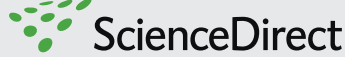




Disponible en ligne sur www.sciencedirect.com



et également disponible sur www.em-consulte.com



Note de recherche

Note sur la photographie de Xavier Torres prise par Bob Martin

Note about the photograph of Xavier Torres by Bob Martin

Henri-Jacques Stiker

Laboratoire « identités, cultures, territoires », université Paris-7, 23, rue Sadi-Carnot, 77810 Thomery, France

INFO ARTICLE

Historique de l'article :

Reçu le 14 septembre 2009

Accepté le 9 novembre 2009

Disponible sur Internet le 6 janvier 2010

Mots clés :

Photographie

Sémiotique

Corps amputé

Ambivalence

Keywords:

Photograph

Semiotic

Amputated body

Ambivalence

RÉSUMÉ

Après un rapide exposé du type d'analyse auquel on se réfère ici, la sémiotique inspirée du linguiste Hjelmslev, la description selon quatre niveaux de signification de la photo prise (et montée) par Bob Martin aboutit à mettre en relief sa forte ambiguïté. Le double corps tronçonné, isolé dans un espace lui-même fractionné, ouvre sur un troisième plan qui révèle l'artifice de cette mise en scène et permet de comprendre que pour finir la photo demeure partagée entre une stigmatisation (dominante selon nous) et une valorisation de ce corps amputé.

© 2009 Association ALTER. Publié par Elsevier Masson SAS. Tous droits réservés.

ABSTRACT

After outlining briefly the type of analysis used in this note—i.e. the semiotics inspired from the linguist Hjelmslev—the description according to four levels of significance of the photo taken—and set up—by Bob Martin underlines its strong ambiguity. The third level of analysis of the double truncated body isolated within a frame that is itself fractionated particularly reveals the artificial way in which the scene is set. Finally, it leads to the interpretation that this photo stands between

Adresse e-mail : stiker.metral@dbmail.com.

a stigmatisation—which dominates from our point of view—and a valorisation of the amputated body.

© 2009 Association ALTER. Published by Elsevier Masson SAS. All rights reserved.

Introduction

L'approche proposée ici est entièrement sémiotique, au sens où l'image est prise pour elle-même, indépendamment du contexte historique (les jeux paralympiques de 2004), indépendamment de l'art du photographe (la photo a reçu un prix), de ses intentions exprimées ou supposées. Bref, je prends le document comme un ensemble signifiant (toute composition comporte une organisation qui fait sens, même si elle était faite pour détruire le sens comme chez Marcel Duchamp). Un ensemble signifiant que j'aborde à la manière dont Michel Foucault analyse la prison et comme je l'ai fait moi-même dans mon livre sur le corps infirme dans l'art (Stiker, 2006).

