

“Approche sémiotique du regard dans la photographie orientale. Deux empreintes iraniennes”, avec Réza Shairi, NAS, 73-74-75, 27p., 2001.

Approche sémiotique du regard photographique : *deux empreintes de l’Iran contemporain*

Hamid-Reza Shairi

Université Tarbiyat Modarress, Téhéran, Iran

&

Jacques Fontanille

Université de Limoges, IUF, France

Introduction

Si le discours verbal est capable de nous conduire partiellement et indirectement de l'énoncé vers l'observé et la chose vue, l'énoncé visuel ne se donne à saisir qu'en tant qu'observé : c'est ce que, naguère, on rangeait sous la catégorie de la *monstration*, en partant du principe que le *montré* et le *raconté* différeraient au moins sur un point, le lien (direct ou indirect) entre l'enregistrement de l'expérience et de la présence sensible, d'une part, et sa restitution et sa transcription sémiotiques, d'autre part ; et c'est ce pourquoi, aujourd'hui, on accorde autant à la *perception* de l'image. Encore faudrait-il manier avec prudence ce genre de distinctions : la perception, en effet, est déjà un mode d'appréhension sémiotique, et, par conséquent, rien ne nous assure du caractère “ direct ” de l'enregistrement “ visuel ” de l'expérience sensible : peut-être est-il, tout au plus moins indirect que le “ verbal ”...Et parmi tous les discours visuels, la photo, de par l'apparente coïncidence “ instantanée ” – cela mérite discussion – qu'elle implique entre l'observé et son supposé référent, procure l'effet de vérité apparemment le plus immédiat : directement soumise au regard qui la sélectionne techniquement, elle tend à faire oublier la modalité sémiotique (le support, les contraintes de la surface d'inscription, le point de vue, le grain, etc.) dont elle dépend. Cette propriété a été abondamment utilisée dans le courant artistique hyperréaliste, et elle se range sous la catégorie de la *référenciation*.

Cependant, les deux photos qui font l'objet de cette étude montrent bien que même la photographie ne peut pas échapper à la mise en place d'une certaine stratégie énonciative, ici, celle du regard. Ce dernier procure par sa présence ou son absence aux actants du monde photographié une certaine manière d'être et d'agir qui obéit non seulement à des systèmes de valeurs culturels, mais aussi aux rôles que chacun doit assumer à l'intérieur d'une culture. Comme, par ailleurs, ce regard sollicite directement l'énonciataire sur le même mode que celui par lequel il saisit l'image, nous sommes, en tant qu'acteur du regard, impliqués dans cette "manière d'être et d'agir". C'est pourquoi le regard apparaît comme un phénomène sémiotique susceptible de troubler les stéréotypes culturels, de les faire signifier autrement ou de les faire exister tout simplement.

Cette étude porte sur des photographies prises et exposées en Iran, et qui mettent en scène des iraniennes et des iraniens. En l'occurrence, il n'est pas inutile de rappeler que, dans la société iranienne musulmane, l'apparence extérieure de la femme, couverte entièrement d'un manteau et d'un foulard de couleur sombre, déplace et concentre toute l'expressivité corporelle dans le visage et dans le regard : une *masse sombre* vs un *visage clair* ; en outre, comme les formes et les mouvements du corps sont rendus imperceptibles, comme la gestualité est contenue et, par usage culturel, réduite à un très petit nombre de gestes des avant-bras, l'expression kinesthésique se concentre encore sur le regard¹. Encore faut-il préciser que cette apparence est réservée à la sphère publique et officielle, qu'elle peut se diversifier dans la sphère semi-publique, et qu'elle se banalise dans la sphère privée.

La sémiotique du regard a toujours des enjeux culturels, mais dans les deux photos que nous avons sélectionnées, elle touche directement à la condition féminine, et tout particulièrement en relation avec la catégorie espace public / espace privé. C'est pourquoi, parmi tous les clichés exposés par ? ? ? ? ? à Téhéran, en ? ? ? ? 1998 ? ? ? ?, nous avons retenu (1) un cliché qui ne met en scène que trois femmes, dans un lieu semi-public (le sous-sol d'un théâtre), et (2) un cliché qui met en scène une femme et un homme, dans le lieu public, en ville.

Après avoir situé plus précisément le regard dans le champ des manœuvres énonciatives, nous allons donc essayer de montrer quelles sont les particularités du regard dans chacune des deux photos et de construire le parcours qui lui permet de participer à la signification axiologique et culturelle de l'acte photographique .

¹ Du moins est-ce l'impression du "candide" étranger qui découvre pour la première fois la société iranienne contemporaine. D'autres sociétés musulmanes, et certaines couches socio-culturelles en Iran même, vont plus loin encore, en dissimulant le regard. Ce "reste" d'expressivité corporelle, pris dans une évidente tension entre les différentes tendances socio-culturelles, prend alors une toute autre portée.

Le regard, la prise (de vue), et l’empreinte

Tout d’abord, la monstration.

Ce concept, hérité de la tradition rhétorique aristotélicienne, et notamment de la distinction entre *diegesis* et *mimesis*, fait d’emblée la part trop belle au visuel. En effet, si la photographie semble ainsi “ coller ” littéralement à l’observé, ce n’est pas d’abord parce qu’elle obéit à des conditions d’iconicité visuelle, à l’aide desquelles elle nous “ montrerait ” un certain aspect du réel qu’elle saisit. Car la photographie obéit d’abord – il faut bien rappeler quelques banalités – aux règles de l’*empreinte*² : l’empreinte, en effet, témoigne de la présence d’une chose ou d’un ensemble de choses, en les convertissant point par point en un objet ou un ensemble d’objets sémiotiques ; dans le cas de la photographie, comme de bien d’autres empreintes sophistiquées, la correspondance “ point par point ” est soumise à une médiation, celle de la lumière et d’un appareil optique, mais le résultat, d’un point de vue sémiotique, est globalement le même : un réseau d’équivalences locales entre un segment d’état de choses et la surface d’inscription qui en recueille les traces³; plus le réseau d’équivalences est dense et varié, plus l’empreinte est “ fidèle ”. Par ailleurs, l’empreinte ne peut fonctionner comme objet sémiotique, à la différence du miroir, qu’en l’absence de l’état de choses originel.

La *monstration* impose une condition supplémentaire, une autre équivalence : il faut que le canal sensoriel qui se saisit de l’empreinte soit le même que celui qui se saisirait de la chose correspondante. On peut imaginer sans peine en effet une machine qui procurerait des sensations auditives ou tactiles à partir de formes visuelles, ou réciproquement ; une telle “ machine ” existe, et elle produit des textes “ en braille ” : il n’est plus question alors de “ monstration ”. C’est pourquoi, dans le cas de la photographie, où l’empreinte est chimique, le regard prend une telle importance : sur lui repose une équivalence de second degré, celle qui convertit la *prise* d’empreinte en *prise* de vue ; la *prise* (l’enregistrement) est chimique, mais ce n’est qu’une transduction chimique d’une sensibilité à la lumière (une alternative, et un analogon pour la sensibilité visuelle, en somme) ; et la *reprise* (la transcription) est elle

² Jean-Marie Floch a depuis longtemps fait un sort à la question de l’ “ empreinte ” photographique, dans *Les formes de l’empreinte*, Périgueux, Fanlac, 1986.

Pour être complet, il faudrait préciser que la modalité sémiotique de la photographie est celle d’une *trace* sur une *surface*, et que, en tant que *trace*, elle adopte le régime de l’*empreinte*.

³ On peut relire Barthes à ce sujet : “ Une sorte de lien ombilical relie le corps de la chose photographiée à mon regard . ” (Roland Barthes, *La chambre claire*, Paris, Seuil, 1980, pp. 126-127)

aussi visuelle⁴. La particularité de ce deuxième niveau d'équivalence (facultatif) est d'être en partie indépendant du mode sémiotique de l'objet (type de support, nature matérielle de l'inscription et de la trace, structure de la surface, etc.) : il fonctionne aussi pour la peinture, alors même que la peinture n'a pas le statut d'une empreinte, mais celui d'une surface d'inscription pour la gestualité picturale.

Ensuite la *référenciation*.

L'objet de cette étude n'est pas de dénoncer une fois de plus la soi-disant *transparence* de la photographie à l'égard de la modalité sémiotique, mais de reprendre la question du regard photographique, dans la perspective d'une construction énonciative et perceptive. Car s'il est au moins un effet du regard qui peut faire l'objet d'un consensus, c'est bien celui-là : de même que le discours verbal va donner le pas aux délégations énonciatives verbales sur toutes les autres possibles, la photographie accordera aux "délégations du regard" un statut particulier.

On sait que le *débrayage* qui permet la délégation énonciative introduit à l'intérieur du discours lui-même une déhiscence entre deux plans d'énonciation, sur laquelle il projette une relation de référence ; en outre, quand l'énonciation déléguée est de même nature que l'énonciation de référence, le redoublement de la modalité sémiotique (verbale / parole ; visuelle / regard) ajoute à cette relation de référence une valeur d'*authentification*. C'est ainsi que la prise de parole directe de l'acteur, au théâtre, authentifie l'énonciation théâtrale qui la subsume, de la même manière que le regard des personnages d'une image authentifie l'énonciation visuelle globale de cette dernière⁵.

