



**HAL**  
open science

## Aux Rencontres de la photographie d'Arles 2011 : les Coréennes

Marie Renoue

► **To cite this version:**

Marie Renoue. Aux Rencontres de la photographie d'Arles 2011 : les Coréennes. Communication [Information Médias Théories]: revue québécoise des recherches et des pratiques en communication et information, 2013, 31/1, 10.4000/communication.3814 . hal-03857540

**HAL Id: hal-03857540**

**<https://amu.hal.science/hal-03857540v1>**

Submitted on 8 Jan 2023

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Marie Renoue

## **Aux Rencontres de la photographie d'Arles 2011 : les Coréennes**

Approches sémiotique et communicationnelle d'une  
exposition arlésienne

---

### **Avertissement**

Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive de l'éditeur.

Les œuvres figurant sur ce site peuvent être consultées et reproduites sur un support papier ou numérique sous réserve qu'elles soient strictement réservées à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur, le nom de la revue, l'auteur et la référence du document.

Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.

**revues.org**

Revues.org est un portail de revues en sciences humaines et sociales développé par le Cléo, Centre pour l'édition électronique ouverte (CNRS, EHESS, UP, UAPV).

---

### Référence électronique

Marie Renoue, « Aux Rencontres de la photographie d'Arles 2011 : les Coréennes », *Communication* [En ligne], Vol. 31/1 | 2013, mis en ligne le 08 octobre 2014, consulté le 06 décembre 2015. URL : <http://communication.revues.org/3814> ; DOI : 10.4000/communication.3814

Éditeur : Editions Nota bene

<http://communication.revues.org>

<http://www.revues.org>

Document accessible en ligne sur :

<http://communication.revues.org/3814>

Document généré automatiquement le 06 décembre 2015. La pagination ne correspond pas à la pagination de l'édition papier.

© Tous droits réservés

Marie Renoue

## Aux Rencontres de la photographie d'Arles 2011 : les *Coréennes*

Approches sémiotique et communicationnelle d'une exposition arlésienne

- 1 Les *Coréennes*, ce sont celles de Marker, l'invité d'honneur des 42<sup>es</sup> Rencontres de la photographie d'Arles du 4 juillet au 18 septembre 2011 ; plus exactement, il s'agit de ses productions les plus anciennes parmi celles qui sont exposées et datées des années 1957 à 2010. Ce sont aussi, à quelques exceptions près, celles parues dans *Coréennes*, un ouvrage édité en 1959 au Seuil dans la collection de livres de voyage « Petite planète », qu'il dirigeait alors.
- 2 Ainsi référencées, ces photographies pourraient être considérées comme des objets parfaitement circonscrits et stabilisés, passant sans encombre d'un support éditorial à une exposition. Cependant, dès qu'on les considère comme des espaces instigateurs de significations ou comme des lieux d'investissements perceptifs et interprétatifs, c'est-à-dire comme des artefacts ou des « objets culturels<sup>1</sup> » exposés pour des publics, la stabilisation et la clôture prennent l'eau. Corps de connexions culturelles et « textes-objets » (Cauquelin, 1998), elles apparaissent alors au sein d'un réseau qui renvoie à des pratiques sociales, *habitus* et motivations individuelles<sup>2</sup>, à des significations, à d'autres objets, d'autres photographies, à tout un savoir pragmatique et noologique<sup>3</sup> extrêmement variable. À cette complexité ou mouvance interne se mêle l'influence du support éditorial ou de la mise en exposition capable de virtualiser certaines valeurs de l'objet pour en actualiser d'autres et dont l'attentif Daniel Arasse a pu noter le caractère rituel et paradoxal, puisqu'on y serait parfois « invité à voir l'exposition » plutôt que les œuvres (2003 : 124)<sup>4</sup>. Si par ailleurs on tente de donner une assise concrète à cet indéfini visiteur de l'exposition, la variété de ses manifestations plus ou moins singulières ou générales, passives ou actives, coopératives ou résistantes, spontanées ou captives, différemment compétentes ou expertes... semble affirmer le caractère quelque peu aléatoire de toute analyse de la réception et de la signification des objets exposés.
- 3 Quel est donc l'objet dont on parle ? Comment décrire ce que peuvent en être les sens, les significations plus ou moins éphémères ou enkystées ? La question est sémiotique et communicationnelle. Pour le chercheur en sciences de l'information et de la communication (SIC), elle fait écho à de nombreux travaux, comme ceux d'Yves Jeanneret (2008b) insistant sur les multiples transformations des « êtres culturels » circulant dans les espaces sociaux ou encore ceux en médiation de Jean Davallon (1999 et 2002) analysant les dispositifs techniques et symboliques d'exposition. Compte tenu de notre objet d'analyse, c'est la seconde approche, plus synchronique et statique, qui sera retenue. Il s'agira d'étudier différents lieux où les significations et les valeurs des expôts peuvent s'élaborer et de répondre aux questions suivantes : quels discours une exposition réputée de photographie tient-elle sur son expôt ? Et plus généralement, quelles sont les valeurs qui sont en jeu et quelles sont les tensions qui travaillent et façonnent ces valeurs dans le contexte forcément complexe d'une exposition ? Ainsi reformulée, la question laisse entendre la largeur de la focale adoptée pour l'analyse d'une exposition dont nous aborderons successivement différents aspects pour nous concentrer de plus en plus sur les *Coréennes*, l'ultime étape de notre parcours des valeurs. Elle laisse également apparaître non seulement la visée communicationnelle, mais aussi la teneur sémiotique et tensive de notre propos.

### Quel point de vue sur quel objet ?

- 4 Pourquoi se référer à la sémiotique ? Poser avec insistance la question du sens, de la sémiologie et des valeurs n'est pas nouveau dans les SIC ; elle pourrait même lui être endémique par l'origine barthésienne des études françaises en communication. Néanmoins, la sémiotique que nous pratiquons n'est pas la sémiologie de Roland Barthes, mais celle contre laquelle il a réagi (Morin, 2004)<sup>5</sup>, à savoir la sémiotique greimassienne de l'École de Paris. La différence

n'est pas seulement affaire de vocabulaire ou d'institution, il s'agit d'un autre paradigme. La sémiotique d'Algirdas Julien Greimas est en effet celle développée autour de la sémantique et de la perception en référence aux thèses phénoménologiques<sup>6</sup> ; soit, pour résumer un peu brièvement cette voie à partir de ses concepts-clés : pas de signe, pas de code, mais des questions de modalités d'existence des valeurs, de pratique ou de praxis<sup>7</sup> énonciative, de complexité et de tensions, d'interaction et d'interdéfinition des instances subjectives et objectives. Si son objet de recherche est toujours l'analyse de « ce qui fait sens » à un moment donné (Landowski, 2001) ou des tensions qui modalisent l'existence des valeurs (voir les travaux de Claude Zilberberg), ses études sur le sensible, le corporel et l'esthétique ont élargi la définition de ce sens qui peut être effet, impression, émotion ou mouvement corporel, c'est-à-dire les différentes modalités des relations du sujet et du monde. C'est certainement autour de cette question de la relation entre sujet et objet que la sémiotique et la communication de la médiation peuvent se rejoindre.

- 5 Si la sémiotique a en effet depuis plusieurs années peaufiné ses analyses du sensible et de la perception, le modèle de la communication de la médiation défendue par Davallon s'est attaché à définir « ce qui rend possible la relation entre les deux pôles de la communication », c'est-à-dire « l'installation, avec la médiation culturelle, d'une position tierce à partir de laquelle il y a possibilité pour des personnes de voir différemment l'objet (le voir en tant qu'œuvre ou chose compréhensible, par exemple) et pour l'objet de prendre un sens » (2002 : 41-61). Tous s'accordent certes pour affirmer que la relation du sujet au monde est médiée, façonnée par des compétences, un savoir acquis, un contexte ; mais l'approche de Davallon présente l'intérêt d'en favoriser la définition. En effet, objectivée, externalisée et plus délimitable que les compétences ou le contexte, cette instance médiatrice, définie par son opérativité, est un objet scientifique analysable et un point d'ancrage possible pour aborder la question lancinante en sémiotique du « liant » qui unit le sujet et son objet. Associer ces deux disciplines présente donc, de notre point de vue, un mutuel intérêt. Il ne s'agit pas seulement d'utiliser avec profit les outils de la sémiotique ; Davallon l'a fait en évoquant les catégories semi-symboliques de Jean-Marie Floch (1999) et les isotopies greimassiennes<sup>8</sup>. Il s'agit plutôt de profiter des apports de la sémiotique dans l'analyse des valeurs et du sensible, et de ceux de la communication dans celle de la modalisation d'une relation par des dispositifs symboliques et techniques de médiation.
- 6 Ajoutons encore que les objets de recherche visés dans cet article ne sont pas à proprement parler les photographies de Marker, mais le contexte et les dispositifs de médiatisation ou de médiation qui les mettent en valeur ou qui leur adjoignent certaines valeurs. Il s'agit de considérer ce qui les modalise comme objets du regard, objets de discours ou de pratique spectatorielle et non d'aborder les photographies en elles-mêmes. Notre point de vue n'est donc ni celui, ontologique, d'André Bazin (1945) ou de Roland Barthes (1980) en quête du noème de la photographie<sup>9</sup>, ni celui de chercheurs concentrés sur l'œuvre d'art. Néanmoins, si ce sont ces dispositifs modalisateurs qui nous intéressent au premier plan, c'est en vertu de leur usage potentiel, de la « destination », pour reprendre le terme de Christine Servais (2010 : 11), plutôt que de la production. Étant donné que nous n'avons aucune indication sur les intentions des médiateurs ou concepteurs de l'exposition, les remarques sur d'éventuelles stratégies communicationnelles seraient uniquement inductives.
- 7 Traiter de réception effective ou même de destination demande de rappeler les précautions d'usage en matière de définition du récepteur/destinataire et de la réception. La figure souvent convoquée du lecteur-modèle d'Umberto Eco serait, d'après Paolo Fabbri (1996), « une représentation idéalisée de la culture d'une époque » élaborée suivant une conception stratégique de la communication plutôt que « l'instance impliquée dans l'œuvre » et présupposée par la sémiologie des sémioticiens ou même de Servais attentive au procès du sujet et à « son rapport à un objet » (2010 et 2004). Traiter de réception effective est l'affaire d'enquêtes ou de sondages qui, dirigés, reposent sur une « idée » parfois contestable du ou des publics (Schiele, 1992 ; Dayan, 1992 ; Rancière, 2008). Quant à « l'instance » complexe des sémioticiens, « impliquée dans l'œuvre », présupposée par la sémiologie et prédéfinie entre autres par référence aux thèses phénoménologiques, elle est l'objet d'une construction intra- et

extra-textuelle et vraisemblablement aussi de projection, en raison de l'implication inévitable du chercheur.

- 8 Tout en relativisant ainsi la généralité du sujet présupposé par nos analyses, il faut aussi admettre, avec Davallon (1999), que la réception d'une exposition demeure en grande partie incertaine, et accorder une juste place à cette indétermination et à la variété dans la description des pratiques en cours (Fontanille, 2010) et des interprétations et ressentis (Renoue, 2001). Cependant, si l'on peut quand même proposer une analyse de la modalisation de la visite d'une exposition, c'est que cette indétermination est seulement partielle. La compréhension des textes, même variable, n'est pas complètement contradictoire — au risque de nier toute possibilité de communication — et elle n'est pas infinie — en raison du statut d'accompagnement du texte qui temporise sa lecture et par « habitude interprétative »<sup>10</sup>. Certains dispositifs techniques (l'éclairage, les barrières, la distribution des œuvres...) sont aussi relativement contraignants, parce qu'ils mettent en jeu les capacités physiologiques ou canalisent avec une certaine efficacité le parcours du visiteur.

