlocuteur (voir Ricœur, 1990). Je ne suis jamais « in-divis » lorsque je dialogue avec l'autre, car ce que j'appelle « moi » est un lieu d'identifications et d'alliances diverses. En contrepartie, l'autre peut facilement devenir le réceptacle de projections, comme l'a depuis longtemps démontré la psychanalyse. En définitive, le dialogue met en jeu une activité de traduction et de négociation: je traduis le discours de l'autre à l'aide de catégories qui me sont familières, avec lesquelles je négocie également l'absorption de données qui m'étaient jusque-là étrangères. Ces processus peuvent être explicités par un acte de langage, mais, la plupart du temps, ils s'effectuent « en sourdine », chaque énonciateur étant persuadé de percevoir directement son vis-à-vis, sans aucune référence à des déterminations qui, d'ordinaire, lui échappent. Remonter jusqu'aux présupposés de nos jugements est un travail certes théoriquement possible, mais, dans la pratique, assez rarement réalisable. En effet, chaque énoncé d'un dialogue, chaque proposition, contient tant de possibles qu'il est impensable de suivre le fil de chacun.

Un autre facteur est à considérer: la présence d'un Tiers, notamment dans les situations dialogiques publiques. Parfois, le Tiers aura la fonction de médiateur ou d'arbitre, en autant que les co-énonciateurs le reconnaissent comme gardien d'une règle communément partagée. À d'autres moments, le Tiers sera plutôt un *témoin*. Sa seule présence, soulignons-le, peut entraîner des distorsions dans le discours dans la mesure où l'énonciateur, tout en s'adressant explicitement à un interlocuteur, s'adresse simultanément au Tiers. Or, la multiplication des destinataires (présents ou virtuels) est une source fréquente de malentendus. Si l'on peut en effet s'assurer d'être bien compris d'un interlocuteur unique, il devient pratiquement impossible de le faire avec des destinataires divers qui interpréteront le discours d'autrui à partir de catégories, de conventions et de présupposés hétérogènes.

Les dialogues publics à caractère idéologique présentent une autre particularité sur laquelle il convient de s'arrêter. La prise de parole, dans ces contextes, se déploie sur deux scènes ou deux espace-temps distincts: la *scène interlocutoire ou pragmatique*, d'une part, la *scène discursive ou sémio-narrative*, d'autre part. Cette position épistémique, défendue par certains linguistes et par la psychanalyse, concerne la stature même du

sujet, que l'on considérera comme divisé, les deux scènes ne coïncident jamais complètement. Linguistiquement parlant, il s'agit de faire la différence entre le sujet de l'énonciation et le sujet de l'énoncé. Dans l'argumentation, le sujet est à la fois un locuteur s'adressant à une ou plusieurs personnes et le sujet d'un discours qui déborde le plus souvent la situation déictique (ou interlocutoire). D'un point de vue rhétorique, la scène interlocutoire est le lieu où sont mis en jeu l'*ethos* et le *pathos*, alors que la scène discursive est celle du *logos*. Si le discours cherche à faire valoir une cohérence et vise une représentation totale du réel, l'interlocution, elle, est le lieu où se négocie la reconnaissance réciproque des interlocuteurs. Cette distinction est plus qu'une vue de l'esprit et permet d'identifier certains types de malentendus. Il n'est pas rare que, croyant débattre d'idées et de « visions du monde », des interlocuteurs négocient en réalité leur place dans le monde en tant que sujets de parole. Bourdieu (1982) a bien montré que la portée d'un discours dépend en premier lieu de la crédibilité, de l'autorité et de la légitimité de celui qui le tient. Il a aussi soutenu que les prises de position étaient en partie ou totalement déterminées par la position sociale que l'on occupe. Toutes les prises de parole, en effet, ne sont pas égales de droit et les fameuses questions « D'où parlons-nous? » et « Qui sommes-nous pour parler? » interfèrent constamment sur le « Que disons-nous? ».

À partir de là, il nous faut insister sur l'ambiguïté créée par les deux sujets en présence : le sujet individuel qui prend la parole dans un cadre déictique bien précis et le sujet du discours que propose cette prise de parole. Le premier affirme sa prétention à la jouissance alors que le deuxième prétend à une validité qui se projette dans un autre espace-temps, à visée universelle et transhistorique. Prenons le cas du sujet d'énonciation. On peut espérer de ce sujet qu'il soit conscient, doué de raison et capable d'exposer toutes ses motivations; mais est-il théoriquement défendable de postuler ces attributs du sujet comme une condition initiale au dialogue authentique comme le fait Habermas? Tout au plus peut-on exiger du sujet qu'il tende vers cet horizon véridictoire. Le dialogue, nous en convenons, n'est pas un échange ou un débat autour d'idées toujours claires à l'esprit des locuteurs. Il arrive qu'on s'adresse à l'autre pour cheminer vers sa propre parole, sans savoir exactement ce que l'on pense, mais en espérant que le dialogue permettra d'accéder à ce dire-vrai désiré. Ce processus est soumis à toutes sortes d'aléas et peut connaître des ratés : le sujet chemine, mais ses « erreurs de parcours » (gaffes ou maladresses d'expression) forment une mémoire malgré les diverses tentatives de réparation.

De par les interventions de l'interlocuteur, la sujet et sa parole subissent également des altérations, sont déstabilisés et doivent constamment se redéfinir.

Dans les conversations de la vie quotidienne, l'identification entre le sujet de l'énonciation et le sujet de l'énoncé est un fait linguistiquement attesté (on peut faire de soi l'objet de son discours), mais c'est tout de même dans les formes d'énonciation statiques (texte ou allocution) que le sujet de discours peut le mieux se constituer comme totalité cohérente (et, dans ce cas, la réplique intervient toujours en différé, ce qui occasionne d'autres types de malentendus). Ce sujet du discours n'est pas assimilable au sujet de l'énonciation; il s'agit au contraire d'une élaboration sémio-narrative, d'une forme de sublimation si l'on préfère. Par exemple, les traditions philosophique et scientifique ont longtemps cherché à mettre de l'avant un Sujet délivré des contingences individuelles et situationnelles : le sujet de la Vérité ou le sujet de la Science, sujets réputés universels et transhistoriques. À d'autres moments, des sujets d'énonciation prétendent parler au nom de groupes qui les incluent, voire d'instances symboliques complexes : « Telle est la ligne du Parti », « L'Église a parlé ». Dans les poèmes engagés de Ronsard, par l'artifice de la prosopopée, la « France » devient sujet de discours. Enfin, on sait que, dans la tradition catholique, certains dogmes prétendent transmettre la voix de l'Esprit saint. Pour résumer, nous retiendrons comme pertinents quatre types de systèmes pouvant occuper la position de Sujet : l'individu, les communautés privées (couple, famille), les communautés fonctionnelles (entreprise, institution, corps de spécialistes), les communautés idéologiques (factions politiques, nations, religions, etc.). Dans l'univers de discours qui est celui de notre temps, ces différents systèmes sont à la fois autonomes et interreliés. Des tensions peuvent apparaître :

- 1) à l'intérieur de chacun d'eux (dans une entreprise, par exemple);
- 2) entre deux systèmes d'une catégorie de systèmes (par exemple entre deux entreprises concurrentes), ce qui nous oblige à penser qu'il existerait un système de systèmes (en l'occurrence le système régenté par l'économie de marché);
- 3) entre types de systèmes différents (ce que serait la tension, par exemple, entre les impératifs d'une entreprise et ceux de la famille, ou encore de la nation).

Dans le cas de relations qui s'étalent dans le temps, interfère également l'histoire de la relation. Chaque énoncé est jaugé à partir non seulement de son contenu sémantique, mais

aussi du lien qui existe entre les co-énonciateurs. Sur ce plan intervient la question de la confiance réciproque, elle-même résultat de l'histoire relationnelle. À chaque occasion, il s'agit de mesurer les propositions discursives à l'aune des intentions que l'on prête à l'autre. Les malentendus associés à des « procès d'intention » nécessitent la plupart du temps une résolution non pas rationnelle, mais pragmatique. Supposons que j'aie reproché à quelqu'un la malveillance sous-jacente à l'une de ses interventions et qu'il proteste de sa bonne foi ; aucun argument rationnel ne me permet de démontrer la malveillance de son intention puisque celle-ci a été décodée à partir non pas des mots mais d'un « ressenti » provoqué soit par les intonations de son discours, soit par des présupposés que j'ai reconstruits par inférence. Ainsi, devant le déni de mon interlocuteur, je me vois contraint de décider s'il faut le croire ou non. Peut-être était-il réellement malveillant, le sait-il, mais décide-t-il de dénier la chose pour sauver la face, se promettant toutefois de faire attention à l'avenir. De mon côté, je peux aussi être conscient de ce jeu et « laisser passer » pour ne pas appesantir la relation. À ce stade, nous en sommes à déterminer non plus la vérité des faits (était-il malveillant ou non), mais bien le désir mutuel de sauvegarder la relation. Plus encore que la bonne foi, ce désir est à la base de toute réussite communicationnelle. Mais de tels incidents laissent des traces. De mon côté, par exemple, je retiens l'impression qu'une certaine méchanceté est présente chez mon ami et qu'elle pourrait se manifester à nouveau. De son côté, il peut se sentir vexé que je l'aie soupçonné de quelque chose et en conserver une pointe d'amertume, laquelle, éventuellement, alimentera un prochain facteur de ressentiment.

LES TYPES DE MALENTENDUS

Pour introduire à la complexité du malentendu, voici un court texte de Bernard Werber :

Entre
ce que je pense
ce que je veux dire
ce que je crois dire
ce que je dis
ce que vous avez envie d'entendre
ce que vous croyez entendre
ce que vous entendez
ce que vous avez envie de comprendre
ce que vous croyez comprendre
ce que vous comprenez

il y a dix possibilités qu'on ait des difficultés à communiquer.
Mais essayons quand même... (2000 : 34)

Cette maxime synthétise admirablement, à travers ses verbes, les principaux lieux du malentendu : le penser, le dire, le vouloir, l'imaginer, le croire, l'entendre, le comprendre. De l'acoustique au cognitif, en passant par des qualités qui touchent la personne même des interlocuteurs (leur volonté, leurs croyances, leurs désirs), on a là l'amorce d'une théorisation pertinente. La sagesse de cet axiome réside dans la prise en considération d'un écart, non seulement entre un « dire » et un « entendre » (axe interlocutoire), mais également entre le « dire » et le « vouloir-dire », phénomène qui s'inscrit cette fois au cœur même du sujet et consomme cette rupture entre la parole et le discours, entre l'énonciation et l'énoncé. C'est ainsi que le malentendu, parfois, est d'abord un « mal vu, mal dit », pour reprendre le titre d'un roman de Beckett. Mais il n'y a pas que le *mal dit*, il y a aussi du *non-dit* créateur de malentendus.

Les malentendus pragmatiques

Situation courante : croyant discuter d'opinions ou d'idées, des individus engagés dans un échange verbal se trouvent confrontés à un malaise indéfinissable qui bloque toutes les issues. La plupart du temps, le problème en est un de relation, de reconnaissance réciproque. Ce phénomène, pourtant si frappant, est bien souvent négligé par les spécialistes de l'argumentation et par les philosophes de la communication. C'est comme si un certain préjugé intellectualiste les portait à ne traiter le malentendu que sous l'angle du logique et du cognitif. Je soutiendrai contre eux que le ressort principal (et sans doute le plus prégnant) du malentendu doit être abordé du point de vue de l'interlocution, de ce que François Flahault appelle les *rapports de places*.

Ces rapports répondent à des préconstruits à la fois symboliques et imaginaires qui fixent, d'entrée de jeu, les modèles de représentations que les interlocuteurs entretiennent les uns par rapport aux autres. Ainsi, un ensemble de pouvoirs, de devoirs et de savoirs sont conférés à l'autre sur la base de sa position sociale : tel type de comportement est attendu, par exemple, de la part d'un médecin ou d'un professeur d'université, qui différerait de celui que l'on attend d'un journalier. Cela touche non seulement la compétence, mais également le style, la manière de s'exprimer, les *habitus* (Bourdieu). Tout écart à ces modèles de représentation peut entraîner du malentendu.

