

Carte Semiotiche 2025/2

L'oggetto teorico

**A quarant'anni da *La macchina della pittura*
di Omar Calabrese**



Carte Semiotiche

Rivista Internazionale di Semiotica e Teoria dell'Immagine
Annali 13 - 2025/2

L'oggetto teorico.
A quarant'anni da *La macchina della pittura*

A cura di
Giovanni Careri, Tarcisio Lancioni, Mirco Vannoni

SCRITTI DI

ACQUARELLI, CALIANDRO, CARERI, CUCURULLO, FICHERA,
LANCIONI, MANCHIA, MINNA, PEZZINI, PURGAR, SARAÏS,
STOICHITA, TRISCARI, VANNONI

la casa
USHER

Carte Semiotiche
Rivista Internazionale di Semiotica e Teoria dell'Immagine
Fondata da Omar Calabrese
Serie Annali 13 - 2025/2

Direttore responsabile
Lucia Corrain

Redazione
Manuel Broullon Lozano
Massimiliano Coviello
Stefano Jacoviello
Valentina Manchia
Francesca Polacci
Miriam Rejas Del Pino (Segretaria di redazione)
Giacomo Tagliani
Mirco Vannoni (Segretario di redazione)
Francesco Zucconi

CROSS - Centro interuniversitario di Ricerca "Omar Calabrese"
in Semiotica e Teoria dell'Immagine
(*Alma Mater Studiorum* – Università di Bologna, Campus di Ravenna,
Università di Siena, Università Iuav di Venezia)
SEDE Università degli Studi di Siena
Via Roma, 56
53100 Siena

Copertina
L'immagine è stata creata Adriano Tetti e da Mauro Luccarini,
fondatori del collettivo artistico "Mistiche Nutelle".

ISSN: 2281-0757
ISBN: 979-12-82321-02-0

© 2026 by VoLo publisher srl
via Ricasoli 32
50122 Firenze
Tel. +39/055/2302873
info@volopublisher.com
www.lacasausher.it

Carte Semiotiche
Rivista Internazionale di Semiotica e Teoria dell'Immagine
Fondata da Omar Calabrese

Comitato scientifico

Maria Cristina Addis	IUAV Venezia
Luca Acquarelli	Université de Lyon
Emmanuel Alloa	Universität St. Gallen
Denis Bertrand	Université Paris 8
Maurizio Bettini	Università di Siena
Giovanni Careri	EHESS-CEHTA Paris
Francesco Casetti	Yale University
Lucia Corrain	<i>Alma Mater Studiorum</i> – Università di Bologna
Georges Didi-Huberman	EHESS-CEHTA Paris
Umberto Eco †	<i>Alma Mater Studiorum</i> – Università di Bologna
Ruggero Eugeni	Università Cattolica di Milano
Paolo Fabbri †	Università LUISS di Roma
Peter Louis Galison	Harvard University
Stefano Jacoviello	Università di Siena
Tarcisio Lancioni	Università di Siena
Eric Landowski	CNRS - Sciences Po Paris
Massimo Leone	Università di Torino
Anna Maria Lorusso	<i>Alma Mater Studiorum</i> – Università di Bologna
Jorge Lozano †	Universidad Complutense de Madrid
Gianfranco Marrone	Università di Palermo
Francesco Marsciani	<i>Alma Mater Studiorum</i> – Università di Bologna
Angela Mengoni	Università Iuav di Venezia
W.J.T. Mitchell	University of Chicago
Pietro Montani	Università Roma Sapienza
Ana Claudia Mei Alves de Oliveira	PUC - Universidade de São Paulo
Isabella Pezzini	Università Roma Sapienza
Andrea Pinotti	Università Statale di Milano
Wolfram Pichler	Universität Wien
Bertrand Prévost	Université Michel de Montaigne Bordeaux 3
François Rastier	CNRS Paris
Carlo Severi	EHESS Paris
Antonio Somaini	Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3
Victor Stoichita	Université de Fribourg
Felix Thürlemann	Universität Konstanz
Luca Venzi	Università di Siena
Patrizia Violi	<i>Alma Mater Studiorum</i> – Università di Bologna
Ugo Volli	Università di Torino
Santos Zunzunegui	Universidad del País Vasco - Bilbao

Sommario

L'oggetto teorico A quarant'anni da *La macchina della pittura*

a cura di
Giovanni Careri, Tarcisio Lancioni, Mirco Vannoni

A quarant'anni dalla Macchina della pittura <i>Giovanni Careri, Tarcisio Lancioni, Mirco Vannoni</i>	7
Orientarsi nella mappa dei generi, individuare singolarità. La macchina della pittura secondo Omar Calabrese <i>Isabella Pezzini</i>	22
Il concetto di plastico in semiotica, fra dinamiche estetiche e plasticità del senso <i>Stefania Caliendo</i>	33
Le détail et la fabrique de l' <i>image</i> <i>Valentine Saraï</i>	49
Incarnare l'oggetto teorico. Dalla <i>déplacée</i> di Damisch all'immagine queer <i>Giorgio Fichera</i>	75
Learning from Caravaggio. Art history, semiotics, and the birth of the epistemic observer <i>Krešimir Purgar</i>	90
<i>Forma-di-vita</i> e oggetto teorico. Claire Fontaine, Édouard Levé <i>Viviana Triscari</i>	113
Flou et hors champ. L'opacité de la représentation de la victime en tant qu'objet théorique. <i>Le fils de Saul</i> de László Nemes <i>Luca Acquarelli</i>	128

La rovina come oggetto teorico attraverso <i>Self-Deceit</i> di Francesca Woodman. Tra Hubert Damisch e Mieke Bal <i>Mattia Cucurullo</i>	146
La polvere di Ettore Spalletti <i>Eleonora Minna</i>	160
Il ritratto del re nell'era dell'intelligenza artificiale. Incroci tra generi e scontri intertestuali <i>Valentina Manchia</i>	173
Effetti collaterali	
Woody Allen e il <i>trompe-l'œil</i> <i>Victor I. Stoichita</i>	191
Introduzione all' <i>Arte dell'autoritratto</i> <i>Omar Calabrese</i>	209
Lector in tabula. Verso una teoria semiotica dei generi in pittura <i>Omar Calabrese</i>	215
Biografia delle autrici e degli autori	224

Le détail et la fabrique de l'image

Valentine Saraïa

Abstract. The aim here is to open up the image from its surface, at the site of its detail, unfolding the whole from and around that very detail which, *a priori* secondary or anecdotal, will be defined as a theoretical object.

This endeavour, at the junction between semiology and psychoanalysis, simultaneously guides both the eye and the thought towards the resonance and depth of the image, not only of its figuration, but also of its *frayage*, of its *figurability*.

Keywords: Semiotics; Psychanalysis; Arts and Language.

Penser l'image par l'image, au-delà de l'image.

Comment la raconter ?

Qui sont ses figures, à quoi servent ses détails ?

Qu'est-ce que la *figurabilité* ?

1. Ouverture

Le détail¹ est toujours ce qui fait entrer dans le discours et dans l'image, dans ce qui confirme son environnement et l'ouvre, le rend à la fois dense et poreux. Dans ce qui fait parler au-devant le contexte qui le supporte, qui le convoque, le mobilise, le donne à voir, permet ailleurs ce qui en son centre *s'inter-dit*.² Il est une porte d'entrée dans la tessiture de son milieu énonciatif et figuratif, son déploiement. Il est un véhicule de la pensée, celui faisant cheminer en amont et en aval, celui qui dit plus loin, depuis sa latence et son devenir, dans son devenir " image de l'image ", " énoncé en énonciation " ; en somme il est ce lieu de fabrique d'une histoire " se faisant " ; à la fois celle de son espace de narration, mais aussi celle de son espace de lecture.



Fig. 1. Maître de Flémalle, (Attribué à Robert Campin),
L'Annonciation (détail), 1415-1425,
 Huile sur panneau, 61 x 63,7 cm, Bruxelles,
 Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, inv. 3937.

En cela le détail est un temps hors temps, un *objet théorique*,³ quelque chose qui, pour être saisi, ne peut se satisfaire de son historicité (Damisch 2025 : 12-13). Il est un au-delà du motif. Un élément non cernable, processuel, un dispositif indocile au langage et à la représentation. À la fois un objet et un outil qui, toujours, fait de son énoncé ou de sa figuration autre chose ; du même temps l'articule et la disloque. Pure altérité,⁴ dans sa saillance le détail ouvre son espace de travail, renverse les jeux d'opacité et transparence jusque-là établis. Engage d'autres horizons, qui ne sont jamais autre chose que celui de sa *figurabilité*.⁵ En cela le détail est une *symbolisation* à lui-même, un élément qui, d'un même mouvement, dit l'unification et le détachement, génère une dynamique visuelle et sémantique. Une *intrigue*. Une *marque* pour plus tard, après-coup, dans le remontage de ce temps qu'il impose, dans son hors-cadre, dans sa contexture, *Recentrer les marges*.⁶ Depuis son signe, depuis sa petitesse, depuis son écart,⁷ revenir au centre de la scène, relire l'image et son discours. Il faut alors considérer dans son insistance, dans sa répétition, l'importance de sa présence en sa scène d'expression, de ce qui permet *a priori* et *a posteriori* de la penser, de la raconter, d'ouvrir ses modalités et ses figures à toutes leurs étendues, de l'observer dans son *efficacité*,⁸ dans ses mécanismes, dans la théorisation de son objet, et la démonstration de sa propre *théorie*.

2. *L'Annonciation, introduction à l'image*

De toutes les images, il en est une qui interroge particulièrement son pouvoir de représentation, ses contours et sa substance, le visible et le virtuel, le signe et sa puissance. Ainsi, au point de tout ce qui en elle s'ouvre et se clôt, l'Annonciation s'engage sous la forme d'un récit, celui de la formation d'un corps littéralement nommé *Image*.

Dans cette embrasure, narrative, architecturale et temporelle, au seuil d'un espace clos jouxtant l'*hortus conclusus*, bras tendu, talon levé, le corps encore dans son pas, l'archange Gabriel s'adresse à la Vierge Marie. De l'autre côté de la scène, lui faisant face, debout ou assise, dans un geste d'accueil ou d'effroi, la figure virginale se dé-

tourne de son ouvrage textile ou textuel, suspend son filage, abandonne sa lecture. Au cœur de cet environnement statique, l'image advient. En gestation, elle ne se montre pas encore, mais s'énonce, se met au rébus.⁹ Au travers des détails que la scène dispose au regard et à la pensée, la figure latente s'offre en constellation, se dit sur les lignes, entre les lignes, se profile en filigrane. Là, entre le fuseau et l'index de la Vierge, le long de cette pourpre qui se file et cisaille l'or des icônes byzantines (Figg. 2, 4) ; ici en ces caractères s'étirant, noir sur blanc, en la surface du livre ouvert, occidental et tardif (Figg. 3, 5).

Deux objets, deux attributs, deux pratiques, qui d'une rive à l'autre des Vierges lectrices et tisserandes, engagent l'image à son *travail*. Ainsi, de part et d'autre de leur transition typologique, du fuseau, filant sa destinée, au livre, rectangle de lecture et d'augure, se dit silencieusement en l'Annonciation ce qui est à venir, à lire et relire ; à relier aussi.

Textile ou textuel, incarnant tout à la fois la matérialité de l'image, sa " fabrique ", et ce que cette matérialité développe ailleurs, l'outil virginal, dans son détail, fait cadre de lecture et d'interrogation. S'instituant comme texture et contexture de l'Incarnation (Fig. 1), dans ce prolongement chiasmatique du Verbe et de l'Image, de la chair et du tissage, les éléments textes et textiles sont ce qui, au second plan, en reste de l'évènement et du récit, dans leur insistance visuelle et sémiotique, introduit le regard et la pensée en une scène au sein de laquelle dialoguent " objet(s) théorique(s) " et " théorie de l'image ", dans un " faire image " polysémique et stratifié.

2.1. *L'image impossible*

Pour comprendre l'enjeu de ces détails il faut saisir leur contexte de production, leurs interdits et déplacements, ce qu'à travers eux la scène dépasse et maintient tout à la fois. Aussi, clôturant deux siècles d'aniconisme, en cette scène où la Vierge et l'ange se font face, les deux protagonistes polarisent cet espace d'émergence et de réception de l'image, joignant et disjoignant l'attente judaïque – caractérisée par l'absence d'icône –, à laquelle répond l'annonce messianique – introduisant de fait l'Image fondatrice du christianisme –. Une scène se structurant au cœur de cette polarité de l'invisible et du visible, aux franges de ce qui ne se montre pas encore, mais s'énonce, *transite*. Une figure s'esquissant juste là, dans le temps précédent celui des lois mosaïques constituant l'Ancien Testament, marquées par l'interdiction de fabrication et d'adoration " d'images taillées ou de représentations " (Exode 20: 4-5). Une interdiction qui tout en se démarquant des idoles préexistantes, à la fois prévient et dépasse la réduction spirituelle à une représentation matérielle.