Je résume ma méthode. Je me réfère aux travaux du linguiste danois Hjelmslev (1968) pour qui un signe linguistique comporte plusieurs niveaux, plusieurs aspects, au-delà de la célèbre distinction de Ferdinand de Saussure entre le signifié et le signifiant. Hjelmslev casse le signe et le répartit en quatre classes : la forme et la substance qui chacune ont un contenu et une expression. Mais sa façon de décomposer le signe linguistique, qui a permis le développement d'une sémiotique très féconde, notamment chez Greimas (1966), ne me sert que d'inspiration pour poser les niveaux et les registres d'analyse d'une œuvre, considérée comme un ensemble signifiant à la manière d'un signe linguistique. Je me sers de cette inspiration linguistique pour ouvrir un champ d'analyse. Il y a le plus visible du tableau, ce qui apparaît de façon obvie (des corps infirmes par exemple). Nous pouvons passer du premier visible à un second degré : le cadre de visibilité, si l'on ose dire (des corps dans un certain espace, un certain environnement, posés d'une certaine manière). Prenant de la distance avec ce plan de visibilité je tente de mettre à jour ce que l'on peut appeler le « dernier visible », ce que l'artiste voit et qui échappe au regard de premier degré, seulement empirique. La manière dont l'espace de visibilité est traité constitue un troisième niveau et la signification la plus élaborée que l'on peut lire dans l'œuvre, c'est-à-dire finalement l'énonciation de l'œuvre, le dernier niveau. L'idée retenue est celle de significations à des niveaux de profondeurs différents. C'est ce que fait Michel Foucault quand il analyse l'univers carcéral. Dans une prison, on voit des prisonniers, c'est évident. Mais la prison qui encadre les prisonniers a comme caractéristique essentielle d'être un lieu où l'on peut tout voir sans être vu, c'est la surveillance, le fameux panoptique de Foucault. Cela est loin de terminer l'analyse car les prisonniers dans la surveillance de la prison sont soumis et sont là d'abord en fonction d'un droit pénal qui les a condamnés et qui les régit. Et tout cela organise ce que l'on appelle la délinquance. C'est parce qu'ils sont délinquants que le droit pénal s'est appliqué, que la surveillance s'exerce, ce qui constitue la condition du prisonnier. Je prends ici la liberté d'affirmer que la « délinquance » n'est plus directement de l'énoncé, mais c'est l'acte d'énonciation : la prison et les prisonniers sont dits délinquants, c'est la catégorie qui parle d'eux. On en parle comme de délinquants. C'est un acte de parole sans lequel la description de la prison et des prisonniers ne prend pas son sens. Je cherche donc à expliciter ce que les œuvres mettent en scène du corps infirme et pour cela, il est utile de voir différentes strates, en me risquant, finalement, à faire une hypothèse sur l'énonciation que font les artistes.

Analyse sémiotique

Que voit-on sur cette photographie, au premier degré ? Une piscine normalisée (couloir de nage balisé, plongeur de départ très bas), avec deux parties contrastées : la partie sèche et solide (couleur bleue foncée très unie) où l'on voit le bas d'un corps et les jambes chaussées de quelqu'un que l'on peut légitimement supposer être ceux du compétiteur qui plonge car ces jambes sont des jambes prothétiques et que le plongeur est amputé des deux jambes ; la partie aqueuse d'un bleu très clair, avec des vaguelettes marquant la partie piscine proprement dite. L'homme (plutôt qu'une femme vue

la forme de son bassin) est saisi au moment où la tête a déjà disparue alors que le tronc et les moignons (juste en dessous du genou) sont encore visibles. Marquant très nettement la séparation entre les deux parties, la bande de carrelage où se situe le plongeur. En résumé, sur ce premier plan de visibilité : deux troncs, l'un avec des prothèses, l'autre avec ses moignons, le premier assis sur un siège sur la partie sèche de la piscine, l'autre plongé dans le couloir balisé de l'eau. Deux éléments doivent être soulignés : il n'y a pas de tête et on ne sait pas comment on passe d'une partie à l'autre (le plongeur amputé s'est-il tenu tout seul sur le plongeur, alors qu'il avait des prothèses avant de plonger ?) On pourrait se demander si c'est le même personnage dans les deux cas. Il y a comme deux photos dont rien, dans la visibilité première, ne nous indique le lien, d'autant encore une fois que la séparation des deux parties est très marquée par les couleurs et la bande de carrelage.

La seconde question est celle de savoir comment est signifié cet espace de la piscine, autrement dit dans quel cadre est situé ce double tronc, prothésisé d'un côté et sans jambes de l'autre ? C'est une piscine très normalisée. Est-ce une piscine de compétition ? On ne voit aucun concurrent à côté du plongeur : l'espace est vide à l'exception de ces deux troncs. Les deux troncs sont dans la solitude et ces deux troncs sont eux-mêmes séparés comme s'ils n'appartenaient pas au même corps. C'est un espace que l'on peut dire glacé (je regrette que le mot « glacifié » ne soit pas dans le dictionnaire !). Il y a une violence du manque, de la déficience dans cette mise en scène (si l'on ose parler ainsi d'une photographie !) d'un corps morcelé.