## Les Rencontres de la photographie d'Arles 2011

### Question de dispositif ou de contexte d'exposition ?

- 9 L'exposition est définie par Davallon comme un « dispositif résultant d'un agencement de choses dans un espace avec l'intention (constitutive) de rendre celles-ci accessibles à des sujets sociaux » (1999 : 11). Cette définition a l'avantage d'être opératoire, surtout si l'on retient le caractère concret de ce dispositif<sup>11</sup>. Elle est également assez générale pour englober sous la notion d'accessibilité celles d'esthétique ou de discursivité apparentes dans d'autres définitions, comme celles d'« acte fondateur de la constitution d'un espace public esthétique » (Allard, 2002 : 140) ou d'« événements discursifs » (Glicenstein, 2009a : 69). Et puisque le dispositif est souvent considéré comme relevant d'une stratégie de communication, il semble échapper aux critiques adressées contre la notion plus globalisante, imprécise et expansive de contexte<sup>12</sup>.
- 10 Néanmoins, si l'on envisage de traiter de significations, de valeurs et de réceptions, oublier le contexte et sa contingence paraît dommageable. Général, accidentel ou non, le contexte est sémiotiquement ce dont dépend la signification ; il est facteur de la saillance et de la classification des phénomènes par effets d'isotopies et d'oppositions sémantiques et perceptives, de corrélations semi-symboliques au même titre que le dispositif. Sa contingence et son extrême variabilité n'en font pas obligatoirement un modalisateur de perception moins puissant que le dispositif conçu à cet effet. Pour le chercheur, le prendre en compte n'est évidemment pas une solution de facilité en raison de sa variabilité potentielle (et de l'impermanence afférente des résultats de l'analyse), de sa difficile définition et de son expansion. Convierait-il donc de choisir entre d'une part l'élargissement (potentiellement infini) et l'exhaustivité (toujours relative) du contexte et d'autre part la délimitation et la réduction sémiotique du dispositif ? En adoptant une focale de plus en plus serrée, nous proposons en fait de passer de l'un à l'autre, d'un contexte festivalier, réduit, à l'accrochage précis des photographies.

### Institution et médiatisation d'une « image de marque » du festival arlésien

- 11 Rappelons rapidement quelles sont les valeurs portées par une institution de la photographie. D'après Gaëlle Morel (2003), les institutions et initiatives publiques et privées auraient participé dans les années 1970 à la légitimation de la photographie dans le domaine culturel. Même si Nelson Goodman nuance cette fonction de l'institution lorsqu'il écrit : « l'institutionnalisation n'est qu'un moyen, parfois surestimé et souvent inefficace, d'implémentation<sup>13</sup> » (2009 : 63), la valeur culturelle et artistique de la photographie est dorénavant assurée. Plus précisément, les Rencontres d'Arles sont un festival annuel et ce qui fait événement dans cette périodicité, c'est le choix des photographes exposés et en particulier celui de l'invité d'honneur dont la notoriété et la valeur sont reconnues par la profession et ses

experts, mais qui jouissent aussi d'une sorte d'évidence ou d'aura<sup>14</sup> d'autant plus grande que le festival est réputé et reconnu. Car, exposer à Arles, c'est voir reconnaître et du même coup intensifier dans le monde des amateurs et des professionnels sa valeur sociale de photographe, et aussi, compte tenu du festival, se voir reconnaître les qualités que celui-ci valorise. Et, réciproquement, c'est la notoriété des photographes qui ont accepté l'invitation du festival qui fait la réputation de celui-ci.

12 En ce qui concerne les qualités propres au festival arlésien, celui-ci les revendique et les médiatise, comme ses confrères, sur différents supports, son dossier de presse, son site, ses affiches... Le dossier de presse rappelle ainsi que les Rencontres arlésiennes, inaugurées en 1970 par Lucien Clergue, Michel Tournier et le conservateur Jean-Maurice Rouquette, sont anciennes — preuve de leur légitimité —, que leur histoire est mouvementée — preuve de leur capacité d'adaptation dans un contexte social difficile —, et les chiffres donnés indiquent leur expansion, leur succès et le nombre de leurs commanditaires — preuve de leur notoriété et de leur capacité à valoriser ceux qui les soutiennent. L'autre support de médiatisation et de promotion omniprésent et inévitable à Arles, l'affiche de Michel Bouvet souligne aussi l'importance quantitative de cette 42<sup>e</sup> présentation avec ses 60 expositions, ses commanditaires, sa dimension internationale et novatrice, voire provocatrice avec un cartouche bilingue : non conforme — uncertified. Évoquant elle aussi la rénovation et la durée du festival par un style graphique adopté en 2002, elle marque sa nouvelle édition par le choix d'un motif qui, toujours différent, insiste cette année-là sur l'identité régionale, camarguaise « donc » taurine, des Rencontres arlésiennes. Notons encore l'importance des valeurs associées à son nom. Syntagme invariant ou capable de résister à une légère variation<sup>15</sup> pour assurer sa fonction de désignation conventionnelle rigide, « Les rencontres de la photographie d'Arles » profite(nt) aussi des valeurs sémantiques des mots et en l'occurrence ce nom laisse entendre des relations plurielles et indéterminées à actualiser<sup>16</sup> avec la photographie.

13 Si les qualités du festival auréolent les photographes exposés, qu'en est-il des valeurs que promeuvent ces rencontres et qui de fait façonnent également leur identité et l'attente des visiteurs ? Marquer son identité, c'est aussi se démarquer. Aussi, pour l'amateur de photographies, le tri qu'opèrent ces Rencontres et que présente le dossier de presse les distingue de leur voisin Visa pour l'image de Perpignan qui, depuis vingt-six ans, se définit comme le plus grand festival international de photojournalisme, ou du Printemps de la photo de Cahors qui, né en 1991 et délocalisé à Toulouse en 2001 sous le nom de Printemps de septembre, a affirmé sa préférence pour la photographie plasticienne. Il les différencie aussi de l'éclectique Été photographique de Lectoure qui, depuis vingt-trois ans, privilégie les manifestations exploitant les potentialités du médium photographique. En 2011, les valeurs revendiquées par le président et le directeur des Rencontres, J.-N. Jeannenet et Fr. Hébel, sont : la pluralité, l'audace et l'innovation photographiques, qui seraient propres à Arles depuis 2002 et sa mise en valeur de la photographie vernaculaire dans l'exposition *Here is New York (Voici New York)*, à la suite des attentats du 11 septembre). En 2011, il s'agirait de noter l'influence d'une autre « révolution », celle de la photographie numérique et de son corollaire Internet, avec l'exposition *From Here On*, censée montrer « l'impact Internet sur la diffusion des images, mais aussi sur leur création ». En fait, si cette édition accordait effectivement une place importante à l'innovation numérique, d'autres présentations du festival comme celle de 2012 semblent être bien plus classiques et réaffirmer les valeurs de ses fondateurs, soit « l'appartenance du médium aux beaux-arts » et le privilège accordé par Clergue au « genre du reportage élevé au rang des beaux-arts » (cité par Morel, 2006 : 26).

14 En 2011, la médiatisation du festival et de ses valeurs a préparé une réception des photographies qui, de ce point de vue, fut à peu près sans surprise, créé un horizon d'attente et préformaté la lecture de certaines expositions. Celle de Marker, son invité d'honneur présenté dans la rubrique « Manifestes », semble à elle seule pouvoir assumer la politique artistique déclarée et exemplifier ce goût pour l'innovation des Rencontres arlésiennes. Rétrospective, celle-ci rappelle aussi avec ses œuvres les plus anciennes l'un de ses projets fondateurs : corriger la distinction entre reportage et beaux-arts. L'exposition « Chris Marker » aurait donc

le mérite de s'accorder avec les nouveaux projets du festival et de rappeler les objectifs des anciennes Rencontres internationales de la photographie.

## Architecture : les intensités de sa présence

- 15 Traiter des institutions — qu'elles soient ou non limitées, comme ici, à un festival —, c'est mettre l'accent sur une politique et sur des stratégies de communication et une rhétorique de valorisation, sur un dispositif symbolique fait de déclarations, de noms et d'images. Traiter de contexte architectural, c'est envisager un autre processus, non plus celui de l'effet de la production renouvelée d'instances *ad hoc* s'intégrant dans une histoire festivalière, mais celui du choix ou de l'adaptation à une réalité matérielle existante qui impose ses contraintes à l'instauration d'un espace public d'exposition et de circulation<sup>17</sup>.
- 16 Comme beaucoup d'autres villes festivalières, Arles répartit en effet ses nombreuses expositions dans les monuments classés au patrimoine de l'Unesco ou à l'inventaire des Monuments historiques qu'elle possède à l'intérieur ou à l'extérieur de son périmètre urbain : ainsi sont utilisés pour l'occasion aussi bien des architectures religieuses (cloître, églises ou couvent du Moyen-Âge ou de l'époque classique), hospitalière (ancien hôtel-Dieu des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles) qu'un complexe industriel en friche du XIX<sup>e</sup> siècle (les ateliers de la SNCF). Avec les photographies exposées, ce sont donc des espaces patrimoniaux de la ville, des espaces visitables ou des lieux fermés que les visiteurs peuvent voir. Quel est donc le statut de ces monuments lors des expositions : sont-ils de simples enveloppes architecturales, sortes d'englobants ou d'écrins plus ou moins appréciés, mais qui, non regardés, apparaîtraient comme dotés de valeurs relativement fixes, car non interrogées ? Ou bien, au moins durant le parcours de la visite, une place leur est-elle accordée en tant qu'objets dignes d'intérêt, dotés de valeurs plus riches et plus instables, des architectures à regarder et à interroger, et de fait en concurrence avec les expôts ? Ces questions sur l'intensité de présence des lieux ne sont pas originales, ce sont celles que posent des muséologues et tous les espaces d'exposition. À Arles, même les ateliers défraîchis de la SNCF peuvent attirer le regard sur les piliers de métal, les murs lézardés ou écaillés : la photographie, comme la peinture ou le cinéma, nous a habitués à cette esthétique industrielle et matiériste. La question posée ici a trait au statut instable de contexte et d'objet<sup>18</sup>. Plus concrètement, la définition d'un lieu comme contexte dépend pour partie de nos habitudes et pour partie de notre regard de visiteur le voyant comme fond (contexte) moins saillant mais relativement stable ou comme objet digne d'attention, donc doté de valeurs en cours d'élaboration et de révision.
- 17 Néanmoins, n'envisager que la fonction de réceptacle enveloppant, ce n'est pas faire fi d'éventuelles tensions entre englobant et englobés, entre les valeurs esthétiques, historiques et institutionnelles de ces espaces d'exposition et les contenus ou formes des expôts, mais orienter son point de vue. Il s'agit de considérer quelles sont les valeurs thématiques (historiques, politiques, fonctionnelles...) ou perceptives (figuratives, plastiques, figurales<sup>19</sup>) qui, redondantes ou en contraste, seraient saillantes et qui favoriseraient et hâteraient une lecture et une saisie plus continue ou discontinue, plus instantanée ou ralentie des expôts. Ainsi, certaines homologies formelles produisent un tel effet de continuité qu'elles exigent une plus grande concentration du spectateur pour isoler par exemple « l'Histoire des monuments », la fresque terreuse conçue et photographiée par Wang Qingsong, des murs écaillés de la chapelle des Trinitaires. Entre l'exposition « numérique » *From Here On* présentée sur des panneaux blancs et les immenses ateliers poussiéreux de la SNCF, le contraste formel est au contraire important. Mais l'harmonie peut être ailleurs, favorisée par la référence culturelle à la *Factory* et aux bâtiments industriels en friche occupés par les mouvements avant-gardistes des arts contemporains. S'il semble souvent possible de créer ou de voir une homologie, en raison du caractère protéiforme de celle-ci, ce qui est important, ce sont justement les valeurs sur lesquelles elle repose et qu'elle « exhibe ».
- 18 Qu'en est-il donc pour l'exposition de Marker ? Première observation extérieure : entre la forme classique du palais de l'Archevêché et l'exposition de Marker, l'harmonie thématique ou perceptive ne va pas de soi. Bien plus, en bas de l'escalier monumental menant à l'étage de l'exposition, la statue de Jean Turcan, *L'Aveugle et le Paralytique* (1883), semble en