Ainsi, alors que l'interdiction vétérotestamentaire souligne la transcendance et l'intouchable divin ; l'Annonciation, introduisant le mystère de l'Incarnation, ouvre la voie à une approche au sein de laquelle l'*image* se verra l'intermédiaire fondamental entre Dieu et les hommes. Le christianisme, émergeant en ce contexte iconoclaste, renverse ainsi les traditions visuelles et doctrinales précédemment établies, dont il se présente pour autant comme continuité. Induisant ainsi, au point de ce basculement, une tension essentielle entre le maintien du mystère divin et la représentation de ce même mystère, par la figure messianique. Une figure qui en la scène ne se donne pas encore sous la forme de traits reconnaissables mais qui, d'ores et déjà, s'énonce, se présente par un ensemble d'éléments, opérant en leur degré de lecture son *advenance*, sa venue et formation. Puisqu'en cette image il s'agit précisément de cela : sous l'image, une image, celle de l'Image christique, en gestation, en attente de lecture.

2.2. *Figurabilité du mystère*

Aussi, toute image de l'Annonciation confronte au moins doublement au mystère, celui théologique de l'Incarnation, central à la foi chrétienne, et du même temps celui de sa *re-présentation* qui, en sa qualité de *mystère*,¹¹ engage l'idée d'une révélation dont l'œuvre ne se présente que comme voie d'accès.

De sorte que la scène livre en ce sens, à même sa désignation, le motif de sa résistance et de ce qui se verra développé comme "dispositif imageant", conciliant et instituant non moins l'idée d'une image que celle d'un *faire image*. « Tout se passe dans cet espace très fin, le plus matériel de la peinture, celui lié à la peinture en tant qu'activité du *faire* en tant qu'activité poïétique. ».¹² Une *image processuelle* donc, demeurant dans sa profondeur spirituelle, en-deçà ou au-delà de tout signe verbal ou visuel, et maintenant de fait cette tentative de représentation volontairement ouverte.¹³

Il faut ici revenir à la définition de la représentation. Dans son édition de 1727, le Dictionnaire de Furetière précise : « image qui nous remet en idée et en mémoire les objets absents, et qui nous les peint tels qu'ils sont ». En ce premier sens, la représentation donne à voir l'« objet absent », chose, concept ou personne en lui substituant une « image » capable de le représenter adéquatement. Représenter est donc, en ces termes, faire connaître les choses immédiatement par « la peinture d'un objet », « par les paroles et par les gestes », « par quelques figures, par quelques marques ». Or, ce qui s'exhibe ici, sous les traits d'objets textiles ou textuels, revient à la représentation de son devenir image, de cette image en puissance, pas encore saisissable dans sa figure, mise en équation de sa figurabilité, de sa force d'énonciation,¹⁴ de sa représentation, ailleurs. Inscrivant ainsi la question de la représentation dans une logique de substitution ou de délégation, tel que repris dans ce même dictionnaire en un second sens "tenir la place de quelqu'un, avoir en main son autorité". De sorte que dans un cas comme dans l'autre, une dialectique entre présence et absence s'esquisse disant, de l'absence à la représentativité, la prolifération des manières de représenter ou de "se représenter". Le livre et le fuseau en ce sens ne rejoignent pas l'acte mimétique, rendant par la ressemblance à l'absent sa présence, mais bien la représentation même de ce vide, *condensé, déplacé*, empli de son irréprésentable.¹⁵ Et faisant de ces deux outils, dans leurs figurations denses et stratifiées, le symptôme de cette mise au travail multiple du signe dans l'ouverture de ce qu'il désigne.

Ainsi, par ces objets, les scènes d'Annonciation répondent à un paradoxe idéologique, phénoménologique et sémantique dont l'intention sera précisément de figurer, de rendre à l'image et à la pensée l'instant de ce mystère dans son impossible représentation ; non pas le secret, mais l'image de son devenir image, le possible cheminement vers son dévoilement. Enjeu se référant à la *figurabilité*, non seulement telle que l'a définie en premier la discipline psychanalytique freudienne, comme la capacité à transformer des concepts impalpables, non bornables, non définissables, en tant qu'images mentales ou représentations visuelles (Freud 1971), mais également au sens que l'entend Louis Marin, comme le travail de conversion et de transformation, par l'image et le texte, d'un concept abstrait en contenu transmissible, en un objet cernable, visible et lisible, rendant l'intangible tangible et, ce faisant, permettant le regard et l'engagement intellectuel du regardeur.¹⁶ De sorte que si l'Annonciation, dans sa figuration, offre visuellement la scène engageant l'Incarnation, elle n'en préserve pas moins sa force et intégrité idéologique. Œuvrant ainsi à en transmettre son essence, à s'inscrire en vue de témoigner, à y parvenir sans défaire la tension, à se dire sans dénouer ce qui l'intrigue.

En somme à se maintenir perpétuellement “ au travail ” de se “ faire image ”, opérant non pas dans une forme d’homogénéité de la surface peinte, mais dans un jeu établi en un espace lacunaire entre ces éléments de détails, dans l’infini dialogue qui se tisse depuis leurs interstices et ligatures.

Une scène dans le champ des possibles, dans sa latence et sa potentialité. Dans sa mise au dehors et sa rétention, dans sa dynamique spécifique, à chaque regard montrée, cachée, actualisée dans son mouvement. Dans sa faculté à représenter, à donner forme et substance à ce qui se dérober, doit se dérober. Ce qui crypté dans ses paradoxes, dans son balancement, se montre en monstration de son insaisissable. Ainsi le livre et le fuseau se définiront comme “ replis ” et “ puissance ” de l’image. Évoquant, convoquant, des idées complexes et abstraites, délimitant et ouvrant, entre ces lignes textiles et textuelles, l’étendue de leur espace “ figural ”¹⁷, théologique et théorique.

2.3. *Réification et abstraction*

En cet espace pictural advient ainsi une béance, ouvrant le regard du spectateur, le détournant du cœur de la scène, pour le conduire en ses marges, détails, saillances, et anfractuosités. Des éléments qui, livrant leur récit silencieux, invitent à cheminer en périphérie des protagonistes, aux confins de ses lieux de représentation, là au point de ces éléments faisant texture et contexture, déployant en leur représentation l’efficacité d’un récit fragmentaire et silencieux.

Aussi le livre, objet matériel représenté à l’image, renvoie d’autre part à l’abstraction de son énoncé. Récit théologique dont l’extrait, lisible ou illisible, ne peut être saisi dans son ensemble, ne parvenant en ce sens au regardeur que sous le jour de sa troncature, de son prélèvement. Un fragment renvoyant de nouveau à la question, de la révélation et de l’ailleurs de ce qui est montré, débordant à la fois sa présence objectale et l’espace qui le présente. De façon analogue, le travail de filage, en tant que phase initiale du travail textile, tend depuis la figuration de ces gestes et outils, vers un ailleurs de l’image, vers ce qui, depuis sa pratique liminaire, engage la pensée de son devenir étoffe.

De sorte que dans ce contexte, les éléments textuels et textiles ne se limitent pas à leur présence tangible, mais adviennent comme métaphores et entrelacements de différents plans de réalités et de temporalités, conduisant l’image à l’entière de ses perspectives. Cette dimension “ abstraite ” invite ainsi à considérer ce qui se situe au-delà de la ligne scripturale ou textile, qui, l’une comme l’autre, dans leur étirement, dans leur prolongation invisible, génèrent à la pensée un espace invisible, à la fois juste là et ailleurs : ici, sous l’ombre de la lettre, là, au bout du fil, mais aussi et surtout partout où l’extension de leur matérialité et de leur pratique conduit.

Permettant ainsi par la figuration de ces outils techniques et théoriques, la mise en abyme d’un véritable travail entre le visible et le virtuel, entre l’image et son potentiel imageant.

3. *Le livre et le fuseau : la fabrique de l’image*

Ainsi, si dans leur détail le livre et le fuseau permettent l’introduction de l’Image et dans l’image, ils permettent, depuis ce même détail, une dynamique à l’origine de la production même de l’image.

Attributs, accessoires, « ni dedans, ni dehors » (Derrida 1978 : 92) . Ces objets impliquent un rapport de collaboration, non seulement avec les autres éléments de

l'œuvre, mais également avec l'extériorité de la scène. Ils sont ce qui, en l'image, engage leur mécanique précisément à l'endroit où le regard se heurte à leur opacité, où l'image résiste, insiste, s'indique dans le mystère de son "devenir". Dans ce qui la promet et la performe et qui, sans la livrer, la maintient en réserve. Dans ces outils qui l'élaborent et la *manifestent*. Dans ce qui l'organise et la distribue, dans ce qui la pense, se pense et se théorise, au point de cet objet placé à proximité de la Vierge, mis à disposition du regard. Disposé, disposant, dans leur position secondaire, dans leur "à côté", la perception et réception de l'image.

3.1. *Tisser l'Image, lire le Verbe*

L'expérience performative de l'Annonciation se vérifie ainsi, non seulement par la confrontation de l'Image se formant en l'image, dans son cadre de représentation ; mais également, par l'ensemble des gestes et pratiques qui l'environnent et la redoublent. Aussi le filage en vue du tissage convoque et condense, du linge au Voile et du Voile au linceul,¹⁸ l'entièreté du récit christologique, lui-même inscrit et offert au regard, au point de ce livre ouvert présentant la prophétie d'Isaïe ou l'acceptation mariale, et assumant de fait, des Anciennes aux Nouvelles Loïs, l'entièreté du rapport de promesse et d'accomplissement. Verbe qui soufflé, gestualisé, permet ainsi, une réactualisation, une réitération de l'acte de traduction premier et de fait de transcendance. Aussi, bien que situé dans le passé du récit visuellement représenté, les termes lus par le regardeur dans le maintenant de sa contemplation, créent une forme de dégel, lui prête une voix et un corps, animent hors cadre le Verbe et ses figures. Donnant alors à penser cette « convertibilité du dire au voir » et du "voir au dire" comme "performativité iconique de la parole" (Marin 1988 : 61-72).

Un renouvellement perpétuel du dépassement des limites de cette image et de cette parole avec la certitude, la vigilance, qu'à la fois celle-ci s'étire à chaque regard hors de sa représentation, sans jamais évider son espace de monstration, maintenant toujours possible sa répétition prochaine.

3.2. *"Choséité", immanence et transcendance*

Si la lecture et le tissage convoquent dans leur gestes et pratiques un champ génératif, engageant une mise en abyme du sujet représenté, la matérialité verbale et textile des objets permettant ces pratiques induit en elle-même un caractère performant. Une « choséité » participant à l'idéologie de l'incarnation et à son efficience, par ce que Jean-Claude Bonne (Bonne 1999 : 77-111) définit et développe comme ce qui, entre le sujet représenté et son support de figuration, dans sa matière, dans son épaisseur, induit une image intriquée, dialoguante, « en *substance* », une image se tenant littéralement *sous* l'objet peint.¹⁹

Une matérialité de l'image participant ainsi à la tension entre transcendance et immanence. Avec d'une part, le médium pictural, qui par sa matérialité, engage la manifestation du divin dans une dimension tangible. Dimension matérielle de la représentation, elle-même redoublée par le caractère substantiel des activités figurées. Le corps du Christ étant à la fois le Verbe de Dieu que contient le livre et le Voile du temple à la confection duquel est précisément employé la pourpre, filée au moment de l'Annonciation par la Vierge tisserande ; et d'autre part, en pendant de cette présence effective matérielle l'idée de leur par-delà, d'un devenir lecture ou motif qui n'est pas présent en la scène peinte et, de fait, transcende tout aussi bien ces éléments de détails, que la scène les mettant en œuvre.

Cette dialectique entre transcendance et immanence maintient ainsi l'efficace de l'évènement représenté, permettant aux fidèles, d'une part, d'appréhender ce qui se présente, de contempler l'incarnation à travers l'expérience visuelle que propose l'œuvre, tout en reconnaissant son inatteignable. Mettant ainsi de nouveau en jeu, en d'autres modalités que celles préalablement soumises, le rapport de figurabilité qui, tout en se présentant de façon lisible, transmissible et immanente, n'a de cesse de s'ouvrir, accessible et inépuisable, offrant conséquemment une voie essentielle au sujet même de cette image.

De sorte que, l'Annonciation devient non seulement une exploration de thèmes primordiaux tels que sont l'incarnation, le messianisme, l'ouverture du christianisme, mais aussi une invitation à questionner la représentation, son devenir, ses dispositifs de réception et transmission, ses modes de diffusion, d'existence et de résistance, l'ambivalence de l'immanence et de la transcendance, toute entière close en une image, au point de ses détails.