À ces rapports symboliques sont associés des rapports plus étroitement imaginaires, au sens où ils sont déterminés moins par la fonction sociale que par une perception directe de l'autre (et de soi par rapport à l'autre). Ce type de perception met en jeu le

désir (de soi et de l'autre). C'est ainsi que l'on est porté à juger l'autre inférieur ou supérieur à soi, compétent ou incompétent, inclus ou exclu du groupe auquel on prétend appartenir, etc. Il peut arriver à un arabophone d'avoir à expliquer, devant des interlocuteurs soupçonneux, qu'il *n'est pas* musulman, encore moins islamiste. Lorsqu'un politicien s'exprime sur la place publique (ou, comme cela arrive de plus en plus souvent, dans un *talk-show*), le fait-il toujours *en tant que représentant d'un parti*? Lui est-il loisible d'émettre une opinion individuelle ou doit-il s'en tenir à la « ligne du parti »? Théoriser le malentendu, c'est bien sûr montrer comment se crée l'écart entre l'intention signifiante d'un énoncé et la manière dont il est interprété, mais c'est aussi, assurément, réfléchir sur la manière dont se définissent les rapports de place et les règles interrelationnelles – en d'autres mots, sur la manière dont se pose la question : que me veut l'autre?

La question très délicate de l'*intentionnalité* se joue sur cet axe relationnel. Comment savoir, en effet, si l'interlocuteur est de bonne ou de mauvaise foi, s'il obéit à des stratégies de manipulation, de domination ou de coopération? Ces questions sont étroitement reliées à la place que les interlocuteurs s'accordent réciproquement et au degré de confiance qui en découle. Les malentendus sur l'intentionnalité prennent prétexte de divers signes qui sont souvent paralinguistiques : inflexion de voix ou regard qui traduit un affect, silence suspect, geste révélateur, sourire, grimace imperceptible, rougeur, etc. Du côté du discours : parjure, écart entre le dire et le faire, équilibre instable entre le principe de franchise et le respect de la dignité de l'autre, etc. Dans la courte pièce de Nathalie Sarraute intitulée *Pour un oui ou pour un non* (1999)², l'événement déclencheur de la remise en question du lien d'amitié entre H.1 et H.2 est une phrase banale, « C'est bien, ça », prononcée par H.1 sur un ton que H.2 perçoit comme offensant. Le processus d'interprétation ouvert par cette phrase va si loin que les deux protagonistes sont conduits à conclure que l'histoire de leur amitié repose sur un malentendu initial jamais reconnu : aucun des deux n'accepte la place que l'autre tend à lui désigner. On peut se demander si de tels malentendus liés au désir, à la reconnaissance réciproque et au sens de la dignité peuvent être dénoués par un traitement autre que thérapeutique. La pièce de Sarraute est organisée pour montrer l'extrême difficulté d'y arriver de manière rationnelle et met en relief un phénomène que ne semble pas envisager Habermas : dans la communication, l'échange au sujet des problèmes relationnels n'interrompt pas l'interaction, ce qui veut dire en clair que les

tentatives d'éclaircissement et d'élucidation des motivations, fussent-elles menées avec la meilleure volonté du monde, risquent, à l'insu des protagonistes, d'être minées elles aussi par la structure conflictuelle de base. La pièce de Sarraute permet de comprendre également que l'exigence d'un consensus peut parfois être, paradoxalement, un obstacle à la bonne entente. Savoir se reconnaître comme « non-ami » (sinon « ennemi ») est parfois un geste plus éthique que de lutter pour l'imposition d'une règle commune.

J'appelle *règles déontologiques* les règles implicites ou explicites qui sont revendiquées sur l'axe de l'interlocution. Elles recourent ce que Grice nomme des « maximes conversationnelles » dérivées d'un « principe de coopération » implicitement exigé des interlocuteurs. Selon Habermas, certaines attentes et présomptions sont inhérentes à l'acte de discuter, comme l'exigence d'être sincère ou de bonne foi, de reconnaître l'autre comme son égal, mais surtout de prétendre pour nos jugements à une validité universalisable. Face aux règles déontologiques, une démarche habermassienne consisterait en l'explicitation, si besoin est, de l'implicite qui entoure ces règles de manière à s'entendre sur leur respect. De fait, bien que ces règles agissent sur le plan de l'interlocution, elles peuvent néanmoins se retrouver sur le plan du discours lorsqu'elles sont mises en discussion, par exemple dans le cas où une règle aurait été enfreinte. Les partenaires du dialogue ont la possibilité de recréer un consensus autour de ces règles, peut-être même de les transformer. Il en va de même pour tous les enjeux de la discussion : qu'ils soient affectifs, passionnels ou cognitifs, ils peuvent recevoir, dès que nous prenons part à une discussion, un traitement discursif qui les expose à l'examen rationnel³.

Le traitement discursif du déontologique montre qu'entre les deux scènes de l'interlocution et du discours, il existe des passages. Toutefois, la confusion entre les deux est lourde de conséquences. Quelle est la règle à partir de laquelle ceux qui discutent des règles déontologiques à respecter conduisent leur discussion? Nous dirons plutôt qu'ils sont guidés par une volonté, celle de trouver solution à leur problème. Pour y parvenir, ils doivent absolument examiner l'accroc à la déontologie qui aurait été commis comme un tort passager, l'isoler, si l'on peut dire, à la manière d'un médecin qui isole une cellule malade pour l'empêcher de contaminer l'ensemble du corps. À partir du moment où le tort est interprété comme une caractéristique inhérente au discours de l'autre (malveillance, mauvaise foi, etc.), celui-ci se transforme en adversaire et le dialogue devient impossible. Malheureusement, tous les protagonistes d'un dia-

logue n'ont pas cette faculté de discuter un aspect irritant dans l'attitude de l'autre tout en maintenant la confiance à l'égard de son « soi profond ».

Pour en rester aux malentendus relatifs à l'interlocution ou à l'acte de discours, on peut mentionner ceux que Marc Angenot (2001) nomme précisément des « malentendus de style pragmatique », parmi lesquels il inclut ces « maniérismes de la pensée et de l'expression » qui entraînent une interprétation de l'intentionnalité du locuteur et de son attitude générale en tant que sujet de parole. Angenot donne divers exemples : une bienveillance ostensible qui serait ressentie par l'autre comme manipulation méprisante ; un refus de la brutalité intellectuelle qui serait perçu comme mollesse et indécision ; une volonté de jouer franc-jeu qui, au contraire, serait reçue comme agression ou tentative d'intimidation. Dans des contextes discursifs déterminés par les conflits idéologiques, ce type de réception de l'acte de parole tend à recevoir un traitement lui aussi idéologique, ce qui nous donne un autre type de confusion possible entre le discours et l'interlocution. Par exemple, l'utilisation d'un certain lexique par un politicien sera jugée par ses adversaires comme « vile démagogie » ou « populisme de mauvais aloi ». Du côté du féminisme, on jugera telle rhétorique « typiquement phallocrate », en deçà même des idées exprimées par le discours. C'est ainsi que, à tout moment, dans les échanges verbaux entre individus, le discours est-il résumé à certains vocables qui en traduisent la portée. On dira d'une intervention qu'elle est paternaliste, condescendante, méchante, affectueuse, bienveillante ou malveillante, autoritaire, noble, généreuse, mesquine, etc. À mon avis, cette perception quasi instantanée que l'on peut avoir d'une intervention est la principale pierre d'achoppement des approches intellectualistes du discours. Car le discours est d'abord reçu, qu'on l'admette ou non, de manière affective, la dimension logique passant au second plan. C'est ainsi qu'une intervention très articulée et imparable sur le plan logique peut agoniser sous les coups de récepteurs qui la jugeront avant tout « prétentieuse », « élitiste », « terroriste » ou « inutilement compliquée ». Nonobstant le contenu, toutes ces qualifications se rapportent à l'acte de discours et donc à des variables énonciatives qui traduisent un *conflit d'attitude* entre le locuteur et le récepteur, d'une part, entre ces deux instances et les règles du discours, d'autre part.

Catherine Kerbrat-Orecchioni (1986) fait dériver le malentendu de ce qu'elle appelle le « calcul interprétatif »⁴. Son approche, résolument linguistique et pragmatique, ne s'attarde pas aux problèmes de surdité idéologique ou cognitive tels

qu'on peut les observer dans les combats idéologiques, mais se penche avant tout sur les dissymétries, dans la conversation courante, entre l'encodage et le décodage. Ces types de problèmes se situent à la frontière de l'interlocution (qui met en jeu l'intentionnalité, les rapports de place, le mensonge, la bonne ou mauvaise foi) et du discours (où se mettent en place des éléments de contenu, la logique argumentative, l'interprétation sémantique des énoncés). Kerbrat-Orecchioni commence par dégager deux perspectives, celle de l'encodeur et celle du décodeur. Du côté du décodeur, elle distingue le contresens sincère, le contresens de mauvaise foi et le pseudo-contresens à fonction ludique. Le premier est l'équivalent de la méprise, du quiproquo involontaire. Par exemple, deux collègues sortent d'un cocktail et l'un demande à l'autre s'il est motorisé ; l'autre répond « Oui, merci » ; or, la question visait non pas à offrir un transport mais à s'en faire offrir un. Dans le contresens de mauvaise foi, le récepteur feint de ne pas avoir compris ou interprète volontairement « de travers ». En exemple, cette conversation entre un parent et son enfant :

P: *Je t'ai demandé de nettoyer ta chambre, je t'ai même montré les moutons sous ton lit.*

E: *Justement, j'ai tout ramassé sous mon lit.*

P: *Oui mais ta chambre est encore en désordre!*

E: *Il fallait le dire que tu voulais que je nettoie toute ma chambre!*

La mauvaise foi, ici, pervertit la compréhension à l'aide d'un *distinguo* sémantique qui *paraît* logique, mais qui, en fait, néglige volontairement la logique pratique. Enfin, le pseudo-contresens à fonction ludique consiste à feindre la mauvaise foi, mais de manière à ce que cette feinte soit perçue comme une plaisanterie :

– *Ferme la fenêtre, il fait froid dehors.*

– *Ah ! penses-tu qu'il va faire moins froid dehors si je ferme la fenêtre?*

Analysant les dissymétries du point de vue de l'encodeur, Kerbrat-Orecchioni est amenée à définir quatre niveaux d'interprétation dont la conjonction assure la communication réussie :

0- *le dire apparent, ou explicite*

1- *la prétention signifiante : ce que L veut faire croire ou admettre qu'il a effectivement dit (ce qu'il est prêt à assumer comme contenu de son dire)*

2- *l'intention signifiante : ce que L veut faire ou laisser entendre*

3- *la pensée réelle de L. (Ibid. : 331)*

La différence entre 1 et 2 se joue sur la présence en 2 d'un implicite. Par exemple, dans l'ironie, le locuteur assume entièrement son dire, les mots qu'il a choisis, mais il veut faire entendre autre chose que ce qu'ils disent explicitement, cet autre chose étant bien souvent le contraire. Ou encore, si je dis à un membre de la famille: «Tiens, il n'y a plus de lait. Dommage que je ne puisse sortir en acheter, je dois surveiller les plats», il est fort probable que, par-delà l'information que je lui donne, je l'incite implicitement à me rendre le service d'aller lui-même en acheter. La mauvaise foi tire aussi ses effets de cette dichotomie, mais il s'y ajoute un mouvement secondaire de dénégation: le locuteur émet un énoncé derrière lequel il veut faire entendre autre chose, mais d'une manière suffisamment ambiguë pour qu'il ait le loisir ensuite de la dénier en cas de mauvaise réception. Par exemple,

X et Y passent devant une pâtisserie.

X: J'adore ces gâteaux!

Y: Allons, tu ne vas tout de même pas manger du gâteau à cette heure-ci!

X: Je disais ça comme ça, je n'ai pas l'intention d'en manger.

La rectification peut être de bonne foi, X ne faisant qu'informer l'autre de ses goûts. Si Y a correctement décodé l'intention signifiante, il ne réagit pas comme X l'aurait souhaité, c'est-à-dire en donnant son accord au désir un peu coupable de X; cette réaction amène ce dernier à dénier la validité de l'interprétation de Y. On voit donc que la mauvaise foi s'associe ici à un mensonge puisque X cache sa pensée réelle. Le mensonge, en effet, présente un décalage entre 3 et 0-1-2. Tous ces exemples mettent en jeu l'implicite et c'est pourquoi la notion de «calcul interprétatif» s'avère pertinente: elle concerne autant les intentions du locuteur que la portée sémantique réelle de son discours.