En renversant le raisonnement habituel, on pourrait même dire que c'est la nature perceptive et corporelle même du débrayage énonciatif (par la parole, l'écriture, le regard, etc.) qui nous informe sur la structure dominante de l'énonciation elle-même ; en effet, quelles que soient les acrobaties spéculatives qu'on puisse lui appliquer, une photo sans délégation de regard (une photo de paysage, par exemple), ne nous "regarde" pas de la même manière qu'une photo qui met en scène une délégation du regard à un personnage ; de même, si le personnage s'exprime par le geste, la valeur d'authentification de la référence énonciative est moindre que s'il s'exprime par le regard.

⁴ Cette terminologie (*prise et reprise*) est empruntée à Jean-Claude Coquet, communication orale.

⁵ Pour la même raison, dans le roman par lettres, par exemple, l'énonciation romanesque (écrite) semble plus authentique que dans le roman où l'énonciation déléguée est seulement orale, sous forme de dialogues.

La délégation énonciative (le débrayage énonciatif, *stricto sensu*) *référentialise* l'énonciation, écrivait Greimas⁶ ; il faudrait donc ajouter, puisqu'elle nous informe sur la syntaxe figurative dominante de cette énonciation (verbale, visuelle, gestuelle, etc.), qu'elle lui procure une authenticité de type *iconique*, que nous désignerons désormais comme *authentification figurative*⁷. Il ne faut jamais oublier que, dans un texte verbal, par exemple, la composante verbale de l'énonciation n'est pas la seule qui puisse être débrayée ; toutes les manifestations somatico-cognitives du corps énonçant y ont droit : c'est ainsi qu'à côté des " récits de paroles ", apparaissent des " récits de pensées ", à côté des proférations orales, des expressions du corps entier. De même, dans la photographie, le regard ne doit son privilège qu'au mode dominant de la " prise ", alors même que le toucher ou la sensori-motricité, quoique secondaires, peuvent aussi être sollicités.

Il ne faut pas cependant accorder plus d'importance qu'il n'est nécessaire à cet " écho " et cette ressemblance sensorielle ou de mode sémiotique entre l'énonciation globale et l'énonciation déléguée. Il semble bien que l'explication dépasse en effet la question de l'équivalence, et que l'essentiel réside dans le *potentiel d'interaction* du dispositif de délégation énonciative : au moment où l'on me parle, une autre voix s'interpose, celle d'un acteur, et peut s'adresser directement à moi ; de même, au moment même où je regarde la photo, un regard peut s'interposer et capturer mon propre regard. L'équivalence, en somme, autorise l'interaction directe, et c'est ce potentiel d'interaction qui authentifie l'énonciation, puisqu'il confère à la relation entre l'énonciataire et l'énonciateur délégué la qualité d'une présence sensible et d'un échange corporel direct.

En effet, ce potentiel d'interaction en mode de " présence directe " sollicite le corps tout entier. Quel que soit le mode dominant de la *référenciation* énonciative, par conséquent, celui qui est retenu ne peut échapper à la composition polysensorielle de toute énonciation : en même temps que la photo nous regarde, et parce que nous la regardons, elle nous touche et nous la touchons, elle fait mouvement vers nous et nous faisons mouvement vers elle. Cela signifie plus précisément que la *référenciation énonciative* ne devient une *authentification figurative* que sous une condition polysensorielle, et ce, sous deux formes : (1) l'ensemble des effets de surface (ceux inscrits sur la surface de l'empreinte) – plages, modelés, reliefs, formes, etc. –, et qui constituent ce qu'on pourrait appeler la " peau " du visible, sont soumis à

⁶ A. J. Greimas et J. Courtés, *Sémiotique. Dictionnaire Rationné de la Théorie du Langage, I*, Paris, Hachette, 1979, entrée " Débrayage ", p.80.

⁷ C'est au seul pouvoir de l'empreinte, et du prédicat ontologique qui en découle (*ça a été*) que Barthes prête la force d'authentification de la photographie (" le pouvoir d'authentification prime le pouvoir de représentation .",

la condition *cœnesthésique*, c'est-à-dire à un réseau polysensoriel continu, où le visible est indissolublement associé au tactile, à l'olfactif, etc. ; (2) l'ensemble des effets de direction dans l'espace – que ces directions soient frontales, latérales ou en profondeur, qu'elles portent des mouvements, des gestes ou seulement des relations – sont soumis à la condition *kinesthésique*, c'est-à-dire à la réunion d'un faisceau polysensoriel, organisé autour de la sensori-motricité.

La première condition renvoie à la configuration du *corps-enveloppe*, et la seconde, à la configuration du *corps-mouvement*⁸. Dans cette perspective, l'échange des regards, entre la photo et son spectateur, devient un dialogue entre deux corps-enveloppes et deux corps-mouvements : le regard, soumis aux conditions cœnesthésique et kinesthésique, entraîne avec lui dans le flux énonciatif tous les modes du sensible, aussi bien ceux du contact, des surfaces et des volumes, que ceux du mouvement et de la sensori-motricité. C'est ce que Roland Barthes exprime dans *La chambre claire*, avec son élégance inégalée :

*Dans ce désert morose, telle photo, tout d'un coup, m'arrive : elle m'anime et je l'anime. C'est donc ainsi que je dois nommer l'attrait qui la fait exister : une animation. La photo elle-même n'est en rien animée (je ne crois pas aux photos "vivantes") mais elle m'anime : c'est ce que fait toute aventure*⁹.

L'*animation* est conçue ici comme un événement d'énonciation, dans le rapport entre l'énonciataire et l'objet sémiotique, et cet événement, directement rapporté à une expérience de mouvement, est défini d'emblée comme un "survenir" ou un "advenir" : *telle photo[...] m'arrive*.

La *monstration* et la *référenciation*, même revues et corrigées comme ci-dessus, n'épuisent donc pas la gamme des "événements énonciatifs" dont la photographie est porteuse, car, globalement, et en raison des deux conditions de la polysensorialité, cette énonciation est aussi soumise au *devenir* et il faudrait rappeler ici les distinctions élémentaires de cette catégorie. Si comme dans *Tension et signification*¹⁰, on pose l'*advenir* comme terme générique, et si on lui applique les trois principaux régimes de la variation du *tempo*, à savoir : *accéléré, soutenu et ralenti*, on obtient le diagramme suivant :

advenir

op. cit., p. 139). Il nous semble cependant que la référenciation par le regard n'y a pas non plus étrangère, quoique de second degré et moins fondamentale.

⁸ Ces notions sont présentées dans toutes leurs implications théoriques et pratiques dans Jacques Fontanille, *Sémiotique du corps*, à paraître.

⁹ Op. cit., p. 39. Barthes explicite plus loin le "lien charnel" : "...la lumière, quoiqu'impalpable, est bien ici un milieu charnel, une peau que je partage avec celui ou celle qui a été photographié." (op. cit., p. 127).

ralenti	soutenu	accélééré
<i>être</i>	<i>devenir</i>	<i>survenir</i>
état	procès	coup

Dans un raccourci un peu cavalier, mais néanmoins respectueux de l'esprit dans lequel *La chambre claire* a été conçu, on pourrait dire que la réflexion de Barthes sur la photographie est en grande partie placée sous le signe de l'advenir. Comme le dit lui-même l'auteur, il s'agit de savoir pourquoi " Telle photo *m'advient*, et telle autre non. "11

D'un côté, celui du "*Spectator*" – nous dirons : de l'énonciataire –, la distinction fondamentale se fait entre le *studium* et le *punctum*. Le *studium* et le *punctum* sont deux avatars différents du même advenir énonciatif, deux événements de tempo différent.

Le premier est essentiellement cognitif ; il laisse apparemment le corps en sommeil, il se contente de déployer une ou plusieurs isotopies figuratives (de préférence une seule, ajoute Barthes dans son développement sur la " photographie unaire "12) ; dans son commentaire étymologique, Barthes précise le statut sémantique qu'il lui accorde :

*le studium, [...], l'application à une chose, le goût pour quelqu'un, une sorte d'investissement général, empressé, certes, mais sans acuité particulière*13.

Soumis à la plus grande extension, sans intensité, l'événement énonciatif est ici d'un tempo tout au plus soutenu, et il appartient donc au type " procès " ou " état " ; sans éclat, mais informatif, il est susceptible de déployer dans l'étendue des chaînes figuratives homogènes (Barthes parle de " tableau ", de " témoignage ", de savoir " ethnographique ", " sociologique ", " historique ", etc.). En outre, dans ce " procès ", l'énonciataire garde l'initiative et va au devant du déploiement figuratif.

Le second est essentiellement affectif et passionnel, et il commence par une vigoureuse sollicitation sensorielle et corporelle, qui inverse la relation :

*Cette fois, ce n'est pas moi qui vais le chercher (comme j'investis de ma conscience souveraine le studium), c'est lui qui part de la scène, comme une flèche, et vient me percer*14.

¹⁰ Jacques Fontanille & Claude Zilberberg, *Tension et signification*, Hayen, Mardaga, 1998, chapitre " Devenir ", p. 118.

¹¹ Op. cit., p. 38.