3.3. *Provoquer l'image, actualiser la scène*

Dans le vaste champ de la spiritualité et de l'expérience religieuse, la scène de l'Annonciation se distingue ainsi par sa capacité à rendre multiplement compte du caractère génératif. La lecture de ces œuvres, ne se limite pas alors à une narration historique, à un témoignage théologique, mais invite le regardeur à une *provocation* de l'image, une mise en jeu perpétuelle de cette figure, à la mise au dehors de ce corps en tant que figurabilité. Dans cette dynamique d'actualisation, le regardeur se voit alors engagé à l'image au contact de cette matière performée et performante, conduisant le regard au point de son affleurement, le maintenant là, en attente de sa révélation ; rejoignant en ce sens l'ensemble de la pensée développée quant au statut du spectateur ainsi qu'à la théorie de la réception qui en dépend.

3.4. *Un ailleurs spirituel*

Si l'image de l'Annonciation se présente comme doublement abstraite, au sens qu'elle se présente en des objets transcendants, menant dans leur abstraction au lieu de retrait de la figure qu'ils sous-tendent, elle implique alors conséquemment cet espace imagé, se situant en dehors de sa surface de figuration. Figures objectales, qui depuis cette vacuité de la scène, semblent éternellement faire signe en tant que présence ; outils se présentant comme le ressort même de sa force rhétorique, au sens de son abstraction, de ce qui n'est qu'en puissance, de cette image qui ne se laisse pas saisir, mais agit en l'ensemble de ses signes, objets, structures et systèmes faisant figure en lieu et place où la figure, elle, fait défaut. Permettant en ces termes de considérer cette image en tant qu' " envisagement " multiple, à la fois au sens de ce qui est prévu, attendu et à venir, et, d'autre part, à saisir comme l'identification à une figure, au sens propre du terme " envisager ", par association d'une existence à un visage. Une image ouverte, indicielle, au sein de laquelle, le Verbe qui se fait chair se tient déjà là, dans sa transformation à venir, dans les échos du fil et du Fils, d'un fuseau et de la plume servant à déposer sur la surface de papier les lettres qui constitueront la trame de son histoire, le support textuel ou textile de son existence annoncée.

De sorte que, empruntant ces termes à la pensée d'Arasse, dans sa préfiguration, l'élément de détail se présente dans « sa véritable portée providentielle » (Arasse 1999: 10). Dérivant de *providere* traduit du latin par " voir en avant ", " prévoir ",

“ pouvoir ”, le terme se définit ainsi comme ce qui désigne une force supérieure et divine surdéterminant et conduisant l'ordre de toutes choses ; comme le Verbe contient toujours son sacrifice et le Voile de pourpre sa déchirure à venir, l'un et l'autre en ce même temps, à l'endroit de ce corps redoublé, objectalisé, travaillent déjà cette Image, alors à l'orée de son existence, à son dessein rédempteur et eschatologique. Soulignant ainsi toute la force de l'image à s'extraire de son cadre de représentation à travers ces éléments de détails. Et rejoignant en ce sens ce qui a précédemment été développé comme cadre offrant un lieu liminal et de “ démonstration ” de cette même liminalité. Témoignant ainsi, du même fait, tant du mystère que de son incapacité à se traduire et se transmettre pleinement, et soulignant conséquemment l'importance de l'expérience du sujet regardant, de son espace de regard et de réflexion.

Des objets textiles et textuels assumant d'une certaine manière une charge perspective, au sens de ce qui, dans ses lignes et formes, creuse l'image, crée l'illusion d'une profondeur (Fig. 1), guidant le regard en un point de fuite invisible, non situable, mais néanmoins effectif, et se faisant structurant une pensée au-delà des limites physiques de l'œuvre. Une pensée de l'œuvre à l'œuvre, une figure se figurant. Un hors-cadre comme lieu même de l'Image et de l'image. Un passage incessant de l'invisible au visible, sans que ce fond imageant ne soit jamais épuisé, sans que l'invisible ne soit complètement traduit, toujours maintenu à la lisière de ce qui le désigne et l'esquisse.

Une image contenante, se présentant dans son refus d'être contenue. Une image cryptée. Une figuration en débord, perçant la figuration qui, cependant, l'assigne à son point de promesse, la retient à son lieu d'émergence.

De sorte que, le livre et le fuseau dans les représentations de l'Annonciation ne se présentent pas comme de simples détails ou ornements, mais jouent un rôle crucial dans la médiation de l'incarnation du Verbe et de son engagement dans le tissage du monde matériel et spirituel ; non pas comme l'accès plein et direct à l'image de Dieu et à sa Parole, mais à son “ faire image ”, à sa physicalité multiple, à la fois intrinsèque à la scène, par la fabrique d'un corps textuel, textile et charnel, mais également extrinsèque, induisant à penser ces œuvres sous le jour d'objets réflexifs, théoriques, rhétoriques et efficaces.

4. Objet(s) théorique(s) entre opacité et transparence

Ainsi par-delà le seuil franchi, depuis ses outils et objets, l'image se compose, advient, se donne comme l'espace même de son émergence, sans cesse reconquissable. Présentant en son centre l'impénétrable, l'intact, l'inatteignable, elle s'orchestre, répartit autour ce qui, en compensation, énonce, se manipule, s'ouvre : un fuseau, une pelote, un livre. Un signe, une ligne écrite, un fil de laine enroulé, autant d'éléments qui, en pendant de ce qu'elle cachète, n'en finissent pas de s'ouvrir, de faire de sa pratique son propre cadre d'interrogation.

Faisant d'elle une image complexe, intriquée, et féconde. Une image à pans multiples, dont les éléments de détail se renversent perpétuellement dans leurs opacités et transparences. Des éléments faisant cheminer, à la fois en elle et autour d'elle.

4.1. L'image de l'image, métapicturalité

L'image de l'Annonciation engage ainsi l'image se faisant, celle idéologique et physique, dans le ventre marial, mais aussi son par-delà théorique et conceptuel.

Aussi, en ces *signes* textiles ou textuels, la scène ne se limite pas à représenter l'objet peint, mais recouvre, par ce même objet — dans sa densité sémantique, dans ces jeux de latence, de révélation et dissémination — sa notion *métapicturale*, induisant ainsi une réflexion quant à la représentation elle-même : « un signe qu'on ne peut saisir qui est, (...) le signe même de la peinture, car la peinture ne se laisse pas saisir » (Damisch 2025 : 44). Faisant de l'Annonciation non seulement un sujet religieux mais également un questionnement profond quant à l'acte même de représenter, de rendre *figurable*. Au sens de ce langage spécifique qui ne “ parle ” pas seulement de ce qu'il représente, mais aussi de lui-même, de sa propre nature de représentation et des conditions et modalités pour *faire* représentation. De ce processus consistant à verser l'intangible dans le tangible, tel que le manifeste la présence de saint Luc, en l'œuvre de Bonfigli, qui en tant que premier iconographe, confirme ledit enjeu figuratif au point où, tenant le stylet ou le pinceau, faisant image ou déposant le verbe, la main traçante, ou sur le point de tracer, établit une ligature, institue le détail de ce livre ouvert comme objet intermédiaire des sphères visibles et invisibles (Fig. 6). Figure de saint Luc scripteur ou peintre, redoublant en conséquence la figure de l'artiste lui-même, et faisant dès lors de ces scènes se *réfléchissant* en ses objets, des sujets de représentation particulièrement signifiants au sein de l'Histoire de l'Art. Questionnement métapictural par ailleurs repris en la pensée d'Omar Calabrese, prolongeant la réflexion que Daniel Arasse avait amorcée dans un article publié en 1984 (Arasse 1984 : 3-17) Dans une publication intitulée *Tempi, luoghi e oggetti dell'Annunciazione* (Calabrese 2009), l'auteur développe son analyse à partir de l'Annonciation peinte par Piero della Francesca à Arezzo, œuvre au sein de laquelle il soulignera l'enjeu d'un espace situé au-dessus de la Vierge représentant une fenêtre, une barre de bois et une corde qu'il associe alors aux outils du peintre perspectiviste, engageant de fait un questionnement profond et essentiel sur l'image, ses effets et dispositifs, sur ce qui dans ses objets et détails, la structure, l'énoncé et la livre à son agentivité, la révèle dans sa *dé-monstration*, sa *deixis*.

4.2. Présenter, représenter

L'Annonciation, dans ces enjeux de mise en visibilité, s'inscrit ainsi au sein de la théorie marinienne de la représentation, dans son ouvrage *Des pouvoirs de l'image* (Marin 1998), comme ce qui se présente et se manifeste à travers son propre système énonciatif et son propre mode représentatif, dans ce va et vient incessant du texte et de l'image.

En une grammaire visuelle, servant précisément cette intention du “ faire image ” et offrant de fait l’ “ image réfléchissante ” précédemment évoquée, telle que pensant par elle-même, en elle-même, à travers des niveaux de lecture pluriels, sa propre nature imagée.

L'image conduit alors l'œil vers ce qui demeure en “ instance de visibilité ”, invisible mais omniprésent, circulant en l'espace de sa représentation, jusqu'au fond de la perspective ouverte depuis l'espace clos de la chambre, menant précisément, en sa lucarne, au “ point de vue ”²⁰ de l'image, au lieu où elle éconduit et se promet à son futur. (Fig. 7, 8, 9). Un “ effet de sujet ” pour reprendre les termes mariniens, faisant de ce cadre pictural un espace dynamique, au sein duquel chaque élément contribue à son propre niveau de lecture une compréhension plus profonde du mystère et de l'acte de figurabilité.

Un cadre marquant en somme à la fois le début de l'assujettissement de l'image

au regard et, du même fait, la subordination du sujet regardant à son dispositif figurant.

4.3. *Opacité et transparence de la scène et ses outils*

Postulat engageant à penser l'objet livre et fuseau dans l'image, avec l'image et depuis l'image, en un espace de figuration où l'opacité et la transparence ne sont pas antinomiques, mais génèrent, dans leur oscillation et collaboration, l'intensité de l'œuvre et l'expérience induite.

La notion de transparence sera ainsi associée à une certaine clarté ou accessibilité de l'œuvre, permettant au spectateur ou au lecteur de saisir immédiatement sa signification ou intention, en l'occurrence, un livre ou un fuseau, une Vierge lisant ou flant. Transparence et accessibilité qui, si l'on en suit la pensée marinienne, n'est jamais totale et conduit toujours à une certaine résistance ou opacité.²¹ À ce quelque chose qui, échappant à sa lecture, au point de la page suspendue dans le vide, au point de ce fuseau maintenu par le fil, interpelle le regard et la pensée, interroge dans sa fixité,²² dans ce temps qui devenant turbidité et réification, devient observable. Aussi pour Marin (1989), l'opacité n'est pas simplement une impossibilité de compréhension, mais l'invitation même à la lecture de ses résistances. L'opacité est donc intrinsèquement liée à la capacité de l'œuvre à générer du sens, à provoquer une réflexion, et à impliquer le spectateur ou le lecteur dans l'*intelligence* même de l'image, dans ce fait de lire *entre*, de *cueillir* ou *discerner*, de voir « depuis le dedans des choses ».²⁴

Oscillant entre ces deux pôles, usant à la fois de leurs opacités et de leurs transparences, ces objets se présentent comme seuils dynamiques permettant l'amplitude de l'image, son mouvement, sa vivacité.

Objets textiles et textuels, outils écrans et lucarnes, mettant en somme le regardeur en présence de ce que la sémiologie définit comme " l'efficacité du signe ", dans sa double disposition d'observation et d'observatoire : sa disponibilité théorique en somme. Sur ce que précisément engage de façon paradigmatique la carafe de Filippo Lippi (Fig. 10,11), là, au ras du spectateur, au creux d'une marche qui redouble la bordure de l'œuvre, comme premier seuil de l'expérience de contemplation ou de lecture. Une marche qui, en gage de son importance, a été creusée pour que l'objet puisse tenir dans l'image. Donnant ainsi l'impression que cette dernière est prise non seulement dans la matière de ce qui constitue le socle de la scène, mais aussi de la surface de l'œuvre. Objet à mi-chemin entre le sujet représenté et la matérialité même de sa représentation. Objet dont le regard s'empare, qu'il questionne et qui, depuis sa transparence, engage à penser l'opacité de l'image à laquelle le verre confronte en arrière-plan, conduisant au travers de sa matérialité à l'épaisseur de sa figuration, dans la densité pleine de ce rose quasi charnel, à la fois soubassement et profondeur de l'évènement. Petit objet à la fois contenu dans l'image et contenant de l'image, tel que l'indique la complexité à sa base, dont l'appendice de verre renverse à l'esprit son statut, se donne dans sa propre contenance, dans la contenance de son propre dispositif, et faisant à ce titre de cet objet quasi viscéral, *bouteille de Klein*,²⁵ ni intérieur, ni extérieur, le cœur même de son opérativité, de son opérativité en démonstration : un *objet théorique* donc.