Avant de passer aux malentendus fondés non pas sur une interprétation de l'intention, mais bien sur la signification des énoncés, quelques mots sur des cas où l'interprétation sémantique est déterminée par une perception partielle ou erronée d'éléments extra-discursifs. Du malentendu peut émerger par exemple d'une *erreur sur le référent*. Le roman de Benoît Duteurtre intitulé *Les Malentendus* présente un cas de confusion particulièrement ironique. Un Maghrébin nommé Rachid, qui vit clandestinement en banlieue de Paris, offre son bras à une vieille dame pour l'aider à traverser sans encombre un quartier dangereux. Elle le prend pour un «bon chrétien». Ils rencontrent un *skinhead* qui tourne vers eux «un regard suspicieux de

défenseur de la race blanche», mais qui se retient d'agresser Rachid quand il s'aperçoit que la vieille dame est suspendue à son bras. Désignant le *skinhead*, la dame dit à Rachid: «Encore un Arabe! Méfie-toi, ce sont tous des voleurs. Ne leur fais jamais confiance...» (Duteurtre, 1999: 16-17). Autre exemple: dans une discussion qui possède son sujet, L2 enchaîne sur un sujet connexe, croyant que l'association d'idée sera perçue par L1, mais ce n'est pas le cas et L1 croit qu'il continue de parler du premier objet de la discussion. Ce type de méprise est en fait un cas de figure d'une classe plus générale, celle des *malentendus occasionnés par une carence en information*: comme lorsqu'on réagit aux propos d'une personnalité publique tels qu'ils ont été rapportés dans les médias, sans savoir qu'ils ont été incorrectement ou insuffisamment cités. Ce type de malentendu, de même que les deux précédents, peut facilement être éclairci à l'aide d'un métadiscours explicatif. Toutefois, il arrive que les situations d'interlocution ne permettent pas ce genre de rectification: un événement vient interrompre la conversation en laissant ouverte l'ambiguïté; la conversation elle-même dévie avant qu'on ait eu le temps de vérifier la validité des calculs interprétatifs; on refuse de donner crédit à celui qui se plaint d'avoir été mal cité. Ainsi, il peut se passer du temps avant que les choses ne s'éclaircissent, temps durant lequel le malentendu peut proliférer et entraîner des conséquences imprévues.

Les malentendus sémantiques fondés sur des faits de langue

J'insisterai peu sur les malentendus qui dérivent de problèmes acoustiques ou qui ont une origine strictement linguistique: «-J'ai tout fait pour lui. J'ai tout fait. -Si tu étouffais, tu n'avais qu'à t'en aller.» Ces malentendus, abondamment exploités par les humoristes, sont ceux qui ont davantage retenu les théoriciens du malentendu. Certains ont même fixé à trois le nombre de répliques nécessaires pour les corriger (Trognon, 2002; Weigand, 1999; Schegloff, 1992). Toutefois, il suffit de se pencher sur des exemples réels de malentendus (et non des exemples inventés par le linguiste) pour constater que, dans la plupart des cas, le sémantisme linguistique est doublé d'un sémantisme beaucoup plus difficile à cerner, d'ordre idéologique ou idiosyncrasique. Ce sont ces phénomènes qui retiendront mon attention.

Les mots sont dotés d'un potentiel polysémique qui oblige l'interprète à les comprendre «en contexte». La polysémie peut être inhérente à la définition même du mot. Par exemple, le mot «hôte» en français désigne autant celui qui donne l'hospitalité que celui qui la reçoit. La polysémie d'un mot peut être déter-

minée par son histoire ou par l'usage qu'on en fait dans telle ou telle région. En général, les confusions engendrées par de telles variantes sont assez faciles à éclaircir, du moins lorsque les conditions dialogales le permettent. Récemment⁵, le metteur en scène et dramaturge québécois Robert Lepage déclarait que les habitants de la ville de Québec étaient « xénophobes », déclaration qui a suscité une levée de boucliers. Dans une lettre envoyée aux journaux, Lepage expliqua qu'il n'entendait pas dire que ses concitoyens étaient « racistes » car il avait utilisé le mot « xénophobe » en son sens étymologique : qui a peur des étrangers. Il admettait qu'il s'agissait d'une erreur, car le mot désigne maintenant, dans l'acception courante, une *hostilité* et non simplement une *peur*.

D'autres effets de polysémies ou d'équivoques sémantiques dérivent d'un usage tropique du langage. Le trope, selon sa définition classique, consiste en une substitution : on dit une chose pour en signifier une autre, soit pour « faire image », soit pour éviter de nommer les choses trop clairement (pudeur ou respect humain), soit parce que la chose à exprimer échappe au langage commun. Dans la pièce de Sarraute, *Pour un oui ou pour un non*, H.2 veut expliquer qu'il s'est toujours tenu à l'écart de l'univers social et des valeurs de H.1, mais il a recours pour le dire à une métaphore : « Il faut vous dire d'abord que jamais, mais vraiment jamais je n'ai accepté d'aller chez lui... ». Ses interlocuteurs entendent la proposition au premier degré et lui demandent : « Vous n'allez jamais chez lui ? », ce qui oblige H.2 à préciser :

Ce n'est pas de ça que je parle. J'allais le voir. Le voir, c'est vrai. Mais jamais, jamais je ne cherchais à m'installer sur ses domaines... dans ces régions qu'il habite... Je ne joue pas le jeu, vous comprenez.

(Sarraute, 1999 : 32)

On constatera ici que l'« explication » est davantage une amplification de la métaphore que sa traduction en termes dénotés.

Les problèmes de communication qui reposent sur des questions de langue, donc, peuvent être assez bien débrouillés par un acte métalangagier du type : « J'entendais ce mot non pas de cette manière mais plutôt dans le sens suivant... ». Toutefois, les choses se compliquent lorsque l'effort métalinguistique doit porter non plus seulement sur la dénotation d'un terme mais sur sa *valeur discursive*. À la confusion entre le littéral et le figuratif s'ajoute celle entre le péjoratif et le mélioratif implicitement associés à la *connotation*. Certains mots sont plus que des mots et font figure de *notions* ou de *concepts* ; ce sont, en d'autres termes, des *idéologèmes* dont le sens déborde largement celui

que leur donne le dictionnaire. Les mots ont une évolution : par exemple, les mots « bourgeois » et « fonctionnaire » ont glissé du statut de pures désignations sociologiques à celui de modèles de classification idéologiques. Angenot (2001) décrit aussi les polémiques au sein des mouvements socialistes autour de la notion d'« ouvrier ». Les concepts de « totalitarisme » et de « fascisme » ont également subi une évolution du neutre au négatif. Mais cette évolution des concepts n'affecte pas que la connotation ; elle peut aussi être le fait d'une redistribution des valeurs discursives dans l'espace social. Carl Schmitt (1992) fait remarquer à ce propos qu'une évolution – ni positive ni négative – a marqué le destin d'une notion telle que celle de « progrès ». Dans l'esprit des Lumières, le progrès était avant tout envisagé comme valeur morale référant au niveau de conscience de l'humanité. Au XIX^e siècle, la notion a dérivé, sous la pression du libéralisme, vers des préoccupations économiques ; puis elle a été adoptée par la science pour désigner l'évolution des moyens technologiques susceptibles d'améliorer les conditions d'existence. La notion de progrès fait partie de ces quelques vocables à vocation éminemment conflictogène parce qu'interprétables selon des perspectives très contrastées. Ce type de polysémie, on le voit, ne peut être réglé par le seul recours au dictionnaire et nécessite une approche du discours dans sa globalité. Nous devons, pour bien saisir le fonctionnement de ce dernier, considérer l'état du discours social, sa temporalité et sa spatialité. Les concepts, en effet, reçoivent des connotations différentes selon les discours qui forment l'univers discursif d'un espace social donné. À plus forte raison assiste-t-on à des disjonctions au sujet des concepts lorsque entrent en contact des discours issus d'espaces distincts (l'Occident et l'Orient, pour ne donner qu'un exemple extrême, mais ce pourrait être le cas entre l'Europe et l'Amérique, qui ne donnent pas la même valeur aux notions politiques de « gauche » et de « droite »). Pour illustrer un malentendu d'ordre culturel, Sybille de Pury donne l'exemple d'une femme africaine qui, s'adressant à des psychologues français, dit à propos de sa fille que « ça ne marche pas dans sa tête » (1998 : 41). Pour les psychologues, cela signifie qu'elle est folle, alors que la mère veut faire comprendre qu'elle est sous l'emprise de la sorcellerie.

Malentendus discursifs et coupures cognitives

J'entends par « malentendus discursifs » les zones d'incompréhension qui mettent moindrement en jeu les faits déontologiques et concernent davantage le discours (ou récit constitutif) dans ses articulations sémantiques et sémio-narratives.

1) *Malentendus relevant de la mise en récit*

La *mise en récit* des événements correspond à ce que les pragmaticiens de la communication (École de Palo Alto) nomment la « ponctuation des faits » (Watzlawick, Beavin et Jackson, 1967). Il s'agit pour le Sujet d'imposer une version des faits propre à lui assurer la position haute par rapport à ses opposants ou rivaux. Pour les belligérants, savoir qui est responsable du Tort initial fait toute la différence, car celui qui se livre à une agression doit la légitimer aux yeux des Tiers et le meilleur moyen de le faire est de démontrer que l'autre a commencé les hostilités. Parfois, la mise en récit doit comporter une dimension explicative et interprétative. C'est le cas lorsque le Tort initial n'apparaît pas à tous comme évident et doit donc être démontré. Par exemple, l'agression du 11 Septembre est perçue par la plupart des observateurs comme inaugurale, mais certains tentent de démontrer qu'elle n'est que la réponse à des agressions antérieures perpétrées impunément par les États-Unis. Toutefois, ce dernier point de vue nécessite une démonstration alors que le premier s'impose dans son évidence à quiconque ne possède pas une vue globale de l'histoire des relations entre les États-Unis et le monde arabe.

Mais il n'est pas nécessaire de recourir à des exemples si dramatiques pour montrer le fonctionnement de la ponctuation. À tout moment, dans nos échanges verbaux, nous effectuons des opérations qui provoquent des bifurcations dans le discours de notre interlocuteur. Ces mécanismes de sélection, de focalisation et d'occultation sont intrinsèques à la communication et ne sauraient être attribués à la seule mauvaise foi des locuteurs. À partir de quand nos répliques cessent-elles d'être pertinentes ? Si le calcul interprétatif entre en jeu dans un simple énoncé, on peut imaginer alors la complexité créée par un *enchaînement d'énoncés*. Celui qui tente d'énoncer un point de vue organise son discours en fonction de la persuasion : il sélectionne les arguments et les exemples et il les présente dans un certain ordre ; il crée entre eux des associations ; il exploite les différents types de phrases disponibles comme l'interrogative, l'assertive, l'impérative, la constative ; il parsème son discours de modalisateurs qui traduisent son degré d'adhésion à ses énoncés ; il insiste sur certains aspects et passe rapidement sur d'autres. Son interlocuteur n'a pas le choix et doit, parmi cette abondance de signes possibles, effectuer une sélection et ce n'est pas toujours celle que souhaiterait le premier locuteur. Certaines assertions jugées centrales par celui-ci sont reléguées dans l'ombre (occultation) par celui-là, alors que des détails soi-disant insignifiants sont montés en épingle (focalisation).

Le degré de latitude de celui qui répond est très large. Tout en respectant la règle de pertinence, il peut à loisir faire dévier la conversation, entraîner l'autre sur des sentiers imprévus. On se demande pourquoi les débats publics tournent la plupart du temps en rond, et ce, malgré la présence d'un modérateur qui peut déclarer hors d'ordre certaines interventions. La raison principale réside en ces déplacements constants de la question, à ces recadrages qui redistribuent sans cesse la hiérarchie des arguments et des exemples.

