

Pierluigi BASSO FOSSALI, Maria Giulia DONDERO

# SÉMIOTIQUE DE LA PHOTOGRAPHIE



Préface de Jacques FONTANILLE



*Sémiotique de la  
photographie*

*Visible, Hors-série n° 1*

La traduction partielle de « Cartographie de la recherche sémiotique sur la photographie » et la traduction de « Photos en forme de “nous” : l'éclipse représentationnelle d'un couple » sont de Nathalie Roelens.

La traduction de « Peirce et la photographie : des abus interprétatifs et des retards sémiotiques » est de Sabrina D'Arconso, Nathalie Roelens et Clément Lévy.

Les auteurs remercient vivement leurs relecteurs : Valérie Angenot, Jean-Paul Artaud, Anne Beyaert-Geslin, Jean-François Bordron et Audrey Moutat.

*Ouvrage publié avec le concours de la Fondation Universitaire/ Universitaire Stichting (Belgique) et du programme de recherches « Images et dispositifs de visualisation scientifiques » (IDiViS) de l'Agence Nationale de la Recherche (France).*



FU

US

**Pierluigi BASSO FOSSALI, Maria Giulia DONDERO**

*Sémiotique de la  
photographie*

*Préface de*  
**Jacques FONTANILLE**

*Visible, Hors-série n° 1*





# Sommaire

## **Préface de Jacques Fontanille**

Introduction de Pierluigi Basso Fossali et Maria Giulia Dondero

## **Première partie. RECHERCHES THEORIQUES**

*Cartographie de la recherche sémiotique sur la photographie*  
Maria Giulia Dondero

0. Introduction

1. De la genèse du texte à la génération du sens

2. De la sémiotique du discours à la sémiotique de l’empreinte

3. De la textualité photographique aux statuts de la photographie : les pratiques

4. Du texte photographique à l’objet-photographie

5. Conclusions

## **Deuxième partie. ARCHEOLOGIE PEIRCENNE**

*Peirce et la photographie : des abus interprétatifs et des retards sémiotiques*  
Pierluigi Basso Fossali

1. Les enjeux d’une sémiotique de la photographie

2. Les fondements peirciens pour une théorie de la photographie

3. La photographie et les typologies des signes peirciennes

4. La théorie de la photo chez Peirce

5. Peirce à l'appel des théories de la photographie

6. Conclusions

### **Troisième partie. METHODOLOGIE APPLIQUEE**

*La photographie scientifique entre trace et mathématisation*

Maria Giulia Dondero

0. Introduction. Le cas de la photographie en biologie

1. L'allographisation de la photographie : la chronophotographie

2. L'allographisation de la photographie : le dessin en archéologie

3. L'allographisation de la photographie en astrophysique : les graphiques

4. La photographie calculée comme médiatrice entre diagrammes mathématiques, art et vulgarisation

*Photos en forme de "nous" : l'éclipse représentationnelle d'un couple*

Pierluigi Basso Fossali

0. Introduction

1. Les restrictions sémantiques du titre du corpus

2. Points d'attaque dans l'investigation du corpus

3. Le projet d'un journal intime « en forme de nous »

4. Le corpus comme une série de projets corrélés

Bibliographie



## Préface

Jacques FONTANILLE

Il n'est pas interdit de croire que la photographie est une technique destinée à fixer et reproduire des portions et des aspects du *réel*, mais il serait pourtant prudent d'en douter : à ceux qui voudraient cultiver ce doute, il faut conseiller immédiatement la lecture de ce livre.

Il n'est pas impossible non plus, pour un amateur de photographies, de se perdre rêveusement dans la contemplation des *images* qu'il s'imagine y trouver, mais il devrait pourtant questionner cette contemplation qu'il croit *visuelle* : il faut l'inviter également à lire ce livre de toute urgence.

Il est encore plus fréquent de rencontrer des lecteurs de photographies qui s'imaginent avoir sous les yeux des représentations typiquement dédiées à des *espaces*, alors que, s'ils résistaient un peu à cette évidence, ils y verraient principalement quelque chose qui a trait au *temps* : recommandons-leur la lecture de ce livre.

Il est enfin presque certain que la plupart des analystes intéressés à l'art photographique conviendraient spontanément, pour peu qu'ils soient frottés de sémiotique générale ou de sémiologie de l'image, qu'une photographie est par définition à la fois une *icône* (au titre de la similitude entre le représenté et sa représentation) et un *index* (au titre de la contiguïté entre la prise de vue et ce dont elle est la prise de vue), alors qu'ils devraient être plus circonspects dans la manipulation de concepts devenus des poncifs : à tous ceux-là également, il faut conseiller la lecture attentive de ce livre.

Pierluigi Basso et Maria Giulia Dondero nous proposent une plongée sans concession dans un univers éminemment problématique : *Sémiotique de la photographie* peut être lu à la fois comme un livre de référence sur un domaine de pratiques et d'objets culturels propre au XX<sup>e</sup> siècle, et comme un exemple de problématisation théorique et méthodologique. Les spécialistes de la photographie y trouveront toutes les références nécessaires, et les sémioticiens y verront à l'œuvre une exceptionnelle entreprise de questionnement.

Les auteurs ont choisi en effet de reprendre systématiquement les principales contributions à l'analyse et à la théorie de la photographie, mais de les soumettre à une discussion critique tout aussi systématique, en les faisant dialoguer entre elles, et en dialoguant avec elles.

Le long développement sur et à partir de la typologie peircienne est l'exemple le plus éclatant de cette méthode : brillant, vertigineux et généreux à la fois, il transforme entièrement l'idée que nous pouvions nous faire de l'usage standard des catégories peirciennes, en nous dépaysant d'emblée et sans aucun ménagement : il y sera question non pas de catégories *phanéroskopiques*, mais de catégories « *cénopythagoriques* ». Nous savions que ces catégories, et les typologies qui en découlent, aboutissent à des impasses méthodologiques, et l'auteur le confirme (« *un exercice de bravoure plus qu'une base méthodologique* ») ; mais nous pouvions naïvement croire que les typologies peirciennes des signes devaient servir à classer des objets et des formes, et nous découvrons peu à peu qu'elles ne font que (!) décliner systématiquement toutes les procédures d'analyse et les angles d'attaque, et tracer le répertoire des questionnements auxquels l'objet doit être soumis (« *une cartographie de problématiques que l'étude de la photographie devrait toujours traverser* », commente l'auteur).