opposition complète avec l'œuvre du photographe voyageur. Si effet de contiguïté il y a, c'est un effet d'opposition qui a néanmoins pour vertu d'actualiser les thèmes du déplacement et du regard. Du point de vue communicationnel<sup>20</sup>, l'intérêt de ce lieu réside avant tout dans sa localisation stratégique en plein centre-ville, entre l'admirable Saint-Trophime et un point d'information et de vente du festival. Dans les salles toutes dévolues à Marker, il n'y a ni la concurrence perceptive entre architecture et photos, ni les tensions réactives entre englobant et englobés évoquées auparavant. Ici, l'espace est gommé et adapté « pour » l'exposition. Il n'y a certes pas de sol recouvert, pas de faux plafond, pas non plus de nouveaux éclairages, mais les murs lambrissés et ses peintures sont cachés derrière de grands panneaux gris qui rappellent les chartes grises des photographes, censées par leur neutralité ne pas influencer sur les couleurs et la luminosité. Il s'agirait donc ici d'une neutralisation de l'espace de réception des photographies qui, en l'état, semblait inadapté à un accrochage de photographies. Mais la notion d'espace neutre demande quelques précisions. Comme le « White cube » de la modernité étudié par Brian O'Doherty (1976), « l'espace neutre » peut faire sens parce qu'il est associé à l'art moderne, qu'il fait « art ». Peut-on dire pour autant qu'il signifie l'autotélisme de l'œuvre, son abstraction hors de toute réalité politique et historique ? La prégnance du référent photographique est telle (Barthes, 1982 et 1980) qu'il semble plus juste de parler d'une invitation à voir aussi (et pas uniquement) les photographies comme des objets esthétiques. Du point de vue de la perception, retenons que la neutralité du support permet au visiteur de se tenir à distance, d'adopter sans gêne un point de vue plus large et ainsi de percevoir davantage les « murmures qui s'immiscent entre » les photographies, pour reprendre les mots de O'Doherty. Avec ce dispositif neutre, c'est donc aussi un mode d'appréhension engageant le visuel et le corporel qui est favorisé.

#### Illustration 1. Exposition arlésienne en 2011 des *Coréennes* de Chris Marker de 1957



Photographie de Pascal Carlier

## L'exposition Chris Marker

### Dispositif d'exposition. L'intertextualité d'un « verbe » convenu

- 19 Pour se diriger à travers les espaces d'exposition, le visiteur dispose d'un plan légendé. Ressortissant d'une pratique fort ancienne<sup>21</sup>, ce plan fait partie du dispositif textuel nécessaire pour assurer la médiatisation, donc la réalisation effective des expositions. Ce dispositif varie évidemment dans ses formes, ses supports, ses contenus, ses auteurs, mais aussi dans sa fréquence et sa disponibilité.



- 20 Dans la typologie des textes de médiation de Daniel Jacobi<sup>22</sup>, le plan légendé donné au visiteur, le dossier de presse et l'affiche des *Rencontres* participeraient ainsi des « avant-textes », de ce qui, préalable et nécessaire au déroulement de l'exposition, relèverait d'une médiation de la production. Imposés au regard ou seulement consultables, ils orientent la réception du visiteur ou peuvent éventuellement infléchir sa relecture, lorsqu'ils sont consultés *a posteriori*. Supports de médiatisation et de médiation, ils relèvent à la fois de l'argumentation (valorisation), de l'information et de la description. Dans les légendes du plan, comme dans le dossier de presse<sup>23</sup>, on retrouve l'organisation classique en deux parties : narration de la vie et catalogue des œuvres exposées, à la manière des *Vite* de Vasari, puis en format réduit l'énumération des instances de production chargées entre autres de valider, par la notoriété connue ou présumée du galeriste new-yorkais Peter Blum, la qualité et la pertinence des expôts. Le registre est, comme il se doit, plus laudatif dans le paragraphe biographique que dans l'évocation des œuvres exposées dont la variété est néanmoins mise en valeur grâce à la typographie (les italiques) et au style lapidaire propre aux énumérations.
- 21 À cette manière convenue de composer les textes s'ajoute une forte tendance à la redondance intertextuelle. L'intertextualité — au sens restreint de Gérard Genette (1982) comme « présence d'un texte dans un autre » — est en effet de rigueur dans ces « avant-textes », il l'est aussi dans la plupart des « textes périphériques » des journaux et magazines<sup>24</sup> qui usent de gommage, de montage et de discrètes reformulations ou réorganisations. Et on la retrouve aussi dans « l'endo-texte »<sup>25</sup>, un paratexte autographe signé de la main du photographe qui, présenté sur le mur avant les *Coréennes*, semble la source hypertextuelle des différents textes gravitant autour de cette série. Ainsi que l'a souligné Delphine Miège (2004), les textes d'experts ou de journalistes sont truffés de citations plus ou moins masquées ; seul paragraphe où les auteurs ne délèguent pas leur voix à celle du photographe, le chapeau biographique est de fait la partie la plus élogieuse des articles.
- 22 Si l'on peut s'interroger, comme Miège, sur les termes et les motifs de cette reprise de la parole de l'artiste dans les médias, on peut aussi en noter les conséquences. Elle influence la tendance à l'objectivité du « catalogue » composé à partir des commentaires de l'artiste, au détriment d'un point de vue critique. Elle oriente, uniformise et limite de fait le point de vue adopté par les rédacteurs et journalistes disposant de l'hypertexte. Dans les textes consacrés à Marker, l'accent est ainsi mis sur les conditions exceptionnelles de la prise photographique et sur les réceptions politiques opposées des photographies ; mais nous n'apprenons rien de la technique (appareils, tirage...), des motivations du photographe, des motifs photographiés ou de la place originale occupée par Marker dans l'histoire de la photographie. Redondance et appauvrissement vont logiquement de pair.

### Distribution sérielle et spatiale des œuvres markériennes

- 23 La distribution des expôts dans l'espace disponible, dans les aires de passage ou dans les salles, en début ou en fin de parcours, répond sans aucun doute à des impératifs matériels<sup>26</sup>, des habitudes, des schémas organisationnels adoptés à un moment donné ou encore à une stratégie délibérée. Du point de vue de la réception, c'est l'intensité des accommodations du visiteur parcourant l'exposition qui est en jeu. Et au cours de ces ajustements et réajustements de la visée et des déplacements, une logique distributionnelle peut émerger et formater les valeurs sémantiques des expôts.
- 24 Première observation sur l'exposition des photographies de Marker : l'objet commande la distribution et plus précisément l'assemblage. Les séries photographiques ont en effet été conservées et même présentées comme des ensembles cohésifs en ligne, en carré ou en rectangle, exception faite des *Coréennes*. Outre le fait que cette concentration eidétique (géométrique et concentrée) est relativement ordinaire aujourd'hui pour affirmer l'unité des séries photographiques ou des œuvres sérielles contemporaines, elle invite à s'interroger sur les valeurs de la présentation en série. La contiguïté des séries favorise évidemment les correspondances, c'est-à-dire la comparaison présentée comme pertinente par la mise en série elle-même. Mais, la configuration de l'assemblage, son dessin (sa gestalt), une concentration trop importante peuvent affirmer la priorité de l'ensemble sur les parties et de fait gêner

l'isolement des différents objets nécessaire pour les comparer. Du point de vue cognitif et non plus perceptivo-pragmatique, l'affirmation d'une forme d'isotopie pourrait faciliter, d'après Félix Thürlmann<sup>27</sup>, une forme de compréhension. Mais cette compréhension semble découler d'un déplacement de l'attention de la forme et du contenu d'une représentation vers la seule mise en évidence de constantes et de variantes, de changement ou d'évolution des motifs.

25 Deuxième observation : bien que le dossier de presse évoque une « rétrospective », la distribution dans les différentes salles n'est pas chronologique. Elle est plutôt affaire de technique avec dès la salle de l'entrée une place accordée au virtuel et aux manipulations numériques ; mais, aucun texte ne l'explique sur place. Comme dans les expositions d'art d'autrefois, le visiteur déambule « à l'aventure », des manipulations numériques au photographique numérique puis argentique, puis au cinématographique ; ce qui peut indiquer au visiteur attentif et déjà compétent que la photographie est affaire de technique plutôt que d'histoire (des arts). « Plutôt », car d'un point de vue plus global et moins précis sur la datation des œuvres, c'est aussi une remontée dans le temps de la création markérienne et de la photographie qui se déroule entre l'entrée « en virtuel » et, à l'une des deux extrémités, *La jetée* (1962). Si nous adhérons à l'hypothèse que la distribution et la succession sont significatives, la thématique assurant la cohérence identitaire de l'univers markérien exposé (de ce que Davallon appelle le « monde utopique » des objets<sup>28</sup>) aurait donc davantage trait à la virtuosité technique d'un Chris Marker polyvalent qu'à une évolution de sa pratique.

26 Que dire des effets « plus sensibles » ou « corporels » que peut avoir la distribution des œuvres ? Il va de soi que, par les contrastes qu'elle amenuise ou intensifie entre les différentes œuvres contiguës, elle modalise les effets de surprise, l'intensité des réadaptations perceptives ou thématiques du spectateur. De ce point de vue, la première salle présente des sites Internet et diverses manipulations informatiques qui d'emblée confrontent le visiteur à la variété et à la difficulté d'unifier le « monde de Marker ». Une fois « la chose établie », les contrastes entre les salles et les expôts voisins sont amenuisés par une récurrence thématique et technique ; ce qui, d'un point de vue syntagmatique et tensif, peut être regardé comme une suite dégressive de tensions et de détentions cognitives.

27 Mais, la visite et l'accommodation sont aussi des histoires de corps mouvants, avec leurs arrêts et déplacements latéraux ou perpendiculaires aux œuvres, et corrélativement des vues qui changent, qui glissent ou qui scrutent. De ce point de vue, nous retrouvons la variété, évoquée auparavant, de la première salle où, conformément à nos habitudes ou aux pratiques spectatoriennes requises par les objets, nous pouvons nous asseoir devant des moniteurs informatiques pour « entrer » dans *Second Life* (2008), stationner devant *After Dürer* (2005-2007) ou circuler devant de fausses affiches de cinéma installées près de la porte. Cette invitation au mouvement, à la circulation optique et visuelle, semble également favorisée dans la salle suivante aux surfaces multipliées par des panneaux sur lesquels défilent dans deux lignes continues les 250 visages de femme pris dans le métro de *Passengers* (2008-2010). Sur chaque pan de mur des autres salles plus petites se trouvent le carré des 16 photographies de femme froissées et re-photographiées de *Crush Art* (2003-2008), le rectangle concentré des 36 visages de femme de *Quelle heure est-elle ?* (2004-2008) et sur trois murs les compositions déliées des *Coréennes* (1957). Le mode de saisie de ces assemblages et celui du déplacement proposé par l'espace réduit ont changé de concert : concentration et immobilisation relative devant les ensembles les plus récents, constellation déliée et retournement devant les *Coréennes*.

28 À plus d'un titre, les *Coréennes* se démarquent ainsi des autres œuvres : distribuées sur plusieurs murs d'une petite salle, elles sont disposées, nous le verrons, d'une façon tout à fait originale, comme s'il s'agissait ainsi de renouer avec l'un des objectifs fondateurs de ce festival : affirmer la relation possible entre le documentaire et l'artistique. Et, il semble bien que le dispositif textuel prenne particulièrement en charge cette dimension documentaire et le dispositif spatial, le support et l'accrochage, l'autre dimension.