Le malentendu peut s'immiscer dans l'échange lorsque, subrepticement, l'un des protagonistes opère un *changement de niveau*, en donnant par exemple à une assertion épistémique (« M. Untel commet une erreur logique en écrivant que... ») une réponse déontologique (réponse de M. Untel : « On veut *me* faire passer pour un esprit embrouillé ! »), ou en traduisant en termes idéologiques (« X flirte avec la droite ») une proposition axiologique (X avait simplement déclaré qu'il faudrait renforcer la conscience morale des citoyens). Font partie de cette catégorie les malentendus causés par la confusion entre le général et le particulier, la règle et le cas, l'acte et la personne. Ces malentendus renvoient pour la plupart à la logique interne de la langue et à la manière dont elle s'articule dans le discours. On comprend alors la passion des philosophes pour les systèmes qui réglementent l'enchaînement des propositions en établissant au préalable lesquelles sont jugées principales ou fondatrices, lesquelles sont secondaires ou dérivées. Cet effort de systématisation est en principe possible dans l'échange verbal, en autant bien sûr que les protagonistes fassent preuve d'esprit coopératif. Ce que je soutiens ici, c'est qu'il y a toujours du « reste », des questions latentes susceptibles de rejaillir à un moment ou un autre, du fait que les possibilités d'enchaînements, sans être infinies, dépassent largement ce que le sujet parlant, dans la finitude de son énonciation, est en mesure de récupérer. Ce fait, je m'empresse de l'ajouter, bien qu'il soit un facteur de malentendus (forcés d'aller de l'avant, nous ne pouvons nous permettre de tout rectifier et de légitimer tous nos présupposés), est aussi la condition de possibilité de l'échange, ce qui permet à l'un et à l'autre de trouver place dans le discours. Ce mouvement d'ouverture ou de dispersion établit une tension avec la visée totalisante des discours qui, au contraire, cherchent à contraindre au maximum la direction des enchaînements et à exercer ce que Fontanille appelle le « contrôle des isotopies » (1984). Dans cette perspective, avoir le dessus dans un débat n'équivaut pas nécessairement à produire les arguments les plus forts, mais avant tout à imposer ses propres isotopies, à régler

soi-même le cadrage de la question. J'ajouterais : à imposer son style, son langage et les règles à partir desquelles sera jugée la validité des discours.

2) *Malentendus par confusion entre genres de discours*

Pour éviter les malentendus, n'est-il pas nécessaire de codifier rigoureusement et l'agir et le discours, de manière à ce que les critères de jugement soient clairs pour tout le monde ? Savoir comment se comporter, quelle attitude adopter, voilà des inquiétudes typiquement humaines. Or, force est de constater que nous vivons dans un monde où les codes reliés aux pratiques et aux genres de discours sont bouleversés : une publicité télévisuelle, par exemple, met en scène les personnages d'un téléroman ; ou encore, on voit dans un film de fiction apparaître le *vrai* Président des États-Unis.

Ces questions pourraient m'entraîner très loin ; aussi, je m'en tiendrai aux codifications entourant la pratique littéraire. L'un des combats de la modernité en littérature fut d'imposer au monde son autonomie par rapport à d'autres champs, particulièrement le politique et le religieux. Cette autonomisation était nécessaire à la fondation d'une institution spécifiquement littéraire dotée de règles autonomes. Les malentendus générés par ce passage furent puissants et, encore aujourd'hui, il est courant que des lecteurs interprètent des œuvres de fiction à partir de critères extra-esthétiques. On n'a qu'à penser au destin qu'ont connu les *Versets sataniques* et leur auteur, Salman Rushdie. Peut-on imaginer plus tragique malentendu⁶ ? La contradiction va plus loin : au moins depuis les Romantiques, la littérature, tout en défendant âprement son autonomie, aspire également à *agir sur le monde*, à le *transformer*, voire à faire éclater sur le plan symbolique le principe de division qui fut pourtant nécessaire à son autonomisation. Au Québec, un écrivain comme Hubert Aquin rêve d'un texte révolutionnaire qui continuera de s'écrire « à la mitrailleuse », et il se désole d'une littérature rendue inoffensive par effet de cloisonnement dans un champ délimité au sein de la vie sociale. Bref, la littérature veut être reçue comme littérature, mais refuse qu'on dise d'elle qu'elle « n'est que littérature ».

3) *Malentendus causés par l'imprécision des règles ou leur mise en contradiction*

Il faut évoquer aussi les malentendus qui tournent autour de la règle elle-même. Je relève deux cas possibles : celui où, sans s'en rendre compte, les protagonistes n'obéissent pas à la même règle de discussion ; celui où le statut de la règle, sa définition, voire son existence, restent incertains. Pour illustrer le premier

cas, prenons l'exemple d'une entreprise qui doit rencontrer les exigences du marché. Comme l'établissent deux chercheurs (Monroy et Fournier, 1997), un système doit satisfaire des impératifs divers : s'organiser et se structurer, échanger et produire, s'inscrire dans le temps comme mémoire et comme projection. Les deux auteurs analysent une crise au sein d'une entreprise familiale fondée sur des principes de coopération et d'égalité. Dans son cadre initial, plutôt modeste, l'entreprise fonctionne bien, mais sa réussite l'oblige à une expansion qui compromet l'univers initial des valeurs. C'est ainsi que l'impératif de produire entre en conflit avec l'impératif de fidélité aux valeurs initiales : les contraintes du macro-système (le marché, fondé sur la compétition) obligent les sujets à abandonner une part de leurs idéaux. L'incertitude quant à la règle à privilégier (les deux règles concurrentes étant en principe légitimes) crée des motifs de malentendus qui peuvent dégénérer en conflit ouvert.

Plus grave serait le cas où se joue une indécision quant au fondement des règles elles-mêmes. J'ai mentionné plus haut ces cas où des arguments de nature cognitive, par exemple, sont interprétés à l'aide d'une grille de lecture axiologique. De manière plus radicale encore, Marc Angenot se demande si la raison, telle que définie par la tradition philosophique, est aussi universelle qu'elle le prétend (2001 ; 2008). Sans nécessairement reprendre l'aphorisme de Pascal sur les « raisons du cœur », nous sommes appelés à nous demander, notamment à la lumière des relations entre l'Occident et l'Orient, si les modes de raisonnements admis par notre tradition peuvent seuls prétendre à la validité. Cela dit, même à l'intérieur de la tradition occidentale, l'insistance de la sophistique à miner la rationalité est là pour signifier la présence d'un Autre de la raison.

Sans prétendre résoudre la question de l'unicité ou de multiplicité des modes du raisonner, je pose quand même l'hypothèse de divergences déterminées en partie par la position des locuteurs les uns par rapport aux autres. Le défenseur d'un groupe dominé n'argumente pas de la même manière que le défenseur d'une idéologie au pouvoir. Celui dont la prise de parole n'est pas d'emblée rendue valide doit lutter pour se faire entendre, doit forcer la surdité volontaire des détenteurs du pouvoir et ceux-ci ont alors beau jeu de dénoncer son « agressivité » ou de l'écarter parce qu'il trouble « l'ordre public ». Yves Cusset, pourtant émule d'Habermas, soulève la question de

[...] *l'autoexclusion de ceux que leur condition ne peut conduire qu'à lutter contre la domination, à défaut de pouvoir jamais participer à la discussion. Jusqu'à quel point l'invitation au dialogue ne conduit-elle pas à dissimuler la réalité d'un mépris social ? Jusqu'où*

la sollicitation de la puissance autocorrectrice du langage peut-elle éviter le tort fait à ceux que leur refus de la toute-puissance du meilleur argument conduit au silence ou à l'exclusion ?

(2001 : 86)

Ces réflexions devraient nous permettre d'envisager la possibilité d'une éthique de la discussion qui ferait place à une posture agonistique. Voilà un projet sur lequel je reviendrai en conclusion.

4) Malentendus causés par la rigidité du cadre interprétatif

J'ai présenté plus haut l'affaire Rushdie comme un malentendu entre genres de discours, en l'occurrence le littéraire et le religieux. En note, je suggérais que la question était en fait plus complexe. Le problème est ici généré par la volonté, du côté du religieux, de s'inféoder tous les autres genres ; l'impossibilité d'entendre l'opposant de la part du discours fondamentaliste provient donc de son intolérance à l'égard de toute forme de mise en question de ses dogmes et représentations. Pour ce genre de discours, donner le droit de parole à l'hétérodoxe, c'est comme introduire un poison dans un corps sain. À ce titre, même la réflexion que je mène maintenant, bien qu'elle ne prenne pas ouvertement parti pour l'un ou l'autre des discours, serait mal accueillie par un tel dogmatisme, du seul fait d'être un exercice de la raison, un exercice critique. Pour certains discours, il est des choses qui ne se discutent pas ; pour eux, la Référence n'est pas la Raison mais la Parole de Dieu (ou du Prophète), ce que la Tradition a fidèlement transmis.

Or, l'essor des institutions guidées vers l'accomplissement de la raison dans la démocratie et le libéralisme a d'abord nécessité une séparation des champs de l'activité humaine. C'est ainsi que, peu à peu, la religion qui, comme son étymologie l'indique, servait depuis des temps anciens de fondement à la vie sociale, s'est vue reléguée dans la sphère privée. Elle ne devait plus interférer avec le politique et l'économique, le moins possible avec le culturel et l'esthétique. La division du social en champs ou sphères relativement autonomes entraîne une parcellarisation de la Référence qui occasionne des conflits entre règles hétéronomes. L'effort de la raison consiste donc à toujours repositionner les problèmes dans la sphère qui leur est propre (en évitant, par exemple, de traiter les choses politiques à partir de règles appartenant au religieux). Mais ce travail contient aussi sa part d'arbitraire et occasionne du conflit lorsqu'il s'agit de décider quelle règle (ou quel champ) aura prééminence sur les autres.

Il est loisible de repérer des schèmes rigides d'interprétation dans certaines pensées qui séparent de manière tranchée la droite et la gauche. Dans le roman de Benoît Duteurtre, le personnage de Martin obéit à un tel binarisme :

Selon le schéma politique de Martin, la « gauche » était le camp de la liberté (un monde sans frontières, une société fraternelle, la liberté sexuelle, la dépénalisation des drogues douces...) ; la droite celui du maintien de l'ordre (le travail, la famille, l'armée, la religion, la police...). (1999 : 60)

Le roman présente un autre personnage, Camille, qui décote la réalité à partir du concept de « fascisme » dans un amalgame où se fondent une série de représentations hétérogènes :

Le même mot [fasciste] ponctuait sa conversation pour désigner non seulement l'extrême droite politique – les nostalgiques de Pétain ou de Mussolini qu'elle estimait innombrables – mais aussi les conservateurs bon teint, les progressistes modérés et toute personne qui lui déplaisait moralement et physiquement. Elle avait un jour dénoncé comme « fasciste » une employée de banque qui la mettait en garde contre des découverts trop fréquents. Pour Camille, ce comportement rejoignait l'indifférence des fonctionnaires nazis sous le III^e Reich. Ne pas voir le fascisme embusqué dans nos moindres actes, tel était, selon elle, le symptôme premier du fascisme. (Ibid. : 84-85)

Est-il simplement possible d'envisager la mise en discussion d'une telle logique qui incrimine à l'avance toute remise en question de ses présupposés ?

LE MALENTENDU COMME INDICE DE LA FINITUDE

On ne peut servir toutes les valeurs à la fois.