¹² Op. cit., p. 69-72.

¹³ Op. cit., p. 48.

¹⁴ Op. cit., p. 49.

De même, la relation entre l'étendue et l'intensité s'inverse, puisque la vigueur du coup (de la "blessure", dit Barthes) a pour prix une localisation purement ponctuelle :

*Un détail emporte toute ma lecture ; c'est une mutation vive de mon intérêt, une fulguration*¹⁵.

Le *punctum* est donc l'événement énonciatif au tempo le plus vif, le "coup". La reformulation des concepts barthésiens dans les termes de la structure tensive ne serait pas d'un grand bénéfice si elle ne faisait apparaître une plus grande variété d'événements énonciatifs que ceux dont elle rend compte : en effet, la gamme des "advenir" ne se limite nullement aux deux formes retenues par Roland Barthes, ni même au trois types définis par Fontanille & Zilberberg, car, même si on peut les réduire à trois grands régimes (*être, devenir, survenir*), les variations de tempo sont pourtant infinies. Plus encore, dans *La chambre claire*, Barthes n'envisage qu'un seul mode d'agencement entre les deux types qu'il définit : celui où le *punctum* perturbe le *studium* ; pourtant, on sait bien que les modes aspectuels de la rencontre entre les différents types de l'advenir sont innombrables : interruption, parallélisme, collusion, bifurcation, hésitation, etc.

Enfin, la catégorie du devenir-advenir permet de situer de manière décisive le prédicat ontologique que Barthes attribue à la photographie : *Ça a été*¹⁶. La moitié de *La chambre claire* est consacrée à l'élucidation de ce prédicat photographique. Le référent est absent, mais l'empreinte photographique atteste de sa présence effacée : il ne s'agit ni d'une présence ni d'une absence, mais bien de l'attestation d'un effacement de la présence, effacement qui, comme nous l'avons déjà signalé, est une *condition pour que des traces fonctionnent comme empreinte* ; le prédicat ontologique maintient en quelque sorte la tension entre l'absentification de la présence (la chose s'est effacée) et la présentification de l'absence (c'est bien pourtant la même chose qui a laissé là son empreinte). La photographie, en somme, récuserait la disparition du référent, puisqu'elle en manifeste l'existence antérieure à travers la trace, tout en l'assumant comme évanouie du champ sémiotique, puisque cette disparition est nécessaire au fonctionnement sémiotique de l'empreinte¹⁷.

¹⁵ Op. cit., p. 80.

¹⁶ Op. cit., pp. 120 et seq. Cf. "Le nom du noème de la Photographie sera donc "Ça a été", ou encore : l'Intraitable.", p. 120.

¹⁷ Barthes signale lui-même très explicitement la relation entre la prédication existentielle et l'empreinte : "...le noème *Ça a été* n'a été possible que du jour où une circonstance scientifique (la découverte de la sensibilité à la lumière des halogénures d'argent) a permis de capturer et d'imprimer directement les rayons lumineux émis par un objet diversement éclairé." Op. cit., p. 126. On n'est cependant pas tenu d'adhérer à la conclusion qu'il en tire immédiatement : "La photo est littéralement l'émanation directe du référent." !

La prédication existentielle, comme le rappelle *Tension et signification*, repose d'abord sur la distinction élémentaire [passéification / présentification]¹⁸, et ces deux opérations énonciatives sont constitutives du devenir existentiel : dans cette perspective, il est alors possible de renouer le fil entre la prédication ontologique *Ça a été* et les différents modes tensifs des événements énonciatifs, notamment ceux du *studium* et du *punctum*. Le fil est renoué parce que le *Ça a été* relève d'une paradoxale résistance-assomption à l'égard de la passéification, alors que le *studium* et le *punctum* relèvent délibérément de la présentification.

C'est dire que l'ensemble du processus sémiotique est pris dans le même champ existentiel : du *Ça a été* jusqu'aux advenir et survenir énonciatifs, la photographie nous rappelle sans cesse, et notamment à travers la dynamique du regard, son inscription dans le temps et les modulations de la présence.

Droit dans les yeux : l'événement

Les deux espaces

Le monde représenté sur la première photo se divise en deux sous-espaces. Le premier est celui qui semble s'enfermer dans la composition formelle de l'énoncé : triangle des deux corps réunis, triangle inversé des deux visages rapprochés, triangles, enfin, de la main gauche et de la main droite ; dans cet espace formel, la réunion des deux corps, soumis à cette "conjonction triangulaire", et grâce au noir des deux manteaux qui efface les frontières, engendre un seul corps, symétrique et maintenu dans la tension d'une fusion éphémère.

Dans cet espace formel de la triangulation, l'expression plastique aboutit à une indistinction des corps-référents, pour en former un seul : l'empreinte trompe le spectateur, en ce sens qu'elle perturbe l'identification des figures, et il devient difficile de soutenir plus longtemps que l'empreinte est une "émanation directe du référent". Mais ce dispositif ne brouille pas seulement la dimension figurative : en effet, l'entremêlement des corps impose aussi la suspension des programmes narratifs individuels et ordinaires (des "scripts" et "scénarios" appris par le corps des femmes) et remplace le devenir pragmatique des actants en un devenir de type affectivo-somatique, commun et générique. En ce sens, et à cause même du brouillage des limites, des formes et des attitudes convenues, le corps est actualisé en tant que corps, et non plus seulement en tant qu'instrument de parcours stéréotypés : en tant que corps, c'est-à-dire en tant que masse qui occupe l'étendue, en tant que forme enveloppée, sensible, et susceptible de se mouvoir par et pour soi-même.

¹⁸ *Tension et signification*, op. cit., p. 116.

Le deuxième sous-espace, celui du visage saisi de face, échappe au jeu des triangles, à la fois par sa forme (un ovale clair noyé dans une masse noire), par sa position dans la profondeur (au premier-plan, et superposé aux figures du second plan), et par la direction du regard (regards latéraux vs regard en profondeur, dans l'axe). A la fusion *contensive* et *rétenitive* du premier sous-espace – il est contensif et rétenitif en ce que la photographie réunit en un seul corps deux corps qui, en tant que figures du monde naturel, ont provisoirement perdu leur autonomie – , il faudrait opposer la présence *protensive* du visage central : protensive, car elle vient vers le spectateur, se saisit de lui pour détourner son regard de ce qui se passe à l'arrière-plan.

Le conflit des événements énonciatifs

Le visage du bas défait l'intimité des deux corps au second plan et suspend l'effet contensif des triangles. Plus précisément, si on distingue l'effet énoncif et l'effet énonciatif, on peut suggérer :

- (1) que, d'un point de vue énoncif, juste situé à la conjonction des deux parties basses des deux corps, et sur leur axe de symétrie, ce visage apparaît, au premier plan, comme issu de leur conjonction, comme le produit immédiat émergeant de la fusion triangulaire, ou expulsé par le rapprochement des deux corps en arrière-plan ; du même coup, il fait advenir dans la partie basse une sorte de motivation rétrospective de la conjonction, qui la stabilise : le corps triangulaire ayant ainsi “ produit ” un visage en forme d'excroissance, il acquiert la stabilité relative d'une icône ; en somme, en se fondant en un seul corps, les deux corps d'origine se donnent un visage commun, unique et central.
- (2) et que, d'un point de vue énonciatif, il participe de la fracture de l'espace de l'énoncé et se projette dans le monde de l'énonciation. En s'ouvrant à l'espace d'énonciation, et en dépassant les bornes de l'énoncé, le visage du bas suscite une nouvelle dimension du devenir, celle justement, de la sollicitation directe du spectateur.

Les deux femmes de l'arrière-plan relèvent bien seulement, en effet, du “ *ça a été* ” : la conjonction inattendue et euphorique a bien eu lieu, et la photo en témoigne ; de même, cette conjonction, aussi bien sur le plan plastique et formel que sur le plan thématique (y compris la “ naissance ” improbable du visage qu'elle semble engendrer) relève de l'événement énonciatif à tempo moyen : le “ procès ” en cours (Barthes y aurait vu le *studium*). Mais ce

procès en cours n'a aucun avenir au-delà de la photo elle-même ; il est sans lendemain, entièrement confiné dans la conjonction triangulaire et le cadre.

En revanche, le regard de la jeune femme du bas ouvre une autre dimension temporelle, en même temps qu'elle engage un autre type d'événement énonciatif : événement ponctuel, intense, où l'objet sémiotique se saisit du spectateur. Un véritable "survenir" du regard dans l'espace du spectateur, un "éclat de regard" (comme on dit un "éclat de voix" ou un "éclat de rire"). Barthes parlerait peut-être ici du *punctum*¹⁹. Cette irruption ouvre sur une autre temporalité, celle même de la "fracture" sémiotique. Ce regard, en effet, attend quelque chose, il attend un événement en retour de l'événement qu'il constitue lui-même. Et il n'attend visiblement rien des deux corps du second plan, et tout du corps même du spectateur. Dans la conception de la "rupture" sémiotique, telle que la définit Françoise Parouty, on pourrait assimiler ce temps à une attente qui

*est le siège d'une intentionnalité ou d'une visée qui peut être satisfaite par la conjonction du sujet et de son objet quel que soit le contenu de ce dernier, pragmatique, cognitif ou thymique. Il était inclus par ailleurs dans la syntaxe de la rupture conçue comme une promesse ou menace. A ce titre, elle participe de la tensivité où elle recouvre les segments "tension" et "fracture" immédiatement antérieurs à la rupture*²⁰.