**Illustration 2. Exposition des Coréennes de Chris Marker, détail du premier panneau**

Photographie de Marie Renoue

**Les Coréennes de 1957****Un paratexte autographe : questions de légitimité**

- 29 Au plus près des *Coréennes*, un paratexte ouvre la série et semble de fait inciter à commencer par lui plutôt qu'à finir par lui — c'est-à-dire à préparer la perception plutôt qu'à la clore par un texte qui viendrait en confirmer ou infirmer les intuitions, qui l'éclairerait d'un sens nouveau ou plus « sûr ».
- 30 D'un point de vue communicationnel et sémiotique, le paratexte peut être considéré pour sa capacité à attirer ou à orienter l'attention du spectateur sur lui en raison de sa forme visuelle ou de son éventuelle originalité. Ici, il n'y a nulle originalité. La simplicité du panneau et la « transparence » relative de sa graphie courante n'incitent à voir celui-là que comme une page, un support d'information et d'une information sobrement rapportée. Par contre, sa situation à hauteur d'homme, avant une première photographie présentant le portrait d'un travailleur tourné vers la gauche, c'est-à-dire vers lui, et regardant le photographe-spectateur, est autrement remarquable et ostentatoire. La relation ainsi créée entre le texte du photographe et ses photos tend à effacer une solution de continuité trop brutale entre le référent et le référé, entre deux productions de l'auteur-photographe<sup>29</sup>. Elle peut aussi évoquer une autre relation ternaire usitée dans les discours de l'art : celle entre l'artiste (représenté par son texte), l'œuvre et le visiteur de l'exposition potentiellement lecteur-spectateur.
- 31 Au regard de sa capacité à diffuser une information qui sera lue et à convaincre son lecteur, le choix d'un paratexte autographe peut sembler stratégique. Le nom de l'auteur, l'omniprésence de la première personne, le récit en partie autobiographique, les commentaires personnels et la tonalité ironique du texte (marqueurs d'une énonciation énoncée ou d'une subjectivité énoncée) indiquent l'investissement de son auteur-locuteur<sup>30</sup>. Dans ce contexte communicationnel et compte tenu de la fonction descriptive du texte, il n'y a pas lieu de douter de la véracité de son contenu et de sa pertinence pour les photographies qu'il médiatise ; la connivence<sup>31</sup> avec le lecteur est même favorisée par l'auteur-locuteur grâce à son ironie et de manière plus ciblée avec les habitués de son « univers » grâce à l'évocation du motif markérien des chats (un motif connu par tous les amateurs du photographe, présent dans l'ouvrage du Seuil, mais absent de cette série et peu présent dans « l'univers utopique » dessiné par le festival).
- 32 Paratexte autographe, authentique et pertinent, il est aussi une réponse explicite à la question de la fiabilité de l'autorité de la parole médiatique proférée, à savoir : qui parle « sur » les photographies, qui a les compétences pour le faire, à quelles conditions un discours est-il autorisé ? En un mot, peut-on s'y fier et embrayer sur ce qu'il nous propose de voir ? Que le photographe soit la personne la plus habilitée à discourir pour présenter « son » œuvre semble incontestable pour le commissaire de l'exposition comme pour nombre de journalistes recourant à cet hypertexte ou encore à l'ouvrage paru en 1959 sur la quatrième de couverture duquel est explicité le titre de l'ouvrage — soit « pièce d'inspiration coréenne ». Néanmoins, cette impression que la légitimité de la parole de l'artiste va de soi demande à être nuancée d'un point de vue historique, comme l'expliquent J. Lichtenstein et Ch. Guichard<sup>32</sup>, et du point

de vue des récepteurs qui, experts ou non, peuvent la relativiser — quand bien même elle serait, comme le préconise Jean-Marc Poinot (2008), lue en relation avec l'œuvre qu'elle accompagne. Ainsi en va-t-il en histoire de l'art où il est parfois acquis que l'inscription de l'artiste dans son œuvre l'a souvent empêché d'en voir l'intérêt par défaut de distanciation. Ou bien dans les expositions d'art contemporain où les visiteurs peuvent avoir l'impression que le discours de l'artiste excède l'œuvre ou en oriente la lecture plus ou moins à rebours des évidences perceptives ou sémantiques. La question qui pourrait être posée serait alors la suivante : puisqu'elle n'est pas la seule parole portée sur les objets d'art, qu'il y a celle (idéalement) différente des experts, des critiques, des médiateurs, des communautés de public ou des visiteurs, est-elle la plus légitime, à quel titre et pour quoi ? Comme le souligne Poinot (2008), les textes d'artistes jouissent d'un statut « spécial » et, si en suivant l'auteur, on peut refuser de voir ceux-ci comme des œuvres d'art à part entière puisqu'ils seraient détachables de l'œuvre pour laquelle ils ont été conçus, il semble bien qu'ils aient pour les amateurs et les experts une valeur intrinsèque qui les extrait de leur rôle ancillaire. Aussi, la perception d'un écart entre la déclaration de l'artiste et l'œuvre exposée, entre sa conceptualisation et sa matérialisation, peut aussi avoir à faire avec l'art<sup>33</sup> et échapper ainsi à la question de la fiabilité et aussi à celle de la véridiction. Le statut artistique ou médiateur de la parole de l'artiste, des documents qu'il présente pour éclairer une œuvre est ambigu pour le visiteur habitué à voir des esquisses ou des études encadrées, mises au même niveau que l'œuvre.

- 33 Cette ambiguïté ou cette ambivalence tire sans doute aussi son origine du fait que si l'expôt présenté l'est comme objet de valeur, l'artiste est également sujet-objet de valeur, un sujet certes absent de l'exposition, mais que celle-là présente dans ses avant-textes ou indirectement par les expôts. Aussi, ce qu'on trouve dans ce « discours autorisé », suivant l'expression de Poinot<sup>34</sup>, c'est aussi l'inscription de la figure auctoriale qu'il met en scène, de l'*éthos*<sup>35</sup> qu'il construit ou, d'un point de vue moins rhétorique, de la figure de l'artiste<sup>36</sup> qu'il dessine. C'est l'énonciation et la construction de cette figure absente qui peuvent ainsi assurer la valeur intrinsèque de ce texte-document. La question de l'*éthos*, de l'autorité, a à voir avec la teneur de témoignage considérée plus haut, aussi avec l'ironie qui montre un auteur sûr de son jugement sur l'inanité des discours politiques et capable de créer une connivence avec son lecteur. La question sociale de la figure d'artiste, c'est au lecteur, spectateur déjà de la plus grande partie de l'exposition, de la lire ou de l'amalgamer à ce qu'il a déjà vu, à ce qu'il sait déjà du photographe. Les allusions directes que celui-ci fait à son activité, à son univers, son humour sur la prétention sémiotique des Coréens du Nord et du Sud permettent ainsi d'inférer aisément son intérêt pour la politique, son absence de parti pris et ses doutes non seulement sur la pertinence du discours politique mais peut-être aussi sur le sens donné plus généralement aux photographies<sup>37</sup>.

### Paratexte : de l'expérience vécue à la visée documentaire d'un référent indéterminé

- 34 Participant à la création d'une figure d'artiste, ce paratexte médiatise également la série de photographies dont il porte le nom : *Coréennes*. Ce nom pourrait sembler par son ambiguïté (grammaticale et sémantique) s'opposer au premier motif photographié : un travailleur pris en plan rapproché. Si le titre peut dérouter un peu le spectateur-lecteur contraint de s'en détourner ou de modifier sa lecture en celle d'un syntagme tronqué (où *coréennes* devient un adjectif), que dit le texte des photographies qu'il présente et annonce ? En fait, le récit de l'aventure photographique (la prise et la réception des photos) et les commentaires politiques englobent des références très générales à Pyongyang et « notamment [aux] marchés » qui, si l'on se réfère aux images typifiées que nous avons des marchés, sont quasi absents de la série.
- 35 L'absence de description, de référence précise aux motifs photographiés peut certes faire écho à la difficulté de parler des images politiques, voire aux discussions théoriques sur une éventuelle absence de signification des photographies<sup>38</sup>. Mais, l'on peut, à la suite de Poinot (2008), également avancer que, participant à la socialisation de l'œuvre, les « discours autorisés » n'en constituent pas le sens, mais donnent des clés pour accéder à ce contenu. Il s'agirait donc de répondre à la question : comment regarder les photographies ? De plus,

les références à « l'arché » de la photo, aux conditions de la prise de vue, à des pratiques journalistiques, aux réactions politisées qu'elles ont suscitées englobent les clichés dans le genre documentaire. Avec cette catégorisation générique — que le festival arlésien avait consciemment floutée<sup>39</sup> et que la pratique rend elle aussi parfois à ses dépens formellement confuse<sup>40</sup> —, ce sont les modalités du cadre interprétatif à adopter<sup>41</sup> qui sont en jeu. Il s'agirait donc ici d'inciter à l'approche référentialisante du documentaire plutôt qu'à celle autotélique ou réflexive de l'art.

36 Mais regarder les photographies « comme » des documents, ce n'est pas en limiter de manière draconienne la signification, c'est ouvrir sur des possibilités d'appréhensions multiples. C'est en effet potentiellement les voir comme les objets d'une guerre idéologique des interprétations coréennes. On peut aussi les voir comme se référant à « ce qui par elle [l'image] est » (suivant l'expression de Bordron, 2005), c'est-à-dire comme se référant à d'autres images vues ou impossibles depuis la fermeture du pays, comme des indices qui sont l'« enjeu d'une reconnaissance visuelle indéterminée »<sup>42</sup> et, de fait, comme porteurs d'informations nouvelles. Ce peut être également les voir comme témoignant de ce qu'écrit Marker : sa chance de photographe, la beauté des femmes, la fascination que le pays a exercée sur lui, des images d'un état passé de la Corée du Nord...

37 Néanmoins, si la valorisation du genre documentaire peut inciter le lecteur du panneau à regarder *Coréennes* dans ce cadre interprétatif, une autre appréhension de type esthétique n'est pas exclue. Le visiteur d'exposition d'art sait par expérience que ce type d'appréhension n'est pas médiatisé dans des paratextes et que le contexte général et des formes typifiées suffisent à « l'implémenter ». D'un point de vue formel, on sait aussi combien les genres documentaire et artistique sont perméables l'un à l'autre ; la datation ancienne des photographies suffit parfois à les faire entrer dans le champ des arts et à favoriser une saisie plus esthétique. Dans cette exposition, l'absence de cartel désignant un référent peut favoriser cette relation moins transitive et inciter le spectateur, amateur de photographies, à regarder l'image pour elle-même. Il peut ainsi mesurer la sobriété des formes, des cadrages, la profondeur de champ, tout ce qui ferait le style documentaire (Morel, 2007). L'examen de sujets pris de face, parfois en pose, et non saisis sur le vif, peut, pour sa part, signifier l'expression d'un état du monde plutôt que d'événements, de « temps faibles » suivant l'expression de Raymond Depardon<sup>43</sup> plutôt que d'instant décisifs comme ceux recherchés par Henri Cartier-Bresson. Et les temps de la photographie, auxquels un regard attentif donne accès, sont divers : il y a celui de la trace laissée par le monde photographié, celui de la matérialité des clichés nouvellement tirés ou celui du médium argentique, de la manière ou du style de la série qui forme un contraste avec le reste de l'exposition Chris Marker.

### Un accrochage original. D'une configuration esthétique aux fractions thématiques

38 Dans le contexte très géométrique et concentré des séries précédentes, la disposition des *Coréennes* est remarquable et elle s'oppose presque au classicisme de ses photographies de reportage par son originalité. Solution adoptée peut-être pour s'adapter aux différents formats des photographies, la mise en ordre paraît en effet plus aléatoire et source d'effets esthétiques ou cognitifs imprévisibles. Comment l'accrochage peut-il modaliser la présentation des œuvres et la saisie-visée des visiteurs ? Quel type de médiation assure-t-il, lui qui est pour le moins peu bavard et souvent invisible ?

39 Il est certes possible de considérer l'accrochage sous un angle historique, de noter à la suite des historiens et des conservateurs<sup>44</sup> des tendances et des effets de sens produits à leur époque par la manière de disposer les œuvres les unes par rapport aux autres. D'un point de vue synchronique, on peut aussi noter son originalité par rapport aux pratiques du lieu et du moment : une originalité qui aurait trait à la situation et à l'assemblage des expôts (sur le sol, le plafond, en cercle, en ligne, dispersés...) ou à leur encadrement (coffrage, cadre ancien, coloré...) qui peut avoir pour effet d'intensifier ou d'amenuiser, par concurrence perceptive, leur présence, et de les isoler du contexte (O'Doherty, 1976). L'option choisie pour les *Coréennes* est de jouer sur un seul paramètre ; les parois verticales servent

classiquement de support, les cadres n'existent pas, seule la distribution paraît originale. Elle l'est parce que, s'opposant à celle des séries antérieures, elle joue sur des variations d'écart et de regroupement et que, peu courante comme processus de mise en ordre d'une série, la configuration d'ensemble qu'elle dessine est inusitée et variée sur les trois panneaux qui lui sont consacrés.