Et c'est bien entendu à cette occasion que nous découvrons qu'il est impossible (« *exagéré* », dit courtoisement l'auteur) d'assigner un seul type (icône ou index, ou les deux à la fois) à la photographie. Et ce résultat est obtenu grâce à une relecture attentive de l'œuvre de Peirce, par-dessus et à travers la vulgate qui l'a transmise ; une relecture quasi-philologique, prolongée par un effort de traduction et de transposition en direction des autres paradigmes sémiotiques. Dans cette perspective, la photographie est considérée, comme toute autre sémiotique-objet, à la fois en tant que *configuration sensible* (en rapport avec une expérience), en tant que *produit* (en relation avec une pratique) et en tant que *discours* (eu égard à son caractère textuel soumis à une énonciation).

Mais il est question de bien d'autres auteurs que Peirce dans le livre de Dondero et Basso ; il est aussi question, abondamment, de Barthes, Benjamin, Beyaert, Château, Dubois, Edwards, Floch, Schaeffer, Van Lier, pour ne retenir que ceux qui ont spécifiquement fait porter leur réflexion, avec quelque notoriété, sur la photographie. La revue est complète et, en outre, elle fait place à l'ensemble des théories et méthodes sémiotiques les plus diverses et les plus actuelles.

Le parti pris du questionnement problématique est d'une haute exigence, pour le lecteur comme pour les auteurs. Mais cette exigence, qui a un coût (en relative difficulté de lecture), a aussi un gain : aucune des idées reçues qui ont cours ne résiste, et notre approche de la photographie s'en trouve changée, et en quelque sorte rafraîchie ; en somme, l'épreuve (de lecture) est gratifiante, car le lecteur en sort plus averti, et libéré des vulgates et des options théoriques figées.

C'est ainsi que ce livre porte plus d'attention au *temps photographique* qu'à l'espace visuel, notamment en reprenant des thématiques déjà évoquées par Barthes et Benjamin : l'arrêt et le prolongement, l'instantané et la série, la rétention et la protension, la patine et l'aura sont toutes des figures qui ouvrent sur des régimes temporels de la photographie. Mais il s'interroge aussi sur son statut sémiotique : texte ou objet ? Et l'*objet photographique* devient alors inséparable de son appropriation textuelle : il est lui-même soumis au temps (la patine en modifie les propriétés plastiques), à la répétition (la reproduction et les tirages successifs ne transforment pas seulement son statut d'« œuvre », mais aussi son fonctionnement en tant que texte) et à bien d'autres paramètres qui ont des incidences sur la textualité même de la photographie.

Et même à propos du temps, la problématisation à l'œuvre dans ce livre ouvre encore les perspectives et les possibles. La photographie serait-elle réservée au passé, au « ça a été » ? Les études consacrées aux corpus de photos votives, de photos scientifiques et de journaux intimes photographiques prouvent le contraire : d'autres régimes temporels y fleurissent, celui du sacré, celui de la prédiction schématisante, ou celui de l'intimité en boucle et en spirale.

On peut aussi lire dans cet ouvrage, transversalement, les avatars de quelques thèmes de prédilection, communs aux deux auteurs. Par exemple, le *flou* : alors que la « netteté » ne pourrait que conforter les conceptions les plus stéréotypées, le *flou* est propre à les remettre en question. Il permet d'abord de résister à l'oubli du dispositif : un certain *kairos*, où doivent converger dans l'instant de nombreux réglages, dont le degré de synchronisation, justement, produit du net ou du flou. Il interdit également d'oublier le corps et la sensori-motricité : toute photographie est aussi un corps à corps, par l'intermédiaire d'un objet textuel, et le flou témoigne des aléas de ce corps à corps, voire de sa dimension éthique. Il rappelle également que ces corps sont impliqués dans des pratiques et des situations parfois peu compatibles avec la prise de vue, et que ces rencontres entre pratiques laissent des traces dans le texte qui en est issu. Il a bien entendu une dimension textuelle, en tant que figure de l'expression, mais pour des contenus parfois imprévisibles et toujours disponibles, comme par exemple, les contenus modaux du possible et du plausible, incertains et cognitivement instables, dans la photographie scientifique du début du XX<sup>e</sup> siècle.

*Temps, objet, pratiques* : le défi à relever n'est pas celui d'une genèse de l'objet culturel, mais bien celui d'une générativité de la substance et de la forme propres à une sémiotique-objet complexe. Tout comme dans les années soixante-dix et quatre-vingt la sémiotique greimassienne s'interrogeait sur les traces textuelles de l'énonciation (le passage de l'énonciation « présupposée » à l'énonciation « énoncée »), les auteurs scrutent dans le texte photographique lui-même les manifestations indirectes et transposées du processus d'« excitation » (lumineuse, photonique), de « transduction » (technique de l'empreinte) et de visualisation (inscription) : il s'agit alors de retrouver les inflexions qui, dans le texte ou dans son interprétation, ne s'expliquent que par

le dispositif de production sous-jacent au *produit*. La prégnance de ce dispositif, dans le texte et dans son interprétation, n'est pas étrangère, par ailleurs, aux ambivalences déjà signalées : texte et objet, espace et temps, produit et discours. Et c'est aussi le meilleur antidote contre l'illusion d'un caractère « naturel », qui serait le propre de la photographie.

Livre de recherche(s), *Sémiotique de la photographie* donne à lire la pensée vive et dense de ses auteurs, mais fait également vivre celle des auteurs qu'ils rassemblent en cet ouvrage. Et c'est peut-être ce qu'en retiendraient tous ceux qui sont ainsi invités autour de la table : ils ne peuvent plus, pour la plupart, répondre personnellement à l'invitation, mais leur œuvre convoquée est là, bien présente, vivante et en dialogue avec toutes les autres.