Objet théorique au regard de la pensée de l'image, mais également objet théorique au regard de la pensée théologique, que sa représentation, tout à la fois, met en équation et solutionne comme ventre virginal pénétré et au demeurant *intact*.

Une grosse *métaphorique*, au confluent des deux lignes que profilent la tige de lys et celle de la colonne christique. Colonne par ailleurs recoupée en sa base par la main virginale. Espace de croisements et d'opérations multiples donc, au sein duquel ces linéarités se rejoignent en l'encolure du récipient, au lieu de sa gestation objectale, dans la transparence de ce qu'il y a, dans l'invisibilité de ce qui s'y contient, dans le mystère *informel*²⁶ de ce qui se produit et infuse la totalité de la scène.

Élément figuratif central et structural qui, aux côtés du livre et du fuseau, confirme cette capacité objectale, à la fois intériorité et extériorité de l'image, pensée de l'image et, du même fait, entrée dans sa profondeur, narrative et théorique.²⁷

4.4. Lire, tisser : pratique, praxis et parergon

Ainsi la carafe de Filippo Lippi, engage, dans sa situation *inter-médiaire*, ni dedans ni dehors, la notion de parergon.²⁸ Du grec ancien “*para*”, “à côté” ou “en marge” et de “*ergon*” “travail” ou “œuvre”, appartenant au vocabulaire pictural, le parergon est l'accessoire, l'ornement, le détail secondaire, accompagnant l'œuvre principale. Bien que son emploi soit assez rare dans la langue latine, il est néanmoins attesté chez plusieurs auteurs,²⁹ dont Strabon et Pline l'Ancien.

Dans son ouvrage intitulé *Géographie*, Strabon fait ainsi intervenir la notion de *parergon* en un passage concernant la ville de Rhodes, au sujet d'une œuvre du peintre de cette même ville nommé Protogène :

La ville de Rhodes est ornée de nombreux monuments votifs dont la plupart se trouvent au Dionysion et au gymnase, d'autres en d'autres lieux. Les plus célèbres sont le Colosse du Soleil et les peintures de Protogène, notamment le *Lalysos* et le *Satyre* appuyé à une colonne. Sur cette colonne était posée une perdrix devant laquelle, dit-on, les hommes restaient si bouche bée quand le tableau venait d'être exposé que toute leur admiration allait vers elle, tandis que le Satyre était négligé, avec quelque art qu'il fût peint. Ceux qui élevaient des perdrix étaient encore plus émerveillés lorsqu'ils eurent amené devant le tableau leurs perdrix apprivoisées ; elles se mirent à pépier et attirèrent la foule. Protogène, voyant que le principal passait ainsi au rang d'accessoire, *parergon*, obtint des autorités du sanctuaire d'effacer l'oiseau (Strabon 2024).

Exemple paradigmatique de ce détail comme fabrique de l'image, de l'image de l'image, telle qu'elle nous parvient encore aujourd'hui dans l'ensemble de sa contexture narrative. Contexture se déployant depuis ce *parergon*, ce motif accessoire, secondaire par rapport au sujet du tableau, mais qui, par son rôle d'ornement, peut impliquer la démonstration d'une certaine virtuosité, rejoignant, dans son inexplicable attraction, dans le par-delà de son art, tout le potentiel travail de l'œuvre, sa *virtualité*.³¹

En ce sens, Pline induit en la notion du *parergon*, ce qui peut, dans sa présence, révéler quelque chose d'essentiel³² et conducteur en l'image. Il y fait ainsi référence au Livre XXXV de son *Histoire naturelle*. Le récit consacré aux minéraux, comporte une longue section sur l'art de la peinture et son histoire, de même que chez Strabon, le passage se réfère alors à Protogène :

Dans le même temps, comme on l'a dit, florissait aussi Protogène. Il était de Caunos et appartenait à une communauté soumise à Rhodes. Au début il était très pauvre et s'appliquait au plus haut point à son art : aussi sa production était-elle restreinte.

Le nom de son maître ne peut être établi avec certitude ; certains prétendent que jusqu'à cinquante ans il peignit des navires : la preuve en serait que, lorsqu'il décorait à Athènes, en un emplacement très fameux, les propylées du sanctuaire de Minerve, où il a représenté en une peinture célèbre Paralus et Hammonias, il y ajouta de petits vaisseaux de guerre dans les parties que les peintres nomment " hors-d'œuvre " (*parergia*), pour bien montrer d'où son œuvre était partie pour en arriver à ce sommet où elle s'offrait glorieusement aux regards (Plinie, *Histoire naturelle*, XXXV, § 101).

De sorte que selon cette lecture et dans ce cas précis, le détail, le motif accessoire ou périphérique advient comme le lieu où l'œuvre se figure dans toute son étendue, de début et de fin, dans son " venir ", dans tout ce qui s'y entame et s'y achève, point de départ et point d'arrivée. Navires, livre ou fuseau, comme entreteté du voyage pictural en un seul objet, en un si petit espace, empli de toute son histoire.

Si ces images ne nous sont malheureusement pas parvenues, d'elles nous reste ce récit parergonal, la survivance d'un élément secondaire, qui depuis son dire, depuis sa marque, depuis ce qui, dans son travail, a retenu un jour le regard, déploie encore son image, la fabrique ici, maintenant.

Un ici et maintenant, une effraction et résistance du détail, rejoignant en ce point la barque de Lorenzetti, dont l'attribution est aujourd'hui contestée, dans la mélancolie de ce *Castello in riva al mare* (Fig. 12). L'œuvre actuellement visible à la pinacothèque de Sienne, présente un paysage dans sa banalité paysagère.

Ainsi, en 1426, à l'orée de la perspective albertienne, à l'orée des horizons qui s'étendent loin au regard, à l'aube de ces regards qui perceront le centre de l'image pour emmener plus loin son histoire, le peintre toscan réalise une image qui, de prime abord n'a pas de narration ; un paysage pour sa seule beauté. Une image plate dressée au regard : un château, ou plutôt une riche villa de campagne, au bord d'un lac, dans un environnement aride et argileux avec lequel tranche la richesse du jardin qui entoure la demeure. Un éperon rocheux vient s'imposer au premier plan. De cette scène un détail, incongru, hors de mesure, détaché de son contexte, interroge et insiste : derrière le massif gris de la roche, au-devant de la maison, une barque. Elle ne navigue pas. Aux frontières de l'eau et de la terre ferme, elle est vide, disproportionnément vide. Aux abords de son rivage, elle attend. Sa forme est ambiguë, elle semble non pas reposée sur la côte, mais avoir été déposée sur l'image, en sa surface peinte. Détail entêtant, quasi central, dont le quasi renforce l'insistance. Dans ses teintes sombres, dans son contraste, elle accapare l'attention tout entière, embarque l'œil et l'esprit, fait arpenter l'image, oblige à fouiller sa vacuité, à en faire perpétuellement l'expérience. Depuis sa petite tache sombre, arrimée à sa figuration, ce qui ressemble plus à un objet qu'à une barque, organise son voyage, déploie des paysages incertains. Elle est une liminalité qui fait traverser le temps et l'espace, fait *navette*,³⁴ trame un récit inconnu, sans référence, conduit à ses propres horizons. Elle est une porte à et vers l'image, une porte couchée sur laquelle s'asseoir, voir l'œuvre de loin, y revenir ; dans sa *théorie tautologique*,³⁵ s'inscrire dans le va-et-vient processionnel, se « confronter au retour de ces restes non traduits constituant ces objets-sources » (Laplanche 2014). Une image hermétique et féconde : un tour de ronde infini de sa picturalité sèche, pour elle-même et pour tout ce qui y a trait, qui toujours quelque part, n'est que ça, réduit à son plus simple *appareil*, à son chant pictural,

à ses pigments, à ses gestes, à l'ensemble des mouvements de l'âme que ces objets saisissent et suscitent³⁶ et qui, en eux-mêmes, font image à l'image. Donnant ainsi à penser « des structures *qui se meuvent* aux structures à l'intérieur desquelles nous nous mouvons » (Eco 1968 : 43). Des images suspendues, en ce temps caractéristique du détail et de son analyse, en “ un temps qui ne passe pas ”. ³⁷ Des images sans bord, non orientables, à la fois tout à fait extraverties et introverties,³⁸ au point de ce retroussement, à l'endroit précis de cet objet dit “ théorique ”. Un objet qui depuis l'intérieur joue sur la limite de l'œuvre.³⁹

Ainsi, de façon analogue, accessoires et attributs de la Vierge, gravidiques, autotéliques,⁴⁰ le livre et le fuseau des Annonciations travaillent l'œuvre dans ses écarts. En marge, à la fois en la scène et tout à fait ailleurs, avant ou après, tout entier dans le contenu extensible du discours qu'ils soutiennent, ils s'instituent en ce sens en tant qu'objets *atopiques*, portant en eux, à la fois depuis le dedans et depuis tout autre chose, la lecture de l'œuvre qui les fait être. Une acception du *parergon* rejoignant alors la pensée de Jacques Derrida comme ce qui n'étant : « ni œuvre (*ergon*), ni hors d'œuvre, ni dedans ni dehors, ni dessus ni dessous, (...) donne lieu à l'œuvre » (Derrida 1978 : 14).

S'il se voit fréquemment traduit par “ hors d'œuvre ” il serait plus exact de considérer ces éléments comme “ bord d'œuvre ”, comme ce qui en reste, insolite, résiste à l'image et la *surprend* : du même temps, la dérobe et la livre. Le *parergon* se caractérise en ce sens comme cet espace séparateur, d'où les sémiologues et historiens de l'art peuvent observer les triangulations signe-signifiant-signifié (Calabrese 2001 : 27-28), artiste-œuvre-spectateur : un hyper-cadre qui l'inscrit dans un extérieur et, à la fois, la constitue en tant qu'intérieur. Agissant comme scission entre espace pictural et espace « ambiant » (Marin 2008 : 47), élément permettant l'entrée à l'œuvre, à la fois ouvrant et bordant son espace de présentation, de « re-présentation ». ⁴¹ Une image *imprévisible*, advenant en ce point où il faut supposer que quelque chose manque, en ce point où le travail à côté fait déjà image à la place de l'image, en lieu et place où précisément vient à manquer l'image, en ce point qui fait image, la pratique et la théorise.

En ce point où l'œuvre ne présente pas pleinement son énergie figurative, mais la déchaîne contre ce qui manque en elle. Le mot *manque* est ici, dans le cas des Annonciations, non seulement à prendre au sens de ce que toute image impose comme différence et *différance*⁴² avec son référent mais aussi, *stricto sensu*, comme ce qui, à l'image reste caché et par ces éléments, se désigne dans son manquement. Ainsi le détail faisant ornement ou accessoire, donne lieu à l'œuvre en l'espace précis de cette carence, que le *parergon* ne vient pas combler, mais indiquer comme manquement, orchestrer dans la lecture de son manque, donner à sa reconnaissance en tant que ce qui vient à faire défaut, génère une tension qui est le propre de son *économie* figurative, « d'un discours organisé par une présence manquante » (Marin 1994 : 129). Une opération économique, au sens de la mise en réserve, et de ce qui depuis cette réserve fructifie, s'étend. Puisque de fait, l'énergie de ce qui est en manque dans l'image ne revient pas, ou pas seulement, égale ou semblable à elle-même. Dans son cheminement le manque revient à son manque, fait retour, mais chargé d'autre chose, de sa lecture en un ensemble, de ce qu'il dit, souligne et emplit ailleurs, d'autres images que son manque *désigné*, convoquent. Le manque n'est plus alors cette absence radicale, mais le chant tout entier du manquement. Un détail, disant le manque de l'image, un trou béant qui la fixe et qui, dans le même temps, dans le franchissement de son seuil engage

la fabrique d'une myriade d'autres images désignant en creux, en contre-forme, celle manquante. Un signe *dé-taillé*, donnant à penser toute son *efficacité*, au sens que l'entend Louis Marin, résultant d'une double logique : celle d'une part en tant que le *parergon* fixe l'œuvre, l'arrime ; et celle d'autre part en tant qu'il la met en mouvement.

Le livre et le fuseau sont ainsi ce « discontinu figuratif » (Marin 2008 : 56), élément étranger, à la fois intériorité, extériorité, inassimilable (Derrida 1978 : 92), insistance antérieure ou postérieure, arrêt et débordement;⁴³ ils sont ce qui dans l'image agit comme « un signe performant, un procès théorique et définissant le lieu d'une opération symbolique » (Marin 1994 : 316).

Revenant en somme, dans leur détail, à la mise au travail de l'image par cet outil, dont la pratique devient *praxis*. Il faut alors revenir à la distinction entre *pratique* et *praxis*. Ainsi selon Aristote, la *praxis* se réfère à l'action humaine guidée par la vertu en fonction de principes moraux ou éthiques. Aussi, le fuseau, symbole de la pratique domestique et du quotidien, représentant des tâches ordinaires de la vie terrestre mariale avant l'annonce divine, s'étend à la notion de *praxis*, par l'ancrage de l'œuvre dans une réalité tangible, rappelant au spectateur la dimension humaine et accessible du tissage et de la lecture devenant au travers de ces gestes quotidiens la métaphore de cette existence latente, l'image d'un ordinaire prêt à être transformé, par la vertu mariale, dans l'extraordinaire de l'incarnation.