40 Si cette originalité contextuelle et formelle semble pouvoir assurer la saillance de la présentation des *Coréennes*, la question demeure au sujet, sinon de son effet réel sur la perception des visiteurs, du moins de l'aspectualité de cette saillance. Ne fonctionne-t-elle que lors de l'arrivée dans la salle, lors du premier point de vue circulaire sur l'espace qui permet d'accommoder sa visée à ce qui a déjà été globalement perçu ? Que devient dans un point de vue rapproché cette configuration presque déliée, plus connexe que concentrée<sup>45</sup> ? Est-elle de fait en concurrence avec la perception des photos et, sinon, que nous laisse-t-elle ou fait-elle voir à leur sujet ?

41 La question des valeurs de la disposition est soumise à celle du mode de perception. D'un point de vue circulaire et globalisant, l'effet peut en effet sembler purement esthétique (au sens le plus banal du terme) ou esthétisant (sans sa connotation négative). Les photographies restent dans l'ombre et le paratexte, en tant qu'il incite à une appréhension attentive et précise des documents, est inopérant. Auquel cas, ce qui apparaît, c'est au mieux la variation dans la disposition des trois panneaux et peut-être la cohérence globale de l'ensemble : le premier ensemble se déploie en effet suivant un schème (une ligne limitée par deux concentrations de 5 et 4 photos) repris en partie par les deux autres (le second forme une ligne fermée par le décentrement d'une photo colorée, le dernier une constellation arrondie de 23 photographies). Du point de vue plus rapproché et attentif généralement requis dans ce genre de manifestation et qu'adopte d'emblée le lecteur du panneau, la saisie se fractionne. Les variations d'écart et de regroupement à l'intérieur des deux premiers panneaux correspondent à des changements de formes plastiques (vues plus ou moins rapprochées, tonalité dominante) et de thèmes : le travail, les arts, le sport, la danse, les portraits posés ou non ... Avec le fractionnement des ensembles présentés sur les murs, c'est donc le référent avec ses variétés thématiques qui est mis en valeur.

42 L'accrochage des *Coréennes* semble donc régi par un double système de cohérences, globale et formelle de loin, parcellaire et thématique de près : si la première impression donnée après « la rencontre » avec les autres séries est celle d'un éclatement aléatoire, une cohérence émerge donc et peut avoir la vertu de guider et d'orienter la perception du visiteur. Et ce, d'autant plus que, si l'absence de cadre favorise, malgré les écarts entre les photographies, la circulation du regard d'une photo à l'autre, chaque panneau est contenu dans des formes délimitées et que chaque sous-ensemble thématique l'est par le jeu alterné des regards ou des corps photographiés qui introduisent une orientation centripète. Ce que régit cet accrochage, c'est donc apparemment une succession de champs visuels comprenant une configuration esthétique, un groupe thématique et, au plus près, une photographie mise en valeur par son isolement spatial. La vision et la situation corporelle du visiteur deviennent ainsi essentielles, parce qu'elles sont corrélées à des percepts, à des contenus et à des modes d'appréhension différents. Cela dit, la constellation circulaire finale réintroduit du flou catégoriel ; opposée aux autres par une préférence marquée pour les vues d'ensemble, elle est composée de photographies d'individus et de nouveaux motifs, des paysages et des affiches photographiées, le tout enchevêtré autour d'une image de femme : une *Coréenne*.

## Conclusion

43 Ainsi que nous l'avions annoncé dans notre introduction, si les *Coréennes* constituent le point d'arrivée de notre parcours, c'est après une analyse du contexte et du dispositif discursif et spatial. Dans ce mouvement centripète, divers lieux ont été abordés : le festival et les divers traitements de son contexte architectural, le discours et la distribution spatiale de l'exposition « Chris Marker », puis le paratexte et la disposition originale des *Coréennes*. Si nous avons, chemin faisant, eu recours à différentes études sur, par exemple, l'intertextualité des écrits accompagnant l'exposition ou poursuivi le questionnement sur la légitimité de la parole

d'artiste, c'est plus généralement la question des valeurs qui nous a intéressée. Il s'agissait ainsi non pas de recenser toutes les valeurs, mais d'en évoquer certaines qu'une exposition pourrait convoquer. Et en tant que visualiste, c'est principalement la définition des intensités de présence des espaces et des expôts que nous avons tenté d'analyser pour leur capacité présumée à attirer l'attention et à modaliser le parcours visuel, corporel et interprétatif du visiteur.

44 Car, le questionnement théorique qui a motivé cette recherche est lié à la possibilité de traiter des modalités de la réception plutôt que de répondre à des problématiques plus précises et restreintes. Cependant, certaines questions sont apparues de manière redondante dans notre exposé : par exemple, celle concernant la remise à l'honneur d'une distinction, toujours problématique, entre le documentaire et l'artistique. Distinction à remettre en question pour l'un des fondateurs des Rencontres arlésiennes, Clergue, désireux d'élever « le genre du reportage... au rang des beaux-arts », elle revient pourtant lorsqu'il s'agit d'évoquer la neutralisation de l'espace architectural, la présentation des *Coréennes* et la perception des visiteurs. Elle revient aussi dans l'idée d'une « rencontre » indéterminée avec des photographies, d'une exposition certes centrée sur l'objet plus que sur une information ou une relation intersubjective (dans la typologie ternaire de Davallon, 1999), mais qui, du coup, place le visiteur devant l'incertitude de la saisie et du mode de visée à adopter face à l'objet. En fin d'analyse, il appert que non seulement le discours mais aussi le dispositif spatial peuvent, parfois subtilement, amener à opter pour telle ou telle saisie, donc tel ou tel effet de sens.

45 L'incertitude est évidente non seulement en ce qui concerne le mode d'appréhension à adopter face aux œuvres, mais aussi en ce qui concerne la manière qu'aurait le chercheur d'aborder et de traiter de la réception. De même qu'il doit assumer l'effet grossissant que la description et l'analyse ont nécessairement sur les objets décrits, il doit « faire avec » cette incertitude. La solution que nous avons retenue, en accord avec une sémiotique « phénoménologique » qui postule l'interdéfinition relative des instances, est de partir d'une description précise des dispositifs et des formes pour tenter de leur corrélérer des types d'appréhension. La démarche n'est certes pas nouvelle, c'est celle que nous trouvons par exemple chez Heinrich Wölfflin (1916/1992) décrivant les esthétiques baroque et classique. Mais il va de soi qu'analyser ainsi des dispositifs de médiation, ce n'est pas avoir des certitudes sur les réceptions, c'est évoquer des conditions qui rendent celles-là seulement possibles ou envisageables. Les ébauches de lecture des expôts que nous avons proposées ne font en fait qu'illustrer les potentialités ouvertes par des médiations technique et symbolique divergentes ou par des saisies différentes.

46 L'usage éclectique des outils de la linguistique ou de la sémiotique visuelle convoqués pour ces lectures indique certes la complexité et la diversité des points abordés. Il indique aussi et surtout que notre étude n'est qu'une proposition faite pour approcher de la complexité de la réception ou pour inviter à en approfondir certains aspects. Centrée sur l'exposition d'une série photographique, de manière certes expansive, notre étude peut en effet apparaître comme programmatique. Il conviendrait en effet de proposer d'autres études afin d'en généraliser, sinon la démarche, du moins les résultats, de dresser des typologies, par exemple des formes de dispositifs spatiaux, des distributions des objets et de l'effet de celles-ci sur la perception et l'interprétation de différentes œuvres.

---

### **Bibliographie**

ABLALI, Driss et Eléni MITROPOULOU (dir.) (2007), *Semen*, « Sémiotique et communication. État des lieux et perspectives d'un dialogue », N° 23. [En ligne]. <http://semen.revues.org/4871>. Page consultée le 5 janvier 2012.

ALLARD, Laurence (2002), « Le spectacle de la mémoire vive » dans Philippe DUBOIS (dir.), *Théorème, recherches sur Chris Marker*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, p. 132-140.

ARASSE, Daniel (1992/2003), « L'ange spectateur - La *Madone Sixtine* et Walter Benjamin » dans *Les visions de Raphaël*, Paris, Éditions Liana Levi.

ARASSE, Daniel (1997), *Le sujet dans le tableau*, Paris, Flammarion.

BARTHES, Roland (1961/1982), « Le message photographique » dans *L'obvie et l'obtus*, Paris, Seuil.

- BARTHES, Roland (1980), *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard/Seuil.
- BASSO FOSSALI, Pierlugi et Maria Giulia DONDERO (2011), *Sémiotique de la photographie*, Limoges, Presses universitaires de Limoges.
- BAZIN, André (1945/1976), « Ontologie de l'image photographique » dans *Qu'est-ce que le cinéma ? Ontologie et langage*, Paris, Éditions du Cerf.
- BENJAMIN, Walter (1931), « Petite histoire de la photographie » [En ligne]. <http://etudesphotographiques.revues.org/index99.html>. Page consultée le 14 décembre 2011.
- BENJAMIN, Walter (1936/1991), « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » dans *Écrits français*, Paris, Gallimard, p. 177-220.
- BORDRON, Jean-François (2005), « Image et vérité », *Nouveaux Actes sémiotiques* [En ligne]. <http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=1931>. Page consultée le 29 février 2012.
- BOUTAUD, Jean-Jacques (2004), « Sémiotique et communication. Un malentendu qui a bien tourné », *Hermès*, N° 38. [En ligne]. <http://documents.irevues.inist.fr/handle/2042/9030>. Page consultée le 5 janvier 2012.
- CAILLET, Élisabeth (2007), « La médiation de l'art contemporain : essai pour ordonner les recherches récentes » dans Élisabeth CAILLET et Catherine PERRET (dir.) *L'art contemporain et son exposition 2*, Paris, L'Harmattan, p. 44-62.
- CAUQUELIN, Anne (1998), *Petit traité d'art contemporain*, Paris, Seuil.
- DAVALLON, Jean (1999), *L'exposition à l'œuvre : stratégies de communication et médiation symbolique*, Paris, L'Harmattan.
- DAVALLON, Jean (2002), « Réflexions sur la notion de médiation muséale » dans Élisabeth CAILLET et Catherine PERRET (dir.) *L'art contemporain et son exposition 1*, Paris, L'Harmattan, p. 41-61.
- DAYAN, Daniel (1992), « Les mystères de la réception », *Le Débat*, 71, p. 146-162.
- DERRIDA, Jacques (1972), « Signature, événement, contexte » dans *Marges de la philosophie*, Paris, Minuit, p. 367-393 ou [En ligne]. <http://www.jacquesderrida.com.ar/frances/signature.htm>. Page consultée le 22 janvier 2012.
- DESVALLEE, André (1988), « Vérités premières de muséographie... et de muséologie » dans Marie-Odile De BARY (dir.), *Scénographier l'art contemporain et propos sur la muséographie*, Paris, Éditions W, p. 25-39.
- DUBOIS, Philippe (1983), *L'acte photographique*, Bruxelles, Labor.
- DUBOIS, Philippe (dir.) (2002), *Théorème, recherches sur Chris Marker*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle.
- DUCROT, Oswald (1979), « Les lois du discours », *Langue française*, 24, p. 21-33.
- DUCROT, Oswald (1984), *Le dire et le dit*, Paris, Minuit.
- ECO, Umberto (1990/1992), *Les limites de l'interprétation*, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris, Grasset.
- FABBRI, Paolo (1996), « Réflexions sur le musée et ses stratégies de communication » dans Denis APOTHELOS, Ursula BÄHLER et Michael SCHULZ (dir.), *Analyser le musée*, Neuchâtel, Université de Neuchâtel, CdRS, p. 157-169.
- FLOCH, Jean-Marie (1986), *Les formes de l'empreinte*, Périgueux, Fanlac.
- FLOCH, Jean-Marie (1990), *Sémiotique, marketing et communication. Sous les signes, les stratégies*, Paris, Presses universitaires de France.
- FONTANILLE, Jacques (2010), « L'analyse du cours d'action : des pratiques et des corps », *Nouveaux Actes sémiotiques* [En ligne]. <http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=3879>. Page consultée le 14 mars 2012.
- FREUND, Gisèle (1974), *Photographie et société*, Paris, Seuil.
- GENETTE, Gérard (1982), *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil.
- GERVAIS, Thierry (2010) « Le plus grand des photographes de guerre », *Études photographiques*, N° 26. [En ligne]. <http://etudesphotographiques.revues.org/index3110.html>. Page consultée le 14 décembre 2011.
- GLICENSTEIN, Jérémy (2006), « La mise en scène des œuvres d'art. Remarques à propos de la scénographie d'exposition », pourinfos.com [En ligne]. <http://www.i-en-sarcelles.ac-versailles.fr/IMG/pdf/EXPOSER.pdf>. Page consultée le 10 octobre 2011.