De fait, ce regard protensif et dirigé vers le spectateur suspend l'opposition entre "espace d'énoncé" et "espace d'énonciation", mais sous une forme qui n'a rien de comparable aux procédures ordinaires, et en général perspectives, qui produisent de telles "mises en commun" des deux types d'espaces²¹. Ces procédures ordinaires installent entre les deux espaces un système de références, de positions et de proportions relativement stables, et qui "naturalisent" la perception de l'espace représenté.

Mais il n'est pas ici question de stabilité de la représentation, au contraire. Le regard dans l'axe est une sollicitation, et cette photo rend tout particulièrement sensible le caractère inévitablement intersubjectif du regard ; un regard n'est qu'une perception dirigée, quand il est débrayé (c'est le cas des regards des deux jeunes femmes du fond), mais devient un acte et une attente, quand il est embrayé. Et cet acte et cette attente remettent en cause justement la stabilité de la représentation : la tension doit être résolue, soit par la conjonction, soit par la

¹⁹ "Parlerait peut-être", car rien dans *La chambre claire* ne permet de prévoir quel serait l'élément élu : à chacun son *punctum*, à chacun son émotion singulière.

²⁰ Françoise Parouty-David, "La rhétorique de la tension chez Leonardo Crémonini. Figure de l'attente et figure de l'aguet dans l'énoncé visuel", *Langages*, n° 137, 2000, p. 91.

disjonction des regards. En somme, le spectateur est invité soit à franchir le seuil du monde photographié et à s'installer dans la scène représentée, soit à détourner son regard ; dans les deux cas, c'en est fait de la représentation et de sa stabilité référentielle. Le *punctum* défait le *studium* ; le survenir et l' "éclat" d'un regard suspendent le devenir commun des deux figures du fond. C'est pourquoi il n'y a pour le spectateur qu'une seule manière de contempler durablement cette photo : résister à l'acte insistant et intense qui le vise. Ni entrer dans la représentation, ni détourner le regard : résister seulement.

Un nouvel espace-temps s'ouvre au regard

Le regard dans l'axe requalifie donc le regard du spectateur : je me croyais dans le cas d'une simple perception dirigée et attentive, et me voilà, au détour de l'exploration de la photo, pris dans une interaction où, après avoir balancé entre pénétrer (répondre à l'attente du regard dans l'axe) et passer outre (refuser la proposition d'échange visuel), je ne peux continuer à regarder que si je résiste, c'est-à-dire *si je répons à l'interaction en refusant l'échange*.

Cette requalification est irréversible, et ouvre pour le spectateur un nouvel espace-temps. Commençons par l'espace.

La délégation énonciative du regard peut jouer en deux sens : pour les deux femmes du fond, elle ouvre un sous-espace visuel, le champ de leur propre regard, débrayé et englobé dans le champ visuel du spectateur : la référenciation-authentification joue alors son rôle ; mais, pour la jeune femme du premier plan, il en va tout autrement, puisqu'au lieu d'authentifier le regard énonciatif, le regard délégué le requalifie. Ce regard vise le monde qui le vise, et ce retournement crée un paradoxe spatial dont il faudra bien sortir : en effet, si la délégation énonciative installe des champs visuels débrayés et englobés, les regards qu'elle met en scène ne peuvent en même temps s'arroger un champ visuel embrayé et englobant (par rapport au regard énonciatif dont ils émanent). En retournant vers l'appareil énonciatif la visée qui l'actualise, le regard de cette jeune femme nous somme de trouver une solution plausible.

La première solution est typiquement méta-sémiotique : le paradoxe trouve sa solution dans la réflexivité énonciative, et la particularité stylistique est convertie en un problème plus général, sous couvert de l'affichage de l'appareil énonciatif. A cet égard, J. M. Floch pourrait dire, comme dans *Les formes de l'empreinte*, que " le photographe prend pas sur la

²¹ Sur la " mise en commun " des espaces d'énoncé et d'énonciation, on peut consulter Jacques Fontanille, *Les*

photographie²² ». Tout se passe alors comme si le regard dans l'axe, au milieu de la photo, commentait l'acte qui le produit. Le regard de l'observatrice observée nous renvoie à la source qui le vise, mais en le transportant dans un autre espace, celui, méta-sémiotique, des conditions de réception de l'image. La “ requalification ” dont nous parlions suscite donc, en termes d'espace, un déplacement et une duplication du regard énonciatif.

Le regard est aussi, souligne P. Ouellet, organe de reproduction : le monde s'y multiplie, mais en image, rien qu'en image. La vue ne s'accouple à ce qu'elle voit que s'en détachant, emportant avec elle la fine pellicule du visible que les Grecs appellent une idole-d'eidolon : simulacre, peu d'image²³.

Mais dans ce cas, c'est le corps du spectateur qui est ainsi traité, et dont le regard de la jeune femme fait un corps virtuel, un duplicat visuel et méta-sémiotique.

La deuxième solution est typiquement connotative, au sens strict : en effet, un invariant de l'image et du champ visuel qui la saisit – le regard et le corps du spectateur – peut être traité, sous la pression de ce regard insistant, comme une variable de la scène représentée, et même, dans ce cas, puisque les règles de la représentation s'y opposent en général, comme un *accident* typique d'une prise de vue particulière, celle, justement, qui saisit le moment où la jeune femme tourne le regard vers l'objectif. Comme le rappelle Eric Landowski,

(...) ce sont avant tout les yeux, ou mieux, c'est le regard, mis en image, qui conjugué à d'autres agencements scénographiques, réussit à produire ce simulacre : le simulacre d'une présence²⁴.

Dans ce cas, et pour que le corps de l'observateur apparaisse bien comme une présence accidentelle associée à la représentation, le regard qui vient vers nous doit non seulement s'attribuer le statut du délégué de l'énonciation, mais aussi et surtout celui de représentant des actants de l'énoncé ; c'est du moins ce que nous nous sommes efforcés d'établir en montrant comment ce visage central devenait le “ visage ” du grand corps triangulaire. Il devient alors un médiateur qui reconstitue la liaison énoncé-énonciation et réorganise le monde photographique selon un mouvement protensif : notre monde, celui que la jeune femme regarde, fait partie de l'espace représenté, dont il est comme une sorte de prolongement potentiel. Ce regard nous installe dans une possible profondeur à laquelle nous viendrions de tourner le dos. Et ceci, pour cette simple raison que nous sommes piégés par le dispositif de la

espaces subjectifs, Paris, Hachette, 1989, pp. 54-58.

²² Op. cit., p. 63.

²³ Pierre Ouellet, *Voir et savoir. La perception des univers du discours*, Québec, Balzac, 1992, pp. 313-314.

référenciation énonciative qui, au premier abord, fait semblant de vouloir nous accueillir, alors même que nous ne pouvons répondre sans tout faire basculer dans l'insignifiance. Nous avons déjà refusé d'entrer dans la représentation, pour en préserver l'interprétation ; nous avons de ce fait été "recopié" et déplacé dans un espace méta-sémiotique virtuel ; nous voilà maintenant happés en tant que corps accidentel (et, en tant que tel, surprenant, scandaleux ou importun pour le regard qui nous vise).

Ce faisant, le regard dans l'axe ouvre une extension de l'espace dont il émane, et suscite autour de nous un nouveau lieu d'accueil qui s'enracine dans notre propre monde : il n'y a pas de regard sans champ visuel, et, si on renonce à la solution méta-sémiotique, ce nouveau champ visuel est actualisé. Il est alors à la fois source d'illusion et de désillusion. Il trompe autant qu'il détrompe. Il nous suggère que s'il y a une vérité du regard, elle appartient au monde du sujet regardant et non pas à celui de l'objet regardé ; l'objet sémiotique ne constitue ni un point de départ ni un point d'arrivée du parcours du regard : tout part de l'espace d'énonciation et tout retourne à lui.

Mais la requalification du regard a aussi un effet temporel. Nous avons déjà évoqué l'attente induite par ce regard intersubjectif ; en tant que telle, elle prend sa source non pas dans le présent, car une attente saisie, comme celle-ci, "en cours" et en acte, produit obligatoirement un étirement temporel, aussi bien rétensif que protensif : rétensif, jusqu'au moment où la tension s'est nouée, et protensif, jusqu'au moment où elle retombera. On a beaucoup analysé, en sémiotique, la structure modale, fiduciaire et passionnelle de l'attente, mais finalement assez peu sa structure temporelle, et l'élasticité du présent qu'elle induit : en chaque moment de l'attente, en effet, tous les moments passés retenus s'accumulent, viennent gonfler le présent et en augmenter la tension, de la même manière que tous les futurs appréhendés se superposent à l'avance pour faire monter la tension. En somme, plus le présent de l'attente est gros de passés et de futurs d'attente cumulés, plus la tension de l'attente est grande.