De façon analogue, le livre, clos, ouvert ou en lecture, renvoie de même dans sa pratique aux notions de sagesse divine et de connaissance. Dans l'iconographie de l'Annonciation, le livre ouvert suggère l'accomplissement des prophéties et l'acceptation par Marie de son rôle dans le plan divin. Transcendant conséquemment ces simples pratiques, en une vérité plus élevée.

De sorte que, par l'ajout singulier de l'objet de lecture ou de tissage, depuis leur apparence anecdotique ou pratique, l'image fait entrer le tissage et la lecture dans ce qui a été défini, à travers la *praxis*, comme la mise en regard d'une certaine pensée de l'image, de pensée de l'image par l'image, d'une théorisation de l'image. Non pas une théorie *a posteriori*, projetée sur l'image mais contenue en l'image, pensée par l'image, dans son intériorité, comme appendice central, greffe exégétique, contenant à la fois la partie et le tout : synecdotique. En poussant, de fait, le plus loin possible, jusqu'à l'excès, une hyperparergonalité, qui attirerait en elle, par « invagination » (Derrida 1978 : 92) ses dehors et ses limites, rejoignant ainsi de nouveau, « à force de signes », ⁴⁴ le questionnement aussi bien marinien que derridien. De sorte que depuis ces détails, l'Annonciation est ici à envisager, non seulement comme sujet théologique mais, aussi, comme « objet théorique » matérialisant, questionnant et structurant, l'interrogation même de ses dispositifs de signification et de représentation. Aussi, le livre et le fuseau, dans leur supplémentarité, bordent l'image depuis une spatialité interne, dont la temporalité et la symbolique associée créent un cadre haut-bas, terrestre-divin, avant-après, judaïque-chrétien, tenant tout entière l'image dans sa monstration, dans l'ancre de son espace de figurabilité, au cœur même de son travail de lecture et de transmissibilité. Deux objets, deux outils, des accessoires à emprunter, comme une voie d'*a-bord* de la scène et de son événement, comme façon de l'aborder, d'y parvenir dans tous ses paradoxes et mouvements, en somme son *efficace*.

4.5. *Efficacité de l'image*

Louis Marin, dans ses travaux portant sur la sémiotique et la théorie de l'image,

explore la notion d'*efficacité*, concept dépassant l'acception de la figuration, comme ce qui se voudrait être la reproduction d'un événement ou d'un sujet. Selon la pensée marinienne, l'efficacité de l'image ne réside alors pas seulement dans sa capacité à produire un effet de réel, mais aussi et surtout dans sa capacité à générer un sens incertain, d'agir sur l'imaginaire et sur la pensée, d'engager le spectateur dans un processus mettant l'un et l'autre : l'image, le regard et leurs réflexions, dans un mouvement tiers, commun, totalisant.

L'efficacité de l'image repose ainsi, selon l'auteur, sur sa capacité à ouvrir un espace de dialogue permettant à l'œuvre non seulement de représenter, mais aussi d'interroger, de proposer, d'étendre son figurable ailleurs qu'en son espace de picturalité ; en un lieu indéterminable où la signification ne serait jamais fixe, mais toujours différée, différente, en cours de lecture et de négociation, en somme de ce qui au travers de ces objets théoriques, dans cette fabrique d'une image autre, *alter*, se caractérise comme *différance* : basculement de la promesse à son accomplissement, retard, attente, comme l'entière épaisseur et incertitude que le mystère même de son sujet présuppose.

À ce titre, Marin s'intéresse également à la dimension politique et sociale de cette efficacité. Il examine en ce sens comment les images participent à la construction des discours de pouvoir, pouvant à la fois consolider et contester les structures existantes. L'efficacité de l'image, dans ce contexte, se voit alors chargée d'une capacité à ouvrir sa lecture, modeler sa pensée, et par conséquent infléchir la position du regardeur non seulement face à l'œuvre mais aussi dans son temps.⁴⁵

Un travail invisible, que synthétise de nouveau la carafe de Filippo Lippi (Fig. 65), dans cette lumière portée par l'œuvre en l'objet qu'elle dispose au-devant de sa scène et dont en résulte cette ombre portée qui, dans sa figuration, comme le souligne Victor Stoichita dans son ouvrage *Brève histoire de l'ombre*, énonce l'ensemble de la problématique, non seulement de réflexion, mais aussi de réfraction de l'image. Deux phénomènes fondamentaux, liés à la propagation de la lumière, l'un traitant du rebond lumineux, l'autre soulignant, dans la traversée de densités optiques différentes, sa déviation. Une carafe qui, en cette liminalité de l'image, condense le propre de son efficace, la manifeste, fait démonstration de l'entièreté de son pouvoir d'assimilation et de dissémination, introduit et clôt en son sein, le regard et la pensée. Un changement de milieu et de nature, un élément objectal et conceptuel, comme sortie et entrée de l'espace pictural et extrapictural, instituant le sujet regardant comme effet de cette présentation, au-devant de cette ombre indiquant l'indétermination de " ce qui est à venir " et qui dépasse tout à la fois l'image et le regardeur. Les assujettit l'un et l'autre, par la force de son détail, à ce qui en son point ne reste toujours qu'en deçà ou au-delà. « Une fois arrivés à cette constatation, si nous voulons respecter la démarche qui est à l'origine du tableau, notre analyse doit nécessairement s'arrêter là. Essayer de définir, par des mots plus précis, ce que cette ombre est, ou signifie réellement, serait mal la comprendre, puisque l'intention de Lippi est qu'elle figure non pas l'explicable, mais, justement son contraire : le mystère. Ou bien, pour répondre quand même aux impératifs du travail d'herméneutique, nous pourrions dire, que le signe de l'ombre est, chez Lippi, un signe perpétuellement interprétable. » (Stoichita 1997 : 78-79). Et donc, au même titre que le livre ou le fuseau, infiniment efficace, en tant que capacité à générer du sens, et la pensée de ce sens, à engager le spectateur dans son propre suspens, dans l'appesantissement de ce fuseau maintenu dans le vide, de cette page immobilisée dans sa lecture. Des éléments de détail, ne servant non

plus simplement dans leur figuration le reflet passif du réel, ou l'illustration d'une scène narrative, mais advenant comme les supports actifs de la pensée marinienne, de ce qui se présentant, se présente en représentation, dans un pouvoir du signe et une actualisation permanente de ce qu'il engage ; par une réserve sémantique, inépuisable, incertaine et toujours ouverte.⁴⁶

5. Cloture, ouverture : le détail autotélique

Ainsi, à l'issue de ce temps de réflexion, l'image s'ouvre et se clôt sur ce qui, a été développé à partir du détail comme " objets théoriques ", " espace de travail " et " fabrique de l'image ". Il faut entendre ici par travail, l'œuvre plurielle qui façonne l'Annonciation, celle déjà passée à laquelle la Vierge s'adonnait l'instant d'avant, dans sa tâche de lectrice ou de fileuse, celle céleste et divine qui pointe à l'instant même de ce qui constitue à proprement parler l'Annonciation, mais aussi son énonciation, celle toujours déjà à l'œuvre du regardeur attendu à l'image, dans le dégel qu'impose sa présence, dans la mise en mouvement des éléments génératifs qu'il observe et relie, d'un bord à l'autre de l'Histoire, d'un bord à l'autre de l'espace figuré, d'un bord à l'autre de sa pensée à l'image. Et de l'image dans sa propre pensée du figuratif. Postulat à partir duquel l'image engage sa matière dans la production de sens, un sens façonnant et façonné au point d'interaction de son sujet, de son objectalité et de son spectateur.

En ce sens, il est envisageable de comprendre la manifestation phénoménologique de l'œuvre comme une matérialité portant la trace des tensions et des forces qui l'ont modelée, qui la traversent et qui en déploient sa grammaire sous la forme d'objets théoriques, permettant de penser par l'image, au-delà de l'image, ce que l'image tient de forclos.

Une force *théorique*⁴⁷ particulièrement prégnante à l'endroit de ces deux détails textile et textuel, au sens où ils font à la fois " histoire " et " limite ". De sorte qu'approcher ces lignes scripturales ou textiles, revient à border l'image, percevoir les rives du temps et du visible, de la pensée même de l'œuvre à l'œuvre, dans son dispositif imageant. Des images détaillées, s'imposant ainsi avec force au regard, à la fois comme densité, ouverture et nouage sur lesquels se crée un système de relations (Damisch 1984), dévoilant tout un pan dynamique qui ne cesse de participer à l'image et ses opérations, qui l'institue dans tout son potentiel.

Un fuseau, un livre, une carafe, une barque, autant d'outils et d'objets qui respectivement et conjointement, génèrent le motif de l'image, ouvrent l'image dans l'image, offrent sa lecture, proposent à la pensée sa structure et sa contenance sémantique, font circuler le regard.

Une image qui, en somme, au point de son détail, est toujours au *départ*. Terme supportant en lui, dans sa construction même, l'entier enjeu de l'objet théorique, de ce qui, dans son travail, *séparant* l'objet de l'image et l'image de l'objet,⁴⁸ la " divise ", la " portionne ", la fait autre ; la restitue dans sa pleine potentialité énonciative et agentive. D'un même mouvement, ferme sa scène et l'ouvre, la déconstruit et la reconstruit, ailleurs ; la met *en partance* de sa propre figurabilité, où jouit toujours le perdu.⁴⁹

Notes

¹ Unité minimale et liminale, linguistique, verbale ou figurative, sur laquelle reposent et s'initient les disciplines analytiques, ici conjointement mobilisées, de la sémiologie et de la psychanalyse.

² Lacan (1991) y approfondit la question du langage, du signifiant, et de la loi, en insistant sur l'espace intermédiaire où se tient la fonction de l'interdit. En ce qui concerne les fondements de l'interdit chez Lacan, voir également *Séminaire I, Les écrits techniques de Freud* (1953-1954), Paris, Seuil, 1998.

³ La définition de ce concept, sous lequel se voit regroupé cet ensemble de textes, se verra précisée et discutée tout au long de cette étude à l'endroit du détail, par la mise en dialogue de son emploi, notamment chez Omar Calabrese, Louis Marin et Hubert Damisch.

⁴ L'altérité désigne la qualité ou la condition de ce qui, à partir de son ensemble, dénote, se présente comme autre. En philosophie, en anthropologie, en psychanalyse ou en sémiologie, l'altérité renvoie à la reconnaissance de la différence, de l'étrangeté, de ce qui se distingue de son ensemble et l'ouvre à autre chose. Et en cela, l' "altère", en change sa perception, sa narrativité, sa temporalité et son sens.

⁵ Le substantif "figurabilité" dérive de l'adjectif "figurable", ce "qui peut être figuré, représenté" ou "ce qu'on peut se représenter" imaginairement. Utilisé en psychanalyse, en sémiologie ou au sein de la théorie des images, le terme recouvre des nuances spécifiques. Aussi lorsque la figurabilité traduit l'expression freudienne "*Darstellbarkeit*", il désigne l'un des processus du "travail du rêve", mais aussi des images qui peuvent sourdre chez l'analyste dans la situation de transfert. En sémiologie ou théorie de l'art, dans les approches relevant de l'iconologie ou de l'iconographie analytique, le terme qualifie un certain "travail de l'image" quant à ce qui est représenté.

⁶ Tendance correspondant à la dynamique d'ensemble de cette étude, dont l'expression fait référence à la dernière parution présentée par Giovanni Careri, portant sur le concept d'objet théorique chez Damisch, dans la retranscription d'un entretien avec Mathieu Bénézet, *Centrer les marges*, Paris, EHESS, 2025.

⁷ « Le détail se manifeste comme un écart ou une résistance par rapport à l'ensemble du tableau ; il aurait alors pour fonction de transmettre une information parcellaire et différente du message global de l'œuvre », Daniel Arasse, *Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion (1992), 2008, p. 9.

⁸ Emprunt en premier lieu à l'anthropologie et à la sémiotique chez Paolo Fabbri, son emploi chez Louis Marin a dépassé l'acception de la figuration comme ce qui se voudrait être la simple reproduction d'un évènement ou d'un sujet, la donnant alors à penser, au-delà de son image, dans toute la mise en jeu sémiologique : dans l'ensemble de son réseau signe-signifiant-signifié.

Louis Marin, *Des pouvoirs de l'image ; Gloses*, Paris, Seuil, 1993.

⁹ Le terme est emprunté à la pensée freudienne dans la lecture sémiologique et psychanalytique du rêve Freud (1899).