## Introduction

Cet ouvrage vise à faire l'état de l'art sur la question de la photographie, en mettant à l'épreuve le champ très vaste et très diversifié de ce médium avec les théories sémiotiques récentes ainsi qu'avec les théories provenant des disciplines voisines, en particulier la sociologie des médias, la philosophie de l'image, les sciences de l'information et de la communication.

L'ouvrage se compose de trois parties. La première, « Cartographie de la recherche sémiotique sur la photographie », est consacrée à une exploration critique des théories de la photographie qui vise à comparer les diverses approches sémiotiques jusqu'ici élaborées sous d'autres paradigmes disciplinaires, en passant au crible les ouvrages de W. Benjamin, N. Goodman, R. Barthes, A. J. Greimas, R. Krauss, J.-M. Floch, J. Fontanille, Ph. Dubois, J.-M. Schaeffer et A. Beyaert-Geslin. Cette étude comparative se fait ainsi un terrain propice pour une réflexion renouvelée sur des questions fondamentales telles que l'indicialité, la transparence/opacité des images photographiques, ou leurs statuts sociaux. Cette démarche permet à l'auteure de diviser le champ de la photographie en trois niveaux de pertinence sémiotique : *textualité*, *médium* et *objet matériel*. Dondero aborde de cette façon des problèmes cruciaux de la signification : la définition de l'objet d'étude, les stratégies d'analyse, les pratiques et les genres impliqués par ce médium qui traverse des domaines aussi divers que l'art, la science et la documentation historique. L'étude s'attache à approfondir certaines questions qui ont toujours été controversées dans la littérature sur la photographie (*studium/punctum*, *aura*, etc.) et à discuter des questions problématiques au sein de la discipline sémiotique contemporaine telles que la relation entre image photographique et corporéité, la pertinence sémiotique des pratiques d'instanciation et de réception, les genres de la photographie, la conservation du patrimoine, la numérisation, et les pratiques de catalogage muséographique.

La deuxième partie, « Peirce et la photographie : des abus interprétatifs et des retards sémiotiques », a l'ambition de reconstruire un fond critique permettant d'apprécier avec profit la contribution des théories de la photographie inspirées par l'enseignement du philosophe et sémioticien américain. Cette partie de l'ouvrage cherche notamment à repérer des formulations théoriques sur la photographie qui sont tout à fait internes aux

écrits peirciens et de penser *avec* Peirce les articulations les plus problématiques non seulement de la photographie, mais aussi de la théorie sémiotique contemporaine. Basso Fossali approfondit un éventail d'objectifs analytiques : i) il précise la signification des termes iconicité et indicialité à l'intérieur d'une réélaboration critique des catégories *cénopythagoriques* peirciennes de façon à libérer le champ des simplifications brutales qui circulent sur ce point ; ii) il relit deux typologies de signes de Peirce dans la perspective d'une écologie des valorisations et de leur gestion dans le temps ; iii) il récupère et organise les divers commentaires de Peirce en matière de photographie ; iv) il commente et discute les relectures, les us et les abus de la pensée peircienne dans les théories de la photographie les plus connues et influentes (Dubois, Krauss, Schaeffer, etc.). La relecture des typologies du signe peircien permet de penser à nouveau le champ photographique et de relier les genres de la photo d'archive, la photo souvenir, l'œuvre photographique artistique, par exemple, à des espaces d'expérience et des praxis culturelles mis en mémoire dans les images. L'enjeu de cette étude est de donner à la sémiotique intéressée par les objets culturels des instruments analytiques pour mieux les caractériser. En outre, cette deuxième partie du livre cherche à construire un pont théorique entre la sémiotique peircienne et la sémiotique greimassienne, afin de réduire les aveuglements réciproques et d'avancer un programme de recherches finalement unifié sous l'égide d'une sémiotique des pratiques qui puisse expliquer la constitution locale des pertinences textuelles de la photographie en tant qu'objet culturel vécu.

De manière plus générale, les deux premières parties du livre invitent le lecteur à entreprendre des parcours théoriques qui entretiennent entre eux un rapport chiasmatisé sur le plan argumentatif ; le premier parcours a été élaboré à partir d'une approche structuraliste qui doit se « restructurer » autour d'une série de problématiques émergentes dès que l'on sort des limites textuelles et qui sont défendues par d'autres approches disciplinaires ; le deuxième a comme horizon de conduire la sémiotique peircienne à s'articuler avec des questions énonciatives et sémantiques que la sémiotique structurale a bien éclaircies. L'unité de l'ouvrage est alors construite par ces deux argumentations anarmorphiques devant finalement se rejoindre autour de l'exigence de conduire la théorie générale vers des exigences opératives d'analyse de pratiques et d'objets culturels.

Pour autant, cet ouvrage ne pouvait pas se clore sans une troisième partie consacrée à des problématiques méthodologiques sortant de la confrontation avec des pratiques et des textes photographiques concrets ; en particulier, nous avons choisi de conduire deux analyses sémiotiques de *corpora* d'images photographiques inscrits dans des domaines sociaux en contraposition, au moins au niveau de la doxa, comme les champs scientifique et artistique. Afin de démontrer que le rapport entre théorie générale et analyse sémiotique n'est pas réductible à des applications, nous avons choisi de ne pas rabattre les enquêtes conduites dans les deux premières parties de l'ouvrage sur les *corpora* étudiés, mais de mettre en évidence des questions théoriques et méthodologiques qui émergent intrinsèquement de la confrontation avec des

