

La sémiotique face à la médiation du discours religieux

MARIA GIULIA DONDERO

Résumé

Ce travail s'interroge sur la relation intermédiaire entre peinture et photographie, et plus précisément sur la transformation des pratiques de réception liées au passage de certaines iconographies religieuses d'un médium à l'autre. Il décrit les effets de sens que les textes picturaux et photographiques engendrent lorsqu'ils sont censés représenter non seulement l'invisible, mais aussi la transcendance. Si la peinture religieuse a toujours été légitimée à représenter Jésus-Christ, les saints et les visions de l'au-delà, la photographie artistique a subi des "contraintes interprétatives" attribuées par la doxa à sa genèse à empreinte qui l'ont relégué à ne pouvoir représenter que l'"ici-et-maintenant." Notre travail démontre que même un médium lié à la représentation de ce qui est "ici visible" peut signifier l'au-delà du visible. La photographie dévotionnelle, engendrant des pratiques productives, interprétatives et communicationnelles tout à fait différentes de la photographie artistique, met en scène une autre conception du médium photographique, qui le met en communication étroite avec la syntaxe figurative de l'icône, ou même avec le saint suaire de Turin — image pas faite par la main humaine (acheiropoïètes) et qui devient support d'une révélation sans médiation. On porte aussi notre attention sur la relation entre dispositif médiatique, syntaxe figurative et pratiques interprétatives des textes.

Mots clés : photographie; peinture; icône; média; corps; sacré

1. Introduction

Si l'on exclut la théorie des modes de la production du signe proposée par Umberto Eco dans la troisième partie du *Trattato di semiotica generale* (1975) qui esquissait une typologie de signes à partir de leurs pratiques d'instanciation, on peut affirmer que la sémiotique européenne ne s'est jamais confrontée à la

Semiotica 191–1/4 (2012), 19–36
DOI 10.1515/sem-2012-0053

0037–1998/12/0191–0019
© Walter de Gruyter

1 question du médium. En particulier, la sémiotique greimassienne classique n'a
 2 jamais abordé cette question de manière décisive. En étant une sémiotique tex-
 3 tualiste, elle a mis de côté la communication médiatique et, même les réflex-
 4 ions les plus avancées sur la traduction intersémiotique (Dusi et Nergaard
 5 2000) ont eu tendance à cacher la question de la médialité à l'intérieur de la
 6 textualité, en la traitant comme un ensemble d'effets de sens analysables à
 7 partir de l'énonciation énoncée, ou bien comme des effets métatextuels.

8 La théorie greimassienne, rejetant une distinction fondée sur la spécificité
 9 des modes de production des textes, et donc une distinction par le médium, a
 10 pu affiner les instruments d'analyse du discours à partir du parcours génératif
 11 du contenu : elle a enfin postulé une autonomisation de la sémantique par rap-
 12 port au plan de l'expression des textes. Cette approche textualiste a évidem-
 13 ment laissé de côté deux axes de recherche : l'étude des techniques productives
 14 et l'étude des pratiques interprétatives, qui sont deux axes de recherche fonda-
 15 mentaux pour la définition de la problématique du médium. La sémiotique
 16 greimassienne a construit une conception du texte qu'on pourrait appeler
 17 "auto-produit," ou "angélique," comme l'affirme Bordron (2007) : elle a choisi
 18 de ne pas étudier les pratiques d'instanciation des textes, pour n'analyser en
 19 revanche que le produit-résultat de la textualisation. S'il a été possible, pour la
 20 tradition greimassienne, d'analyser la textualité, qui *objectivise* les pratiques, il
 21 a paru moins pertinent, en vue de la scientificité souhaitée, de prendre en consi-
 22 dération les pratiques elles-mêmes qui, relevant de l'idiosyncrasie des tech-
 23 niques et des *situations ouvertes* de sémantisation, demandent à être étudiées
 24 dans leurs trajectoires en acte *dans le temps* — et pas seulement *dans l'imma-
 25 nence d'un cadre épistémologique de conditions de possibilité*. La notion de
 26 texte peut en effet être comprise comme le niveau du sens qu'on considère
 27 "thésaurisé" et autonomisé par rapport à l'ancrage spatio-temporel de l'acte
 28 d'énonciation.¹ D'ailleurs, la notion de médium ne peut même pas être réduite
 29 à la genèse de textes, à leurs énonciation technologique : cette démarche
 30 conduirait à ontologiser le médium en faisant dépendre de la seule technique
 31 de production la signification des objets culturels.

32 On peut enfin affirmer que, du côté de la sémiotique greimassienne, on a eu
 33 une indifférence au médium en faveur d'une théorie du discours qui ne prend
 34 pas en compte l'*acte de textualisation* ; du côté de la sémiotique d'inspiration
 35 peircienne, par contre, il y a eu l'ambition d'expliquer la signification du
 36 médium via la pure technique, ambition qui ne peut pas arriver à résoudre la
 37 question complexe du médium. En effet, le médium ne devrait pas être étudié
 38 uniquement en tant que dispositif technique, mais aussi en tant que résultat de
 39 la *tradition*, de l'*institutionnalisation* et de la *stratification* des pratiques de
 40 transmission et d'interprétation des corpus textuels.

41 Ma contribution voudrait s'articuler en deux volets : le premier vise à rappeler
 42 brièvement d'une part les raisons théoriques qui ont amené la sémiotique