¹⁰ Provenant du grec ancien "*mystērion*", *μυστήριον*, le terme désigne un secret ou une chose cachée, impliquant de fait un dévoilement. Il est ainsi lié au mot "*mystēs*" désignant un être initié, instruit dans et par le "secret". Enfin le verbe grec "*muein*" (*μυεῖν*), signifiant "fermer les yeux, fermer la bouche", se présente comme la racine du mystère qui ne doit ainsi, précisément, ni se montrer, ni se dire, n'être ni vu, ni entendu. Michel Bréal et Anatole Bailly, *Dictionnaire étymologique latin*, Hachette, Paris, 1885, p. 208.

¹¹ Un "faire image" mentionné en ces termes par la pensée d'Omar Calabrese : « Il tutto avviene in questo quarto sottilissimo spazio, la parte più materiale del dipinto, quella legata alla pittura come attività del *fare*, come attività poetica » (Calabrese 1985 : 77).

¹² Il faut ici entendre par « ouverte » ce qui, à l'image, appuie visuellement le ressort conceptuel de cette représentation induisant la participation active de son regardeur. Regardeur permettant, dans sa collaboration, l'émergence de l'image, précisément en cet espace dit "de travail".

¹³ Cette force d'énonciation est ici à saisir comme capacité d'ouverture de l'image à partir de son signe en un énoncé qui en dépasse le cadre de représentation, l'étire de part en part, au-delà et en deçà de ce qu'elle donne à voir dans l'instant de sa représentation, mais aussi au-delà et en deçà de ce que contactent ces outils dans la longue histoire de leur pratique domestique. En somme une énonciation telle que l'a définie Paolo Fabbri en ces termes : « Il concetto di enunciazione è, a mio avviso, uno degli elementi fondamentali che ha permesso l'esplicitazione, l'articolazione di questa intuizione: che da un segno si rinvia a un segno, ma che l'operazione di rinviare da segno a segno è essa stessa un'operazione semiotica » (Fabbri 1998 : 59).

¹⁴ C'est précisément à partir de ces principes de condensation, de déplacement et de figurabilité, hérités de sa tradition psychanalytique, que Damisch (1972) développera la *Théorie du/ nuage/ de Giotto à Cézanne : Pour une histoire de la peinture*.

¹⁵ Concept central à la pensée mariniennne (Marin 1989) particulièrement développé dans son ouvrage *Opacité de la peinture*. Pour un regard croisé avec la discipline psychanalytique autour du figurable, voir l'entretien avec Louis Marin par Odile Asselineau et Marie-Jeanne Guedj (1990 : 52-62).

¹⁶ Concept principalement associée aux travaux de Jean-François Lyotard et développé ultérieurement par d'autres théoriciens tels que Louis Marin et Georges Didi-Huberman dans les domaines de la théorie et de la pensée de l'image.

Le terme interroge ainsi l'image non plus simplement comme l'espace de représentation d'une réalité ou d'un objet, mais en tant qu'outil, élément en mouvement et en travail. La question du figural cherche en ce sens à dépasser l'opposition traditionnelle entre la forme et le sens, en se concentrant sur la manière dont le texte et les images peuvent générer des significations affectant le spectateur, au-delà de ce qui est simplement narré ou représenté. Aussi, engageant une dimension idéologique, politique ou théologique, le figural se présente comme ce qui, latent, au sein de l'image et du langage, liant le discursif et le non-discursif, le visible et l'invisible, permet la révélation ou la production de réalités qui ne sont pas immédiatement visibles ou reconnaissables (Lyotard 1971 ; Marin 1994 ; Didi-Huberman 1990).

¹⁷ Le travail textile et textuel de la Vierge rejoint en ce point la *trame* d'une destinée, tel que l'induirait au sein du Nouveau Testament l'élément du Voile du Temple, dont la laine filée entre les mains de la Vierge à l'instant de l'Annonce de son existence, servira à produire l'étoffe qui se déchirera de haut en bas à sa mort. Matthieu (27 : 51) : « Et voici, le voile du Temple se déchira en deux, depuis le haut jusqu'en bas, la terre trembla, les rochers se fendirent », Marc (15:38) : « Le voile du temple se déchira en deux, depuis le haut jusqu'en bas » et Luc (23 : 45) : « Le soleil s'obscurcit, et le voile du temple se déchira par le milieu. » *La Bible de Jérusalem*

¹⁹ Provenant du latin "*substantia*", dérivé de "*substare*". composé de "*sub* -", signifiant "sous", et "*stare*", signifiant "se tenir" ou "se tenir debout". Le terme évoque en ce sens l'idée de ce qui se tient sous quelque chose, ou ce qui constitue l'essence ou la nature fondamentale d'un objet ou d'une chose.

²⁰ La valeur du terme "point" est ici double. Indiquant, à la fois le lieu où s'ouvre le regard et ce que ce même lieu condense dans son ambivalence, voie d'accès, négation ou mise en attente de l'image annoncée, promise ailleurs, "par-delà l'image".

²¹ Voir à ce propos la pensée phénoménologique de Maurice Merleau-Ponty (1945 : 381-383) : « La contradiction que nous trouvons entre la réalité du monde et son inachèvement, c'est la contradiction entre l'ubiquité de la conscience et son engagement dans un champ de présence (...). Cette ambiguïté n'est pas une imperfection de la conscience ou de l'existence, elle en est la définition (...). La conscience qui passe pour le lieu de la clarté est, au contraire, le lieu même de l'équivoque. ». Principe également cité chez Umberto Eco (2015 : 32).

²² Cette phénoménologie du *détail prégnant*, de cet élément *a priori* empli d'autre chose, constitue le propre de la recherche sémiotique. Omar Calabrese développe en ce sens : « Infatti, vi sono fenomeni che richiedono il supporto della congettura, oltre che della sensazione immediata. Epicuro ne individua in particolare due: "ciò che attende conferma", e "ciò che non cade sotto i sensi". Nel primo caso si tratta di dare conferma alla sensazione, e questo avviene per mezzo di un meccanismo di "verifica" e "falsificazione", che costituiscono un asse dei contrari, e che devono essere consolidati per mezzo di una coppia di subcontrari, la "non falsificazione" e la "non verifica". Il secondo caso è semioticamente più interessante, poiché contraddistingue la vera e propria inferenza logica, e non è legato alla percezione ma al ragionamento per mezzo di segni. In questo senso, compare qui, come in tante parti del pensiero greco antico, la tesi secondo la quale è possibile estrarre dai fenomeni (ciò che appare) una conoscenza nascosta o segreta (ciò che non appare). », « En effet, il existe des phénomènes qui nécessitent le soutien de la conjecture, ainsi que de la sensation immédiate. Épicure en identifie en particulier deux : "ce qui attend confirmation" et "ce qui ne tombe pas sous les sens". Dans le premier cas, il s'agit de confirmer la sensation, ce qui se fait au moyen d'un mécanisme de "vérification" et de "falsification", qui constituent un axe des contraires, et qui doivent être consolidés par une paire de sous-contraires, la "non-falsification" et la "non-vérification". Le second cas est sémiotiquement plus intéressant, car il distingue la véritable inférence logique, et il n'est pas lié à la perception mais au raisonnement par le biais de signes. En ce sens, apparaît ici, comme dans de nombreuses parties de la pensée grecque antique, la thèse selon laquelle il est possible d'extraire des phénomènes (ce qui apparaît) une connaissance cachée ou secrète (ce qui n'apparaît pas) ». Calabrese (2001 : 34).

²³ Se référer à son *Ouvrage Opacité de la peinture : Essais sur la représentation au Quattrocento*, Paris, EHESS, 2006. Présentant et développant ce double concept d'opacité et transparence qui a par ailleurs constitué la parole liminaire d'une conférence au sein du séminaire de Felix Guattari : « J'insiste sur la distinction et, en même temps, sur l'articulation qu'il convient d'opérer dans la notion même de représentation, entre la transparence et l'opacité. Pour transparence, j'utilise aussi le terme de transitivité. C'est le motif de la représentation en tant qu'elle tient lieu d'un absent, d'un mort. Dans ce dispositif, la dimension de dédoublement et de substitution est, d'une façon générale, réglée par une économie mimétique (représenter quelqu'un ou quelque chose). L'autre dimension, parfois négligée, est ce qu'on pourrait appeler l'opacité de la représentation. Là encore j'emploie parfois un deuxième terme, peut-être moins suggestif que celui d'opacité, la réflexivité du dispositif de la représentation : toute représentation se présente en représentant quelque chose. Dans le champ du discours, on poin-

terait cela comme le fait d'énonciation. » et transcrite dans son article : *L'efficace de l'image religieuse : de la relique à l'image*, "Chimères. Revue des schizoanalyses", N°10, hiver 1990. pp. 103-119.

²⁴ Emprunté au latin *intelligentia*, "faculté de percevoir, compréhension, intelligence", dérivé de *intelligere* ("discerner, saisir, comprendre"), composé du préfixe *inter-* ("entre") et du verbe *legere* ("cueillir, choisir, lire"), ce que Damisch propose en ces termes pour définir sa pratique : « être attentif à ce qui se joue entre les énoncés, à ce qui se dit à travers l'énonciation elle-même » Damisch (2025 : 31).

²⁵ L'objet conçu par le mathématicien allemand Felix Klein en 1882 appartient à la discipline de la topologie. La bouteille de Klein présente une surface non orientable sans frontière, qui peut être envisagée comme une surface fermée et sans intérieur dans un espace à quatre dimensions, mais qui ne peut être réalisée dans l'espace tridimensionnel sans intersection, où elle prend alors généralement la forme d'une carafe. Incarnant ainsi un objet théorique, un outil à penser, illustrant et démontrant des concepts fondamentaux de géométrie non orientable et topologiques, permettant notamment, par son approche, une remise en question des distinctions classiques entre intérieur et extérieur, telle que soulignée en l'œuvre de Lippi.

²⁶ Le terme *informel* fait ici référence à ce liquide dans sa représentation, permettant ce jeu de l'image liquéfiée et de l'Image. Un liquide comme espace de formation d'un corps pour l'heure *informe*, en gestation. Se référer à la pensée de l'*informel* développée par Umberto Eco (1968 : 115-136) "L'Informel, comme d'ailleurs toute œuvre 'ouverte', ne nous conduit pas à proclamer la mort de la forme, mais à en forger une notion plus souple, à concevoir la forme comme un champ de possibilités". Ainsi qu'à l'ouvrage de Georges Didi-Huberman (1995).

²⁷ Mettant, de fait, en nuance, l'idée préétabli du détail tout en le maintenant, factuellement, par ses caractéristiques figuratives en tant que "détail" pictural.

²⁸ Le terme "parergon" vient du grec ancien, composé de "para-" (*παρά*), signifiant "à côté de" ou "en dehors de", et "ergon" (*ἔργον*), signifiant "travail" ou "œuvre". Littéralement, "parergon" peut être traduit par "ce qui est à côté de l'œuvre" ou "travail depuis son accessoire". Historiquement, il désigne ce qui demeure secondaire par rapport à l'œuvre principale, un complément qui n'est pas l'objet central et qui, néanmoins, enrichit ou modifie la perception de cette œuvre.

Dans son contexte philosophique et esthétique, notamment chez Kant, Jacques Derrida et Louis Marin, le concept de *parergon* est interrogé en vue de comprendre comment ces éléments périphériques, ou accessoires, influencent la réception et le sens de l'œuvre principale. Voir Emmanuel Kant (1965) ; Marin (1994) ; Schapiro (1969 : 223-242) ; Stoichita (1993) ; Derrida (1978).

²⁹ On trouvera mention d'occurrences chez Aulu Gelle (1982).

³⁰ En tant que force permettant son ouverture, c'est-à-dire l'inscription d'une œuvre dans la durée de ses multiples lectures, de sa résistance au temps. Voir Marin (1992 : 15).

Sur ce point l'approche du *parergon* se distingue ici de la pensée kantienne à laquelle on doit sa transmission contemporaine. Le concept se trouve alors principalement défini dans sa *Critique de la faculté de juger*, où se voit abordée la notion de cadre, ou d'ornement, qui accompagne l'œuvre d'art. Pour Kant, le *parergon* désigne ce qui entoure l'œuvre principale — comme le cadre, la décoration ou tout élément extérieur — et qui, tout en étant extérieur à l'objet d'art, contribue à sa présentation et réception.

³¹ Au sens de ce qui l'assouche, de l'essence qui la constitue.

³² Le terme "navette" désigne à la fois un petit bateau et un outil de tissage, dont le mouvement de va-et-vient rappelle celui d'une embarcation traversant une rivière, symbolisant ainsi un passage et un entrelacement entre deux rives ou fils.