## Introduction

faits culturels spécifiques. L'idée qu'on ne puisse étudier que des textes *ad hoc* qui s'adaptent aux capacités explicatives d'une certaine approche théorique doit être substituée par des rencontres avec des *corpora* complexes qui dévoilent des clefs théoriques manquantes aussi bien que des théories internes aux pratiques et aux objets culturels étudiés. Voici alors que l'étude de Dondero, *La photographie scientifique entre trace et mathématisation*, met en tension les caractéristiques de la photographie avec les nécessités pour les sciences actuelles (astrophysique, biologie et archéologie) de visualiser et d'enregistrer leurs objets d'étude ainsi que d'utiliser la captation d'un objet pour formuler des hypothèses sur des typologies d'objets et pour construire des modèles. Si, pour la conception moderne de la science, la photographie peut sembler dépourvue de la capacité de modélisation parce qu'elle ne permettrait que la recherche sur le seul objet capté (visée particularisante) et non pas sa généralisation sur d'autres objets similaires (visée généralisante), cet écrit démontre en revanche que la photographie peut être utilisée pour *prédire* des phénomènes (via la géométrisation des formes, la mise en relation avec d'autres instruments de mesure, via la mathématisation de ses données). Le centre de l'étude rassemble les transformations sémiotiques allant de la photo au dessin, de la photo aux schémas, mais aussi des théories physiques et des équations mathématiques à la composition des "photographies calculées" en physique théorique.

L'étude de Basso Fossali, « Photos en forme de "nous" : l'éclipse représentationnelle d'un couple », analyse les corpus expositif des *Épreuves du temps* de Denis Roche, qui est un lieu hautement stratégique pour une problématisation méthodologique des opérations interprétatives. L'auteur traite de questions fondamentales en sémiotique telles que la constitution même du corpus, les points d'attaque de l'analyse, les connexions internes aux corpus, la distinction des séries et des cycles, ainsi que la construction d'une sémantique de la temporalité. Les cent trente-huit photos du photographe français sont regroupées en séries et en cycles, susceptibles de tisser deux isotopies argumentatives : les formes de la temporalité visuelle et le devenir d'un double rapport exclusif : les « noces » de Roche avec sa muse et avec le dispositif photographique.

Les auteurs tiennent à remercier les personnes avec lesquelles ils ont partagés, en ces dernières années, plusieurs questionnements sur la photographie, en bénéficiant de leurs conseils et de leurs apports : Sémir Badir, Jan Baetens, Anne Beyaert-Geslin, Jean-François Bordron, Bernard Darras, Jean Fissette, Jacques Fontanille, Jean-Marie Klinkenberg, Odile Le Guern, Gian Maria Tore. Un remerciement particulier aussi à Mario Guaraldi qui a édité une première version (et désormais très différente) de cet ouvrage en italien (2006, 2008<sup>2</sup>).





*Sémiotique de la photographie*  
Pierluigi BASSO FOSSALI, Maria Giulia DONDERO

**PREMIÈRE PARTIE**  
**RECHERCHES THÉORIQUES**



## **Cartographie de la recherche sémiotique sur la photographie**

Maria Giulia DONDERO

### **0. Introduction**

Dieu fut peintre, sculpteur, architecte ou poète, selon les cas, parce que l'homme l'était. Nous n'avons donc pas de paroles pour décrire une photographie (Van Lier).

Les multiples problématiques liées à l'image photographique ont été soulevées et analysées principalement par la sociologie, par l'anthropologie et par des approches de type historico-artistiques. Dans tous ces secteurs d'étude on rencontre une certaine tendance à étudier la photographie à partir d'une réflexion générale sur le médium, ou à partir d'une histoire des techniques<sup>1</sup>, en laissant de côté deux questions fondamentale : l'analyse des photographies et la problématisation de leurs usages et de leurs statuts. Ceci arrive le plus souvent dans le domaine de l'histoire de l'art, où se multiplient les histoires de la photographie par auteurs et par techniques, ou encore dans la littérature qui reparaît l'histoire critique et théorique de la photo, de Baudelaire aux théoriciens contemporains. Plus heuristiques se présentent les études qui mettent en rapport peinture et photographie, même si la mise en relation entre la photographie et les autres arts s'avère toujours légitimée à partir d'une pertinence thématique et donc purement figurative. Nombre d'ouvrages critiques et théoriques, qui se situent entre la philosophie, la médiologie et la science de la culture et des idées, comme par exemple le très célèbre texte de Benjamin<sup>2</sup>, ou l'ouvrage de Sorlin *Les fils de Nadar*, s'emploient à décrire

---

<sup>1</sup> Voir à ce sujet Zannier (1982). Sur les systèmes techniques des images photographiques voir Barboza (1996).

<sup>2</sup> Voir Benjamin (1931).

l'impact déstabilisant que le médium photographique (c'est-à-dire la photographie *en général*) a produit sur l'art pictural, sur la société ou sur la perception<sup>3</sup>. D'autres ouvrages, comme *La photographie* de Rouillé, retracent non seulement l'histoire de l'impact du médium photographique, mais aussi l'histoire réceptive des théories de la photo jusqu'à nos jours (le vrai photographique, la photographie-document, la photo artistique, etc.) ainsi que le rapport entretenu par la photographie avec les arts contemporains et son utilisation à leur intérieur (photographie-matériau). Mais aucun de ces ouvrages ne s'intéressent ni à l'histoire des formes photographiques<sup>4</sup>, ni à la poursuite d'une étude systématique sur les rapports entre les pratiques<sup>5</sup>, les genres et les statuts photographiques<sup>6</sup>. Même en sémiotique, hormis les admirables ouvrages de Floch (1986), de Schaeffer (1987) et de Beyaert-Geslin (2009), il n'existe aucune problématisation des usages au sein desquels l'image particulière s'insère et acquiert un sens<sup>7</sup>.

La sémiotique philo-peircienne de la photographie et notamment l'approche de Dubois (1983), qui a connu pendant longtemps un certain succès, a ramené sa signification à l'acte d'instanciation, sans prêter attention ni aux configurations internes des images, ni aux régimes discursifs ou aux pratiques

---

<sup>3</sup> Sorlin (1997) met en lumière comment l'invention de la photographie (et du cinématographe) a transformé les systèmes perceptifs des observateurs et comment, par exemple, la diffusion du portrait photographique a développé le goût pour l'introspection.