Dans le cas du regard en attente au bas de l'image, de quels passés et de quels futurs s'agit-il ? On sait déjà que la photographie a un passé, c'est celui du moment inaugural de l'empreinte, et dont l'image témoigne sous la forme du "ça a été" ; le regard de la jeune fille est donc gros de ce passé-là, du moment ontologique de l'empreinte, qui, certes n'appartient pas à l'énoncé visuel, mais dont le regard *conserve la posture*, figée et en attente d'une

²⁴ Eric Landowski, *Présences de l'autre*, Paris, P.U.F., 1997, p. 158. On peut se reporter à l'ensemble du chapitre V, intitulé "Masculin, féminin, social", qui propose, en d'autres termes et sous d'autres arguments, une analyse du même type de phénomènes sémiotiques.

réponse. Mais ce regard-là a aussi un futur, c'est, comme nous l' avons déjà montré, celui de la réponse, acceptation ou résistance, de l'observateur.

L'attente dans le regard, c'est donc le fil qui nous relie au moment de l'empreinte : mémoire du moment où il a été fixé dans l'image, anticipation sur les effets qu'il produit sur nous, ce regard nous engage dans la même temporalité que la sienne. Il est sans doute inutile de parcourir le raisonnement que nous avons appliqué à l'espace : le conflit de la référenciation-authentification aura là aussi deux solutions, l'une, méta-sémiotique, qui virtualise cette temporalité, en la convertissant en temps d'énonciation, et l'autre, connotative, qui transforme le moment de notre propre contemplation de l'image en un accident temporel éphémère, eu égard à la durée indéfinie de la représentation. En tant qu'accident temporel, notre présence sous ce regard est conflictuellement partagée entre l'actualité de notre propre regard et le *Ça a été* du regard échangé au moment de la " prise ".

Le corps du regard

On a compris que ce dispositif actualisait, d'une manière ou d'une autre, des relations entre des corps. Les effets de présence prennent leur source dans le regard, mais ne peuvent signifier pleinement que si ce regard a un corps. Comment penser un regard qui nous fait exister en tant que corps sans lui redonner sa propre matière corporelle, et le lieu où il pose son existence ? Il n'y a pas de regard sans corps²⁵. En tant que condition et lieu de la réalisation du regard, le corps constitue le niveau réel du discours²⁶ photographique.

Le sens de cette œuvre photographique s'accomplit donc au moment où se réalise la conjonction visuelle directe et intense entre le corps émetteur (délégué de l'énonciation) et le corps récepteur (l'énonciation). En ce sens, et dans la mesure où le corps est toujours, d'un point de vue sémiotique, une figure d'individuation, on peut dire que l'échange de regard est " inter-individuel ", et pas seulement " inter-actantiel ".

Un regard personnel ?

Cet échange est-il aussi " inter-personnel ", voire " inter-subjectif " ? Sur le plan figuratif, la procédure d'énonciation met en place l'opposition *de face* vs *de profil*. Le regard

²⁵ Un exemple célèbre en histoire de l'art : quand Wölfflin nous explique que dans la peinture classique le regard est " arrêté " par la construction en plans et strates parallèles, alors que, dans la peinture baroque, il est attiré, jusqu'au vertige ou la nausée, jusqu'au fond de la profondeur, sans pouvoir se raccrocher à rien d'autre au passage, le regard dont il parle ne peut pas être un " point de vue " géométrique, formel et désincarné ; *il faut que ce regard, pour être " arrêté " ou " attiré ", ait un corps*, qu'il soit associé à une substance tangible et étendue, sur laquelle on puisse appliquer des " forces " (*Renaissance et baroque*, trad. française).

dans l'axe du visage ovale, par le contact direct qu'il établit avec l'observateur suspend, disions-nous, l'effet d'intimité interne qu'est susceptible de produire l'entrelacement des deux autres corps. L'opposition *de face* vs *de profil* accentue la fracture, et divise l'espace photographique en deux : un espace de rencontre interne et un espace de rencontre externe. Sous l'effet du regard tendu vers l'observateur, les triangles (si abondants qu'ils paraissent, depuis les mains jusqu'aux têtes et visages des actants entrecroisés) perdent leur efficacité et n'arrivent pas à installer le système de clôture recherché dans un premier temps.

Selon la bipartition classique depuis Benveniste²⁷, on serait tenté de dire que les regards de face sont seuls des regards de personne à personne, et que les regards de profil seraient des regards de personne à non-personne. Mais cette bipartition a depuis longtemps été remise en question, y compris en linguistique, car ce qu'on appelle la "3^{ème} personne" et que Benveniste voulait exclure du champ personnel, fonctionne certes comme un *tiers actant* (voire comme un intrus ou un observateur indésirable), comme une personne rejetée sur les marges du champ d'interaction, mais bien rarement comme un état de choses inanimé et étranger au processus d'énonciation. Et c'est bien le cas dans cette image : la jeune femme appartient au groupe des trois acteurs, et en détournant son regard vers l'observateur pour engager une relation personnelle avec lui, elle ne quitte pas pour autant ce groupe, même si elle s'en distingue ; de même, les deux jeunes femmes du fond ne regardent certes pas l'observateur, mais peut-on nier le caractère "personnel" de leur échange : paradoxalement, il y aurait plus de force dans la relation entre la non-personne (les deux femmes du fond) et la personne (le visage au centre) qu'entre la même personne et l'observateur : ce serait donc plutôt le spectateur qui serait exclu de cet échange entre femmes, relégué dans l'aire de la non-personne, et provoqué à en sortir par le regard dans l'axe.

Mais il y a, en outre, le sourire de ces deux femmes, qui résiste à l'éventuelle clôture de l'espace personnel, et surtout à leur exclusion de cet espace. Le sourire est un complément du dispositif des regards, un complément qui neutralise la distance et l'exclusion qui devait provenir de l'effet de clôture. Du point de vue du champ de la personne, le sourire a un poids de présence comparable à celui du regard, quoique différent.

Le sourire, en effet, est une expression corporelle : il se donne comme un signe appartenant à un code somatique de l'affectivité, et qui a pour corrélat immédiat l'activité proprioceptive du sujet. En ce sens, c'est une manière d'exprimer à la surface du corps un état

²⁶ Si on entend par "discours" tout ensemble sémiotique soumis à une énonciation.

²⁷ *Problèmes de linguistique générale I*, Paris, Seuil, 1964. Mais aussi, pour ce qui concerne la peinture, depuis Jean Paris, *L'espace et le regard*, Paris, Seuil, 1965.

intérieur indissociable de son expression : si je souris, je me sens sourire, et je ressens l'état intérieur correspondant, c'est-à-dire un état de réceptivité, d'ouverture et d'accueil ; en tant que figure appartenant à un code culturel, le sourire est donc une manière de préparer le corps à une interaction entre personnes.

Mais le sourire, à la différence du regard, n'est pas "directionnel" : en l'absence du regard direct, il exprime une disponibilité d'interaction à l'égard de toute autre personne qui saura le saisir au moment où il se forme. Elles sourient, donc elles sont ouvertes à une interaction personnelle. Et, de ce fait même, elles appartiennent au champ personnel. Le sourire est une sorte d'*ébauche intentionnelle irradiante* : tel est probablement le fondement de cette disponibilité à une relation inter-personnelle, puisque l'autre, celui qui saisit le sourire, n'a plus qu'à lui prêter un contenu, quitte à le négocier avec l'auteur du sourire : l'échange personnel est alors engagé.

Le regard du corps

Nous avons déjà montré, au début de cette étude, comment les trois corps emboîtés les uns dans les autres formaient une bien curieuse unité : un autre corps, qui a un visage principal, au centre, et deux visages accessoires, en haut, deux mains, et un seul regard tourné vers le spectateur. C'est que, dès qu'on a reconnu qu'il ne pouvait pas y avoir de regard sans corps, une pression s'exerce : nous sommes fascinés par ce regard fixe et sidérant, et nous sommes tenus de lui trouver un corps.

Dans cette photographie, nous avons affaire à une masse noire éclairée de quelques plages de visages et de mains – les seules parties qu'une femme musulmane soit autorisée à montrer, par tolérance –. Mais la masse à laquelle nous avons affaire exalte aussi bien des valeurs tactiles que des valeurs visuelles : les corps se touchent, le regard nous touche, et les deux mains ne s'élèvent au-dessus et à l'écart de la masse sombre que parce qu'elles s'efforcent de tenir des objets : l'équilibre des corps est autant dû à ces contacts et à ces prises manuelles qu'à la construction visuelle analysée plus haut. Tout se passe comme si le toucher devenait la condition existentielle du mouvement visuel ou s'il donnait corps à la conjonction visée par le regard²⁸.

Globalement, si nous cherchons à prêter un corps à ce regard qui nous saisit, il nous est impossible de lui assigner des limites vraisemblables, et le corps qui s'impose est cette masse indivise : un seul corps, deux têtes, deux mains, et un visage et un regard au centre. Il

devient désormais impossible d'exclure les deux femmes du fond de la relation interpersonnelle, car il n'y a plus "deux femmes + un visage", mais un corps-femme collectif qui nous regarde. L'indivisible polysensoriel – visuel et tactile, mais aussi sensori-moteur – serait ainsi la solution trouvée pour la construction non pas d'un corps "individuant" (comme nous le disions trop vite plus haut), mais d'un corps générique²⁹.