- GLICENSTEIN, Jérôme (2009a), « L'œuvre en situation(s) », *SIC*, Livre III, Louvain-la-Neuve.
- GLICENSTEIN, Jérôme (2009b), *L'art : une histoire d'exposition*, Paris, Presses universitaires de France.
- GOODMAN, Nelson (1984/2009), *L'art en théorie et en pratique*, traduit de l'anglais par Jean-Pierre Cometti et Roger Pouivert, Paris, Gallimard, Coll. « Folio ».
- GRICE, Herbet Paul (1979), « Logique et conversation », *Communications*, 30, p. 57-72.
- HEINICH, Nathalie (1983), « L'aura de Walter Benjamin - notes sur <L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique> », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 49, p. 107-109.
- JACOBI, Daniel (2010), « Les grands axes de la place de la médiation écrite dans le champ de l'art contemporain » [En ligne]. [http://www.lmac-mp.fr/les-rendez-vous-publics-du-lmac\\_23.php](http://www.lmac-mp.fr/les-rendez-vous-publics-du-lmac_23.php). Page consultée le 6 mars 2012.
- JACQUINOT-DELAUNAY, Geneviève et Laurence MONNOYER (dir.) (1999), *Hermès*, n° 25, « Le dispositif entre usage et concept » [En ligne]. <http://documents.irevues.inist.fr/handle/2042/14700>. Page consultée le 10 janvier 2012.
- JEANNERET, Yves (2008a), « La prétention sémiotique de la communication », *Revue du MAUSS permanente* [En ligne]. <http://www.journaldumauss.net/spip.php?article420>. Page consultée le 14 octobre 2011.
- JEANNERET, Yves (2008b), *Penser la trivialité I. La vie triviale des êtres culturels*, Paris, Hermès-Lavoisier.
- KLÜSER, Bernd et Katharina HEGEWISCH (dir.) (1998/1991), *L'art de l'exposition*, traduit de l'allemand par Denis Trierweiler, Paris, Éditions du Regard.
- LANDOWSKI, Éric (2007) « Le papillon tête de Janus : à propos de *Sémantique structurale* quarante ans après », *Recherches sémiotiques* [En ligne]. <http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=342>. Page consultée le 7 décembre 2011.
- LEMAGNY, Jean-Claude (1992), *L'ombre et le temps*, Paris, Armand Colin.
- LEMAIRE, Gérard-Georges (2004), *Histoire du Salon de peinture*, Paris, Klincksieck.
- LICHTENSTEIN, Jacqueline (2008), « Les figures de l'amateur », séminaires de l'I.R.I. [En ligne]. <http://www.iri.centrepompidou.fr>. Page consultée le 15 janvier 2012.
- MARKER, Chris (1959), *Les Coréennes*, Paris, Seuil, Coll. « Petite planète ».
- MAURE, Marc (1988), « Objet et musée. Le musée comme cadre d'interprétation » dans Marie-Odile DE BARY (dir.), *Scénographier l'art contemporain et propos sur la muséographie*, Paris, Éditions W, p. 15-17.
- MIÈGE, Delphine (2004), « Textes de médiation des œuvres et citation de la parole de l'artiste : le cas de Daniel Buren », *Culture & Musées*, N° 3. [En ligne]. [http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/pumus\\_1766-2923\\_2004\\_num\\_3\\_1\\_1191](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/pumus_1766-2923_2004_num_3_1_1191). Page consultée le 6 mars 2012.
- MOOS, Stanislas von (1996), « Le musée et l'explosion des typologies » dans Denis APOTHELOS, Ursula BÄHLER et Michael SCHULZ (dir.), *Analyser le musée*, Neuchâtel, Université de Neuchâtel, CdRS, p. 3-31.
- MOREL, Gaëlle (2003), « La figure de l'auteur », *Études photographiques*, N° 13. [En ligne]. <http://etudesphotographiques.revues.org/index350.html>. Page consultée le 14 décembre 2011.
- MOREL, Gaëlle (2006), *Le photoreportage d'auteur. L'institution culturelle de la photographie en France depuis les années 1970*, Paris, CNRS éditions.
- MOREL, Gaëlle (2007), « Esthétique de l'auteur », *Études photographiques*, N° 20. [En ligne]. <http://etudesphotographiques.revues.org/index1202.html>. Page consultée le 14 décembre 2011.
- MORIN, Edgar (2004), « La communication hier et aujourd'hui », entretien avec Dominique Wolton, *Hermès*, N° 38. [En ligne]. <http://documents.irevues.inist.fr/handle/2042/9030>. Page consultée le 6 août 2012.
- O'DOHERTY, Brian (1976-1981/2008), *White cube. L'espace de la galerie et son idéologie*, Zürich/Paris, P. Falguières/JF Ringier, Coll. « Lecture Maison Rouge ».
- PEETERS, Hugues et Philippe CHARTIER (1999), « Contribution à une théorie du dispositif », *Hermès*, N° 25. [En ligne]. <http://documents.irevues.inist.fr/handle/2042/14700>. Page consultée le 10 janvier 2012.
- POINSOT, Jean-Marc (2008), *Quand l'œuvre a lieu*, Paris, Les Presses du réel.

- POIVERT, Michel (2002), *La photographie contemporaine*, Paris, Flammarion.
- RANCIERE, Jacques (2008), *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique édition.
- RASTIER, François (1989), *Sens et textualité*, Paris, Hachette.
- RASTIER, François (2011), « Objets et performances sémiotiques », *Texte ! XVI(1)*. [En ligne]. [http://www.revue-texto.net/docannexe/file/2734/rastier\\_namur.pdf](http://www.revue-texto.net/docannexe/file/2734/rastier_namur.pdf). Page consultée le 25 octobre 2011.
- RENOUE, Marie (2001), *Sémiotique et perception esthétique*, Limoges, Presses universitaires de Limoges.
- SAUSSIER, Gilles (2001), « Situations du reportage, actualité d'une alternative documentaire », *Communications*, 71, p. 307-331.
- SCHAEFFER, Jean-Marie (1987), *L'image précaire*, Paris, Seuil.
- SCHIELE, Bernard (1992), « L'invention simultanée du visiteur et de l'exposition », *Publics et musées*, 2, p. 71-98.
- SERVAIS, Christine (2010), « Qui dispose des dispositifs de médiation ? », *Questions de communication*, 10, p. 7-16.
- THÜRLEMANN, Félix (1996), « La collection de l'art brut : un musée paradoxal ? » dans Denis APOTHELOS, Ursula BÄHLER et Michael SCHULZ (dir.), *Analyser le musée*, Neuchâtel, Université de Neuchâtel, CdRS, p. 141-148.
- TORE, Gian Maria (2010), « Sémiotique des médiations : médias et art », *Revue Signata*, 1, p. 207-237.
- PIERRICK, Allain et Yasmine YOUSSE (2011), *Carte d'Arles #2 : Agnès Varda de l'autre côté des images de Chris Marker* [En ligne]. <http://www.telerama.fr/scenes/carte-d-arles-2-agnes-vara-de-l-autre-cote-des-images-de-chris-marker,71397.php>. Visionné le 7 décembre 2011.
- WÖLFFLIN, Heinrich (1916/1992), *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, traduit de l'allemand par Claire et Marcel Raymond, Paris, Gérard Monfort.
- ZILBERBERG, Claude (2006), *Éléments de grammaire tensive*, Limoges, Presses universitaires de Limoges.

## Annexe

### Extraits du dossier de presse

#### NON CONFORME

François Hébel, directeur artistique des Rencontres d'Arles.

#### MANIFESTES

Précurseur s'il en est, Chris Marker a très tôt cherché à utiliser la photographie de façon différente : de *La jetée* à *Second Life*, du banc-titre mythique à sa passion d'aujourd'hui, la galerie virtuelle. Cette exposition présente ce voyageur engagé, amusé et bouleversant, à travers ses séries photographiques en noir et blanc réalisées durant ses voyages autour du monde, et la plus récente, inédite et en couleur, dans le métro parisien.

[...]

#### EXPOSITIONS

#### MANIFESTES

#### CHRIS MARKER

Né en 1921 à Neuilly-sur-Seine. Vit et travaille à Paris.

Chris Marker, l'un des réalisateurs les plus influents et les plus importants d'après-guerre, a travaillé fréquemment en collaboration avec, entre autres, Alain Resnais et Jean-Luc Godard. Marker, qui émerge dans l'univers culturel parisien en tant qu'auteur et éditeur, est vite reconnu pour ses livres de voyage : la collection « Petite planète » qu'il dirige au Seuil à partir de 1954. Parallèlement à ses commentaires écrits, Marker se fait connaître pour ses films documentaires dont l'inimitable style expressif se démarque des techniques narratives traditionnelles pour puiser dans une veine fondamentalement politique. Marker obtient sa renommée internationale à partir de 1963 avec son court-métrage de science-fiction *La jetée*, une histoire d'expérimentation nucléaire et de voyage dans le temps qui, depuis, a influencé de nombreux réalisateurs. Dans les années 1970, Marker travaille de plus en plus en solitaire, réalisant tantôt des

documentaires sur l'histoire de la gauche (*Le fond de l'air est rouge*, 1977), tantôt des réflexions sur le voyage et la mémoire (*Sans soleil*, 1982). Entre 1952 et 2004, Marker a réalisé plus de quarante films.

La rétrospective de Chris Marker à Arles présente plus de trois cents œuvres, créées entre 1957 et 2010. *Coréennes* est un projet réalisé en 1957, alors que Chris Marker est l'un des seuls journalistes autorisés à explorer la Corée du Nord. Les photographies qui en résultent offrent un regard non censuré sur la vie quotidienne du pays, quatre ans après la fin d'une guerre dévastatrice. Fait amusant, le produit de ses promenades est condamné des deux côtés du 38° parallèle : au nord, parce que l'auteur ne parle pas de Kim Il-sung ; au sud, simplement parce que l'œuvre a été créée de l'autre côté de la frontière. Nul rejet de ce type pour *Quelle heure est-elle ?* (2004-2008) même si Marker vole ici des portraits « comme un paparazzo bien intentionné », selon ses propres termes. Inspiré par le court mais inoubliable poème d' Ezra Pound (« L'apparition de ces visages dans la foule / Des pétales sur une branche noire humide »), il se met à prendre des photographies dans le métro parisien. En collectionnant ces « pétales », son intention est de restituer ses sujets sous leur meilleur jour, souvent imperceptible dans le flux du temps, afin qu'ils soient en accord avec eux-mêmes et leur vraie nature. Il commence l'expérience avec un appareil dissimulé dans une montre, d'où le titre. S'il passe ensuite à d'autres appareils, le titre reste inchangé, pour nous rappeler que l'instant volé du visage d'une femme révèle quelque chose du temps lui-même...