<sup>4</sup> Une exception heureuse est Van Lier (1992).

<sup>5</sup> Sans doute le seul qui aille dans cette direction est le précieux exemple de Bourdieu (1965).

<sup>6</sup> Pour le dire très brièvement, par genre visuel on entend une généalogie d'images caractérisée par la même architecture énonciative et par des normes réceptives semblables. Le statut se constitue à travers la stabilisation des pratiques d'interprétation et d'institutionnalisation sociales des photos. Le statut peut être entendu aussi selon le concept d'économie de Bordron (2010): « L'économie désigne en premier lieu l'ordonnement qui fonde la possibilité des valeurs et leur éventuelle circulation [...]. Interroger l'économie d'une image revient ainsi à se demander dans quel ordre global elle s'inscrit, quelle articulation fondamentale est présupposée pour que l'on puisse la comprendre. [...] Remarquons également que les pratiques dans lesquelles les images sont prises s'expliquent, pour une grande part, par l'économie. Cela s'entend immédiatement à propos des modalités sensorielles de l'interprétation. On ne regarde pas selon la même temporalité des images inscrites dans ce que Mallarmé appelait l'« éternel reportage » et celles dont l'économie suppose des instances transcendantes. Il y a des images que l'on peut toucher, d'autres non, etc. ». On reviendra sur le statut dans le chapitre 3.

<sup>7</sup> Plus développée est la recherche sur les fonctions de la photographie dans la recherche scientifique dans les sciences humaines. En ce qui concerne la recherche en histoire, voir Van Ypersele (2007), sur la recherche en anthropologie et en sciences sociales (et notamment sur la photographie-interview) voir Edwards (1992), ainsi que le dossier de Conord (dir.) (2007) et pour la recherche en sociologie voir Becker (2009). Sur le portrait comme genre qui permet d'étudier les différents groupes sociaux dans le cadre des sciences sociales voir Maresca (1996).

communicationnelles (et pourtant, elle se présente comme une pragmatique !)<sup>8</sup>.

Ces théories, au lieu de multiplier les instruments méthodologiques pour rendre compte des diverses stratégies énonciatives des occurrences photographiques, ont réduit le fonctionnement du médium à des définitions de spécificité, à des essences médiatiques et entendu ainsi la photographie comme icône, ou comme indice, ou bien comme symbole du réel. Bref, le versant sémiotique d'obéissance peircienne a abordé la problématique de la photographie avec un regard ontologisant et classificateur basé sur des considérations *générales* et *généralistes* sur le médium ; le fait que l'énonciation ne soit considérée que comme un acte productif et que ses « traces » sémiotiques à l'intérieur de l'énoncé ne soient pas étudiées témoigne de cette indifférence à l'égard de l'articulation du sens développée par la textualité visuelle.

La sémiotique développée par Algirdas Julien Greimas et l'Ecole de Paris, qui choisit en revanche l'énoncé comme unité pertinente d'analyse, et plus précisément les traces de l'acte énonciatif dans l'énoncé (« énonciation énoncée »)<sup>9</sup> et la lecture plastique de l'image<sup>10</sup>, a le mérite de désontologiser le discours sur l'image photographique. Elle se détache d'une classification par médium en ouvrant ainsi l'analyse à la variété des stratégies énonciatives<sup>11</sup> et,

---

<sup>8</sup> Pour une discussion approfondie sur la tradition d'études peirciennes de la photographie voir Basso *infra* et Darras (2006).

<sup>9</sup> L'énonciation en tant qu'instance linguistique logiquement présupposée par l'énoncé est à distinguer de l'énonciation en tant qu'acte non linguistique (référentielle) liée à la situation de communication. À son tour l'énonciation en tant qu'instance linguistique logiquement présupposée est à distinguer de l'énonciation énoncée concernant les marques (ou traces) analysables dans l'énoncé et ayant fonctions de simulacres des instances de l'acte énonciatif : « Une confusion regrettable est souvent entretenue entre l'énonciation proprement dite, dont le mode d'existence est d'être le présupposé logique de l'énoncé, et l'énonciation énoncée (ou rapportée) qui n'est que le simulacre imitant, à l'intérieur du discours, le faire énonciatif : le « je », l'« ici » ou le « maintenant » que l'on rencontre dans le discours énoncé, ne représentent aucunement le sujet, l'espace ou le temps de l'énonciation. L'énonciation énoncée est à considérer comme constituant une sous-classe d'énoncés qui se donnent comme le métalangage descriptif (mais non scientifique) de l'énonciation », Greimas et Courtès (1979), entrée énonciation.

<sup>10</sup> Pour Floch (1985) le propos de la sémiotique plastique concerne « le refus de substituer aux objets de sens manifestés par le jeu des formes, des couleurs et des positions, une lexicalisation immédiate de leur seule dimension figurative » et le refus de la confusion du *visible* et du *dicible*. C'est donc en étudiant concrètement des images prises dans leur globalité [qu'il faut reconnaître] ce « *systèmes de sens*, de type sémi-symbolique, qu'est la sémiotique plastique, où les deux termes d'une catégorie du signifiant peuvent être homologués à ceux d'une catégorie du signifié » (pp. 13-14).

<sup>11</sup> Pour le dire très brièvement, la stratégie énonciative concerne l'épaisseur intersubjective possédée par chaque énoncé, voire le fait que chaque image est le résultat d'une prise de position du producteur (physique mais aussi cognitive, idéologique, passionnelle) et proposée au spectateur. Cela veut dire que chaque image est en même temps le résultat d'une opération transitive (la prise de vue de quelque

avec l'ouvrage de Floch (1986), à la problématique des diverses pratiques d'interprétation et de réception de la photographie. Poursuivre sur cette voie et prendre en compte la pratique réceptive selon laquelle une image est sémantisée au cours de son existence, ou le statut social sous lequel elle circule, permettrait à l'analyste de mieux en justifier la lecture et d'expliquer comment on choisit certains traits pertinents plutôt que d'autres<sup>12</sup>. On reviendra sur toutes ces questions au chapitre 3.