Ce parti pris a bien sûr quelques conséquences esthétiques. On peut le considérer comme un effet de style. L'effacement des frontières, l'expression d'un volume transgressible parce que non identifiable, l'instabilité des lignes, le prolongement du mouvement dans tous les sens, latéralement et frontalement, font, de ces corps confondus, un corps en suspens, fluide et aux frontières indécises, une masse mystérieuse et qui intrigue – qui intrigue d'autant plus qu'elle interroge du regard –.

Nous sommes donc ici en présence d'un art visuel dont, soutient H. Wölfflin, les possibilités

se révèlent dès que la ligne se voit déclassée en sa fonction limitatrice. Tout se passe comme si un mouvement mystérieux se mettait à sourdre à la fois dans tous les coins. (...) il appartient à l'art pictural de faire voir toutes choses comme en suspens : la forme commence à se mouvoir, les lumières et les ombres traitées désormais comme un élément indépendant, se cherchent et se mêlent, de faite en faite et d'un repli à l'autre : le tout apparaît comme parcouru d'un mouvement incessant³⁰.

Par le mouvement qui traverse le corps des actants entrelacés, les personnages perdent toute autonomie, et l'effet plastique général l'emporte sur l'identité figurative des parties. Rien n'isole ici les corps unis qui sont articulés par un mouvement d'ensemble, qui assouplit toutes les oppositions, qui adoucit les contrastes, et réduit les fractures. Des yeux fermés ou presque fermés aux yeux entièrement ouverts, le passage s'accélère. C'est ce qui confère au regard une énergie et une dynamique éminentes. Corps-enveloppe ou corps-mouvement, réseau cœnesthésique ou faisceau kinesthésique, l'un et l'autre ne répondent que d'une seule unité : celle de la masse indécise au regard si décidé.

Voir et saisir, regarder et faire être

Nous avons suggéré au tout début que la position du visage central par rapport aux deux corps conjoints en arrière-plan lui conférerait le statut d'une forme en émergence, comme

²⁸ Vu sous cet angle, la masse serait homologable à une condensation, qui, selon H. Parret est l'un des "fonctifs de l'élasticité" (Herman Parret, *Le sublime du quotidien*, Paris-Amsterdam, Hadès-Benjamins, 1988, p. 165.

²⁹ "Générique" et "genre" sont ici entendus comme dans les "gender studies".

“ produite ” par la conjonction ; le visage qui se détache de la masse sombre est donc pris, disions-nous, dans une dynamique : la conjonction en arrière-plan *a pour effet* de projeter le visage au premier plan. Dans cette perspective, la photo nous raconte une autre histoire : l’euphorie qui se lit dans la conjonction souriante des deux femmes, l’étrange fixité fascinée du regard au premier plan, prennent place dans un micro schéma narratif : l’événement était attendu par les unes, qui s’en félicitent, et vécu comme une expulsion sidérante par la troisième. Dans les termes des analyses qui précèdent, le visage central *naît au regard personnel* et cette transformation n’est reconstituée que par contraste avec les sourires irradiants des deux autres visages. L’événement, en somme, c’est la possibilité du regard direct, *le regard dans les yeux de qui le regarde ici et maintenant*. Dans le contexte socio-culturel de cette image, cela mérite bien un élan euphorique, en guise de commentaire, et même en arrière-plan !

Si maintenant on se reporte au lieu de la prise de vue, les sous-sols du Théâtre de la ville de Téhéran, on peut imaginer que l’événement attendu est tout autre : probablement celui de la création ; dans les coulisses, chaque instant est une nouvelle attente qui n’attend qu’une seule détente, celle de la représentation. Mais, s’agissant de représentation théâtrale, nous retrouvons le regard : sur la scène, qui est pourtant un lieu public, les actrices doivent regarder les spectateurs ; mais pas chaque spectateur individuellement, puisque la lumière de la rampe les dissimule tous : seulement un spectateur collectif et générique – le public – qu’on regarde sans le voir, mais qui n’est constitué comme public que du fait de ce regard si particulier. Tout comme dans cette photographie, où nous sommes constitués comme occurrence particulière d’un public générique (et non comme individu singulier), par un regard qui ne nous voit pas.

La distinction entre la *vision* – voir, c’est saisir par la vue – et le *regard* – regarder, c’est attribuer un statut personnel – prend ici tout son sens : et c’est pourquoi cette photographie célèbre aussi notre propre avènement en tant que spectateur accidentel : *regarder sans voir, c’est faire naître sans saisir*.

De ce point de vue, deux dimensions sensibles se distinguent dans cette photographie : la première est celle de l’intensité, et la deuxième, celle de l’étendue. Selon Cl. Zilberberg “ l’intensité devient l’expression analytique du sensible et l’extensité remplit la même fonction pour l’intelligible. ” Ici, l’intensité, c’est celle de l’événement dont l’éclat tranche sur la description figurative : le regard qui se forme sur la masse noire, et qui, fixe et sidéré, nous fait advenir au regard et nous sidère à notre tour. L’étendue, en revanche, est figurative et

³⁰ Heinrich Wölfflin, *Principes fondamentaux de l’histoire de l’art*, Paris, Gérard Monfort, 1992, p. 22.

narrative : c'est celle de la scène et du micro-récit qu'elle comprend, et que nous " voyons ", c'est-à-dire que nous saisissons.

La confrontation entre l'intensité de ce " punctum " et l'étendue de ce " studium " repose entièrement sur la dissymétrie que nous venons de poser : d'un côté, un regard qui ne voit pas, et qui émane de la représentation (le fait d'être en représentation) : il vise, se concentre, et n'a rien à voir qui pourrait le distraire dans l'étendue ; et, de l'autre, un observateur qui voit sans être vu, et qui est projeté à partir du représenté (le dispositif des corps) : il parcourt, circule, saisit, jusqu'à ce qu'il soit capté par le regard dans l'axe.

La coexistence de ces deux dimensions ainsi repérée dans l'énonciation photographique forme une syntaxe visuelle dans laquelle on peut reconnaître l'effet de deux types de valeurs : tonique et atone.

La première prend assise dans la tonicité du regard qui s'efforce d'abandonner l'espace d'énoncé tout en se projetant dans l'espace d'énonciation. Ce mouvement est l'équivalent d'un " transport ", au sens où dans le transport le Moi entre en rupture avec soi-même, et se projette dans l'autre. A cet égard, ce regard insistant, qui cherche à sortir de l'image et de la représentation, est une figure du sujet dit " extatique " ³¹.

La deuxième relève de l'atonie du regard (les yeux mi fermés), que compense le sourire, et qui reste inscrit dans les limites de l'énoncé. Ce sourire, dont nous avons montré la dimension intentionnelle et personnelle " irradiante ", nous pouvons le voir et le saisir, sans être capté. La personne atone nous conforte dans notre rôle d'observateur, tout en adhérant entièrement à elle-même : les yeux mi-clos, le sourire sur les lèvres, elle se réfléchit dans son propre état intérieur euphorique. Ce sujet personnel atone est une figure du sujet dit " compact ".

L'échappée belle

Trois femmes entre elles, mais qui délèguent à l'une d'entre elles la responsabilité de l'ouverture sur l'extérieur, de la manifestation d'une activité créatrice et de la communication pathémique par le regard : la femme " porte-regard " de toute une communauté. Cet étonnant dispositif de capture participative et de conversion des relations entre les femmes et le monde

³¹ La définition des " sujets extatiques " et des " sujets compacts " repose sur la tension intérieure d'un actant supposé clivé en au moins deux instances : le Moi, qui lui sert de référence dans son parcours actantiel, et le Soi, qui se construit dans ce parcours, où il est à tout instant confronté à l'altérité. Le sujet " extatique " renonce en somme à la coalescence du Moi et du Soi, et se projette dans l'altérité, alors que le sujet " compact " maintient en permanence cette coalescence, et réduit toute altérité en identité ; c'est pourquoi le transport (du Moi vers le " Soi-autre ") est la signature du sujet " extatique ", alors que le sourire, par lequel le Soi en construction réfléchit le Moi de référence, est la signature du sujet " compact ".

qu'elles regardent, exprime une euphorique puissance de transformation. Cette photographie sait faire, en somme, la différence : il y a l'ancien monde, celui qui n'a pas encore été transformé, celui qui n'a pas été regardé par les femmes, et le nouveau monde, suscité par la puissance performative du regard féminin.

Regards abaissés

En guise de contraste et de vérification, la deuxième photographie met en scène un regard soumis, et qui perd la plus grande part de sa puissance performative. Si la première photo reste dans un espace semi-privé, qui précède ou qui suit le passage à l'espace public de la représentation, la deuxième photo nous met en contact direct avec un espace social et public, et fait place à l'équivalent d'une description socio-culturelle (l'espace du "studium"). Tout comme la précédente, cette photo s'ouvre à l'espace social, mais en "aérant" et distendant le cadre, et en développant la profondeur de l'arrière-plan.

Ainsi, de la première photo à la seconde, nous passons d'une présence accentuée et concentrée à une présence développée en étendue, de la sensibilité du regard tourné vers l'énonciation à une visibilité qui recule en profondeur, d'une émotion manifeste à une émotion contenue. En outre, à l'interaction euphorique, complexe et inventive de la première, se substitue maintenant une interaction très faible, évitée (devoir ne pas faire) ou impossible (ne pas pouvoir faire), aussi bien entre les personnages qu'avec l'observateur.