Il développe la même idée avec la série *PASSENGERS* (PASSAGERS, 2008-2010). « Cocteau disait que, la nuit, les statues s'échappent des musées pour se promener dans la rue », explique Marker, qui affirme tomber parfois sur les modèles de grands maîtres de la peinture dans le métro parisien, des figures fantomatiques, s'effaçant dans un hors-temps. Ces images en couleur illustrent les diverses manières dont les gens bâtissent des frontières invisibles autour d'eux, afin de supporter la vie dans la ville moderne. Cette modernité rencontre enfin la tradition artistique dans une autre série, *After Dürer* (Après Dürer), dans laquelle Marker s'approprie et revisite certaines estampes du graveur allemand. *Silent Movie* (Film muet) et *Les hommes creux* (From the Hollow Men) mettent également en question la linéarité narrative et historique. Si la première installation présente un regard profondément personnel sur le centième anniversaire du cinématographe, la seconde est une réflexion sur l'état de l'Europe, dévastée après la Première Guerre mondiale. *La jetée* (1963), le film le plus connu de Chris Marker, est projeté à Arles, accompagné d'une présentation de son récent travail sur *Second Life*, une plate-forme virtuelle accessible sur Internet récemment explorée par l'artiste.

Commissaire : Peter Blum.

Exposition réalisée avec la collaboration de la Peter Blum Gallery, New York.

Installation multimédia réalisée par Coïncidence avec la collaboration de Max Moswitzer.

Projection de *La jetée* avec l'aimable autorisation de Argos Films.

Encadrements en partie réalisés par Circad, Paris.

Exposition présentée au palais de l'Archevêché.

Extrait du plan présentant et localisant les différentes expositions

## MANIFESTES

Chris Marker, France

L'un des réalisateurs les plus influents de l'après-guerre pour ses films documentaires.

Il devient internationalement renommé en 1962 pour le court-métrage *La jetée* présenté dans l'exposition. 300 photographies, créées entre 1957 et 2010, constituent cette rétrospective. *Coréennes* : en Corée du Nord quatre ans après la guerre. *After Dürer* (Après Dürer), où Chris Marker s'approprie et revisite certaines estampes du graveur allemand. *Silent Movie* (Film muet) : regard sur le centième anniversaire du cinématographe. *The Hollow Men* (Les hommes creux) : une réflexion sur l'Europe dévastée après la Seconde Guerre mondiale. *Quelle heure est-elle ?* « un paparazzo bien intentionné » dans le métro parisien. « Cocteau disait que, la nuit, les statues s'échappent des musées », explique Marker, avec *Passengers* (Passagers), son travail le plus récent et le seul en couleur. Il affirme tomber parfois sur les modèles de grands maîtres de la peinture dans le métro parisien. Son travail en cours sur *Second Life* complète l'exposition.

Commissaire d'exposition : Peter Blum.

Avec la collaboration de la Peter Blum Gallery, New York.

Installation multimédia réalisée par Coïncidence avec la participation de Max Moswitzer.

Projection avec l'aimable autorisation de Argos Films.

Encadrements en partie réalisés par Circad, Paris.

Paratexte accompagnant les photographies de Chris Marker

Coréennes

En 1957, j'ai eu la chance d'accompagner un groupe de journalistes français « invités » à visiter la Corée du Nord. C'est seulement après coup que je me suis rendu compte à quel point la situation était exceptionnelle. Les quatre années qui suivirent la guerre (un conflit sobrement décrit par le général Bradley comme « la mauvaise guerre, au mauvais endroit, au mauvais moment et contre le mauvais ennemi ») avaient été consacrées avant tout à la reconstitution d'un pays détruit par les bombardements, et la formidable machine de propagande qui allait bientôt caractériser la Corée du Nord ne fonctionnait pas encore à plein régime. Nous étions sujets à une dose respectable de propagande mais, entre deux séances obligatoires de courbettes socialistes, nos hôtes nous ont accordé un temps d'exploration libre jamais égalé depuis. Bien des années plus tard, j'ai pu observer à la télévision le dilemme d'une délégation belge, dont les membres suppliaient de leur montrer, ne serait-ce qu'une fois, un marché. Après avoir visité le musée consacré au camarade Kim Jong-il, la bibliothèque consacrée aux œuvres complètes du camarade Kim Jong-il, l'usine qui obéissait aux directives du camarade Kim Jong-il, ils furent enfin conduits dans un espace vide en dehors de la ville où un marché allait être installé, selon les plans du camarade Kim Jong-il. Voir l'expression désabusée sur les visages de ces pauvres gens me fit d'autant plus apprécier la liberté dont j'avais bénéficié et qui m'avait permis de traîner dans Pyongyang avec mon appareil photo et de tout observer, notamment les marchés. Fait amusant, le résultat de ces promenades a été rejeté aussi bien d'un côté du 38<sup>e</sup> parallèle que de l'autre. Au nord, un livre qui ne faisait pas mention du nom de Kim Li-sunf n'existait tout simplement pas. Au sud, le simple fait que la publication d'un ouvrage ait été autorisée par la Corée du Nord en faisait un outil de propagande communiste. Voilà comment, m'a-t-on dit, il s'est retrouvé exposé dans le musée contre-révolutionnaire de Séoul, où son auteur fut qualifié de « chien marxiste ». Cela ne me dérangeait pas : depuis Snoopy, le mot « chien » avait cessé d'être une insulte, surtout dans mon univers, où ce sont plutôt les chats qui règnent. Par la suite, le temps s'est figé dans ce pays dont la culture m'avait fasciné, tout comme la beauté hypnotique de ses femmes, lorsque la direction mégalomane des deux Kim s'est révélée désastreuse. On a vu aux informations de nombreux exemples de ce gel du temps, dont le plus récent est si incroyable qu'il a échappé aux commentateurs. Lorsque le DPKR (le nom officiel du pays) a lancé le fameux missile qui a inquiété le monde entier, l'agence de presse coréenne KCNA a publié le communiqué suivant : « Le secrétariat du C.C., le parti communiste de l'Union soviétique soutient la position ferme du Parti du travail de Corée dirigé par le secrétaire général Kim Jong-il. » Oui, vous avez bien lu *Union soviétique*. En 2009. Peut-être que personne n'a osé mettre le camarade Kim Jong-il au courant.

Chris Marker

---

## Notes

1 François Rastier présente « les objets culturels » comme « indissociables des actions qui les produisent, les utilisent et leur donnent sens » — « les formes sémiotiques n'[étant] que des moments stabilisés dans un processus de transformation » (2011 : 2 et 3).

2 Cette précision a pour but de prendre en compte ce qui relèverait de l'individuel et du social, d'un apprentissage conscient ou non, du libre arbitre et de la détermination, et ce, en accord avec l'approche de Nathalie Heinich (1983).

3 « Noologique » : ce terme réunit le cognitif et l'émotif, un tout que nous avons considéré comme plus ou moins polarisé vers l'une ou l'autre de ces deux dimensions (Renoue, 2001).

4 Pour une analyse des critiques adressées dès l'origine aux expositions et aux musées en raison de leur succès ou de leur présentation des œuvres, voir Klüser et Hegewisch (1998) et Lemaire (2004).

5 Ces divergences entre la sémiotique et la communication ont perduré. Ainsi, dans « Sémiotique et Sic : je t'aime moi non plus » (2007), Driss Ablali relève les motifs erronés de son rejet par celles-ci (le postulat de l'immanence et de la clôture, l'autonomie du texte et l'omniprésence du signe...). Cette méconnaissance ou réduction apparaît en fait aussi bien sous la plume de chercheurs en SIC traitant de sémiotique (Boutaud, 2004) que sous celle de sémioticiens parlant des SIC (Tore, 2010 : 212).

6 Dans une synthèse sur les différents courants de la sémiotique, Éric Landowski évoque un Greimas successivement et continûment — c'est-à-dire sans les ruptures épistémologiques de Barthes — sémanticien, sémioticien, puis « phénoménologue » (2007).

7 La différence entre ces deux notions tient au caractère plus général et plus concret de la « pratique » avec tout ce que cela suppose d'indécidabilité, d'aléatoire ou, d'après Jacques Fontanille, de non borné et de régulation-accommodation (2010).

8 Les catégories semi-symboliques sont des corrélations entre catégories, par exemple entre une orientation (est et ouest), des axes (vertical et horizontal) et des valeurs religieuses (sacré et profane). Les isotopies sont les récurrences d'un « même » quel qu'il soit ; elles permettent ainsi l'analyse des effets perceptifs et sémantiques.

9 Voir Basso Fossali et Dondero (2011), pour une critique de ces ontologies de la photographie, celle par exemple de « perciens » et de Dubois (1983) et la défense d'autres approches comme celle de Floch.

- 10 Expression empruntée à Eco qui, opposant au déconstructivisme radical de Jacques Derrida « un interprétant final logique [peircien], l'Habitude », écrit que « la formation de l'habitude, en tant que disposition à agir arrête (du moins transitoirement) le processus sans fin de l'interprétation » (1992 : 381).
- 11 Sur la notion de dispositif, voir la revue *Hermès* n° 25 où Hughes Peeters et Philippe Chartier le voient comme « le concept par excellence de l'entre deux » (1999 : 21) ; Jérôme Glicenstein propose, à côté de « l'œuvre comme projet et dispositif », un « métadispositif » assurant la relation esthétique (2009a).
- 12 Derrida, en 1971, insiste sur « l'insuffisance théorique du concept courant de contexte (linguistique et non linguistique) » et il oppose à la théorie non informationnelle et novatrice, mais réductrice de la valeur performative du langage d'Austin sa conception itérative et décontextualisée — une communication qui donnera lieu à une réaction passionnée de John Searle. Servais (2010) souligne son « indétermination » relative.
- 13 « L'implémentation » (la publication, l'exposition...) est, chez Goodman, ce qui permet le fonctionnement des objets comme œuvres d'art ou leur entrée dans la culture (2009).
- 14 Le terme d'*aura* désigne ici l'intensification de la présence d'une œuvre à laquelle participeraient sa reproduction et sa diffusion. Il diffère donc de l'« aura » de Walter Benjamin qui, le définissant comme « l'unique apparition d'un lointain, si proche qu'elle puisse être », insiste en 1931 sur le déclin de l'aura de la photographie puis en 1936 sur son absence dans les instantanés largement reproduits et diffusés. Pour une critique du point de vue élitiste, progressiste et « inversé » (« par imputation négative ») de 1936, voir Heinich (1983 : 107-109).
- 15 Les Rencontres internationales de la photographie d'Arles sont devenues en 2002 les Rencontres de la photographie d'Arles ; cette petite transformation du syntagme peut signifier un renouvellement du festival, alors en déclin, et l'évidence de sa dimension internationale, dans le contexte de la mondialisation.
- 16 Le nom du festival est ambivalent par sa double fonction de pur désignateur conventionnel rigide d'un référent spécifique chargé d'éventuelles valeurs connotatives (de nom propre) et de catégorisation et description (de nom commun). La définition du mot *rencontre* comprend deux unités sémantiques : la relation entre deux éléments et son caractère fortuit ou non, indéterminé ou non. Le trait « indéterminé » peut être ici considéré comme virtualisé par l'article défini qui, cependant au pluriel, promet une variété plus imprécise, par l'indication du lieu et de l'objet typifié de la rencontre ; le génitif subjectif (le visiteur attendu) étant implicite. Si indétermination il y a dans ces rencontres, c'est celle des modalités de la relation avec l'objet de la médiation.
- 17 Dans la sphère des musées, l'importance de l'architecture fonctionnant comme cadre d'interprétation et, lorsqu'elle est monumentale, comme signal d'une frontière entre deux mondes de valeurs, a été soulignée par le muséologue Marc Maure (1988). Pour une étude de la morphologie architecturale éclectique des musées des beaux-arts, de leurs fonctions et des tensions entre expôts et architectures de « maître », voir Von Moos (1996), qui refuse néanmoins l'alternative entre architecture ancillaire ou objet de valeur.
- 18 La définition du contexte étant problématique, Floch a décidé de l'aborder comme un texte (1990). Or, le risque encouru alors est « la périlleuse dérive des contextes » évoquée par Pierlugi Basso Fossali et Maria Giulia Dondero (2011 : 86) où chaque contexte-texte ne peut pour sa définition que renvoyer à un autre contexte-texte à moins de poser un terme. Ce terme (*ab quo*) exige de prendre en compte l'orientation de la visée de l'analyse du contexte vers l'objet et de postuler avec cette réaction une certaine fixité des valeurs contextuelles.
- 19 Cette déclinaison peut être considérée d'un point de vue théorique comme un effort croissant d'abstraction dans la construction de l'objet scientifique ou d'un point de vue perceptif comme une variation de la focalisation du regard sur les formes identifiables et nommables, sur des qualités plastiques (couleur, composition, ligne...) courantes mais principalement évoquées dans le domaine artistique ou sur des tensions qui travaillent les valeurs, les effets de contraste qui intensifient les couleurs ou lumières par exemple, l'impression de dynamisme des rythmes, tout un vocabulaire courant dans les traités d'esthétique.
- 20 Le point de vue adopté ici est celui de la réception en tant qu'elle est, malgré sa relative indétermination, inférable à partir des contextes et dispositifs et de nos habitudes perceptivo-interprétatives. Voir « Quel point de vue sur quel objet ? » *supra*.
- 21 Gérard-Georges Lemaire (2004) décrit la naissance, dans le salon florentin apparu en 1674, d'un petit guide imprimé pour guider les amateurs confrontés à des œuvres connues ou nouvelles, la forme et l'évolution du livret des salons français du XVIII<sup>e</sup> siècle destiné à orienter les amateurs et à instruire, puis l'apparition et le développement du genre de la critique avec Diderot.
- 22 Jacobi distingue les avant-textes, les endo-textes, les exo-textes et les textes périphériques en fonction de leurs situations, producteurs et fonctions (2010).
- 23 Contenu des textes de présentation reproduit en annexe.