Il nous faut tout de suite préciser notre manière d'utiliser les termes « énoncé » en tant que produit d'une énonciation et texte en tant que produit d'une textualisation. Dans cette étude nous emploierons le terme « énoncé » et « texte » comme synonymes en entendant par ces derniers aussi des manifestations visuelles voire photographiques. En fait, en suivant la terminologie de la sémiotique greimassienne, le terme « texte » peut être entendu de deux manières : en tant qu'objet et en tant que paradigme. En tant qu'objet, et c'est ce qui nous intéresse ici de plus près, il concerne un plan de l'expression et un plan du contenu liés par les actes d'énonciation productif et réceptif qui en déterminent la constitution. Le texte concerne donc une configuration qui construit « un tout de signification ». Dans ce sens on peut considérer une image photographique en tant que texte : les images sont elles aussi des configurations attestées, délimitées et informées par la discursivité. L'image, comme tout énoncé, est un tissu, un tout de signification, qui institue des corrélations particulières entre plan de l'expression et plan du contenu via l'instance médiatrice de l'énonciation. L'image, comme le texte verbal, n'est pas une pure somme de signes et possède une syntaxe signifiante qui fait partie de son organisation discursive propre<sup>13</sup>.

Par contre, par texte comme paradigme on entend le paradigme épistémologique de l'immanence. Cela veut dire qu'on peut étudier par exemple les pratiques culturelles à travers un paradigme textuel, à savoir comme si le sens était déjà donné, thésaurisé, et non pas comme si le sens était en acte, voire en train d'être pratiqué. Le paradigme des pratiques aurait par contre comme objet d'étude le sens saisi en même temps qu'il se construit<sup>14</sup>.

---

chose qui est là) et d'une opération intransitive (les choix internes à la prise de vue en elle-même). Voir à ce propos aussi les notions de transparence et opacité chez Marin (1993) qui sont à la base de la théorie de l'énonciation visuelle en sémiotique.

<sup>12</sup> Dans ce sens, il est nécessaire d'éclaircir, d'une fois à l'autre, quels sont les confins de la sémantisation des textes, à savoir les éléments qui sont convoqués comme pertinents à la constitution du sens textuel.

<sup>13</sup> De plus, l'image doit être analysée à partir d'une sémiotique qui considère l'énonciation corporelle à la base de la médiation sémiotique elle-même. L'image revendique le fait que son énonciation, afférente à un langage visuel, est intimement ancrée dans une énonciation corporelle en tant qu'elle doit être perçue comme objet matériel doté d'un support d'inscription.

<sup>14</sup> Dans l'histoire de la sémiotique récente on pourrait opposer le paradigme textuel de Greimas (où, par exemple, le sens d'un ouvrage littéraire est reconstruit à partir de la fin) et le paradigme d'Eco, où l'on suit le parcours de déploiement du sens tout au long

Avant d'approfondir ces distinctions sémiotiques, je me permettrai de rappeler les questions qui ont marqué les théories « de champ » sur la photographie.

*0.1. La photographie comme argument accessoire*

La plupart des ouvrages sur la photographie ne présentent (malheureusement !) pas d'images reproduites, comme pour signifier que les images photographiques peuvent être théorisées, appréciées et comprises « en général ». À ce propos Krauss (1990) a raison lorsqu'elle affirme que toutes les œuvres théoriques sur la photographie devenues célèbres et fondamentales, en particulier celles de Benjamin (1931) et de Barthes (1980)<sup>15</sup>, ne peuvent être définies comme des ouvrages *sur* la photographie, mais plutôt comme des ouvrages dans lesquels la photographie est un prétexte pour pouvoir discuter d'*autre chose* :

Pour Barthes la photographie est l'objet théorique à travers lequel il est possible d'examiner l'évidence brute, dans son rapport avec l'aoriste ou les codes de connotation — avec la mort ou avec la publicité —, elle est au même titre l'objet théorique de Benjamin. C'est la photographie qui lui permet de penser la culture moderniste à partir des conditions produites par la reproduction mécanique (Krauss 1990, p. 13).

Le sémioticien italien Marrone (1994) est du même avis lorsqu'il affirme que dans *La chambre claire* Barthes va à la recherche d'un « *au-delà* de l'image », et que l'image photographique lui est *utile* pour parler d'*autre chose*, à savoir de lui-même et de la mort :

L'objet principal de la recherche de *La chambre claire* a évolué : ce n'est plus la photographie, comme on pourrait apparemment continuer à penser, mais quelque chose qu'il n'est possible de traiter que par le biais de la photographie : de façon quasi heideggerienne, la mort (Marrone 1994, p. 210, nous traduisons)<sup>16</sup>.

---

de la lecture. Voir, pour cette seconde option, aussi Landowski (2005) et Fontanille (2008).

<sup>15</sup> Si nous passerons en revue, dans ce qui suit, certaines théories sur l'image photographique qui en ont infléchi l'histoire critique, comme celles de Benjamin et Barthes, cela se justifie non dans un but historico-philologique, mais dans une tentative de montrer comment certaines de ces théories peuvent faire réfléchir la recherche sémiotique actuelle à son « impensé ».

<sup>16</sup> La perspective phénoménologique porte en effet Barthes à « discuter, au cas par cas, de la photo individuelle face au sujet individuel » (Marrone 1994, p. 201, nous traduisons) : l'extrême « personnalisation » de l'image photographique, son être et « rendre sauvages » devient au cours du traité barthésien le noème de l'image. L'approche de Barthes est en définitive « une approche paradoxale qui à travers l'expérience du particulier fait apparaître l'effective universalité de la Photographie » (Marrone 1994, p. 202, nous traduisons) et qui renonce donc à une analyse systématique des configurations textuelles.