La disjonction perspective

Dans la deuxième photo, en effet, le débrayage joue pleinement. Le "voir" l'a définitivement emporté sur le "regarder" : la saisie efface toute trace de visée. Si on en croit la direction des regards, même, cette saisie est purement fonctionnelle. En effet la représentation de la vision dans l'image la réduit au "programme d'usage", purement instrumental, d'un programme de base de déplacement : il faut au moins voir où l'on met les pieds en marchant !

On ne peut plus même parler de "regard", puisque ces yeux qui voient sont invisibles, masqués par la position et l'orientation de la tête, ainsi que par les paupières mi-fermées. Et ici, nul sourire ne vient irradier le visage, en compensation de la fermeture du regard ou de

son détournement. Ainsi, apparemment, de l'interaction entre actants personnels, nous sommes passés à une relation d'objet : chaque personnage a son programme, ces deux programmes comportent chacun un objet, et la photographie fait en sorte que ces objets soient incommensurables.

Du même coup, nous ne sommes plus nous-mêmes des actants " personnels " : ni regardés, ni regardants. Et même, aurions-nous la tentation ou le mouvement d'adopter une position de regard à l'égard de l'image, qu'ils seraient immédiatement découragés par le refus de l'échange qu'exprime l'absence du regard interne. Les acteurs du monde photographié ont donc, littéralement, une attitude dissuasive, et font " comme si " le monde de l'énonciation pouvait ou devait être ignoré.

Pourtant, tous deux se dirigent dans la même direction, et, en outre, dans la direction de l'espace d'énonciation ; effet confirmé par le cadrage de la jeune femme, en plan rapproché, dont le corps est supposé s'étendre dans le hors champ, du côté le plus proche de l'observateur. Mais cette direction est légèrement déviée par rapport à l'axe central, les têtes sont franchement détournées, indiquant un mouvement d'évitement de la place occupée par l'observateur : ces deux personnages vont en quelque sorte entrer dans notre espace, et en font déjà un prolongement potentiel de l'espace énoncé, mais en évitant la position d'observation : en la niant, en somme, en la récusant en tant que position d'énonciation. Voilà donc un homme et une femme qui s'entendent sur un point : leur apparence et leur corps ne sont pas des " images " à prendre, des représentations potentielles à enregistrer, et par conséquent, ne peuvent ou ne doivent pas être mises en scène par une énonciation ; le corps du photographe n'est ni un repère, ni un corps qu'on pourrait accueillir en vue d'une interaction personnelle : juste un *obstacle matériel* à éviter.

D'un autre côté, si on cherche à identifier quelle est l'origine de ce déplacement dans l'image, la masse des corps et la composition de l'arrière-plan (et donc, globalement, l'angle de prise de vue) nous l'interdisent ; l'espace public se déploie, certes, pour motiver la représentation d'un déplacement, mais il n'est pas " ouvert " pour autant. Curieux programme de base, dont on ne peut deviner la situation initiale – deux personnages s'avancent, sortis de nulle part – et dont on ne connaîtra jamais la situation finale : la seule chose que l'on puisse savoir, c'est qu'ils nous évitent.

On constate donc que la disjonction (et la suspension de toute " visée ") opère à la fois dans la relation entre énonciation et énoncé, et à l'intérieur de la scène sociale, entre les actants de l'énoncé qui évitent de se regarder et font au moins semblant de s'ignorer.

En outre, on se rappelle que dans la première photographie, la réunion triangulaire des deux corps, ainsi que le placement au centre du visage qui en émerge, affichaient une construction symétrique : la symétrie est, au minimum, en l'absence de tout critère morphologique et fonctionnel, l'expression d'un " plan d'organisation " qui n'est lisible que " de face " : être symétrique, c'est être de face, c'est se donner à appréhender de face, disponible pour une interaction personnelle. Dans la deuxième photo, les personnages, les trottoirs et les bâtiments se donnent à saisir " de profil ", et de manière asymétrique : une " reprise " visuelle perspective est alors possible, dans la mesure où l'asymétrie laisse la place aux lignes de fuite et aux obliques. Mieux encore : alors que la symétrie (saisie de face) est une " proposition " d'interaction, où la représentation prend l'initiative de l'échange, l'asymétrie (saisie de profil) laisse toute l'initiative au regard perspectif – l'initiative de pénétrer en profondeur dans l'image –, et, dans le cas particulier qui nous occupe, elle vaut même comme dérobaie à l'égard de tout échange.

La discontinuité figurative

A qui persisterait à soutenir que la photo émane directement du référent, il faut demander de reconstituer la continuité du décor figuratif de cette image. Si on observe par exemple le système de pavement, on s'aperçoit qu'à gauche tout particulièrement, il est composé de deux niveaux : les pavés auto-bloquants en bas, et au-dessus, des plaques disjointes plus larges ; l'absence de liaison visible entre ces deux niveaux, ainsi que les larges fentes dans la partie supérieure en font d'improbables lieux de déplacement, et manifestent clairement le travail sournois de la disjonction : hiatus obscur et incompréhensible, fentes et solutions de continuité inintelligibles.

Mais cette remarque vaut aussi pour l'arrière-plan. La masse des corps ne cache pas seulement l'origine de leur mouvement : elle déconstruit aussi l'espace urbain. En effet, au fond de la photo, les deux corps découpent l'espace urbain en trois secteurs : un à droite de l'homme, un autre entre l'homme et la femme, un autre enfin à gauche de la femme. Les deux premiers sont occupés par les arches d'un pont, et le troisième, par un mur de brique : comment recoller les deux ? Entre les deux premiers, même, qui sont supposés appartenir au même ensemble monumental, il est impossible de recoller les deux parties du pont, celle du centre étant beaucoup trop proche et trop haute pour être le prolongement direct de celle de droite. Enfin, même l'alliance de la tradition et de la modernité semble, de cet angle de vue, fragile et insignifiante : quelques grands immeubles dressés au-dessus des murs traditionnels

pourraient témoigner de la coexistence du moderne et du traditionnel, mais cette co-existence n'apparaît que comme un collage entre deux plans de la perspective.

On voit bien qu'il ne s'agit pas d'une discontinuité ordinaire, celle qui, par exemple, fonde les différences pertinentes ; il s'agit au contraire d'une discontinuité impertinente, qui interdit à l'observateur de recomposer l'unité figurative de l'espace urbain, et qui, en outre, remet en question le statut descriptif et iconique de la photographie : l'empreinte ne garde trace que de l'incohérence (éphémère ? émergente ? résiduelle ?) d'un montage d'occasion et d'un collage improbable, ou des fêlures qui entaillent l'espace figuratif.

Or, ces fêlures et ces entailles n'ont que deux causes combinées : la présence des deux corps, un corps d'homme et un corps de femme, et la perspective adoptée par rapport à ces deux corps et à leur arrière-plan. Pas plus qu'il n'est possible d'énoncer l'échange avec les deux personnages, pas plus qu'il n'est possible d'interpréter leur parcours, l'espace dans lequel ils se meuvent est devenu lui aussi " inénonçable ".

Tout à l'heure, l'entremêlement des corps dans un espace semi-privé construisait l'énonciation, son espace et ses actes, et engendrait une dynamique signifiante, une présence captivante. Ici, l'élargissement du champ à l'espace public et urbain ne révèle que des éléments hétérogènes, qui co-habitent soit en s'ignorant, soit en se contredisant : les corps et les choses retrouvent leur statut matériel énigmatique, leur solitude et leur insignifiance, et ont perdu toute " présence ".

Un peu de flou et de vent dans le voile

Le col de la chemise du jeune homme, sa barbe et l'expression de son visage renvoient à une convention vestimentaire et morale. C'est un style " figuratif ", parmi d'autres, et appartenant au vécu iranien quotidien, qui prend source dans la culture locale et qui, pour tous, signifie la réserve, la décence et le respect des traditions.

En revanche, les quelques cheveux que la jeune fille laisse glisser en dehors du voile, toujours selon le même code culturel, pourraient témoigner d'une certaine tendance moderniste, un infime détail de l'appareil vestimentaire, mais un vrai signe de libéralisme, qui semble cohabiter avec la tradition (le manteau, le voile) sans le contredire.

Mais ces quelques cheveux ne s'échappent qu'à l'occasion d'un double incident : un peu de vent venu de gauche, qui rabat le voile sur l'œil droit, et le mouvement de la tête qui se détourne vers la droite : qui se détourne de quoi ? de l'observateur, du photographe. Le seul détail qui pourrait signifier un peu d'ouverture et de liberté n'est provoqué que par le hasard

d'un coup de vent, et par l'incident de l'acte photographique. Et un geste de la main s'ébauche, pour remettre un peu d'ordre dans le voile.