1 greimassienne à se passer d'une réflexion sur le médium, et de l'autre vise à
2 prendre en compte les gains et les coûts de ce choix ; le second voudrait étudier
3 comment deux différents média, peinture et photographie, réagissent à la mise
4 en scène de la *même* thématique, à savoir la thématique religieuse et à celle de
5 la transcendance. Il s'agira de prendre comme objets d'étude 1) la peinture
6 religieuse, 2) la photographie artistique à thématique religieuse, 3) la photogra-
7 phie dévotionnelle qui se transforme en image pieuse et 4) l'icône russe, afin
8 d'analyser l'effet- filtre produit par ces deux média dans la mise en scène de la
9 thématique religieuse. On cherchera à expliquer pourquoi la thématique reli-
10 gieuse en peinture a pu assumer de droit une valorisation sacrée² qui apparaît
11 par contre comme interdite à la photographie artistique contemporaine. Ensuite
12 on examinera comment les significations des différents statuts de la photogra-
13 phie, artistique d'une part et dévotionnel de l'autre, et les différents statuts de
14 la peinture (peinture artistique occidentale de la Renaissance à thématique
15 religieuse d'une part et icône russe de l'autre), dépassent la distinction entre
16 genèses différentes : c'est le statut, à savoir le rôle institutionnel qu'une image
17 assume, qui peut déterminer les configurations de sens produites par le médium.
18 On pourrait donc affirmer que le médium se révélera comme un niveau de
19 pertinence de l'analyse qui est *dépendant* des statuts (du côté de la réception)
20 et non seulement des configurations textuelles (morphologies des textualités)
21 et de ses pratiques d'instanciation (côté de la production). On essaiera aussi de
22 montrer comment aujourd'hui la notion de *syntaxe figurative* avancée par
23 Jacques Fontanille à la fin des années 1990 (Fontanille 1999), et puis reprise
24 plus largement dans *Soma et Séma : Figures du corps* (2004), ne concerne pas
25 banalement la genèse d'un texte. La notion de syntaxe figurative n'ontologise
26 pas les matières de la production des énoncés ; plutôt, elle rend compte des
27 différentes gestualités qui inscrivent les formes et les stabilisent sur un support
28 qui, de son côté, réagit à la syntaxe d'inscription. La syntaxe figurative rend
29 compte de l'émergence des formes à partir de forces (préparation du support,
30 rythme de l'inscription, etc.) qui peuvent plus ou moins être liées entre elles
31 par une relation conflictuelle ou bien contractuelle et permet de prendre en
32 compte le côté autographique des inscriptions textuelles (Goodman 2005
33 [1968] ; Dondero 2009). Cette notion permet enfin de ne pas faire coïncider le
34 médium avec une sorte de *caractéristique génétique générale* comme l'a fait,
35 par contre, la sémiotique de tradition peircienne qui, en ce qui concerne le
36 médium photographique par exemple, a expliqué le sens des images en ontolo-
37 gisant l'indicialité machinique du dispositif (Basso et al. 2006). On y reviendra.

39 2. Floch et la sémiotique du discours

40 Pour commencer je voudrais examiner, même brièvement, les prises de position
41 de la sémiotique greimassienne face à la question du médium photographique,
42

1 et notamment comment ces prises de positions ressortent de l'ouvrage *Formes*
 2 *de l'empreinte* de Jean-Marie Floch (1986). L'auteur affirme au tout début
 3 qu'un travail sémiotique sur les images photographiques ne concerne pas
 4 spécialement le discours photographique, mais bien *tous les discours*. Pour la
 5 sémiotique d'inspiration greimassienne il n'y a donc aucune "spécificité"
 6 médiatique à prendre en compte dans l'analyse. Floch déclare en fait que
 7 l'ouvrage *Formes de l'empreinte*, et toute la sémiotique greimassienne en
 8 général, vise : une recherche sur une typologie des discours aussi bien non-
 9 verbaux que verbaux qui, de fait, intégrerait l'"histoire intérieure des formes"
 10 de la photographie, et plus généralement de l'image, à *celle de tous les lan-*
 11 *gages, de toutes les sémiotiques*. Un tel projet d'intégration est d'ailleurs tout
 12 à fait typique d'une sémiotique structurale et confirme une fois de plus
 13 l'*antinomie* entre cette dernière et une sémiologie des signes et de leur *spéci-*
 14 *ficité respective* (1986 : 106–107, nous soulignons).

15 C'est pour cela que *Formes de l'empreinte* est un "faux livre" sur la photo-
 16 graphie : il ne reconnaît aucune *spécificité* à l'acte d'instanciation photogra-
 17 phique. La négation de toute validité théorique à la "spécificité" photogra-
 18 phique et de toute spécificité à son déroulement technique a des gains théoriques
 19 considérables, parce qu'elle permet à Floch de s'affranchir de la classification
 20 *a priori* que font les théoriciens de la photographie, tel Philippe Dubois (1983),
 21 qui réduit tout *token* textuel (le texte photographique) à un *type* (le fonctionne-
 22 ment indiciel). Ce choix permet à Floch d'étudier les formes de l'empreinte en
 23 s'éloignant de la théorie référentielle de l'empreinte indicielle qui renvoie à
 24 une instance de production *généralisante* qui n'a aucune efficacité sur la
 25 *caractérisation* des textes attestés (Rastier 2001). Si le grand mérite de Floch
 26 est donc d'avoir "libéré" l'image photographique du fardeau de la référence au
 27 réel à travers l'analyse plastique (Greimas 1984 ; Floch 1985) — c'est le gain
 28 le plus considérable —, nous ne pouvons pas oublier qu'une théorie manquée
 29 de l'instanciation du texte a des coûts aussi : ce manque a empêché la sémio-
 30 tique greimassienne d'aborder une théorie des média qui devrait prendre en
 31 compte non seulement le niveau de l'objet-texte comme l'affirme Fontanille
 32 (2006), mais aussi le niveau des pratiques de production d'une part et des
 33 pratiques de réception de l'autre (Mitropoulou 2008).

36 2.1. *Les supports de l'image*

37
 38 Prenons un exemple. Le texte photographique a été étudié par Floch comme si
 39 son support était indifférent par rapport à la constitution des formes énoncées,
 40 comme le démontre l'analyse que Floch a faite à propos de deux images de
 41 Brandt et de Matisse. Dans l'analyse du *Nu* numéro 53 de Brandt, Floch
 42 rapproche l'esthétique de la découpe de Brandt de l'esthétique des gouaches

1 découpées de Matisse des années 1950, affirmant que l'effet de sens des formes
2 photographiques de Brandt construites sur des éléments plats et des lignes-
3 contours (à la manière des décorateurs égyptiens) *équivaut* à l'effet de sens des
4 configurations des gouaches de Matisse. Pour affirmer, avec raison, que *le*
5 *procédé photographique n'implique aucune forme plastique particulière*, il
6 soutient que l'esthétique de la découpe est une esthétique qui fonctionne de la
7 même manière dans les différentes substances expressives, tels la peinture, la
8 photographie, mais aussi le cinéma, la littérature, etc. — et cela est moins juste
9 à mon sens. En fait, Floch affirme à ce sujet : “Selon nous, en effet, le meilleur
10 service à rendre aujourd’hui à la photographie, c’est l’intégrer au monde des
11 images en général et insister sur le fait qu’elle est traversée, si l’on peut dire,
12 par des nombreuses esthétiques ou formes sémiotiques qui se prolongent aussi
13 bien dans la peinture, le dessin ou le cinéma” (Floch 1986 : 115).