Mais l'analyse de l'espace ne s'arrête pas là et ce sera mon troisième niveau d'analyse, car l'opposition entre la partie solide et sèche et la partie liquide et humide, avec chacune encore une fois leur tronc, peut relever d'une opposition plus fondamentale : naturel/ artificiel. Les choses se compliquent singulièrement ici. Du côté solide et sec, milieu où l'on évolue avec ses habits (ici une paire de basket) et ses jambes (ici prothèses mais pourtant jambes de remplacement) on est dans un espace moins artificiel pourrait-on penser, mais cependant, tant le siège, que les prothèses elles-mêmes, que cette partie de piscine, sont très artificiels ; de l'autre côté, l'eau, les jambes amputées mais nues, le mouvement, indiqueraient un espace plus naturel, mais le couloir normalisé, le plongeur et l'amputation en tant que telle, constituent un milieu artificiel. Autrement dit, la dominante de cet espace est effectivement l'artifice. Si on relie ce trait avec la solitude que j'ai relevé et l'absence de tête qui est évidente, nous nous trouvons devant un espace que par métaphore j'appellerais un espace de cirque, celui du clown dans son rond de lumière au milieu du cirque. Pour le dire autrement, l'image qui nous est donnée à voir met en scène une sorte de pantomime car le corps, ou plutôt les corps, sont comme des pantins.

Quatrième niveau d'analyse, à partir de la question de l'énonciation. On me dira, d'une part, que l'approche faite ici ne saurait exclure le contexte historique et, d'autre part, que le mouvement du corps en train de plonger met en relief la performance que le personnage est en train d'accomplir. En effet on peut dire que ce tronc, sans tête, dans un espace de solitude et d'artifice met en exergue la puissance de ce tronc lancé dans son couloir de nage. Sa force, et son exploit historiquement attesté, ne ressortent-elles pas puissamment de cette photo ? Ne pourrait-on pas dire que le photographe, en le voulant ou non peu importe, a réussi, avec des éléments qui produisent plutôt de l'effroi, à nous démontrer la capacité de ce nageur amputé ?

Je n'irais pas directement contre cette analyse de l'énonciation qui pourrait se formuler plus ou moins de la façon suivante : « voyez comme ce tronc est puissant ». L'homme tronqué est un champion. Pourtant, si l'on admet de s'en tenir à l'intérieur de la photo, sans faire appel à ces jeux paralympiques où Xavier Torres a remporté une médaille, ce que j'appelle l'énonciation est moins claire. Je pense finalement que cette énonciation est ambiguë. En effet, il n'y a aucun indice de comparaison, comme je l'ai remarqué. C'est un plongeur parfait ; il y a une force développée et sans doute remarquable dans le cas d'une amputation. Mais cet homme est seul et cette absence de relation renvoie encore davantage à son manque. Un peu comme si on disait à cet homme : pour un amputé c'est merveilleux. C'est-à-dire vous êtes amputé d'abord, et l'on vous reconnaît une capacité surprenante à partir de là et à cause de cela. Cela me fait penser à ce que Robert Murphy, ce grand anthropologue américain devenu tétraplégique, a vu justement quand il analysait le statut actuel des personnes handicapées comme liminal, intermédiaire, dans une position de seuil : on veut et on croit inclure, mais en fait on maintient dans une position d'écart. On dit à Robert Murphy, le jour où il revient dans son université après le séjour en hôpital, qu'on le fête comme le « professeur » Murphy, qui est de retour, mais tout

au long de la soirée on le traite comme un rescapé, un *survivant* et non point comme un enseignant (Murphy, 1990: p. 111).

À force de mettre en avant l'exploit des personnes handicapées, on peut les renvoyer à leur marginalité.

Pour conclure, je resterais sur le mot d'ambivalence ou d'ambiguïté : cette photo peut se lire de deux côtés opposés, mais l'analyse sémiotique que j'ai présentée penche vers la stigmatisation plutôt que vers la normalité.

Références

Greimas, A. J. (1966). *Sémantique structurale*. Paris: Larousse.

Hjelmslev, L. (1968). *Prolegomènes à une théorie du langage*. Paris: Editions de Minuit.

Murphy, R. (1990). *Vivre à corps perdu, le témoignage et le combat d'un anthropologue paralysé*. Paris: Plon.

Stiker Henri-Jacques. (2006). *Les fables peintes du corps abîmé, les images de l'infirmité xvi^e–xx^e siècles*. Paris: Editons du Cerf.