(Ricoeur, 1990 : 302)

La section qui précède m'a permis d'établir à quel point la notion de « malentendu » pouvait agir sur de multiples plans. S'il est relativement facile de réparer des malentendus linguistiques (compréhension d'un mot dans son sens dénoté), nous avons vu que la réparation devient plus ardue, parfois même improbable, dans le cas des phrases complexes mettant en jeu des représentations, des croyances, des valeurs sémantiques informées par l'idéologie, etc. J'ai aussi cherché à montrer qu'à ce plan de la signification se juxtapose celui du désir et qu'une contamination de l'un par l'autre peut considérablement brouiller la communication. Lorsque cela se produit, les demandes d'« explication », de « justification », de « précision » demeurent hasardeuses étant

donné que tous ces « métadiscours » continuent d'être produits par des sujets en relation intersubjective, animés par des désirs et des peurs, pressés par des intérêts économiques ou symboliques, orientés mentalement par des schèmes préconstruits qui déterminent leur aperception de la réalité. Ces phénomènes, loin d'être tributaires de pathologies, forment l'ordinaire de la communication. Selon Lyotard (1983), le potentiel de *différend* serait inscrit dans le fonctionnement de la langue elle-même, toujours lacunaire à l'égard du réel. Le réel échappe à la prise du sujet du fait qu'aucune prise de parole n'est capable d'exploiter à la fois tous les genres de discours, de réaliser toutes les valeurs et d'harmoniser toutes les antinomies (celles de la métaphysique classique : la quantité et la qualité, l'homogénéité et l'hétérogénéité, la rupture et la continuité, l'expansion et la concentration, etc.). Aucun discours ne peut prétendre, de par l'impératif qui est le sien de se construire une cohérence, occuper le champ entier des possibles sémantiques : toute cohérence implique le sacrifice d'une part du possible. À partir de là, ne peut-on pas postuler que le geste éthique consistera à poster le sujet devant cette impossibilité en créant une forme qui, plutôt que de gommer la finitude, mettrait en scène sa loi et le déchirement qu'elle provoque dans le discours ? Ne doit-on pas en arriver à la conclusion que, parallèlement au travail de la raison, une certaine posture agonistique peut se greffer à une éthique de la communication ?

La posture agonistique, telle que je cherche à la définir ici, ne signifie en rien le rejet des règles au profit d'une authenticité qui se développerait en dehors d'elles. Elle consiste plutôt à déboulonner sans arrêt l'autoritarisme de la règle unique ou dominante. La littérature peut accomplir ce genre de tâche, en provoquant par exemple un renouvellement du regard posé sur les formes qui dictent des comportements. L'un des personnages du roman de Duteurtre exprime clairement ce que serait l'éthique du roman, ce geste de mise en suspens du jugement : « Tu devrais réfléchir aux bizarreries de notre époque, au lieu de répéter des formules toutes faites » (1999 : 86). Dans la sclérose des discours prisonniers de leurs mécanismes, l'*agôn* introduit du *jeu*, et je voudrais qu'on entende ce mot dans au moins deux acceptions que lui donne le français, soit celle d'une activité ludique obéissant à des règles (toujours en cours de redéfinition), mais également celle d'un espace ou d'un relâchement créé entre deux objets qui sont fixés l'un à l'autre. « Avoir du jeu », dans cette dernière acception, c'est avoir l'espace nécessaire pour manœuvrer et c'est, par extension, pouvoir prendre ses distances à l'égard d'un phénomène de manière à *s'en jouer*, tout

en le prenant au sérieux. Dans la mesure où l'acte critique ne peut prétendre avoir lieu *en dehors* de la situation conflictuelle qu'il veut dénouer, l'agonistique est cette posture qui, depuis le lieu du conflit, en déjoue le caractère mortifère en y introduisant du jeu. Il y a d'ailleurs dans l'étymologie du mot grec *agôn* une association entre les isotopies du combat, de l'angoisse reliée à la mort et du jeu réglé.

Du point de vue non seulement de la littérature mais également des délibérations entourant les modes de la socialité, je ne peux entériner entièrement les propositions habermassiennes car, de réduire l'agonistique aux volontés dominatrices et égocentriques des sujets, elles négligent la possibilité d'une éthique qui adopterait à l'occasion la voie du combat. Ce faisant, la théorie habermassienne soumet sa validité à des *a priori* que les situations réelles d'échange peuvent rarement rencontrer, ce qui la rend inefficace dans la plupart des discussions, qu'elles soient publiques ou privées. Si la posture agonistique ne donne pas le primat à la raison comme Référence ultime du jugement, elle ne la rejette pas pour autant ; elle ne fait qu'en relativiser la portée à l'égard des tensions qui habitent l'être humain. Le mouvement argumentatif met inévitablement en jeu des critères de raison, mais là où la théorie habermassienne est piégée par un préjugé intellectualiste, c'est lorsqu'elle en arrive à réduire la discussion à l'argumentation et à la justification devant la Norme.

Je crois avoir montré que les arguments ne sont qu'un des lieux parmi d'autres où les sujets peuvent se rencontrer (ou non). Il faut se rendre compte qu'argumenter, parfois, ne donne strictement rien, voire envenime les situations. Théoriquement parlant, l'une des conclusions à tirer de toutes ces réflexions serait donc que, simultanément à ce que Habermas nomme *prétention à la validité*, la prise de parole est traversée tout aussi fondamentalement par une *prétention à la jouissance*, ce dernier terme incluant des visées aussi diverses (mais toutes solidaires) que l'aspiration à la dignité, la quête de reconnaissance et le désir de complétude. À la jonction de ces deux prétentions peuvent s'élaborer de nombreux et tenaces malentendus.

Aux exigences de la raison, il faut associer celle du désir car c'est sur ce plan que s'élaborent la plupart des malentendus. Les situations de malentendus créées par le désir atteint de cécité rendent inefficace le recours à la discussion fondée sur l'échange d'égal à égal d'arguments dûment justifiés, et ce, d'autant plus que les sujets sont engagés dans un conflit :

Lorsqu'un conflit se noue autour d'une injustice, chacune des deux parties tend à adopter une posture d'affrontement. [...] Lorsque nous sommes pris dans un conflit, nous risquons fort

de méconnaître la tension ou la division inhérente à notre désir – désir de coexistence et de justice, mais en même temps désir de supprimer l'autre, de l'écraser. Dans la conscience que nous avons de nous-mêmes, cette division tend à s'estomper car la frontière entre les deux désirs, au lieu de passer à l'intérieur de nous, nous paraît passer à l'extérieur de nous : à nos yeux, elle se confond avec la frontière qui nous sépare de l'autre partie. Ainsi, une fois entrée dans un scénario d'affrontement, chacune des deux parties en cause se voit dotée d'une entièresité (et par conséquent d'une jouissance de soi) que l'état de paix lui refuse.

(Flahault, 1998 : 186)

Dans son analyse de *talk-shows* télévisés, Galatolo fait aussi remarquer que, dans les échanges orientés vers un accord, les interlocuteurs privilégient l'harmonie de la relation à la dénonciation des malentendus, ce qui est plus improbable dans les situations orientées vers le conflit. Ses observations la conduisent même à observer que, dans les échanges conflictuels, les participants utilisent la réparation des malentendus comme des ressources pour attaquer l'autre (2003 : 75-77).

Je conclus cet article en suggérant que tout malentendu n'a pas à être élucidé, que ce qui échappe au contrôle de notre raison peut aussi devenir facteur de liberté, en autant que ce qui nous sépare de l'autre ne soit pas renforcé par le déni de la finitude (de notre langage, de notre être). Les effets pernicioseux du malentendu se font davantage sentir lorsque les interlocuteurs méconnaissent sa présence et sont persuadés d'avoir décodé parfaitement le discours de l'autre. La seule évocation du malentendu, par un des protagonistes d'un conflit, trace la voie vers sa résolution, du moins vers une mise en suspens des éléments conflictuels. Si le conflit est inévitable, on peut espérer au moins qu'il ne soit pas déterminé par notre ignorance de ce que l'autre prétend signifier.

NOTES

1. C'est le cas avec Jankélévitch, comme nous venons de le voir, qui adopte une perspective psycho-esthétique-philosophique (perspective qui sera systématisée par Lyotard dans *Le Différend*). Mais même les pragmaticiens, désireux de trouver les voies d'une résolution des malentendus, en conviennent (voir Weigand, Trognon, Schegloff, Galatolo et Dascal). Plus récemment, l'analyste du discours Marc Angenot (2008) a poussé le postulat jusqu'à son extrême limite en remettant en question le pouvoir qu'aurait la rhétorique argumentative de conduire au règlement des conflits et malentendus.

2. Pour une étude détaillée de cette pièce, en rapport avec la question du malentendu, voir Garand (2003).

3. Le fait de s'en remettre à une discussion guidée par la raison, comme je l'établirai plus loin, n'assure pas pour autant l'entente. Qui dit raison dit raisonnement, donc des règles du « bien raisonner » sur lesquelles tout le monde ne s'entend pas. Cette difficulté fait l'objet du dernier livre de Marc Angenot (2008).

4. Je lui emprunterai, dans les pages qui suivent, quelques exemples pertinents.

5. C'est-à-dire en octobre 2006.

6. Mais j'aimerais préciser que, dans ce cas, le mal entendre est doublé d'un bien entendre. Il y a malentendu dans le fait que Rushdie ne se moque pas lui-même en personne de Mahomet et qu'il faut, pour comprendre le passage litigieux de son livre, tenir compte des médiations qu'instaure la fiction : le personnage, le rêve, etc. Toutefois, les fondamentalistes ont raison de dire que la démarche même de Rushdie est hérétique par rapport à leur vision du monde, car cette dernière leur refuse même le droit de soumettre Mahomet à un traitement fantaisiste. Pour eux, la liberté que prend Rushdie face à cette figure, toute fictionnelle qu'elle soit, est inacceptable. À ce niveau, il ne s'agit plus de malentendu mais de coupure cognitive.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ANGENOT, M. [2001] : « Dialogues de sourds : doxa et coupures cognitives », *Discours social/Social Discourse* (Cahiers de recherche), nouvelle série, vol. 2, Montréal ;
- [2008] : *Dialogues de sourds. Traité de rhétorique antilogique*, Paris, Mille et une nuits, coll. « Essai ».
- AQUIN, H. [1995] : *Prochain Épisode*, éd. critique établie par J. Allard, Montréal, Leméac, coll. « Bibliothèque Québécoise ».
- BAUDELAIRE, C. [1968] : *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, coll. « L'Intégrale ».
- BOURDIEU, P. [1982] : *Ce que parler veut dire. L'économie des échanges linguistiques*, Paris, Fayard.
- CUSSET, Y. [2001] : *Habermas : l'espoir de la discussion*, Paris, Éd. Michalon.
- DASCAL, M. [1999] : « Introduction : some questions about misunderstanding », *Journal of Pragmatics*, vol. 31, n°6, 753-762.
- DUTEURTRE, B. [1999] : *Les Malentendus*, Paris, Gallimard.
- FLAHAULT, F. [1978] : *La Parole intermédiaire*, préface de R. Barthes, Paris, Seuil ;
- [1998] : *La Méchanceté*, Paris, Descartes & Cie.
- FONTANILLE, J. [1984] : « "Cause toujours... je focalise". Remarques sur la polémique conversationnelle », *Actes sémiotiques*, n°30, 44-53.
- GALATOLO, R. [2003] : « Le malentendu en milieu conflictuel : une révision du cas standard », dans M. Laforest (dir.), *Le Malentendu : dire, mésentendre, mésinterpréter*, Québec, Nota bene, 65-93.
- GARAND, D. [2003] : « Le théâtre du malentendu », dans E. Tarasti (dir.), *Acta Semiotica Fennica XVI : Understanding/Misunderstanding, Contributions to the Study of the Hermeneutics of Signs*, Helsinki, International Semiotics Institute at Imatra, 153-164.
- GRICE, H. P. [1975] : « Logic and Conversation », dans P. Cole et J. L. Morgan (dir.), *Syntax and Semantics*, vol. 3, New York, Academic Press, 41-58.
- HABERMAS, J. [1991] : *Morale et Communication*, Paris, Éd. du Cerf ;
- [1992] : *De l'éthique de la discussion*, Paris, Éd. du Cerf.
- JANKÉLÉVITCH, V. [1980] : *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien. 2. La Méconnaissance. Le Malentendu*, Paris, Seuil, coll. « Points ».
- KERBRAT-ORECCHIONI, C. [1986] : *L'Implicite*, Paris, A. Colin.
- LYOTARD, J.-F. [1983] : *Le Différend*, Paris, Minuit, coll. « Critique ».
- MIGUELEZ, R. [2001] : *Les Règles de l'interaction. Essai en philosophie sociologique*, Québec, Les Presses de l'Université Laval.
- MONROY, M. et A. FOURNIER [1997] : *Figures du conflit. Une analyse systémique des situations conflictuelles*, Paris, PUF.
- PURY, S. de [1998] : *Traité du malentendu. Théorie et pratique de la médiation interculturelle en situation clinique*, Le Plessis-Robinson, Institut Synthélabo pour le progrès de la connaissance, coll. « Les Empêcheurs de tourner en rond ».
- RICCEUR, P. [1990] : *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil.
- RUSHDIE, S. [1989] : *Les Versets sataniques*, Paris, Christian Bourgois.
- SARRAUTE, N. [1999] : *Pour un oui ou pour un non*, Paris, Gallimard, coll. « Folio théâtre ».
- SCHEGLOFF, E. A. [1992] : « Repair after the next turn : the last structurally provided defense of intersubjectivity in conversation », *American Journal of Sociology*, vol. 97, n°5, 1295-1345.
- SCHMITT, C. [1992] : *La Notion de politique. Théorie du partisan*, Paris, Flammarion, coll. « Champs ».
- TROGNON, A. [2002] : « Speech acts and the logic of mutual understanding », dans D. Vanderveken et S. Kubo (dir.), *Essays in Speech Acts Theory*, Amsterdam, John Benjamins and Sons, 121-133.
- WATZLAWICK, P., J. H. BEAVIN et D. D. JACKSON [1967] : *Pragmatics of Human Communication. A Study of Interactional Patterns, Pathologies, and Paradoxes*, New York, W. W. Norton & Company Inc.
- WEIGAND, E. [1999] : « Misunderstanding : the standard case », *Journal of Pragmatics*, vol. 31, n°6, 763-785.
- WERBER, B. [2000] : *L'Encyclopédie du savoir relatif et absolu*, Paris, Albin Michel.