14 D’ailleurs, Greimas et Courtés (1979) sous l’entrée “Textualisation,” envi-
15 sagent la textualisation comme le processus qui a lieu lorsque vient s’inter-
16 rompre le parcours génératif du contenu : elle est conçue comme linéarisation
17 et comme jonction du plan du contenu (*déjà donné*) avec le plan de l’expres-
18 sion. Cette conception ne tient aucun compte du fait que c’est dans l’acte de
19 production du plan de l’expression lui-même que se construit le plan du
20 contenu et que la mise en acte de la sémiose commence avec l’installation d’un
21 opérateur doté d’un corps énonçant, seule instance commune aux deux plans
22 du langage (Fontanille 2004). En effet, les structures “superficielles” du texte
23 ne sont pas de simples conversions du niveau profond des structures séman-
24 tiques comme le voudrait la conception du parcours génératif greimassien ; au
25 contraire les substances de l’expression sont censées redéfinir et transformer
26 les contenus virtuels. Il n’est pas possible de considérer les articulations du
27 contenu comme indifférentes par rapport à la *prise de forme* des figures de
28 l’expression : il est au contraire nécessaire de partir de l’analyse du support
29 matériel des inscriptions et des gestualités qui les y ont inscrites.

30 Si la sémiotique greimassienne a considéré l’espace visuel comme existant
31 indépendamment des opérations qui le constituent, comme si cet espace était
32 immédiatement et naturellement visible et intelligible à partir de l’étude de ses
33 propriétés figuratives et plastiques *déposées*, en revanche la sémiotique de
34 l’empreinte de Fontanille (2004) considère justement les formes comme tou-
35 jours “encore imprégnées” par la “manière du faire” et par une activité corpo-
36 relle. La figure entendue comme corps possède une structure et une enveloppe
37 qui maintient les traces de son instanciation (*mémoire discursive*). La sémio-
38 tique greimassienne classique a considéré le faire énonciatif comme quelque
39 chose qui est “représenté” *dans* le texte et que l’on peut analyser à travers la
40 notion d’énonciation énoncée. L’énonciation n’a pas été conçue en tant qu’acte
41 de textualisation matériel, historique et médiatique, mais comme une structure
42 de *simulacres* inter-subjectifs que le sémiologue était censé “dégager” du

1 texte-résultat. Cette abstraction du langage et des autres sémiotiques de leurs
2 conditions d'effectuation a conduit le faire énonciatif à n'exister qu'*en négatif*
3 (énonciation énoncée), c'est-à-dire à partir de la *négation* qu'en fait le texte
4 déjà constitué.

7 3. La thématique religieuse en peinture et en photographie

9 Passons à présent à la seconde partie de notre travail et à la question de la thé-
10 matique religieuse et de sa mise en scène par la peinture et par la photographie.
11 Tout d'abord, on peut affirmer qu'à la peinture tout a été accordé, même la
12 représentation de Dieu et de la transcendance ; au contraire, depuis ses origines,
13 la photographie a été reléguée par la doxa à un destin médiatique d'"empreinte
14 du visible et du présent" et à ne pouvoir représenter que l'*ici-et-maintenant*. De
15 plus, surtout à partir des théorisations de Benjamin (2003) des années 1930,
16 l'œuvre picturale a été considérée comme unique, originelle, auratique, avec
17 une valeur culturelle et même sacrale ; au contraire la photographie a été inter-
18 prétée comme un médium qui ne permet que la reproductibilité et par con-
19 séquent que le commerce profane des valeurs.

20 Le tableau a toujours été pris en compte comme exemplification des arts
21 autographiques (Goodman 2005 [1968]), où tout trait inscrit sur le support est
22 pertinent pour la signification puisque le support des images autographiques
23 est censé être original, et donc le produit unique et non-répétable de la sensori-
24 motricité du producteur. En revanche les photographies ont été longtemps
25 interprétées comme allographiques, à savoir reproductibles à partir d'une
26 matrice-partition, qui est le négatif : le support d'inscription des formes, dans
27 les différents tirages, ne pouvait donc pas être considéré comme unique et
28 original. Après Benjamin (2003), si le tableau a toujours été interprété comme
29 unique, séparé et sacralisé, les reproductions photographiques, multiples et
30 dispersées, ont été considérées comme profanes. Avec le médium photogra-
31 phique, les notions d'original et de faux allaient perdre leur signification pour
32 faire place à la notion de copie et de reproduction. C'est aussi pour cette raison
33 que la photographie a conquis un statut artistique très tard et que pour longtemps
34 la doxa l'a décrite, à l'envers de la peinture, comme un objet médiatique inca-
35 pable, non seulement de représenter, mais aussi de *signifier* la transcendance.

36 Cette distinction qui *ontologise le médium*, à savoir qui considère que la
37 genèse détermine la signification des objets culturels, sera démentie par notre
38 corpus. On montrera que le fonctionnement du médium peinture et du médium
39 photographie est un peu plus complexe : ce ne sont pas seulement les techni-
40 ques et les genèses (sensori-motricité de la peinture versus machinalité de la
41 photographie, unicité sacrale du tableau versus multiplicité des tirages photo-
42 graphiques) qui décident du sens d'un corpus. La possibilité de signifier la

1 transcendance se révélera *transversale* à une distinction par techniques de pro-
2 duction. On ne mettra donc pas d'un côté la photo et de l'autre la peinture, mais
3 on proposera un autre regroupement qui distingue, d'un côté, peinture reli-
4 gieuse occidentale et photographie artistique et, de l'autre, peinture orientale
5 (icône russe) et photographie dévotionnelle. La distinction pertinente ne
6 concerne pas la seule genèse, mais un faisceau de paramètres qui prend en
7 compte la médiation des statuts, des pratiques interprétatives et des formes de
8 vie. C'est seulement à travers ce faisceau de pertinences que la genèse d'un
9 texte peut être prise en compte dans un concept plus vaste tel celui de médium.