24 En contre-point, voir le commentaire filmé d'une artiste renommée et amie de Marker (donc doublement légitimée), Agnès Varda (Pierrick et Youssi, 2011).

25 Une comparaison de cet endo-texte et des avant-textes permettrait d'en relever les nombreuses citations et les reformulations et dérivations grammaticales. Les gommages auxquels procèdent les auteurs du plan légendé sont facteurs des ambiguïtés référentielles analysées par Miège (2004), mais aussi d'ambiguïtés sémantiques. Néanmoins, l'ambiguïté, facteur d'incertitude et d'interrogation, peut être un bon « stimulateur » de curiosité spectatorielle.

26 Jérémy Glicenstein a évoqué la difficulté que présentait l'exposition de vidéos (2006) ; notons ici l'isolement à chaque extrémité des salles en enfilade de *La jetée* (1962) et de l'installation sonore *Silent Movie* (1995).

27 Thürlemann analyse la différence des effets produits par une œuvre isolée et par la série, soit « la <logique> rassurante de l'ensemble qui domine sur l'étrangeté de la pièce isolée » dans les musées d'art brut. Notant par ailleurs la fréquence de la série dans les mouvements d'avant-garde depuis Monet, il se demande si la série n'est pas un « un expédient pour créer une illusion de compréhension là où la compréhension n'est plus assurée par le savoir culturel du grand public », une manière en somme d'assurer un minimum de lisibilité « quand la compréhension d'une œuvre est douteuse » (1996 : 141-148).

28 Davallon distingue ainsi, au sein du monde particulier de l'exposition, « le monde synthétique, réel de l'exposition », celui « utopique comme pur être de langage de l'exposition » (« une nébuleuse de signification, d'évocation et d'impression ») et « celui réel d'où vient l'objet » (1999 : 170).

29 Le terme d'*auteur* signifie ici créateur, origine et détenteur d'une autorité. Pour une étude de son usage en photographie comme titre d'une revendication de légitimité ou de reconnaissance intellectuelle, artistique, éthique ou même juridique et économique, le moyen terme entre photographe et artiste, voir Morel (2003), Gervais (2010) et la critique de ce titre par le photoreporter Gilles Saussier (2001) pour ses incidences sur la pratique et les productions photographiques.

30 À la suite de Mikhaïl Bakhtine et de Charles Bally, et en écho aux distinctions de Gérard Genette entre auteur, narrateur et personnage, Oswald Ducrot distingue dans ses études de l'argumentation et des discours le sujet parlant, comme être empirique, le locuteur, assumant la responsabilité de l'énoncé, et l'énonciateur, le point de vue mis en scène par exemple dans l'ironie (1984).

31 Voir les lois ou maximes conversationnelles de Ducrot (1979) et Grice (1979).

32 Voir le séminaire de l'IRI « Les figures de l'amateur » du 13 mai 2008 où J. Lichtenstein et son invitée, Ch. Guichard, traitent des transformations au XVIII<sup>e</sup> siècle de la légitimité du discours sur l'art. À celle des « amateurs » et des artistes fondée sur une connaissance empirique succède celle fondée sur le « bon goût » des critiques (Diderot) et du public reconnu par l'abbé Dubois — « un bon goût » qui devint par la suite une simple affaire personnelle de goût. Pour une approche plus générale de l'autorité de l'artiste, voir Poinot (2008 : 210 *sqq.*).

33 Nous pensons par exemple à un œuvre exposée au Musée d'art contemporain de Marseille en 2012 de Maria Papadimitriou qui décrivait sur un cartel son projet de représenter la fragilité d'une embarcation et le sable des côtes italiennes ; entre la description et les pièces exposées (une barque en métal penchée sur des morceaux de verre de Murano), le non-dit et les effets d'opposition phorique et matiériste réservaient une place au poétique.

34 Ni performatifs ou substance linguistique de l'œuvre ni théoriques ou guide de l'action, ces discours autorisés se donneraient « à lire comme représentation de la prestation esthétique, de l'œuvre dans son ensemble ou de l'artiste, et à ce titre tendraient à s'effacer, à se faire oublier », écrit Poinot (2008 : 143 *sqq.*)

35 Dans la *Rhétorique* d'Aristote, l'*éthos* (caractère) désigne l'un des trois moyens de persuasion (avec l'argumentation et les passions) et renvoie à l'image persuasive et vertueuse que l'orateur doit construire dans son discours pour l'adapter aux attentes de son auditoire et emporter son adhésion.

36 Poinot définit la figure de l'artiste comme une image « exigée par la société et fixée par les médias », émergeant des récits autorisés produits par l'artiste et de ceux produits sur ses indications (2008 : 150). Pour Jeanneret, elle est constituée par la production et la diffusion d'une œuvre, légitimée par son interprétation et sa « mobilisation sociale » et forgée par l'auteur et les altérations qu'elle subit en tant qu'êtres culturels – les êtres culturels étant des « des configurations dynamiques [...] fournissant des repères », des complexes communicables et variables d'« objets matériels, textes et représentations » (2008b : 16).

37 Traitant de la photographie comme instrument politique, Gisèle Freund évoque aussi les sens opposés donnés à certaines de ses photos ; elle conclut : « L'objectivité de l'image n'est qu'une illusion. Les légendes qui la commentent peuvent en changer la signification du tout au tout » (1974 : 155).

38 L'« illusion référentielle » aurait vidé de signification intrinsèque la photo, d'après Bazin (1945/1976), Dubois (1983) et Lemagny (1992). Schaeffer, opposant la peinture avec ses savoirs historiques et la photographie plus intime et privée, pointe le risque d'une surinterprétation, car de l'image qui « ne veut

rien dire et ne dit rien, [qui] montre », il y aurait « peu à dire » (1987 : 206 et 210). Barthes (1980), de son côté, a proposé une étude des modalités de la saisie photographique, Floch (1986) en a fait une de la forme plastique de la photographie et de ses types et Rancière (2008) a conceptualisé une « image pensive ».

39 L'ouvrage du Seuil comporte la même ambiguïté entre l'aspect documentaire de la collection « Petite planète » et la dimension artistique inhérente à l'édition photographique.

40 Voir Morel (2007) au sujet des critiques adressées à Sebastião Salgado ou sur les pratiques paradoxales des photoreporters qui, par réaction aux critiques ou pour répondre aux impératifs rhétoriques de revues ou aux évolutions des normes artistiques, usent pour leurs expositions d'un style documentaire (une forme précise et volontairement impersonnelle) et conçoivent « des clichés empreints de signes personnels visibles » pour la presse.

41 Rastier (1989) a théorisé la valeur prescriptive du genre tant sur le plan de la production que sur celui de l'interprétation. Jeanneret retient également le genre comme « médiation dans la définition des postures vis-à-vis des êtres culturels » (2008b : 129).

42 Voir Schaeffer (1987) sur les notions d'indices, de renvoi indéterminé ou de référence.

43 Michel Poivert analyse, face à l'effacement du photographe prôné par Henri Cartier-Bresson, la conception de la photographie de Raymond Depardon comme « art d'être au monde », « la photographie renvoyant moins alors à une valeur d'instrument ou d'usage qu'à un mode d'écriture, d'enregistrement d'expériences existentielles », l'événement devenant de fait « de moins en moins la condition de l'image » (2002 : 59 *sqq.*)

44 Sur la disposition des tableaux, voir, outre les reproductions de Martini, de Heim, de Dantan..., Lemaire (2004) et *L'art et l'exposition* de Klüser et Hegewisch (1998) qui indiquent des innovations comme celle de Chardin disposant « les œuvres les unes à côté des autres... provoquant des rapprochements troublants » ou la liberté laissée à Courbet avant les auto-organisations des artistes du XX<sup>e</sup> siècle. Voir également des historiens de l'art ou conservateurs, comme J. Lichtenstein et son invité Ch. Michel (séminaire de l'IRI du 8 avril 2008), Arasse (1997), Desvallée (1988) ou Krauss citée par Desvallée.

45 Ces qualificatifs topologiques désignent l'importance du rapprochement entre les parties d'un ensemble ou la quantité de vide entre elles ; au compact s'opposeraient ainsi par degré le concentré, puis le connexe et le délié.

---

### ***Pour citer cet article***

#### Référence électronique

Marie Renoue, « Aux Rencontres de la photographie d'Arles 2011 : les *Coréennes* », *Communication* [En ligne], Vol. 31/1 | 2013, mis en ligne le 08 octobre 2014, consulté le 06 décembre 2015. URL : <http://communication.revues.org/3814> ; DOI : 10.4000/communication.3814

---

### ***À propos de l'auteur***

#### **Marie Renoue**

Marie Renoue est chercheuse associée au Centre Norbert Elias, UMR 8562, et membre de l'Équipe Culture et Communication à l'Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse. Courriel : [Marie.Renoue@wanadoo.fr](mailto:Marie.Renoue@wanadoo.fr)

---

### ***Droits d'auteur***

© Tous droits réservés

---

### ***Résumés***

Associant les approches sensible et médiatique de la sémiotique et de la communication, l'auteure propose une étude du contexte et des dispositifs de médiation modalisant la présentation et la réception des *Coréennes* de Chris Marker exposées à Arles en 2011. Festival, distribution et disposition des photographies sont analysés pour tenter de définir les traitements des différentes valeurs en jeu et les modalisations potentielles des parcours des visiteurs.

Combining semiotic and communicational approaches, the author studies the context and the mediation process set up to frame the display and the perception of the 2011 exhibition of Chris Marker's *Coréennes* during an arts Festival in Arles. Through her analysis of the Festival itself and of the arrangement and layout of the photographs, she identifies what cultural values were called upon and how they were processed to influence the visitors' itineraries.

Con base en la asociación de los enfoques sensible y mediático de la semiótica y la comunicación, la autora propone un estudio del contexto y los dispositivos de mediación que modalizan la presentación y recepción de *Coréennes* de Chris Markers expuestos en Arles, en 2011. El festival, la distribución y disposición de las fotografías son analizados para intentar definir el procesamiento de los diferentes valores que están en juego y las modalizaciones potenciales del recorrido de los visitantes.

***Entrées d'index***

***Mots-clés*** : Chris Marker, esthétique, exposition, médiation, photographie

***Keywords*** : Chris Marker, esthetics, mediation, photography

***Palabras claves*** : Chris Marker, estética, exposición, mediación