³³ Voir le concept de théorie chez Damisch dans son rapport à la procession : « Or 'théorie' est à entendre dans le sens qui lui était attribué dans la Grèce antique, où il désignait une procession." Rejoignant ainsi l'idée d'une "image processuelle" et par conséquent d'une "image théorique". Voir Damisch (1972 ; 2025)

³⁴ Voir le principe de l'*œuvre en mouvement*, développé par Umberto Eco (1968 : 37).

³⁵ Se référer à la temporalité spécifique de l'analyse que le détail permet (voir Pontalis 1997).

³⁶ Reprenant en ce sens la définition exacte de la Bouteille de Klein qui permet d'expérimenter, d'un point de vue sémiologique et phénoménologique, la carafe de Lippi.

³⁷ Voir la pensée de Arasse (2009).

³⁸ Le terme qualifiant quelque chose qui est finalisé en lui-même, qui possède une finalité propre, se verra plus amplement développé en partie conclusive.

³⁹ « Nous avons là une représentation théâtrale : la représentation est toujours représentation d'une représentation » (Damisch 2025); et aussi Peirce (1885-1959).

⁴⁰ Le concept de "différance", développé par Jacques Derrida, est central à sa pensée déconstructiviste. Cette notion joue sur le double sens du mot "différence" et du verbe "différer" en français, ce qui signifie à la fois "différer" dans le temps et "différer" dans l'espace.

La "différance" implique que le sens est toujours en mouvement, jamais fixe, et qu'il est constitué par des différences entre les éléments d'un système de signes. Selon Derrida, le sens d'un mot ou d'un concept n'est jamais pleinement présent ou achevé ; il est toujours reporté à d'autres mots et significa-

tions. Ainsi, le sens est constamment différé, d'où l'idée que le langage et la signification sont intrinsèquement instables.

Ce concept remet en question les idées de présence, d'origine et de vérité absolue dans le langage et la pensée, soulignant que toute signification est conditionnée par son contexte et par les relations qu'elle entretient avec d'autres significations. En somme, la "différance" est un outil pour comprendre la complexité et la fluidité du langage et des significations (Derrida 1967 : 288).

⁴¹ « Pour Damisch et pour Calabrese, l'objet théorique est un modèle en tant que configuration synchrétique – choisie ou construite – qui opère sur la tension entre les différents plans (voir le miroir, l'ombre, le point, etc.). Un Janus bifrons qui oblige l'analyste à la théorie et l'incite à réfléchir au sens même de sa théorisation ; il fournit les outils permettant la connexion *chronotopique* avec d'autres séries discursives ; il offre l'opportunité heuristique de procédures de transformation et de découverte. Il mérite, et l'expérience le prouve, d'être revivifié » (Fabbri 2017).

⁴² En référence au titre de l'ouvrage *À force de signes-Travailler avec Louis Marin*, sous la direction de Pierre-Antoine Fabre, Alain Cantillon & Bertrand Rougé, Paris (2018).

⁴³ L'image, et plus précisément la dichotomie des activités de ces scènes, au travers du fuseau et du livre, du textile au texte, devient ainsi un lieu où se joue un ensemble d'enjeux, non seulement figuratifs mais, également, théologiques, idéologiques, politiques et historiques. Notamment au regard de cette hypothèse consistant à établir l'escamotage iconographique du fuseau par le livre comme marqueur et moteur de ce rejet *secundum carnem* de la Vierge tisserande, issue de l'imagerie judaïque. Vierge, Nouvelle Eve, qui, à partir du XII^e siècle temps des montées anti-judaïques et des premiers pogroms, se verra relayée par l'émergence des Vierge lectrices occidentales et spirituelles.

⁴⁴ Ce déconstructivisme derridien, doit ici s'entendre dans la limite d'une ouverture *raisonnable*, telle que border par la pensée d'Umberto Eco ou Paolo Fabbri dans un cadre de pensée qui lui reste historiquement et idéologiquement propre et cohérent, et imposant de fait une trame de lecture pertinente: « L'affermazione iniziale di Eco, come sappiamo, era infatti quella dell'opera aperta; cioè, in qualche modo, Eco proponeva l'idea - per Peirce fondamentale - secondo la quale, nella babele dei segni, ogni segno può rinviare a un altro segno pressoché all'infinito. E accaduto così che, di fronte all'impennata della nozione semiotica dicodice, negli anni Settanta (ma soprattutto negli anni Ottanta) siano stati i fautori del decostruzionismo a riprendere l'idea dell'opera aperta, citando anche Peirce, senza però riferirvisi assolutamente in modo corretto: e sono andati dicendo che su ogni testo si può fare esattamente questo lavoro, si può cioè mettere tutto in contatto con tutto. (...) Se effettivamente tutti i segni rinviati ad altri segni possibili, non c'è più nessuna possibilità di controllo. E se non c'è più nessuna possibilità di controllo, siamo davvero in una società babelica, anzi addirittura postbabelica. Da qui l'idea difensiva: che cosa si può introdurre di codificato nel linguaggio per evitare il rischio di questa gigantesca esplosione. ».

« L'affirmation initiale d'Eco, comme nous le savons, était en effet celle de l'œuvre ouverte ; c'est-à-dire, d'une certaine manière, Eco proposait l'idée — fondamentale pour Peirce — selon laquelle, dans la Babel des signes, chaque signe peut renvoyer à un autre signe presque à l'infini. Il en est ainsi arrivé que, face à la montée de la notion sémiotique du diadème, dans les années soixante-dix (mais surtout dans les années quatre-vingt), ce furent les promoteurs du déconstructivisme qui ont repris l'idée de l'œuvre ouverte, citant aussi Peirce, sans toutefois s'y référer absolument de manière correcte : et ils ont affirmé que l'on peut effectuer exactement ce travail sur chaque texte, c'est-à-dire mettre tout en contact avec tout. (...) En effet, si tous les signes renvoient à d'autres signes possibles, il n'y a plus aucune possibilité de contrôle. Et s'il n'y a plus aucune possibilité de contrôle, alors nous sommes vraiment dans une société babélique, voire post-babélique. D'où l'idée défensive : qu'est-ce qu'on peut introduire de codifié dans le langage pour éviter le risque de cette explosion gigantesque. » (Fabbri 1998 : 14).

⁴⁵ « Théorique » au sens étymologique, de ces éléments d'"observation" et de "contemplation" de l'image au travail de son propre sujet, théologique, historique et sémiologique et, se faisant, permettant à partir de ces éléments de cheminer en l'image tout en faisant cheminer l'image, de l'inscrire dans une mise en mouvement qui tout à la fois précède et devance la scène, la met en *procession* (Damisch 1972).

⁴⁶ Le terme "départ" provient du latin *partire*, désignant à l'origine l'acte de séparation ou de division, aujourd'hui spécialisé pour désigner le commencement d'un déplacement ou d'un voyage. Mouvement que reprennent à leur charge ces détails et en particulier la barque, dans la reconduction à sa fonction d'origine. Ainsi, "Séparant l'objet de l'image", au sens de son environnement, d'un prélèvement *dé-taillé* et, par ailleurs d'une séparation "de l'image et de l'objet", dans le détachement de sa figuration et de son association sémantique communément établie, d'un écartement réflexif au sein duquel se loge le travail du *figural*.

⁴⁷ Le détail est à la fois mélancolie et jouissance. Une mélancolie enfantine, de cet *in-fans* qui, sortant de son silence et entrant au langage, perd cette disposition de voyant. Le détail, dans son reste, dans son effraction silencieuse, dans ce qui, dans sa propre poussée, laisse sans parole, reconduit à l'objet perdu, à ce degré en deçà, ou au-delà du lisible. Fait de nouveau jouir de ce détachement au langage, à la fois de ce manque de symbolisation et du plein travail de cette symbolisation, comme fabrique

même de l'espace signifiant. Et de fait comme éclairage de ce que constitue l'acte même de " perdre ", dérivant du latin " *per-* ", " à travers ", " par-delà ", et " *dare* ", " donner ". De sorte que *perdre* signifie en premier lieu le fait de " faire passer quelque chose à un état inférieur en donnant sa destruction ". Le détail en cela renverse cette économie du regard et du visible, en renouant avec cette activité de visionnaire si spécifique, sans parole et sans certitude aucune propre à l'état l'*enfance*. Ainsi, « si le tableau risque de s'y disloquer et le regard de s'y noyer, c'est aussi un moment privilégié où le plaisir du tableau tend à devenir jouissance de la peinture ». (Arasse 1992, 2008 : 17-18) ; Lyotard, (1971 : 209-277) ; Pontalis (1988 : 249) ; Lacan (1953 : 413).

Bibliographie

-
- Agamben, Giorgio
2004 *Le temps qui reste : Un commentaire de l'Épître aux Romains*, Paris, Rivage
- Acquarelli, Luca, a cura di.
2015 *Au prisme du figural, Le sens des images entre forme et force*, Rennes, PUR.
- Arasse, Daniel
1984 "Annonciation/Énonciation: remarques sur un énoncé pictural au Quattrocento", *Versus*, 37, janvier-avril, 3-17.
- 2009 *Le Détail : Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion.
- 2010 *L'Annonciation italienne: Une histoire de perspective*, Paris, Hazan.
- Austin, John
1962 *How to Do Things with Words*; tr. fr. *Quand dire, c'est faire* Paris, Seuil 1971.
- Bachelard, Gaston
1994 *L'intuition de l'instant*, Paris, Le livre de Poche.
- 2012 *La poétique de l'espace*, Paris, Puf.
- Barthes, Roland
2015 *L'aventure sémiologique*, Paris, Points.
- Benveniste, Emile
2012 *Dernières leçons, Collège de France (1968-1969)*, Paris, Seuil.
- Bertrand, Denis
2000 *Précis de sémiotique littéraire*, Paris, Nathan Université,
- 2021 *A même le sens : hommage à Jacques Fontanille*, sous la direction de Ivan Darrault-Harris, Paris, Lambert Lucas.
- Bonne, Jean-Claude
1999 "Entre l'image et la matière: la choséité du sacré en Occident", J.-M. Sansterre et J.-C. Schmitt (dir.), *Les images dans les sociétés médiévales: pour une histoire comparée*, Bruxelles,-Paris-Rome, pp. 77-111.
- Breal, Michel; Bailly, Anatole
1885 *Dictionnaire étymologique latin*, Hachette, Paris.
- Bredenkamp, Horst
2015 *Théorie de l'acte d'image*, Paris, La Découverte.
- Calabrese, Omar
1985 *Il linguaggio dell'arte*, Milan, Bompiani.
- 2001 *Breve storia della semiotica. Dai presocratici a Hegel*, Milan, Feltrinelli.
- 2006 *Come si legge un'opera d'arte*, Mandatori università.
- 2009 "Tempi, luoghi e oggetti dell'Annunciazione", dans D. Arasse, *L'annunciazione italiana. Una storia della prospettiva*, Milan, La Casa Usher.
- 2012 *La macchina della pittura. Pratiche teoriche della rappresentazione figurativa fra Rinascimento e Barocco*, Milan, La Casa Usher.

- Careri, Giovanni
 1988 *Il dettaglio patetico*, dans : AA.VV., " Il dettaglio non è un dettaglio ", Flaccovio, Palermo, 69-72.
 1989 *Il mistero dell'Annunciazione nel 600*, avec Louis Marin, " Inchiesta ", Bologna, 85-86.
 2013 *La torpeur des ancêtres : juifs et chrétiens dans la chapelle Sixtine*, Paris, EHESS.
 2016 *Hubert Damisch, l'art au travail*, Paris, Mimésis.
 2025 *La Part de l'Œil, Lire, Décrire, Interpréter. Louis Marin entre texte et image*, n.39.
- Chartier, Roger
 1994 "Pouvoirs et limites de la représentation. Sur l'œuvre de Louis Marin", *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 49^e année, 2, 407-418.
- Chevalier, Jean; Gheerbrant Alain
 2014 *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont.
- Damascène, Jean
 1994 *Le visage de l'invisible*, Paris, Migne.
- Damisch, Hubert
 1972 *Théorie du /nuage/*. Pour une histoire de la peinture, Paris, Seuil.
 1983 *La peinture est un vrai trois*, "Catalogue d'exposition François Rouan", Paris, Centre Georges Pompidou.
 1984 *Fenêtre jaune cadmium - Ou les dessous de la peinture*, Paris, Seuil.
 1995 *L'image dans le tableau*, dans «Actualité des modèles freudiens, langage, image, pensée, 39-54.
 1997 *Un souvenir d'enfance par Piero della Francesca*, Paris, La librairie du XXI^e siècle.
 1997 *Hors cadre : entretien avec Hubert Damisch, Perspective*, 1, 2013, 11-23.
 2025 *Centrer les marges*, Paris, EHESS.
- Dekonnick, Ralph
 2002 *Entre présence et représentation. Les pouvoirs de l'image et de l'art*, " L'Atelier d'esthétique éd., Esthétique et philosophie de l'art. Repères historiques et thématiques ". Louvain-la-Neuve, De Boeck Supérieur, " Le Point philosophique ", pp. 245-262.
 2016 *La force en puissance des images. Les Visual Studies au regard de la théorie chrétienne de l'image, XVI^e-XVII^e siècles*, dans « Gil Bartholeyns (éd.), *Politiques visuelles*, Paris, Presses du Réel, pp. 275-293.
 2017 *Force de figures. Le travail de la figurabilité entre texte et image*, " numéro spécial, La Part de l'Œil ", 31.
- Deleuze, Gilles
 1968 *Différence et répétition*, Paris, Presses Universitaires de France.
 1988 *Le pli : Leibniz et le Baroque*, Paris, Minuit.
- Derrida, Jacques
 1993 *La dissémination*, Paris, Seuil.
 2010 *La vérité en peinture*, Paris, Flammarion.
 2014 *L'Écriture et la différence*, Paris, Points.
- Didi-Huberman, Georges
 1990 *Devant l'image : question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Minuit.
 1995 *Fra Angelico. Dissemblance et figuration*, Paris, Flammarion
 1998 *Phasmes, Essais sur l'apparition*, Paris, Minuit.
 1999 *Ce que nous voyons ce qui nous regarde*, Paris, Minuit.
 1999 *Ouvrir Venus*, Paris, Gallimard.
 2000 *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Minuit.
 2001 *L'homme qui marchait dans la couleur*, Paris, Minuit.
 2002 *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Minuit,
 2004 *Sous le regard des mots*, " Karine Winkelvoss, Rilke, la pensée des yeux ", Publications de l'Institut d'Allemand, Université de la Sorbonne Nouvelle, PIA.
 2007 *L'image ouverte, Motifs de l'incarnation dans les arts visuels* Paris, Gallimard.
 2011 *Atlas ou le gai savoir inquiet, l'œil de l'histoire*, 3, Paris, Minuit
 2013 *Phalène, Essais sur l'apparition*, 2, Paris, Minuit.
 2018 *Aperçues*, Paris, Minuit.