12 3.1. *La peinture religieuse occidentale et la photographie artistique*

13
14 L'iconographie de la photographie artistique à thématique religieuse s'inspire
15 de l'iconographie picturale de la tradition moderne occidentale. La production
16 photographique récente de certains photographes tels par exemple Bettina
17 Rheims, Marina Abramovich, Jan Saudek, Pierre et Gilles et bien d'autres met
18 en scène des *tableaux vivants* qui miment des iconographies des célèbres table-
19 tableaux de la Renaissance et de la période baroque. Contrairement aux peintures
20 dont elles s'inspirent, les photographies-*tableaux vivants* apparaissent comme
21 des machinations théâtrales, des ostentations et des mises en scène fausses,
22 trompeuses et mensongères, et les sujets représentés comme des imposteurs.
23 Le simple fait qu'une scénographie ait été *préparée* pour montrer des
24 personnages *mis en pose* mimant des attitudes *stabilisées* dans la tradition
25 iconographique, a provoqué la perte de l'effet sacralisant de la scène religieuse
26 (Dondero 2009). Si, en effet, la thématique religieuse en peinture allait en
27 accord avec une signification sacrée, il n'en est pas de même avec la photogra-
28 phie artistique. A la photographie la signification sacrée apparaît comme
29 interdite. Dans notre culture, une de plus intéressantes conceptions du sacré
30 couvre le champ sémantique de l'authenticité, du secret et de la grâce entendue
31 comme inconscience, comme l'affirme Gregory Bateson (1991). On peut con-
32 sidérer comme sacré seulement ce qui n'est pas montré avec ostentation, ce
33 dont on ne fait pas de marketing, et ce qu'on ne peut pas préemballer et, même,
34 ce dont on ne devrait rien savoir (Bateson and Bateson 1987). Selon cette con-
35 ception, le sacré, pour se conserver tel, ne peut pas être argumenté ni reproduit
36 : voilà pourquoi quand l'énoncé photographique met en scène une thématique
37 religieuse, en faisant *prendre la pose* à des personnages avec des *intentions de*
38 *témoignage*, il perd toute son aura sacrale. Si le sacré, chez Bateson, se veut le
39 domaine d'une *communication tacite*, non-répétable, non commercialisable, et
40 même inconsciente, par contre la photographie artistique à thématique reli-
41 gieuse, en tant que produit d'un geste intentionnellement esthétique, compliqué
42 et machinique, a été interprétée comme une sorte de commerce blasphématoire

1 de l'image des saints et comme la profanation d'une tradition *inviolable*. La
 2 thématique religieuse dans la photographie artistique montre tout son caractère
 3 *construit*, alors que le sacré est quelque chose qu'on ne peut pas construire, ni
 4 préparer.

5 Il est donc possible d'expliquer l'effet de désacralisation de l'iconographie
 6 picturale produit par la photo artistique de deux manières : 1) la photographie
 7 est un produit de la mise en scène *machinique*, alors que la peinture est consi-
 8 dérée comme produit authentique de *la sensori-motricité du corps du peintre*,
 9 lui aussi sacralisé, surtout à partir de la Renaissance ; 2) si la peinture a été
 10 considérée comme produit d'un acte non-répétable (*unicité* du geste sensori-
 11 moteur) comme l'est l'expérience du sacré (épiphane), la photo, avec sa
 12 *reproductibilité* technique et ses multiples tirages, montre justement la disper-
 13 sion de ce noyau unique et séparé de tout le reste, qui est le sacré.

16 3.2. *L'image pieuse en tant que prototype médiatique*

19 A présent je voudrais porter l'attention sur un autre statut de la photographie :
 20 le statut privé de la photographie dévotionnelle. Le statut de la photographie
 21 dévotionnelle est à notre avis un exemple important qui vise à démontrer que
 22 la genèse "à empreinte" n'empêche pas la production photographique de *signi-*
 23 *fier* quelque chose qui va au-delà du représentable et au-delà de la reproduction
 24 d'un *ici-et-maintenant*.

25 Si la photographie artistique contemporaine hérite son iconographie de la
 26 tradition de la peinture occidentale (scènes religieuses), l'iconographie de la
 27 photographie dévotionnelle se rapporte plutôt à la tradition de l'icône (por-
 28 trait). La photographie dévotionnelle est énoncée comme si elle témoignait
 29 d'un visage enregistré sur la plaque photosensible bien au delà du vouloir et de
 30 la préméditation de l'énonciateur, comme si la photo était sans énonciateur,
 31 sans mains et sans intentions. Elle apparaît comme une image *non intention-*
 32 *nelle et impersonnelle*, ce qui lui garantit une aura d'*authenticité* et de *néces-*
 33 *sité* d'être. Si la photographie artistique était interprétée comme une photogra-
 34 phie construite et intentionnelle, au contraire les pratiques de sémantisation de
 35 la photographie dévotionnelle valorisent le fait que le cadrage de la photo
 36 dévotionnelle est construite de façon à montrer la présence enregistrée comme
 37 si elle *émergeait* d'un endroit insaisissable, d'un fond impénétrable.

38 De manière paradoxale, le fait que cette photo dévotionnelle du saint de
 39 Naples Giuseppe Moscati (Figure 1) soit produite par un processus génétique
 40 qui *assure* l'attestation d'une empreinte ne fait que confirmer sa valeur sacrée
 41 : elle s'affiche comme le produit dérivant de "quelque chose" de transcendant
 42 à l'homme, quelque chose qui lui est supérieur et *qui échappe à sa compréhen-*

1 sion (et au faire du producteur). Ce “quelque chose” a déterminé cette présence
2 qui s’est imprimée de manière autonome sur un *support témoinant*.



18 Figure 1. *Giuseppe Moscati (1880–1927)*

19
20 Dans le cas de la photographie artistique, c’était justement la reproductibilité
21 engagée par le dispositif qui empêchait les images d’être interprétées comme
22 des produits “authentiques,” uniques et sacralisés. Cela pourrait sembler para-
23 doxal, si l’on pense que l’image artistique est toujours unique, et que les images
24 dévotionnelles, en devenant des images pieuses, sont reproduites en une
25 infinité d’exemplaires. Une des raisons de la différente valorisation de ces deux
26 types d’image dépend sans doute du fait qu’on ne peut pas s’approprier de
27 l’image artistique, alors que l’image dévotionnelle devient presque une reli-
28 que, voire une image qui se manifeste comme empreinte d’une transcendance
29 lorsque la manipulation de l’utilisateur l’a marquée. d’une certaine manière, on
30 pourrait dire que la photographie artistique circule dans la société avec un
31 statut de *textualité à regarder* et à apprécier, alors que la photographie dévo-
32 tionnelle circule en tant qu’*objet qu’on peut toucher*, manipuler, transformer et
33 dont on peut s’approprier jusqu’à la faire devenir un objet intime. On pourrait
34 affirmer que la photographie dévotionnelle, contrairement à la photo de statut
35 artistique, ne met pas en scène une thématique et un événement religieux, mais
36 *est elle-même au centre d’un événement religieux*. En fait, la photo dévotion-
37 nelle transformée en image pieuse fonctionne comme une structure de contact
38 entre le fidèle et l’instance transcendante, tout en étant, paradoxalement, une
39 textualité tout à fait anonyme dans son processus d’instanciation. l’anonymat
40 de la main instanciatrice est doublé par le processus d’“anonymisation” du
41 corps du saint photographié lorsque la photo est transformée graduellement en
42 image graphique, voire justement en image pieuse.