Barthes affirme en effet que « quoi qu'elle donne à voir et quelle que soit sa manière, une photo est toujours *invisible* : ce n'est *pas* elle qu'on voit » (Barthes 1980, p. 18, nous soulignons). Ce qu'on appelle en sémiotique greimassienne le texte photographique n'a donc aucune pertinence ni pour Barthes ni pour Krauss. Car Krauss, contrairement à nous toutefois, se situe dans le sillage de ces travaux théoriques en finissant, délibérément, par faire de la photographie « un objet *théorique*, autrement dit une sorte de grille ou de filtre au moyen duquel on peut organiser les données d'un autre champ qui se trouve, par rapport à lui, en position seconde » (1990, p. 12). Les ouvrages de Krauss, qui ont comme objet théorique le *photographique*, c'est-à-dire les « règles d'indexicalisation » qui ont « remplacé dans l'art contemporain celles de l'icône », nous confirment que dans ce type de littérature savante la photographie sert de prétexte pour bâtir une théorie sur la société moderniste (Benjamin 2000), sur l'art contemporain (Krauss elle-même) ou sur soi-même (Barthes)<sup>17</sup>. Krauss affirme que, de la sorte, la photographie, mieux « le photographique », devient une « tache aveugle » (p. 13) : « Rien à dire, du moins *pas sur la photographie* » (Krauss, 1990, p. 13, nous soulignons).

Si Dubois (1983) échafaude sa théorie sur l'« image normale », *prise normalement et regardée normalement*, en faisant donc de cette image normale un modèle (*type*) dont toutes les occurrences (*tokens*) se rapprochent plus ou moins, Krauss dépasse en ambition le théoricien français, élargissant encore plus le champ dominé par la photographie : « le photographique » s'étend à d'autres média, à l'art contemporain, du surréalisme à Duchamp<sup>18</sup> jusqu'aux œuvres des artistes contemporains :

Analyser la nature de ce changement impliquait que j'écrive, non pas sur la photographie, mais sur les *conditions indicielles* auxquelles elle avait soumis le champ anciennement clos du monde de l'art. *Non pas sur la photographie mais sur la nature de l'indice*, sur la fonction de la trace dans son rapport avec la signification, sur la condition des signes déictiques (Krauss 1990, p. 14, nous soulignons)<sup>19</sup>.

L'indice peircien devient dès lors un modèle interprétatif du culturel et de l'artistique, comme la reproductibilité photographique était un modèle culturel de la décadence de la modernité pour Benjamin, et le *ça-a-été* de l'instantané

---

<sup>17</sup> A ce propos voir Wahl (1990).

<sup>18</sup> « L'œuvre de Duchamp redistribue les pratiques picturale et sculpturale selon le moule de l'indice, proposant une nouvelle interprétation de ce qui constitue l'image esthétique » (Krauss 1990, p. 13).

<sup>19</sup> Nous devons rappeler que le travail de Krauss est une réponse critique à la propagation du Modernisme greenbergien qui prêche la spécificité de chaque forme d'art (bidimensionnelle pour la peinture, tridimensionnelle pour la sculpture) : chaque forme d'art est donc ramenée à une essence dont Krauss tente de se défaire grâce à l'étude de la « nature de l'indice » ne se rendant pas compte que de cette façon le travail « par essence » est réaffirmé – quoique de façon transversale à l'égard des différents arts.



le modèle théorique de la preuve irréfutable du Vrai Affectif pour Barthes. Le risque de ces approches réside évidemment dans le fait qu'elles partent de la photographie et finissent immédiatement par l'outrepasser, en l'utilisant seulement comme moyen de réflexion générique.

## 0.2 *Le faux espéranto des images photographiques*

La nature est un produit de l'art et du discours (Goodman)

Entre la photographie et l'œil, il y a plus souvent lutte que syntonie (Volli)

Un des premiers lieux communs que nous devons combattre, lié à la technique de production photographique, est celui qui voit dans la photographie un langage transparent<sup>20</sup> et universel, capable d'abattre toutes les frontières culturelles. Or, en tant que sémioticienne, il nous semble au contraire que ce sont précisément les différences culturelles mises en scène et/ou cachées dans les textes photographiques qu'il faudrait étudier...

Pour le Barthes du *Message photographique* (1961), par exemple, la photographie incarne l'utopie du degré zéro de l'écriture parce qu'elle a la capacité de restituer le réel « comme il est ». Dans ce cas, c'est l'usage documentaire, érigé au rang d'essence unique de la photographie, qui a rendu *une* convention représentative de la photographie, à *une* certaine époque, tellement « transparente » et naturelle qu'elle nous a rendus aveugles à ses alternatives. Tout ceci dépend du degré de stéréotypisation de chaque représentation à l'intérieur d'une culture donnée car, comme le dit Goodman, la « relativité [culturelle] est masquée par notre tendance à omettre de spécifier le cadre de référence lorsqu'il s'agit du nôtre » (Goodman 1968, p. 62). Nous devons dès lors inverser les termes de la ressemblance nature-artefact photographique : souvent une photographie nous semble « naturelle » précisément parce qu'elle nous est présentée à travers des stratégies énonciatives auxquelles nous sommes culturellement habitués. La ressemblance et la capacité de faire illusion ne sont pas des critères constants et indépendants des pratiques représentatives et interprétatives, mais en sont plutôt les produits. À ce propos Bourdieu (1965) affirme que, conférant à la photographie un brevet de réalisme, la société ne fait que se rassurer dans la certitude tautologique qu'une image du réel *conforme* à sa représentation de l'objectivité est vraiment objective.

La critique de l'universalité de l'image envisage par contre l'iconicité comme un phénomène stratégique : « c'est à l'intérieur d'une culture, dans le cadre d'une économie des attitudes vis-à-vis des différents systèmes d'expression et de signification que peut se comprendre l'iconicité » (p. 28). L'iconicité doit se comprendre comme phénomène intraculturel et non universaliste ; chaque praxis énonciative localement acceptée et stabilisée se présente en fait comme une praxis naturelle, normale :

---

<sup>20</sup> Référence classique et évidente, mais obligée : Bazin (1945, en particulier p. 14-16).