- Eco, Umberto
 1968 *Opera aperta*, Milano, Bompiani ; tr. fr. *L'Œuvre ouverte*, Paris, Point 2015.
 1972 *La Structure absente: Introduction à la recherche sémiotique*, Paris, Mercure de France.
 1988 *Sémiotique et philosophie du langage*, Paris, PUF.
 1989 *Lector in fabula : Le rôle du lecteur, ou, La coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Essais.
 1992 *Le signe*, Paris, Essais,
 Fabre, Pierre-Antoine
 2018 *À force de signes-Travailler avec Louis Marin*, Paris, EHESS.
 Fabbri, Paolo
 1998 *La svolta semiotica*, Milan, La nave di Teseo 2023.
 Fierens, Christian
 2020 *Gesticulation, gestion, geste et gestation. Symptôme et Politique*, “ Figures de la psychanalyse ”, vol. 40, 2, 41-49.
 Focillon, Henri
 2013 *Vie des formes*, Paris, Puf.
 Foucault, Michel
 1966 *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard.
 Fontanille, Jacques
 1989 *Les Espaces subjectifs: Introduction à la sémiotique de l'observateur (discours-peinture-cinéma)*, Paris, Hachette.
 1995 *Sémiotique du visible*, Paris, PUF.
 1996 *Des figures de discours aux formes de vie Nouveaux actes sémiotiques*, N° 44-45, Limoges, PU Limoges.
 2004 *Soma et sema, figures du corps*, Maisonneuve.
 2006 *Régimes sémiotiques de la temporalité: La flèche brisée du temps*, Paris, PUF.
 2008 *Pratiques sémiotiques*, Paris, Puf.
 Francastel, Pierre
 1967 *La Figure et le lieu*, Paris, Gallimard.
 Freedberg, David
 1998 *Le pouvoir des images*, Paris, Gérard Monfort.
 Freud, Sigmund
 1971 *L'interprétation du rêve*, Paris, Puf.
 1977 *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, Paris, Gallimard.
 2013 *Au-delà du principe de plaisir*, Paris, Puf.
 Frugoni, Chiara
 2004 *Pietro e Ambrogio Lorenzetti*, Florence, Le Lettere.
 Garnier, François
 1982 *Le langage de l'image au Moyen Âge. Signification et symbolique*, Paris, Le Léopard d'Or, 2.
 1989 *Le langage de l'image au Moyen Âge. II Grammaire des gestes*, Paris, Le Léopard d'Or.
 Gombrich, Ernst
 1996 *L'art et l'illusion : Psychologie de la représentation picturale*, Paris, Gallimard.
 Greimas, Algirdas Julien
 1966 *Sémantique Structurale*, Paris, PUF.
 1972 *La sémiotique poétique*, Paris, Larousse.
 1976 *Sémiotique et Sciences sociales*, Paris, Seuil.
 1983 *Du sens II: Essais sémiotiques*, Paris, Seuil.
 Ingold, Tim
 2013 *Une brève histoire des lignes*, Paris, Zones Sensibles Editions.
 Jakobson, Roman
 1963 *Essais de linguistique générale*, trad. Nicolas Ruwet, Paris, Minuit.
 Jung, Carl Gustav
 2014 *Métamorphoses de l'âme et ses symboles*, 1912, Paris, Le Livre de Poche.
 Kant, Emmanuel
 1790 *Critique de la faculté de juger*, trad. A. Philonenko, Paris, Vrin 1965.
 Kristeva, Julia
 2016 *Autour d'Émile Benveniste: Sur l'écriture*, Paris, Seuil.
 2017 *Sèmiotikè: Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Points.

- Lacan, Jacques
 1953 *Le symbolique, l'imaginaire, et le réel*, " Bulletin interne de l'Association française de psychanalyse ".
 1966 *Écrits*, Paris, Seuil.
 1979 *La relation d'objet et les structures freudiennes, Séminaires 1956-1957*, Association Freudienne Internationale.
 1991 Séminaire XVII, L'envers de la psychanalyse (1969-1970), Paris, Seuil.
 1998 Séminaire I, Les écrits techniques de Freud (1953-1954), Paris, Seuil.
 2014 *Les Quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse, tome 11: Le Séminaire livre XI*, Paris, Points.
- Laplanche, Jean
 2014 *La pulsion et son objet source. Son destin dans le transfert*, " Le langage malgré tout ", Annuel de l'APF, Paris, PUF.
- Lytard, Jean-François
 1971 *Discours, Figure*, Paris, Klincksieck.
- Manetti, Giovanni
 2013 *In principio era il segno. Momenti di storia della semiotica nell'antichità classica*. Milan, Bompiani.
- Marin, Louis
 1981 *La description du tableau et le sublime en peinture. À propos d'un paysage de Poussin et de son sujet*, " Communications, 34. Les ordres de la figuration, sous la direction de Pierre Boudon ", 61-84.
 1988 *Le cadre de la représentation et quelques-unes de ses figures*, " Cahiers du Musée national d'art moderne ", n° 24 : Art de voir, art de décrire II, p. 62-81.
 1988 *Aux marges de la peinture : voir la voix*, " L'Écrit du temps ", n.17 : Voir, dire, 61-72.
 1988 *Logique du secret et représentation de peinture : sur quelques Annonciations toscanes à la Renaissance*, " Trois ", vol.3, n°3.
 1989 "C'est moi que je peins..." *Topique et figures de l'énonciation*, " La Part de l'œil ", 5, 141-155.
 1990 *Le concept de figurabilité, ou la rencontre entre l'histoire de l'art et la psychanalyse. Entretien avec L. Marin par Odile Asselineau et Marie-Jeanne Guedj*, " Nervure, Journal de Psychiatrie ", Paris, vol. 3, n° 1, 52-62.
 1990 *L'efficace de l'image religieuse : de la relique à l'image*, " Chimères. Revue des schizoanalyses ", N°10, hiver, 103-119.
 1992 *Transparence et opacité de la peinture... du moi*, " *Vita Fortunati*, Bologna, Bologna la cultura italiana e le letterature straniere moderne ", Bologna, Università/Ravenna, Longo Editore, vol 2.
 1992 *Ruptures, interruptions, syncopes, dans la représentation de peinture*, " Ellipses, Blancs, Silences ", Presses universitaires de Pau.
 1993 *Des pouvoirs de l'image : gloses*, Paris, Seuil.
 1994 *De la représentation*, Paris, Seuil.
 2006 *Opacité de la peinture : Essais sur la représentation au Quattrocento*, Paris, École des Hautes Études en Sciences Sociales.
 2008 *Détruire la peinture*, Paris, Flammarion.
 2016 *Les lectures transversières*, Paris, Albin Michel.
- Merleau-Ponty, Maurice
 1945 *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard.
 1975 *L'Œil et l'Esprit*, Paris, Folio.
 1979 *Le Visible et l'Invisible- Notes de travail*, Paris, Gallimard.
- Mondzain, Marie-José
 1996 *Image, icône, économie*, Paris, Seuil.
 2003 *Le Commerce des regards*, Paris, Seuil.
- Panofsky, Erwin
 1976 *Contribution au problème de la description d'œuvres appartenant aux arts plastiques et à celui de l'interprétation de leur contenu*, dans " La Perspective comme forme symbolique et autres essais "; tr. fr., Paris, Les Éditions de Minuit, 235-255.

- Pastoureau, Michel
 2004 *Une histoire symbolique du Moyen-Age occidental*, La librairie du XXIème siècle, Paris, Seuil.
- 2015 *Des signes dans l'image. Usages et fonctions de l'attribut dans l'iconographie médiévale (du Concile de Nicée au Concile de Trente)* Turnhout, Brepols.
- Peirce, Charles Sanders
 1885-1959 *Écrits sur le signe*, Paris, Points 2017.
- Plin l'Ancien
 77-78 *Histoire naturelle. Livre XXXV. La peinture*, trad. J.-M. Croisille, Paris, Les Belles Lettres 1985.
- Pontalis, Jean Baptiste
 1997 *Ce temps qui ne passe pas*, Paris, Gallimard.
 1988 *Perdre de vue*, Paris, Gallimard.
- Quignard, Pascal
 2002 *Sur le jadis*, Paris, Grasset.
 2014 *Sur l'image qui manque à nos jours*, Paris, Arléa.
 2016 *Autour d'Émile Benveniste : Sur l'écriture*, Paris, Seuil.
- Sartre, Jean-Paul
 1965 *L'imaginaire*, Paris, Gallimard, Bibliothèque des Idées.
- Schapiro, Meyer
 1969 "On Some Problems in the Semiotics of Visual Art : Field and Vehicle in Image-Signs", *Semiotica*, 223-42.
 2000 *Les mots et les images : sémiotique du langage visuel*, Paris : Macula.
- Stoichita, Victor I.
 1997 *Brève histoire de l'ombre*, Paris, Droz.
 1999 *L'Instauration du tableau : Métapeinture à l'aube des temps modernes*, Paris, Droz.
- Strabon
 14-23 *Géographie, Livre XIV*, Paris, Les belles lettres 2025.
- Svenbro, Jesper, Scheid, John
 2003 *Le métier de Zeus : Mythe du tissage et du tissu*, Paris, Errance.
 2014 *La Tortue et la lyre. Dans l'atelier du mythe antique*, Paris, CNRS.
- Wajcman, Gérard
 2004 *L'objet sans transposition. La voix dans la représentation de l'Annonciation*, "La Part de l'œil", 19, pp. 165-174.
- Warburg, Aby
 2012 *L'Atlas Mnémosyne*, par Martin Warnke avec la collaboration de Claudia Brink, Paris, L'Écarquillé.

Valentine Saraïs est doctorante à l'EHESS. Diplômée en 2018, d'un master en Arts et Langues, elle poursuit son cursus doctoral sous la tutelle de Giovanni Careri, au sein de cette même institution. Son doctorat en Sémiologie, avec un sujet de thèse intitulé : *Figurabilité : l'image, le verbe et son espace de travail – Étude sémiologique des Annonciations du XIIe au XVe siècle, entre Orient et Occident*, s'inscrit depuis 2019 au sein des centres de recherche du CRAL et du CEHTA. Dans la filiation interdisciplinaire, forgeant l'identité de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, ainsi que des deux laboratoires associés, l'ensemble de ses questionnements se développe à la croisée des champs théoriques, sémiologiques et psychanalytiques. Elle interroge ainsi, à partir d'un corpus d'objets singuliers, en des systèmes d'énonciation verbaux ou figuratifs, la manière dont certains détails produisent saillance, porosité et figurabilité. Une démarche permettant, à dessein, de saisir ces éléments et leur environnement en complexe, ouvrant leur chant en d'autres niveaux de lecture et de compréhension. Espaces et cheminements réflexifs aux détours desquels, elle convoque, déploie, met en dialogue et résonance la pensée de Louis Marin, Hubert Damisch, Jacques Lacan, Sigmund Freud, Roland Barthes, Jacques Derrida, Merleau-Ponty et Georges Didi-Huberman.