1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21
22
23
24
25
26
27
28
29
30
31
32
33
34
35
36
37
38
39
40
41
42



Figure 2. *(photo)*



Figure 3. *(photo retouchée)*



Figure 4. *(image pieuse)*

1 Dans d'autres cas, lorsque les images pieuses ne sont pas produites à partir d'une
2 photo, elles dérivent leur configuration figurative et plastique de l'iconographie
3 picturale institutionnalisée des saints, elles ne sont jamais la reproduction exacte
4 d'un tableau célèbre, mais elles sont plutôt des imitations de nombreux table-
5aux célèbres. Dans le cas de la peinture, art autographique par excellence, il
6 n'existe pas un alphabet de signes, et donc aucun trait du tracé du producteur
7 peut être écarté comme contingent, et aucune déviation considérée comme non-
8 significative. Le fait que dans les images pieuses, la main des peintres est
9 dépourvue de ses saillances stylistiques caractérisantes et singularisantes au
10 profit d'une accumulation/soustraction des mains fait que ces petites images
11 soient considérées comme des exemples d'*anonymat stylistique*. La main de
12 l'artiste perd son individualité, devient un topos et cela pour deux raisons : la
13 première est, banalement, située au niveau de l'objet : c'est la reproduction
14 massive des petites images, donc leur étendue spatiale ; et la deuxième, située au
15 niveau du texte, est que ces images pieuses sont le résultat iconographique de
16 l'addition, fusion ou soustraction de plusieurs mains et styles créateurs différents.

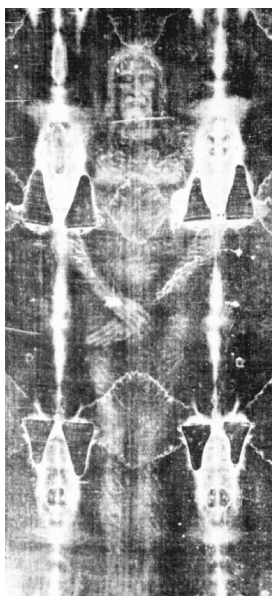
17 Ces images deviennent donc récurrentes en deux sens : premièrement au
18 niveau de l'objet-image, parce qu'il y a milliers d'exemplaires d'images
19 pieuses diffusées partout, et deuxièmement au niveau de l'iconographie, parce
20 que la configuration textuelle qui appartenait à la peinture devient une icono-
21graphie anonyme, qui a été dépourvue de toutes propriétés singulières et carac-
22térisantes, donc autographiques. L'image pieuse est une image qui *fait la*
23 *moyenne* à partir des mains de différents artistes et construit un style moyen,
24 une main-moyenne qui devient le prototype contemporain de la *médiation*
25 *impersonnelle* qui ont toujours témoigné de l'incarnation du divin.

26 Comme on l'a vu aussi dans le cas du saint Giuseppe Moscati, son corps
27 photographié se défait en un corps de moins en moins caractérisé et de plus en
28 plus stéréotypé, abstrait du présent, jusqu'à devenir un modèle iconographique
29 qui se soustrait de l'immersion dans son temps. Cette abstraction du temps est
30 une de caractéristiques dont les supports des pratiques dévotionnelles paraissent
31 avoir besoin. On pourrait dire que la photo dévotionnelle se charge surtout
32 d'une fonction phatique. Ces types d'images n'ont aucun autre objectif que de
33 maintenir une syntonisation avec l'ordre transcendant, ils maintiennent en pré-
34 sence, préparent l'événement possible d'un mot révélateur et construisent une
35 attente. d'une certaine manière ces images fonctionnent comme des purs média
36 : le fait que les figures représentées dans les images pieuses soient souvent très
37 banalisées montre que ce qui compte est la *disponibilité* de l'image pieuse elle-
38 même. Les caractéristiques textuelles sont tout à fait insignifiantes parce que le
39 culte vise justement à les utiliser comme médium, voire à y voir à travers, à les
40 dépasser (Dondero 2007). C'est justement l'anonymat de l'image pieuse qui
41 lui permet de mobiliser l'œil intérieur qui doit dépasser la banalité du visible :
42 c'est la banalité figurative de l'image pieuse qui permet de la dépasser, de ne

1 pas se concentrer sur la textualité pour justement accéder à quelque chose
 2 d'ultérieure. Les images pieuses se caractérisent enfin comme des dispositifs
 3 neutres — leur figuration est presque dénuée de saillances. Elles sont des
 4 machines paresseuses comme le définirait Umberto Eco, qui demandent au
 5 fidèle de dépasser la banalité du stéréotype et d'accomplir la pratique de
 6 médiation : avec l'image pieuse en fait on n'est pas dévots à un saint, mais à
 7 une pratique de dépassement.

9 3.3. *Le saint suaire et la révélation photographique*

11 Si les *tableaux vivants* citant des iconographies picturales de la tradition appa-
 12 raissent comme des énoncés qui montrent toute la "complication" de la mise en
 13 scène et l'effort de l'adéquation à une tradition stabilisée, avec la photo dévotion-
 14 nelle, qui assure par contre une iconographie "naturelle," le visage du saint
 15 semble s'être imprimé sur le papier imprégnant sans passer à travers la main et
 16 la préméditation de l'homme, la genèse indicielle valorise justement une *authen-*
 17 *ticité de l'émergence de la présence*. Ce mode d'émergence des formes dans la
 18 photo dévotionnelle, lié à une instanciation entendue comme non-intentionnelle
 19 et donc authentique, nous rappelle une autre émergence de la présence décide-
 20 mment plus célèbre, celle du corps de Jésus Christ sur le saint suaire.



42 Figure 5. *Le saint suaire*

1 Il faut se rappeler que ce sont les stratégies du renversement du négatif au
2 positif, typiques du fonctionnement à empreinte et du développement pho-
3 tographique, qui nous ont permis de *révéler et faire émerger* le corps de Jésus
4 Christ sur le saint suaire, et de mettre en lumière la *naturalité* de cette empre-
5 inte (Sicard 1998 ; Mondzain 2002 ; Belting 2007). En effet, après plusieurs
6 expériences scientifiques sur le saint suaire — qui ont montré que les traces
7 provenaient d’une action “naturelle” non intentionnelle entre le corps et l’étoffe
8 — est né le mystère de l’image sans médiation, sans auteur, sans mains, en un
9 mot, *acheiropoiète*. Et le négatif photographique comme le suaire assument
10 ainsi le statut d’empreintes non encore développées, encore à révéler. A partir
11 de là, le mécanisme typiquement photographique qui transforme le négatif en
12 positif, à savoir le mécanisme qui permet la révélation, comme dans le cas de
13 la révélation du saint suaire, a été interprété comme quelque chose qui parle *au*
14 *nom de la transcendance même*.