CORPS PHOTOGRAPHIQUES / CORPS POLITIQUES

Le spectacle du corps à l'ère d'Internet.**Entre virtualité et banalité.****Bertrand Gervais et Mariève Desjardins – page 9**

L'importance de plus en plus grande accordée à l'image, fixe ou animée, surdétermine une représentation de plus en plus explicite du corps. Or, le numérique et le cyberspace n'ont rien fait pour atténuer cette adéquation. Au contraire, le régime de l'image et du regard y est même entré dans une nouvelle mutation : à l'accessibilité sans fin d'Internet correspond une surabondance, une surexposition du corps érotisé. Dans le contexte, il devient important d'analyser la présence du corps sur Internet et, plus précisément, du corps dénudé tel qu'il est photographié et mis en scène sur ce support numérique. Pour en rendre compte, notre attention s'est portée sur cinq œuvres (tirées de l'exposition virtuelle *Le Nu*, organisée par Incident.net). Elles permettent d'illustrer certains des éléments fondamentaux de la représentation numérique, ainsi que les jeux auxquels ils donnent lieu : ce sont la nature pixellisée des photographies, leur transmission par un réseau, le traitement numérique qu'elles peuvent subir, l'interactivité qu'elles mettent en jeu et, de manière plus globale, la multiplicité de l'offre. Les œuvres choisies permettent d'examiner les conditions d'une présence du corps sur Internet et offrent un regard critique sur un aspect singulier de notre imaginaire contemporain, à savoir la prépondérance du corps et de ses fictions.

Values put on images in the XXth century have brought about an increasingly explicit representation of the body. And the development of Internet has not attenuated this correlation. On the contrary, the importance of images has taken a whole new meaning with the world wide web: to the endless accessibility of Internet corresponds a superabundance, an over-exposure of the erotized body. In the context, it becomes important to analyze the presence of the body on Internet and more precisely of the naked body, as it is photographed and especially uploaded on the Internet. To exemplify this relationship, we will analyze five examples of Net or hypermedia art, drawn from the virtual exhibition *Le Nu*, posted on Incident.net. These examples make it possible to illustrate some of the basic elements of digital representation: the pixellized nature of the photographs, their transmission by a network, the digital processing which they can undergo, the interactivity they bring into play and, on a larger scale, their extensive presence

on the Internet. The selected works make it possible to examine the conditions of presence of the photographed body on Internet and offer a critical glance at a singular aspect of our contemporary imagination, namely the preponderance of the body and its fictions.

Sexualité et photographie.**Transgression féministe et ratification de la norme pornographique comme pratique artistique.****Julie Lavigne – page 25**

Il est difficile de nier l'impact de la pornographie sur la représentation du corps nu en photographie commerciale comme artistique. L'importance croissante de l'industrie pornographique et de la pornographie amateur depuis l'avènement d'Internet influe indéniablement sur la représentation du corps sexué. Depuis une quinzaine d'années, presque toutes les représentations de la sexualité en arts visuels montrent des traits ou utilisent des stratégies propres à la pornographie. Certaines productions, comme celles de Natacha Merritt, brouillent les frontières entre l'art et la pornographie au point de rendre caduques toutes distinctions. D'autres productions, comme celles de Elinor Carucci ou de Geneviève Cadieux, préféreront présenter littéralement le hors-champ de la pornographie. Dans les deux cas, la présence de cette dernière est indéniable et confirme qu'elle agit à titre de nouvelle norme dans la représentation de la sexualité. En repoussant également l'horizon d'attente des photographies à caractère sexuel, la pratique qui se réfère à la pornographie se permet d'aborder le corps sans compromis et sans pudeur. L'article se propose donc d'analyser comment *natacha02_t* de Natacha Merritt, *Making Love* d'Elinor Carucci, et *Loin de moi, et près du lointain* de Geneviève Cadieux interprètent les codes pornographiques et la signification des écarts qu'elles effectuent vis-à-vis de la norme sexuelle instituée par l'industrie.

The increased prominence of the pornography industry, as well as the growth of amateur pornography as it is channeled through the Internet has certainly influenced the representation of the sexual body. For the past fifteen years or so, almost all the representation of sexuality in visual arts have exhibited features or have employed strategies typical of pornography. Some of these productions, the work of Natacha Merritt, for example, blur the frontiers between art and por-

nography to a point where distinctions are almost impossible to discern. Other work, from artists such as Elinor Carucci or Geneviève Cadieux, present the off-camera aspects of pornography. In both cases, the presence of pornography is undeniable and confirms that it acts as the basis of a new normative representation of sexuality. Moreover, by further pushing the expectations of sexual photography through the practice of linking it with pornography, these works tackle the body with no compromise and no modesty. This article analyses the extent to which *natacha02_t* by Natacha Merritt, *Making Love*, by Elinor Carucci and *Loin de moi, et près du lointain* by Geneviève Cadieux adopt and diverge from the pornographic codes and meanings vis-à-vis the sexual norms employed by the industry.

L'Enfer de James Nachtwey : protocole pour une photographie compassionnelle.
Vincent Lavoie – page 35

Le photojournaliste est un personnage dépourvu d'éthique. L'une des raisons habituellement invoquées pour justifier cette opinion tient à la diffusion non autorisée d'images d'accidents de voiture, d'incendies et autres désastres. La production et la publication d'images inconvenantes au regard des personnes directement affectées par le drame est jugée contraire à l'éthique. Mais la raison économique l'emporte sous la pression d'un vaste marché qui ne cesse de réclamer semblables images. Le caractère public des informations entre en conflit avec la dimension privée de la peine éprouvée par les proches et les victimes d'une tragédie. Si le drame est ressenti comme une affaire privée, sa gravité, elle, justifie son passage dans la sphère publique. En prenant appui sur les travaux du photographe américain James Nachtwey, nous proposons d'étudier ce paradoxe que le photojournalisme tente de justifier éthiquement.

Photojournalists have no ethics. One reason for this has to do with the unauthorized distribution of pictures of car accidents, fires, and other disasters. The production and publication of photographs that are unseemly with regard to the people directly affected by the tragedy are deemed unethical. But economic motives win out under the pressure of a huge market that constantly clamours for such images. The public nature of the news conflicts with the private dimension of the pain felt by the victims of a tragedy and their relatives – a tragedy

that is felt to be a private affair, but is serious enough to justify its entering the public sphere. With American photographer James Nachtwey's work as an example, this paper aims to investigate this paradox that photojournalism tries to justify ethically.

Apparaître et leurrer.
Sylvain Campeau – page 47

Le présent texte appuie son argumentation sur deux présomptions : à savoir, en premier lieu, que la photographie se prêterait d'emblée au politique, ici entendu comme l'ensemble des rapports de pouvoir qui rendent possible l'image, et, en second lieu, que le corps se prête lui aussi aux figures du politique. Se référant à une position qui comprend l'image dans l'amont de sa préparation, fondée sur l'intentionnalité de l'artiste, l'auteur analyse le cas de l'image connue d'Hippolyte Bayard, *Autoportrait en noyé*, en plus d'étudier celles des artistes contemporains Rafael Goldchain, Geneviève Cadieux, Chuck Samuels, Evergon, Alexandre Castonguay et Pascal Grandmaison. Au fil des réflexions où l'autoportrait apparaît comme le mode quasi ontologique de la photographie, l'auteur en vient à cerner un pouvoir confondant de la photographie contemporaine, fondée sur le retournement et le leurrer.

The present text develops its argumentation on the basis of two presumptions. The first one is that photography takes part right away in politics, here understood as all the relations of power making the image possible, and, secondly, that the body also takes part in figures of politics. Referring to a position which includes the picture in its preparation, founded on the intentions of the artist, the author analyses the case of a well known picture created by Hippolyte Bayard, *Autoportrait en noyé*, besides studying those of such contemporary artists as Rafael Goldchain, Geneviève Cadieux, Chuck Samuels, Evergon, Alexandre Castonguay and Pascal Grandmaison. In the course of a reflexion where the self-portrait appears as the quasi ontological mode of photography, the author comes to identify a staggering contemporary power of photography, founded on subversion and decoy.

Le spectre de la parenté. Images génériques et politique de l'hérédité d'après Francis Galton.
Alexis Lussier – page 59

Les « portraits composites » de Francis Galton (1822-1911) consistaient à surimposer, les uns sur les autres, plusieurs portraits pour dégager, selon lui, le « type » du visage criminel *avant* « que les traits du visage soient brutalisés par le crime ». Que serait donc un visage criminel auquel il ne manque plus que le crime? Position d'autant plus étonnante que Galton finit par admettre que l'infamie du visage réside dans chacun des visages photographiés et que l'humanité n'appartient qu'au « type » qui, en l'occurrence, n'existe que *par* la photographie et *dans* la photographie. Il s'agit dans cet article de reprendre, à travers une lecture de certains des textes que Galton a consacrés à la photographie, une théorie spécifique de l'image qui repose essentiellement sur un discours moral et politique touchant à l'hérédité des familles.

The “composites portraits” of Francis Galton (1822-1911) were a superimposition of many different portraits in order to reveal a « type » for the criminal face *before*, as Galton maintains, “the features have become brutalized by crime”. What would a criminal face look like when all that is missing is the crime? A strange point of view, one could say, because Galton finally admits that the infamy of the face is maintained in each photographed face and therefore the humanity features belong to the “type” which by the way exist exclusively in its photographic status and in the matter called photography. In this article we see, after reading Galton's texts concerning those photographs, how Galton elaborates a specific theory of the image that lies essentially on a discourse based on moral and political values influenced by family heredity.

Le temps photographique de Pierre Perrault.
L'ombre du corps absent.
Stéphane Inkel – page 67

Il s'agira dans cet article de confronter les photographies de Pierre Perrault, dans *Le Mal du Nord*, à l'évolution de l'image cinématographique du corps. Il sera ainsi possible de faire de l'iceberg l'un des quatre objets privilégiés de l'œuvre, après le *corps de la tradition* capté au moyen de la chasse au marsouin, la *bête lumineuse* qui est surtout attendue du sujet et l'*oumigmag* comme corps métaphorique d'une survivance anachronique.

Car, si ces photographies du Nord se caractérisent surtout par une *absence de l'homme* qui reste à interroger, il s'agira de montrer comment les conditions discursives dans lesquelles elles prennent place permettent à Perrault de figurer ce qu'il en est de l'historicité proprement politique du sujet québécois.

This article examines the relationship between the iceberg photographs in Pierre Perrault's *Le Mal du Nord* and the image of the "body" in his work as a whole. The photographic image of the iceberg thus emerges as the fourth subject showcased in Perrault's work, following the *body of tradition*, depicted by the porpoise hunt in *Pour la suite du monde*, the *subject* in waiting, shown in *La Bête lumineuse*, and the *body as metaphor for anachronistic survival*, as exemplified in *L'Oumigmag*. It is shown how Perrault's arrangement of the discursive conditions of the iceberg photographs, which are characterized above all by the *absence of man*, enables him to depict the historicity of the Quebec political subject.