Ce détail nous incite à reconsidérer le statut de l'acte d'énonciation : tout à l'heure, nous le disions " ignoré ", voire " récusé ". Maintenant, il fait *incident*, si ce n'est tout à fait *intrusion*. Pour confirmation, observons la mise au point : l'homme est le seul à offrir la netteté optimale ; l'arrière-plan est légèrement flou, la jeune femme est tout à fait floue. Si on accorde à la mise au point le statut d'un acte d'énonciation, on peut dire que l'homme est la figure qui a la présence la plus intense, parce que c'est sur lui que l'énonciation se focalise ; inversement, la jeune femme, floue, saisie au moment même de la dérobade, passagèrement préoccupée par l'incident du voile déplacé, apparaît elle-même comme un accident photographique, un premier plan qui n'aurait pas été choisi.

Comment accéder, sans extrapolation abusive, aux contenus idéologiques sous-jacents ? Par l'intermédiaire des modalités. En effet, dans chaque culture, le rapport des actants avec les contenus idéologiques qui la caractérise peut s'exprimer sous la forme de leur identité modale, identité qui se caractérise par le nombre de modalités qui la définit et par la nature des combinaisons qu'elle accepte.

Le jeune homme est un actant " hétéronome " dans l'exacte mesure où son identité modale est dominée par le /devoir faire/, et compose en outre, probablement du /pouvoir faire/ et du /savoir faire/. L'expression d'une telle identité, à travers la tenue vestimentaire et la physionomie, nous porte à croire que c'est le contenu modal de la compétence qui détermine dans la culture en question la cohérence et la permanence d'un style de vie, sous la forme d'un " non-sujet ", figé dans son rôle, et qui plus est, hétéronome.

En revanche, dans l'identité modale de la jeune fille, le vouloir joue inévitablement un rôle : en effet, confrontée à la contingence (/ne pas devoir être/) d'un coup de vent et d'une rencontre incidente, elle substitue au /devoir faire/ d'une convention appliquée formellement et de manière figée, le /vouloir faire/ (et le /vouloir ne pas faire/ aussi !) d'une initiative personnelle. La contingence est aussi dans le flou de ce premier plan, car, même pour l'énonciation, il n'était pas prévu que la jeune femme se trouve à cet endroit au moment de la prise de vue. Le vouloir et l'initiative sont dans le jeu des deux mains, l'une remontant le voile sur la bouche, l'autre se saisissant plus haut du pan de tissu qui s'écarte.

A l'occasion d'un incident, et sur un fond de contingence, on assiste à un acte d'*assomption* – assomption de la tenue adoptée, assomption de la pudeur, assomption d'un refus de l'échange –, et, par conséquent, à la double naissance d'un actant autonome, et d'un véritable sujet.

En outre, ces deux identités modales différentes renvoient pourtant au même système de valeurs, auquel adhèrent également les deux actants : la pudeur et la réserve, figures éthico-passionnelles typiques de la société iranienne, et qui règlent les interactions entre les acteurs sociaux, et notamment entre hommes et femmes. Mais ce /devoir ne pas regarder/ est pris en charge de deux manières différentes : sur un fond de nécessité et selon le /devoir/ d'un côté, sur un fond de contingence et selon le /vouloir/ de l'autre. Deux " styles de vie ", en somme, pour un même système de valeurs.

Sur le plan figuratif et sensori-moteur, cette différence de styles est tout particulièrement évidente.

En effet, la main de la jeune fille qui sort du voile, peut-être pour l'ajuster ou le retenir, est déjà, malgré tout, une manière de prendre en compte la présence de l'autre – de l'observateur – : dans le geste même qui accompagne l'évitement, s'exprime par présupposition la prise en considération d'une présence étrangère, et c'est une manière de ne pas tout à fait ignorer l'autre. Cette main élevée apparaît comme l'irruption imprévisible d'une plage claire, sur la masse noire du corps voilé et suggère l'ébauche d'un contre-programme, qui, par définition, présuppose lui-même un programme à neutraliser. Tout en se substituant au regard dans l'interaction, parce que ce regard est déjà, même s'il la refuse, une entrée dans l'interaction, la main élevée fait mention des structures d'accueil du sujet, et dessine la place d'une ébauche de communication intersubjective.

En revanche, si le bras et la main de jeune homme se trouvent aussi en position verticale, ils sont dirigés vers le bas. Il faut noter en outre que cette main est dédoublée par une ombre projetée. Si l'on admettait, comme l'affirme E. Landowski, que se dédoubler, " c'est projeter en dehors de soi " ³², le dédoublement de la main pourrait alors passer, lui aussi, pour une ébauche d'interaction, qui affaiblirait le refus de la communication et réparerait en une certaine manière le manque du regard. Mais ce dédoublement ne résulte d'aucune initiative, il est imposé du dehors, par la direction de la lumière, et, finalement, ne produit qu'une réflexion : une projection du corps de l'acteur sur lui-même.

Dans cette deuxième photo, où rien ne nous repousse ni ne nous attire, nous avons le sentiment de pouvoir pénétrer : cette effraction énonciative est d'ailleurs clairement prise en compte dans la stratégie d'évitement de la jeune femme. Mais cette effraction est déceptive : nous n'y rencontrons que le refus, le dédain, l'indifférence et la dérobaie. Même l'espace urbain se refuse à notre regard et à notre intelligence : vaguement collé et rabouté, incohérent

³² *Présences de l'autre*, op. cit., p. 206.

et discontinu, il est certes visible et pénétrable, mais inorganisé et inintelligible. C'est donc une fausse profondeur figurative que le dispositif perspectif peut " saisir " : les fuyantes du pavement et du trottoir, les profils et les directions obliques, et qui constituent l'espace abstrait de la perspective, n'ouvrent que sur des corps, animés ou inanimés, qui nous repoussent ou nous égarent.

Conclusion

Ces deux photographies ont comme horizon culturel le même système de valeurs, la même ritualisation de la tenue vestimentaire et des attitudes corporelles, et le même système des usages et significations du regard. Mais la différence des situations : *femmes entre elles* vs *entre femme et homme & espace semi-privé vs espace public*, fait éclater l'unité de la norme socio-culturelle en plusieurs styles de vie.

La première photo est celle du regard direct, manifeste et fécond et la deuxième se révèle comme celle d'un regard discret dont la fécondité est discutable ou à venir. Le regard manifeste est celui qui nous surprend par sa présence et par sa projection hors de l'énoncé. Alors que le regard dissimulé, à l'inverse, se laisse surprendre par l'observateur-énonciateur, et s'efforce soit de l'ignorer (l'homme) soit de l'éviter (la femme). Dans un cas, il s'agit d'une scène quotidienne et publique, dont les actants ne cessent d'être surpris par les événements et figures qui se jettent constamment au devant d'eux et, dans l'autre, il est question de la scène semi-publique dont les actants n'hésitent pas, à l'inverse, à nous surprendre.

Pour terminer, nous voudrions insister sur le fait que chacune de ces photos nous confronte à une *forme de vie* propre. Celle-ci prend existence, selon J. Fontanille et Cl. Zilberberg, " dès que la praxis énonciative apparaît comme intentionnelle, schématisable et esthétique, c'est-à-dire soucieuse d'un plan de l'expression qui lui soit propre³³ ". Ainsi, le dispositif des trois femmes, dans la première photo, serait l'expression d'une " quête ", qui se définit par la présence d'un sujet actif qui " vise et ouvre le champ " à la fois par la dynamique de l'émergence et par sa position au centre et au premier plan de l'espace photographique, et cette tendance se diffuse dans toute l'organisation figurative et énonciative ; en revanche, la jeune fille et le jeune homme se caractériseraient par la " fuite ", et tout le dispositif figuratif et énonciatif témoigne de l'absence d'un " quête " et d'un

³³ *Tension et signification*, op. cit., p. 158.

parcours intentionnel autre que celui qui résulte de l'impossibilité d'assumer la présence de l'autre dans le champ sensible du corps propre.

Mais, du même coup, c'est aussi le régime axiologique et le statut de notre propre regard qui est modifié : dans la première photo, appelé, sollicité, capturé et provoqué, notre regard apprend la résistance, il apprend à voir en étant regardé – nous avons montré que cette résistance était une condition de la réception de l'image – ; dans la seconde, récusé, ignoré ou importun, il apprend qu'en public, et pour rester discret et réservé, il faut voir sans regarder. Les usages, normes et rôles socio-culturels, qui semblaient n'influer que sur les comportements et attitudes des personnages représentés, sont donc aussi pleinement pertinents pour le regard de l'énonciation.

Enfin, le regard photographique nous apprend comment se constitue une forme de vie : elle se donne à saisir pour commencer comme une sémiotique connotative : des accidents de la prise de vue, des conjonctions ou disjonctions particulières entre regards représentés et regard énonciatif apparaissent comme typiques d'une énonciation, voire de la culture dont émane cette énonciation ; à l'analyse, des variantes de l'expression et du contenu accèdent alors au statut d'invariants d'une énonciation individuelle et/ou collective ; c'est en somme le moment du " style " culturel de l'image. Mais, pour devenir " forme de vie ", elle doit être convertie en une " méta-sémiotique " : la réflexivité énonciative s'installe, les invariants stylistiques et culturels apparaissent alors comme des variantes d'un dispositif énonciatif plus général, celui même de la photographie, et comme une déformation cohérente de la modalité sémiotique dominante, et c'est seulement à ce moment-là que notre propre regard accède lui aussi au statut de " forme de vie ".