15 Nous pouvons remarquer enfin que le *statut* peut déterminer les différentes
16 valorisations de la genèse photographique et les valeurs pertinentes du médium.
17 Si dans le cas de la photo artistique il y avait une incompatibilité entre effet
18 sacralisant et spécificité de la genèse (intentionnalité de la prise de vue,
19 construction de la pose, etc.), on voit ici que le statut privé-dévotionnel rend
20 pertinent et met en valeur d’autres caractéristiques du même médium photo-
21 graphique, tels l’automatisme du dispositif, le mécanisme physico-chimique, à
22 savoir les processus d’*inscription* “naturelle” de développement et de révéla-
23 tion qui deviennent les paradigmes d’une image qui se produit “sans mains”
24 comme le saint suaire.

25 Le médium photographique dans le cas du statut dévotionnel change de rôle
26 et de signification par rapport au statut artistique, même si la genèse photogra-
27 phique à empreinte reste la même dans les deux cas : le médium, de lieu de
28 commerce et de reproductibilité dans le statut artistique (*tableaux vivants*),
29 devient le lieu d’attestation de l’original le plus “originel” (*saint suaire*),
30 lorsqu’il est rendu pertinent du statut dévotionnel c’est-à-dire le prototype de
31 toutes les empreintes uniques et sacrées (*image pieuse*).

32 Enfin, ce qui me paraît intéressant à remarquer à ce propos est que, parado-
33 xalement, si la photographie dévotionnelle, du point de vue de l’instanciation,
34 est une image destinée à être interprétée comme *acheiropoiète*, au contraire, du
35 point de vue de la réception, elle est censée posséder un fort pouvoir de mise
36 en communication et justement de médiation entre deux niveaux de réalité
37 différents. Il est vrai que l’image dévotionnelle, pour avoir accès au domaine
38 du sacré et non seulement du religieux, doit être considérée comme consécu-
39 tive à une exécution non humaine et donc interprétée comme une image sans
40 médiation, mais c’est vrai aussi que l’image dévotionnelle utilise son caractère
41 non-médié comme garantie de médiation entre le récepteur et un territoire
42 transcendant.

1 3.4. *La syntaxe figurative entre textualité et médialité : Le cas des icônes*
 2 *russes*

3
 4 Si le saint suaire est le prototype de toutes les empreintes uniques et affectées
 5 par un être transcendant, les icônes russes — si on suit le théologien et philos-
 6 ophe Pavel Florenskij — ont été les premières images à se servir *ante-litteram*
 7 du mécanisme photographique pour signifier l’incarnation du divin. l’acte de
 8 tirage du négatif en positif, produit par des techniques qui font “émerger” les
 9 formes préventivement impressionnées sur la surface photosensible à travers
 10 une modulation chimique de la lumière, se rapproche de l’émergence des
 11 formes tout au long du processus d’instanciation des icônes russes. Les icônes
 12 russes sont conçues en effet comme des empreintes, des images prises *par*
 13 *contact* d’après la *révélation originare*. La répétitivité normative des modèles
 14 des icônes vise à garantir une relation d’empreinte et de contact avec une image
 15 *primordiale* de la Sainte Face qui a été *inscrite naturellement* dans l’esprit et
 16 dans les yeux des Pères de l’Eglise.

17 Les icônes russes sont effectivement des peintures, mais la syntaxe figura-
 18 tive qui en résulte, à savoir la manière à travers laquelle les formes *se strati-*
 19 *fient, se stabilisent et émergent* n’est pas tout à fait *typiquement* picturale. Dans
 20 les icônes, même si les matériaux productifs appartiennent à la tradition de la
 21 peinture, la manière dont les formes émergent n’apparaît pas comme le résultat
 22 d’une sensori-motricité manuelle qui procède par *touches* de couleurs. Les
 23 formes de l’icône émergent progressivement d’un fond impénétrable comme si
 24 leurs contours devenaient de plus en plus visibles et concrets, comme si elles
 25 survenaient des ténèbres — comme il arrive lors du développement du négatif
 26 photographique. Il existe enfin, à mon avis, une forte relation entre la syn-
 27 taxie figurative de l’icône et la syntaxe figurative de la photographie dévo-
 28 tionnelle qui rend commensurables l’instanciation de l’icône et l’acte de
 29 développement/révélation photographique. Comme l’affirme magistralement
 30 Florenskij lorsqu’il décrit la délicate instanciation de l’icône comme un pro-
 31 cessus d’impression de la vision *sur* la toile :

32
 33 Quand sur l’icône future s’annonce la première tangibilité, à savoir la lumière d’or, les
 34 contours blancs de la figuration iconique atteignent un premier degré de *tangibilité*.
 35 Avant, ils n’étaient que *des possibilités abstraites de l’être . . .* Il s’agit de remplir
 36 l’intérieur des contours de l’espace avec la couleur, pour faire ainsi que l’à-plat abstrait-
 37 ement blanc devienne plus concret ou, mieux encore, que le contour coloré devienne
 38 concret. Pourtant, celui-ci n’est pas encore couleur, au vrai sens du terme, seulement il
 39 n’est plus ténèbre, il est juste non-ténèbre, il est le premier reflet de lumière dans les té-
 40 nèbres ; la première manifestation de l’être provenant de l’inexistence . . . Dans la pein-
 41 ture d’icône il ne serait jamais possible d’utiliser le coup de pinceau, étant donné qu’il
 42 n’y a ni de demi-tons ni d’ombres : *la réalité émerge, par degrés successifs, mais elle ne*
se compose pas de parties (Florenskij 1977 : 156–158 nous traduisons et soulignons).

1 Florenskij affirme ensuite que quand la base a séché, les contours du visage, à
2 l'intérieur et à l'extérieur, doivent être refaits avec la couleur, pour que le
3 visage *passse de l'abstraction au premier degré de visibilité* : le visage reçoit de
4 cette manière un premier degré d'*animation* (Florenskij 1977 : 160). Les
5 formes de l'icône se précisent comme si elles provenaient d'un espace confus
6 : elles apparaissent par *degrés* successifs et émergeants, et non par *parties* jux-
7 taposées. Le peintre d'icône procède du ténébreux au lumineux, de l'obscurité
8 à la lumière. Florenskij affirme qu'il s'agit d'une *graduelle révélation* de
9 l'image. Dans l'icône, les formes émergent comme toujours plus évidentes,
10 toujours plus marquées, comme cela advient lors de l'acte de révélation du
11 développement photographique du négatif en positif : les formes s'éclaircissent,
12 elles se distinguent par l'émergence des différences, d'approfondissements des
13 contours, des remplissages, etc.