HORS DOSSIER

Figures et usages du malentendu.

Dominique Garand – page 87

Ce texte propose un exposé systématique des différents types de malentendus, des plus banals et bénins aux plus retors et pernicieux. L'objectif principal est de comprendre dans quelle mesure le malentendu peut devenir facteur de mésentente. Si l'examen rationnel des sources et des motifs de malentendus s'avère un moyen légitime de contrer leurs effets néfastes dans l'aire de la communication, il convient également de ne pas succomber à l'idéalisme et d'envisager le caractère incontournable et parfois insoluble du malentendu. Dans cette perspective, notre réflexion remet en question trois postulats de l'éthique de la communication défendue par Jürgen Habermas : la place donnée à la raison spéculative et l'efficacité d'un métadiscours

explicatif dans l'élucidation des malentendus ou dans la résolution des conflits ; la possibilité d'un dialogue authentique dans certaines situations de conflit ; le consensus comme visée ultime du dialogue. Alors qu'Habermas situe tout échange authentique dans l'orbite d'une *prétention à la validité*, nous soutenons qu'il existe plus fondamentalement chez les sujets parlants une *prétention à la jouissance* et que les malentendus les plus coriaces prennent racine dans ce lieu des affects. Nous soutenons par ailleurs qu'il peut exister un usage *éthique* du malentendu.

Taking as its point of departure a systematic presentation of the various types of misunderstandings, ranging from the most banal and benign to the most perverse and pernicious, this text principally examines the ways in which they can pave the way for a disagreement. While it is surely plausible that a rational examination of motives and sources pertaining to misunderstandings may allow for a minimization of its undesirable effects upon communication, succumbing to an idealistic perspective is highly unlikely. In fact, the notion of a misunderstanding seems to herald the incontrovertible and irresolvable nature of a disagreement. Consequently, we will question the validity of Jürgen Habermas's main premises on the ethics of communication: the scope given to speculative reason and the effectiveness of an explicative meta-discourse for clarifying misunderstanding or resolving conflicts; the possibility of authentic discourse in certain conflict situations; consensus as the ultimate goal of dialogue. Although Habermas stipulates that the *presupposition of validity* is incumbent upon any authentic exchange, we wish to underline a more fundamental notion, that is, the *presupposition of satisfaction*, which compels all individuals seeking to communicate. Via this comparison, we strive to unveil that even the most tenacious disagreement originates from this affective locus. We hope, in turn, to uncover a practice of ethics contingent upon disagreement.

Sylvain Campeau

Docteur en littérature française, Sylvain Campeau a collaboré à de nombreuses revues, tant canadiennes qu'européennes (*ETC, Ciel variable, Parachute, PhotoVision, Papel Alpha, Ligeia*). Il a aussi à son actif, en qualité de commissaire, une trentaine d'expositions, présentées au Canada et à l'étranger, dont *Le Cadre, la scène, le site*, un panorama sur la photographie québécoise des 20 dernières années (en collaboration avec Mona Hakim) en tournée au Mexique, *Fauna secreta*, de Joan Fontcuberta et Pere Formiguera qui a fait le tour du Canada (deux projets réalisés avec Occurrence). Il a été le concepteur d'*Espaces vitaux/Extravagances*, une programmation d'œuvres vidéographiques et photographiques, projetée dans le complexe des arrivées de l'aéroport Montréal-Trudeau. Il a récemment présenté, à titre de commissaire, *OKOS/Habitacles*, une exposition de groupe présentée à la SBC Galerie d'art contemporain et *Paysages : terre de l'homme et de ses travaux*, un essai-catalogue. Poète, il est aussi l'auteur de *Chambres obscures. Photographie et installation* (Éd. Trois, 1995), un essai sur la photographie québécoise.

Mariève Desjardins

Après avoir complété un baccalauréat en communication et une spécialisation en *Digital Arts* du London College of Music and Media (Royaume-Uni), Mariève Desjardins œuvre dans le champ de la vidéo et du Web, comme monteuse, designer, coordonnatrice et formatrice. Elle poursuit ensuite des études de Master en Art contemporain et nouveaux médias à l'Université Paris 8 et s'investit dans des projets vidéos collectifs qui l'amènent, notamment, à diffuser au Centre Pompidou de Paris. Elle s'intéresse présentement aux problématiques reliées aux médias interactifs dans le cadre d'un doctorat en sémiologie à l'Université du Québec à Montréal. Elle travaille parallèlement en enquête et production pour des reportages et documentaires diffusés sur les chaînes de télévision françaises.

Dominique Garand

Dominique Garand est professeur titulaire au Département d'études littéraires de l'Université du Québec à Montréal. Il y enseigne la rhétorique, l'analyse du discours, les théories du polémique et le roman italien. Spécialiste des modes d'écriture agonistiques (polémique, pamphlet, textes littéraires de combat, etc.), il a publié *La Griffes du polémique* (L'Hexagone, 1989), *États du polémique* (Nota bene, 1998, en coll. avec Annette Hayward) et *Portrait de l'agoniste : Gombrowicz* (Liber, 2003). Il est aussi l'auteur d'un essai sur la tradition littéraire québécoise, *Accès d'origine ou pourquoi je lis encore Croulx, Basile, Ferron...* (Hurtubise HMH, 2004), ouvrage couronné du prix Jean-Éthier Blais en 2005.

Bertrand Gervais

Bertrand Gervais est le directeur de *Figura*, le Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, ainsi que du NT2, le Laboratoire de recherche sur les arts et les littératures hypermédiatiques. Il est professeur titulaire et enseigne au Département d'études littéraires de l'Université du Québec à Montréal. Il s'intéresse au roman américain contemporain, aux nouvelles formes fictionnelles, de même qu'aux théories sur l'imaginaire et ses figures. Il a publié des essais sur la lecture, la littérature américaine et l'imaginaire, de même que des romans, récits et nouvelles. Ses plus récents titres sont : *La Ligne brisée. Labyrinthe, oubli et violence. Logiques de l'imaginaire. Tome II* (2008); *Figures, lectures. Logiques de l'imaginaire. Tome I* (2007); et *Le Maître du Château rouge*, roman (2008).

Stéphane Inkel

Professeur adjoint au Département d'études françaises de Queen's University, Stéphane Inkel est l'auteur d'un livre sur Hervé Bouchard, *Le Paradoxe de l'écrivain* (Éd. La Peuplade, 2008), et de plusieurs articles sur Victor-Lévy Beaulieu, Jacques Ferron et Réjean Ducharme, sur lequel un livre est en préparation. Il mène présentement des recherches sur les notions d'historicité et de messianisme dans la littérature québécoise.

Bernard Koest

Né en France en 1952, Bernard Koest se définit autant comme artiste plasticien que comme photographe. Il s'installe en Haute-Provence après des études de philosophie et de photographie qui complètent la fréquentation de nombreux ateliers d'artistes. Il enseigne la photographie à Marseille et expose ses nombreux photoreportages en France et à l'étranger jusqu'en 1990 où il confronte son travail à l'art contemporain. Il collabore alors avec de nombreuses galeries (Mire à Genève), puis prend la mesure de la photographie numérique qu'il utilise comme matériau (Berlin, 2003), en installations (*Kyoto*, 2004; *Pose en Paix*, 2006), et en vidéos (*La Visite*, 2005). Il est nommé au prix Arcimboldo en 2008. Ses recherches actuelles tentent de répondre aux questions de la référence en photographie en utilisant les possibilités de reproduction des processus de création en peinture que permet la photo numérique (*Ballades* qu'il expose actuellement, les trois volumes des *Azulejos, Période bleue*, etc.).

Julie Lavigne

Julie Lavigne est historienne de l'art et professeure au Département de sexologie de l'Université du Québec à Montréal. Après avoir obtenu un doctorat en histoire de l'art de l'Université McGill, elle a effectué un stage postdoctoral au Centre de recherche en éthique de l'Université de Montréal. Ses recherches portent notamment sur la représentation de la sexualité, l'éthique, l'art contemporain, les

théories féministes et les études sur le genre. Elle a publié des textes dans les revues *Symposium : Canadian Journal of Continental Philosophy, Globe, Revue internationale d'études québécoises, Parachute* et *Espace*.

Vincent Lavoie

Vincent Lavoie est professeur au Département d'histoire de l'art de l'Université du Québec à Montréal. Au croisement des études photographiques, de l'esthétique et de l'histoire de l'art, ses recherches portent sur les représentations visuelles contemporaines de l'événement, plus particulièrement sur la persistance du modèle photojournalistique dans les symbolisations actuelles du temps présent. Celles-ci ont donné lieu à la publication d'ouvrages et d'essais interrogeant la nature des rapports que la photographie entretient avec l'histoire des arts visuels et des médias. Il est membre régulier du Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire *Figura*.

Alexis Lussier

Alexis Lussier est chargé de cours en études littéraires à l'Université du Québec à Montréal où il termine actuellement une thèse de doctorat sur l'image et les fictions du corps dans l'œuvre de Jean Genet. Membre du Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire *Figura*, où il a codirigé un collectif intitulé *Imaginaire et transcendance* (2003), il a donné plusieurs conférences au Québec, en France et en Tunisie et publié notamment dans *Voix et Images* et *Trafic*. Dans un dialogue entre problèmes esthétiques et psychanalyse, il prépare un projet de recherche postdoctorale à Paris sur les généalogies morales du corps criminel.

François Soulages

Philosophe de formation, François Soulages est professeur à l'Université de Paris 8 et à l'Institut National d'Histoire de l'Art à Paris. Il est directeur de l'Équipe de recherche AIAC (*Art des images & Art contemporain*); responsable de la sous-équipe « Esthétique, Histoire, Pratique des Arts Plastiques et de la Photographie »; directeur de RETINA (*Recherches Esthétiques & Théoriques sur les Images Nouvelles & Anciennes*); directeur du Collège iconique de l'Institut National d'Audiovisuel; créateur et animateur des *Dialogues* de la Maison européenne de la photographie. Il est également directeur de collections chez Klincksieck (*L'image & les images, Les rencontres de la mep*) ainsi qu'aux éditions L'Harmattan (*Groupe Eidos*). Il a publié plus d'une quinzaine d'ouvrages sur la photographie, la philosophie, l'art, le corps et les images, dont récemment *Une femme philosophe. Dialogue avec Christine Buci-Glucksmann* (2008); *Les Images de l'historien. Dialogue avec Pierre Vidal-Naquet* (2007); *Esthétique de la photographie. La Perte et le Reste* (1998 et 2007 pour la 4^e édition).

COGNITIVE SEMIOTICS

Multidisciplinary Journal on Meaning and Mind

EDITORS-IN-CHIEF Per Aage Brandt and Todd Oakley

CO-EDITORS Ana Margarida Abrantes, Tim Adamson, Line Brandt,
Riccardo Fusaroli, and Jes Vang

The first of its kind, **COGNITIVE SEMIOTICS** is a multidisciplinary journal devoted to high quality research, integrating methods and theories developed in the disciplines of cognitive science with methods and theories developed in semiotics and the humanities, with the ultimate aim of providing new insights into the realm of human signification and its manifestation in cultural practices. Accordingly, readers will have the opportunity to engage with ideas from the European and American traditions of cognitive science and semiotics, and to follow developments in the study of meaning – both in a cognitive and in a semiotic sense – as they unfold internationally. The intention of the journal is to create and facilitate dialogue, debate, and collaboration among those interested both in human cognition and in human semiotic experiences and behaviour.

The initiative to create a transatlantically based journal comes from the Center for Cognition and Culture at the department of Cognitive Science at Case Western Reserve University (Cleveland), and from a group of researchers, based in Aarhus and Copenhagen, trained in cognitive semiotics at the Center for Semiotics at the University of Aarhus, and in language and literature at the University of Copenhagen. By bringing together scholars from multiple disciplines, the editors hope to provide a revitalized perspective on the semiotic field.

Published twice a year, in April and October.