14 On s'aperçoit que tout moment de la production est pris à l'intérieur d'une
15 syntaxe d'émergence des formes par couche et non par parties (comme c'est le
16 cas dans la peinture occidentale de la Renaissance), comme si l'iconographe
17 était face à la manifestation d'une vision qui émergerait *de l'intérieur* de la
18 toile, quelque chose qui se manifeste graduellement par degrés successifs de
19 netteté. La temporalité de l'instanciation de l'icône veut signifier le surgisse-
20 ment de plus en plus clair et "compréhensible" de la vision d'un au-delà. Et la
21 peinture d'icône et le développement photographique font émerger les formes
22 comme *surgies* graduellement de la lumière, et non comme *éclairées* par une
23 source de lumière. La préparation de la toile, les adjonctions de matériaux
24 spécifiques, la procédure non pas par touches de pinceau, mais par remplissage
25 des à-plats prédéterminés par des contours, visent à signifier l'expérience de
26 l'émergence de la vision de Dieu à la perception des Pères de l'Eglise et des
27 saints qui peuvent enfin en témoigner à travers l'icône elle-même. La relation
28 entre le développement photographique et la syntaxe figurative de l'icône se
29 révèle être bien plus profonde que la relation entre l'icône et le tableau de la
30 Renaissance, même si dans le cas de l'icône et du tableau il s'agit de l'utilisa-
31 tion (quasiment) des mêmes matériaux : dans notre cas, ce sont les syntaxes de
32 l'émergence des formes de leurs supports (*syntaxe figurative*) qui comptent
33 pour interpréter les images de manière heuristique, et non les matériaux
34 (*genèse*).

35 La photographie dévotionnelle et l'icône sont deux objets qui partagent la
36 même syntaxe figurative au niveau du plan de l'expression, et une *imperson-*
37 *nalité du faire* au niveau du plan du contenu. En effet, la syntaxe figurative de
38 l'icône se montre, à travers l'énonciation énoncée du mécanisme du dévelop-
39 pement photographique, comme déterminée par les décisions prises non pas
40 par le producteur (qui n'est qu'un exécuteur) mais par une *instance lointaine*,
41 celle stabilisée par les premiers théologiens. Dans le cas de l'icône, la coïnci-
42 dence entre institution religieuse et dimension sacrée demeure dans le fait que

1 c'est l'icône en tant qu'objet de culte (religion) qui décide de la vie de l'exé-
 2 teur et non pas l'exécuter, d'elle : *le distal le destine* (sacré). Dans le tableau
 3 de la Renaissance, au contraire, c'est le peintre qui *décide* du tableau : le
 4 tableau est *à sa disposition* (immanence des valeurs). Dans le cas de la Renais-
 5 sance, comme on l'a déjà remarqué de manière très rapide au tout début de
 6 notre travail, sont sacralisés justement la sensori-motricité et l'intelligence du
 7 producteur qui est tout à fait maître de soi-même : de ce point de vue la théma-
 8 tique religieuse n'assume pas une véritable valence sacrale (c'est l'artiste qui
 9 décide du distal). L'art lui-même assume une sacralité dépendante non plus
 10 d'une sanction du transcendant, mais bien d'une prétention humaniste qui se
 11 déclare autarcique et capable de décider de sa propre fondation des valeurs
 12 (l'artiste est en fait un *artifex* qui rivalise avec Dieu). L'artiste se prend soi-
 13 même comme seule transcendance possible : c'est une transcendance imma-
 14 nente à lui-même et donc pas du tout sacrée. L'exécuter de l'icône, par contre,
 15 n'est pas du tout maître de soi-même ni de son œuvre. Ces derniers sont déter-
 16 minés par un culte et une tradition religieuse qui doivent coïncider avec les
 17 choix éthiques et la conduite de vie de l'exécuter.

20 4. Conclusions: Syntaxe figurative et formes de vie

22 On voit bien que l'ontologisation de la pure genèse (genèse qui a été trop sou-
 23 vent confondue avec la notion de médium) se montre dans tout son manque
 24 d'heuristique. L'étude du médium peut se faire en considérant qu'il est le résultat
 25 de la stratification de différents niveaux de pertinence, à partir du niveau plus
 26 local de la syntaxe figurative jusqu'aux niveaux plus globaux des formes de vie.
 27 Il existe en fait une relation semi-symbolique entre, d'un côté, le *modus ope-*
 28 *randi* voire la structuration du texte pictural du peintre occidental de la Renais-
 29 sance (utilisation des couleurs sensuelles à l'huile qui glissent sur la toile,
 30 utilisation de la perspective linéaire) et, de l'autre, les choix de l'iconographe
 31 orthodoxe (utilisation de la toile stuquée et de la perspective renversée) avec
 32 deux formes des vies respectives et opposées. La forme de vie de l'artiste
 33 occidentale, caractérisée par l'immanence des valeurs et la sacralisation de la
 34 personne de l'artiste lui-même, s'oppose à la forme de vie de l'exécuter
 35 orthodoxe (transcendance des valeurs et anonymat du producteur). Les cou-
 36 leurs, les caractéristiques des supports d'inscription, le rythme de la touche sur
 37 la surface, etc. sont homogènes à des exigences culturelles/spirituelles.

38 Enfin, nous avons montré que le médium ne se réduit pas à la technique,
 39 mais qu'il est transversal aux techniques. Le médium photographique démontre
 40 pouvoir supporter tant des effets de totale construction et tromperie (comme
 41 dans le cas de la photo artistique) que des effets de sens de totale naturalité et
 42 authenticité (comme dans le cas de la photo dévotionnelle).