ISSN 1662-1425

Subscription price 2009 sFr. 62.00 / €* 43.00 / €** 44.20 / € 40.00 / £ 31.00 / US-\$ 56.00
Issue 3 · Fall 2008 (Art. No. 81606) sFr. 42.00 / €* 28.90 / €** 29.70 / € 27.00 / £ 18.00 / US-\$ 34.00

* includes VAT – valid for Germany ** includes VAT – valid for Austria

e-JOURNAL

This journal is also available electronically. Please visit our website at <http://peterlang.metapress.com>

One Year Online Subscription for Individuals: € 43.00 / US-\$ 56.00

One Year Online Subscription for Institutions: € 86.00 / US-\$ 112.00

Online Single Article Price: € 13.00 / US-\$ 15.00

Available from volume 1/2007 onwards.

Please send your order to: **Peter Lang AG** · International Academic Publishers
Moosstrasse 1 · P.O. Box 350 · CH-2542 Pieterlen · Switzerland
Tel.: +41 32 376 17 17 · Fax: +41 32 376 17 27
e-mail: info@peterlang.com · Internet: www.peterlang.com

PROCHAINS NUMÉROS (titres de travail)

Vol. 37, n° 2 : De l'indicible. Comment lire les textes du génocide ? ; vol. 37, n° 3 : Regards croisés sur les images scientifiques.
Vol. 38, n° 1 : Le Groupe μ entre rhétorique et sémiotique. Archéologie et perspectives.

• Les personnes qui désirent soumettre un projet de dossier ou encore un article pouvant éventuellement s'intégrer à l'un des dossiers à venir sont priées de faire parvenir leur texte dans les meilleurs délais à la direction de *Protée*.

ANCIENS NUMÉROS DISPONIBLES

• 1983, vol. 11, n° 3 : Études sémiotiques. • 1984, vol. 12, n° 1 : Point de fugue : Alain Tanner ; vol. 12, n° 2 : L'énonciation ; vol. 12, n° 3 : Philosophie et Langage. • 1985, vol. 13, n° 3 : L'art critique. • 1986, vol. 14, n° 1/2 : La lisibilité ; vol. 14, n° 3 : Sémiotiques de Pellan. • 1987, vol. 15, n° 1 : Archéologie de la modernité ; vol. 15, n° 2 : La traductique ; vol. 15, n° 3 : L'épreuve du texte (description et métalangage). • 1988, vol. 16, n° 3 : La divulgation du savoir. • 1989, vol. 17, n° 1 : Les images de la scène ; vol. 17, n° 2 : Lecture et mauvais genres ; vol. 17, n° 3 : Esthétiques des années trente. • 1990, vol. 18, n° 1 : Rythmes ; vol. 18, n° 2 : Discours : sémantiques et cognitions ; vol. 18, n° 3 : La reproduction photographique comme signe. • 1991, vol. 19, n° 2 : Sémiotiques du quotidien ; vol. 19, n° 3 : Le cinéma et les autres arts. • 1992, vol. 20, n° 1 : La transmission ; vol. 20, n° 2 : Signes et gestes ; vol. 20, n° 3 : Elle signe. • 1993, vol. 21, n° 1 : Schémas ; vol. 21, n° 2 : Sémiotique de l'affect ; vol. 21, n° 3 : Gestualités. • 1994, vol. 22, n° 1 : Représentations de l'Autre ; vol. 22, n° 2 : Le lieu commun ; vol. 22, n° 3 : Le faux. • 1995, vol. 23, n° 1 : La perception. Expressions et Interprétations ; vol. 23, n° 2 : Style et sémosis ; vol. 23, n° 3 : Répétitions esthétiques. • 1996, vol. 24, n° 1 : Rhétoriques du visible ; vol. 24, n° 2 : Les interférences ; vol. 24, n° 3 : Espaces du dehors. • 1997, vol. 25, n° 1 : Sémiotique des mémoires au cinéma ; vol. 25, n° 2 : Musique et procès de sens ; vol. 25, n° 3 : Lecture, traduction, culture. • 1998, vol. 26, n° 3 : Logique de l'icône.

• 1999, vol. 27, n° 1 : La Mort de Molière et des autres ; vol. 27, n° 2 : La Réception ; vol. 27, n° 3 : L'Imaginaire de la fin. • 2000, vol. 28, n° 1 : Variations sur l'origine ; vol. 28, n° 2 : Le Silence ; vol. 28, n° 3 : Mélancolie entre les arts. • 2001, vol. 29, n° 1 : La Société des objets. Problèmes d'interobjectivité ; vol. 29, n° 2 : Danse et Altérité ; vol. 29, n° 3 : Iconoclastes : langue, arts, médias. • 2002, vol. 30, n° 1 : Les formes culturelles de la communication ; vol. 30, n° 2 : Sémiologie et herméneutique du timbre-poste ; vol. 30, n° 3 : Autour de Peirce : poésie et clinique. • 2003, vol. 31, n° 1 : La transposition générique ; vol. 31, n° 2 : Cannes hors projections ; vol. 31, n° 3 : Lumières. • 2004, vol. 32, n° 1 : Mémoire et médiations ; vol. 32, n° 2 : L'archivage numérique : conditions, enjeux, effets ; vol. 32, n° 3 : La rumeur. • 2005, vol. 33, n° 1 : L'allégorie visuelle ; vol. 33, n° 2 : Le sens du parcours ; vol. 33, n° 3 : Filiations. • 2006, vol. 34, n° 1 : Fortune et actualité de Du sens ; vol. 34, n° 2-3 : Actualités du récit. Pratiques, théories, modèles. • 2007, vol. 35, n° 1 : Échos et résonances ; vol. 35, n° 2 : Imaginaire des ruines ; vol. 35, n° 3 : Poétiques de l'archive. • 2008, vol. 36, n° 1 : Le symbole : réflexions théoriques et enjeux contemporains ; vol. 36, n° 2 : Éthique et sémiotique du sujet ; vol. 36, n° 3 : Le titre des œuvres : accessoire, complément ou supplément. • 2009, vol. 37, n° 1 : Corps photographiques / corps politiques.

ABONNEMENT

Protée paraît trois fois l'an
(taxes et frais de poste inclus)

Canada

1 an : individuel 35 \$ (étudiant 20 \$) ; institutionnel 40 \$
2 ans : individuel 63 \$ (étudiant 36 \$) ; institutionnel 72 \$
3 ans : individuel 87 \$ (étudiant 51 \$) ; institutionnel 102 \$

États-Unis

1 an : individuel 40 \$; institutionnel 54 \$
2 ans : individuel 72 \$; institutionnel 97 \$
3 ans : individuel 108 \$; institutionnel 138 \$

Autres

1 an : individuel 45 \$; institutionnel 60 \$
2 ans : individuel 81 \$; institutionnel 108 \$
3 ans : individuel 122 \$; institutionnel 153 \$

Avec un abonnement individuel de 2 ans, vous recevez 2 numéros gratuits de votre choix ;
avec un abonnement individuel de 3 ans, vous recevez 3 numéros gratuits de votre choix. Cette offre s'applique aux volumes non épuisés.

PROTÉE

Veillez m'abonner à la revue pour ___ an(s) à partir du volume ___ n° ___ .

Version imprimée

Version électronique (cédérom annuel)

Nom _____

Adresse _____

_____ adresse électronique _____

L'étudiant doit joindre une pièce justificative.

Chèque tiré sur une banque canadienne, en dollars canadiens ; mandat-poste en dollars canadiens, fait à l'ordre de
Protée, département des arts et lettres, Université du Québec à Chicoutimi, 555, boul. de l'Université, Chicoutimi (Québec), G7H 2B1.

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 œuvres d'art et les pratiques sociales et 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, et fait ainsi une place importante à la production artistique. Chaque numéro reçoit la collaboration d'un ou de plusieurs artistes (peintre, sculpteur, graveur, dessinateur ou designer). *Les œuvres choisies doivent être inédites* et c'est à la revue qu'il incombe de faire le choix iconographique final. **Protée** fait le plus possible place à la production culturelle « périphérique » et aux contributions « régionales » à l'étude des thèmes choisis.

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

Les propositions de dossiers thématiques soumises au Comité de rédaction doivent présenter clairement le thème choisi, ses enjeux et ses objectifs, de même que sa pertinence par rapport à la politique éditoriale de la revue. Elles doivent être accompagnées pour la première évaluation de la liste des collaborateurs pressentis. La seconde évaluation des dossiers, faite un an avant la date présumée de publication, juge des modifications apportées, examine la liste des collaborations confirmées et établit une date définitive de parution. *Chaque dossier doit comprendre au moins six contributions inédites* (d'un maximum de 20 pages dactylographiées chacune, à raison de 25 lignes par page) et ne doit pas dépasser dix contributions). Le(s) responsable(s) dont le projet de dossier est accepté par le Comité de rédaction s'engage(nt), vis-à-vis de la revue, à respecter le projet soumis, à fournir un dossier similaire à celui qui a été proposé et accepté ainsi qu'à produire les documents pour la date convenue. 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 et éventuellement à suggérer des collaborations soumises directement à la revue.

Les articles soumis sont envoyés anonymement à trois membres du Comité de lecture ou à des lecteurs spécialistes des questions traitées. Les auteurs sont avisés de la décision de publication ou des éventuelles modifications à apporter à leur texte dans les 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 tenus de respecter le protocole de rédaction.

PROTOCOLE DE RÉDACTION

Les collaborateurs de Protée sont instamment priés

1. d'inscrire, sur la première page, en haut, le titre du texte ; de présenter celui-ci à double interligne (25 lignes par page) sans ajouter de blanc entre les paragraphes, sauf devant un intertitre ;
2. d'éviter les CAPITALES, petites ou grandes, ou le **caractère gras**, préférer l'*italique* ou encore les « guillemets français » pour accentuer ou signaler certains mots, par exemple les mots étrangers ;
3. de faire suivre les citations dans le corps du texte par la mention bibliographique « (auteur, année : page) » et de dresser les références bibliographiques à la fin de l'article – les références des citations ne doivent pas apparaître en note ;
4. de mettre en italique, dans les notes, le titre des livres, revues et journaux, et de mettre simplement entre guillemets les titres d'articles, de poèmes ou de chapitres de livres ;
5. de présenter, de la façon suivante, les références bibliographiques :
Benveniste, É. [(1966) 1974] : « Formes nouvelles de la composition nominale », *BSL*, LXI-1, repris dans *Problèmes de linguistique générale*, tome 2, Paris, Gallimard, 163-176.
Greimas, A. J. et J. Courtés [1979] : *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, tome 1, Paris, Hachette ;
6. de ne mettre les majuscules dans un titre d'ouvrage qu'au premier substantif et aux mots qui le précèdent ; de suivre les règles de M.-É. de Villers (*Multidictionnaire de la langue française*, Montréal, Québec Amérique, 2003) concernant les titres dans le corps du texte ;
7. de traduire en français, dans le corps du texte, les citations tirées de textes anglais et de les faire suivre de la mention « (auteur, année : page ; notre traduction) » et d'un appel de note – dans la note, on placera l'original anglais ;
8. de s'en tenir, quant au reste et pour l'essentiel, aux notes de contenu ;
9. de suivre les règles de la langue du texte pour les titres d'ouvrages étrangers ;
10. de placer les citations de plus de trois lignes en retrait à la ligne ;
11. de limiter leur texte à un maximum de vingt pages ;
12. d'expédier, le cas échéant, la disquette (format 3,5 po) contenant leur document ; la revue utilise le texteur *Word* de Microsoft pour le Macintosh. Les documents préparés avec d'autres logiciels et ceux qui sont produits au moyen de logiciels Microsoft-DOS ou Microsoft-Windows sont également acceptés, pourvu qu'ils soient sauvegardés sous format « DOC » ou « RTF » ;
13. de fournir, s'il y a lieu, les photos (noir et blanc) « bien contrastées » sur papier glacé 8 x 10 po (200 x 250 cm) ou les diapositives ou les images numérisées sous format TIF ou EPS (300 ppp). Ces images ne devront, en aucun cas, être puisées sur Internet et les collaborateurs devront s'assurer que les droits de reproduction ont été cédés, ou du moins fournir les noms des organismes qui représentent les artistes ;
14. d'annexer un résumé succinct, en français et en anglais, à leur texte, ainsi qu'une brève notice biographique.