1 **Notes**

- 2
- 3 1. Comme l'affirme Basso Fossali (2006), le sens des textes doit être géré, et pour ce faire, on
4 doit faire appel aux pratiques ; mais les textes eux-mêmes sont déjà une forme de gestion, de
5 thésaurisation et de mise en mémoire du sens, à savoir une manière de résoudre la précarité de
6 la sémantisation des pratiques. Le texte est donc un pôle de normativisation des pratiques dont
7 la lecture doit devenir objet d'étude de la sémiotique.
- 8 2. Par sacré j'entends ici, de manière très générale, quelque chose qui dépend des valences
9 incommensurables et traitables seulement par *transduction* (pensons à la transsubstantiation),
10 valences que la religion ne peut traiter qu'indirectement; et j'entends par religion un domaine
11 social organisé. La religion est donc une manière institutionnalisée d'accéder au sacré. Dans
12 le domaine de la religion, l'opposition des valeurs se fonde sur l'axe bien/mal ; au contraire,
13 dans le domaine du sacré, sur l'axe sensé/insensé. Le sacré concerne la lutte contre l'insensé
14 de notre vie, ce pour quoi nous acceptons de vivre ou de mourir.
- 15 3. L'art ecclésiastique choisit la surface stable et immobile de la toile de bois qui doit signifier la
16 force et la solidité de la foi. Le fond de la toile doit être fait de lumière; la lumière est peinte
17 avec de l'or, pure lumière, négation de la couleur. La lumière d'or est une première démarche
18 qui permet aux contours blancs de la figuration iconique d'atteindre un premier degré de tan-
19 gibilité. Comme l'affirme Florenskij,

20 la surface tremblante de la toile [de la Renaissance] s'adapte mal à l'ontologie ecclésiast-
21 que ; elle égaliserait, dans le processus d'exécution, l'icône à une manifestation com-
22 plaisante d'une réalité conditionnée ; encore moins s'y adapterait le papier éphémère . . .
23 l'art ecclésiastique recherche une surface absolument stable. La première chose que fait
24 l'exécuteur de l'icône est de transformer la toile en mur. La face postérieure de la toile
25 doit être renforcée afin de conjurer une incurvation possible. La préparation de la toile
26 commence en effet par le masticage. Les iconographes la stuquent par sept fois avec de
27 la chaux et de la colle" (Florenskij 1995 : 149)

28 puis pour la durée de trois ou quatre jours la toile doit être enduite.

29 **Références**

- 30
- 31 Basso Fossali, Pierluigi. 2006. Testo, pratiche e teoria della società. *Semiotiche* 4, 209–239.
- 32 Basso Fossali, Pierluigi & Maria Giulia Dondero. 2006. *Semiotica della fotografia: Investigazioni*
33 *teoriche e pratiche di analisi*. Guaraldi: Rimini.
- 34 Bateson, Gregory. 1991. *Une unité sacrée : Quelques pas de plus vers une écologie de l'esprit*.
35 Paris : Le Seuil.
- 36 Bateson, Gregory & Mary Catherine Bateson. 1987. *La peur des anges : Vers une épistémologie*
37 *du sacré*. Paris : Le Seuil.
- 38 Belting, Hans. 2007. *La vraie image : Croire aux images?* Paris : Gallimard.
- 39 Benjamin, W. 2003. *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. Paris : Allia.
- 40 Bordron, Jean-François. 2007. Transversalité du sens et sémiose discursive. In Juan Alonso, Denis
41 Bertrand, Michel Costantini & Sylvaine Dambrine (eds.), *La transversalité du sens: Parcours*
42 *sémiotiques*, 83–98. Paris : Presses universitaires de Vincennes.
- 43 Dondero, Maria Giulia. 2007. Reproductibilité, faux parfaits et contrefaçons : Entre fétichisme
44 artistique et goût esthétique. *Nouveaux Actes Sémiotiques. Actes de colloques, 2006, Kitsch et*

- 1 *avant-garde : stratégies culturelles et jugement esthétique*. <http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=375> (consulté 30 octobre 2008).
- 2
- 3 Dondero, Maria Giulia. 2009. *Le sacré dans l'image photographique : Etudes sémiotiques*. Paris : Hermes Lavoisier.
- 4
- 5 Dubois, Philippe. 1983. *L'acte photographique*. Bruxelles : Labor.
- 6 Dusi, Nicola & Sylvie Nergaard (eds.). 2000. Sulla traduzione intersemiotica. *Versus* 85–87.
- 7 Eco, Umberto. 1975. *Trattato di semiotica generale*. Milan: Bompiani.
- 8 Floch, Jean-Marie. 1985. *Petites mythologies de l'œil et de l'esprit*. Paris : Hadès Benjamins.
- 9 Floch, Jean-Marie. 1986. *Les formes de l'empreinte*. Périgueux : Pierre Fanlac.
- 10 Florenskij, Pavel. 1977. *Le porte regali : Saggio sull'icona*. Milan : Adelphi.
- 11 Fontanille, Jacques. 1999. Modes du sensible et syntaxe figurative. *Nouveaux Actes Sémiotiques* 61–63.
- 12 Fontanille, Jacques. 2004. *Soma et séma : Figures du corps*. Paris : Maisonneuve et Larose.
- 13 Fontanille, Jacques. 2006. Textes, objets, situations et formes de vie : Les niveaux de pertinence du plan de l'expression dans une sémiotique des cultures. In Denis Bertrand & Michel Costantini (eds.), *Transversalité du sens*, 211–240. Paris : PUV.
- 14 Greimas, Algirdas Julien. 1984. Sémiotique figurative et sémiotique plastique. *Actes sémiotiques — Documents* 60.
- 15
- 16 Greimas, Algirdas Julien & Joseph Courtés. 1979. *Sémiotique : Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, vol. 1. Paris : Hachette.
- 17
- 18 Goodman, Nelson. 2005 [1968]. *Les langages de l'art : Une approche de la théorie des symboles*. Paris : Hachette.
- 19
- 20 Mitropoulou, Eléni. 2008. "Vers une sémiotique du médium" : Une problématique à légitimer? *Nouveaux Actes Sémiotiques. Actes de colloques, 2008, Vers une sémiotique du médium*. <http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=2730> (consulté 4 juillet 2009).
- 21
- 22 Mondzain, Marie-José. 2002. Holy shroud/how invisible hands weave the undecidable. In Bruno Latour & Peter Weibel (eds.), *Iconoclash: Beyond the image wars in science, religion, and art*, 324–335. Cambridge, MA: MIT Press & ZKM Karlsruhe.
- 23
- 24 Rastier, François. 2001. *Arts et sciences du texte*. Paris : PUF.
- 25
- 26 Sicard, Monique. 1998. *La fabrique du regard : Image de science et appareils de vision (XVe–XX siècle)*. Paris : Odile Jacob.
- 27
- 28 Maria Giulia Dondero (née en 1975) est une professeur à l'Université de Liège (mariagiulia.dondero@ulg.ac.be). Ses intérêts principaux sont la sémiotique, le communication, et l'esthétique. Ses publications comprennent *Semiotica della fotografia* (avec P. Basso, 2006); et *Le sacré dans l'image photographique* (2009).
- 29
- 30
- 31
- 32
- 33
- 34
- 35
- 36
- 37
- 38
- 39
- 40
- 41
- 42