La représentation réaliste ne repose pas sur l'imitation, l'illusion ou l'information, mais sur l'inculcation. Toute image, ou peu s'en faut, peut représenter à peu près n'importe quoi ; c'est-à-dire que, étant donné une image et un objet, il existe d'ordinaire un système de représentation, un plan de corrélation, relativement auxquels l'image représente l'objet [...]. Si la représentation est une question de choix, et la correction une question d'information, le réalisme est affaire d'habitude (Goodman 1968, p. 63).

Si on quitte brièvement les considérations épistémologiques et on s'approche des questions plus typiquement techniques, on retrouve les mêmes précautions face à des propositions qui envisagent la photographie comme langage neutre et a-culturel dans des pages de Schaeffer (1987) sur le dispositif photographique qui sont précieuses à cet égard. Elles font tout d'abord la distinction entre empreinte par contact et empreinte à distance précisant que pour cette dernière la lumière, le flux de photons, modulé par le dispositif photographique, fait office d'intermédiaire non innocent entre empreinte et imprégnant. Plutôt que d'être une représentation « correspondante », la photographie engage une relation de tension spatiale et de *projection* entre imprégnant et empreinte photographique ; il n'est donc pas possible d'affirmer que l'empreinte corresponde point par point à l'imprégnant, étant donné que la coïncidence totale est une limite idéale qu'on peut atteindre seulement dans l'image mathématique biunivoque<sup>21</sup>. Sur ces agents médiateurs entre « pré-photographie » et image-résultat Shaïri et Fontanille (2001) affirment :

Et parmi tous les discours visuels, la photo, de par l'apparente coïncidence « instantanée » [...] qu'elle implique entre l'observé et son supposé référent, procure l'effet de vérité apparemment le plus immédiat : directement soumise

---

<sup>21</sup> Voir à ce propos Schaeffer (1987, p. 17 et note 4). Schaeffer distingue ici trois modes différents selon lesquels l'objet imprégnant peut opérer par rapport au dispositif : 1) l'empreinte par illumination directe où l'objet imprégnant est également la source du flux photonique qui produit l'image-empreinte : les photos du soleil et des étoiles en sont un exemple, mais aussi celles produites par les corps radioactifs. Très souvent il est impossible de distinguer celles à illumination directe de celles par reflet ; quoi qu'il en soit, ceci est un type d'images difficile à rencontrer dans la production journalistique par exemple, tandis qu'on la trouve plus facilement dans le domaine artistique ou scientifique ; 2) dans l'empreinte par reflet, l'objet qui s'imprime est différent selon la source lumineuse qui peut être soit naturelle soit artificielle et qui influe sûrement sur la pragmatique réceptive de l'image, étant donné qu'une lumière naturelle est lue comme véridictoire parce qu'incontrôlable par le scénario productif, tandis que la lumière artificielle, d'atelier (même si réalisée en plein air) est lue comme image qui construit le monde et non qui simplement le « reçoit » ; 3) l'empreinte « par traversée » est caractérisée par le fait que le flux de lumière passe à travers l'objet imprégnant avant d'atteindre la surface sensible : cela arrive en radiographie, mais aussi dans les photogrammes réalisés à l'aide d'objets translucides (Schaeffer nous offre l'exemple des photogrammes de feuilles d'arbre de Fox Talbot). Ici l'information transmise ne porte pas sur l'enveloppe de l'objet, mais sur la densité de la matière traversée.

au regard qui la sélectionne techniquement, elle tend à faire oublier la modalité sémiotique (le support, les contraintes de la surface d'inscription, le point de vue, le grain, etc.) dont elle dépend (p. 87).

L'affirmation selon laquelle la photographie « enregistre sans rien inventer » sous-entend par contre que le sens de l'image s'épuise dans le « rendu » des objets du monde, séparés, reconnaissables et nommables. Mais de cette façon, tout ce qui se trouve *entre* ces objets — cet *espace interstitiel* difficile à nommer qui renvoie tout d'abord aux choix énonciatifs des agents producteurs et ensuite, au niveau de l'image attestée, à la configuration plastique de la photo —, n'est pas considéré comme pertinent pour la sémantisation. Si on suit par contre la conception de Goodman affirmant que : « la théorie de la représentation-copie est donc condamnée à l'origine par son incapacité à spécifier *ce qui est à copier* » (1968, p. 37, nous soulignons), un pré-photographique serait même inconcevable : pas d'objet nommable et reconnaissable avant d'être encadré, imprimé et donc produit. Avec Prieto, on pourrait enfin affirmer que :

la photographie peut, avec le cadrage, créer le référent dans ce sens que c'est grâce à un tel cadrage que le référent est reconnu dans ses limites spatiales et apparaît ainsi comme un objet. Dans le territoire, par exemple, qui pour le promeneur défile sans solution de continuité dans la vitre de l'autocar, le photographe « coupe » un segment qui devient ainsi l'objet-référent constitué par ce beau paysage. C'est cette « création » du référent qui représente peut-être l'essence de la composition photographique (Prieto 1991, p. 152, note 23, nous traduisons)<sup>22</sup>.

### 0.3 *L'inclassable promiscuité de la photographie*

Les problèmes théoriques que l'on rencontre face au traitement du domaine de la photographie concernent surtout la diffraction de ses usages sociaux. Qui se trouve confronté à la tâche de retracer une histoire de la photographie se heurte à un double écueil qui empêche l'établissement d'une histoire homogène et cohérente : d'une part le « rapport de la photographie avec le réel » et, d'autre part, le rapport de l'image photographique avec un regard technologique non entièrement maîtrisable par le photographe. Durand (1995), par exemple, analyse le rôle qu'a eu le « rapport avec le réel » dans la formulation des théories photographiques de Baudelaire jusqu'à nos jours. Opposant la photographie au dessin et au travail de la main traçante et créatrice, Durand note que « la photographie renvoie toujours à quelque chose d'autre, à une autre scène » (Durand 1995, p. 36) et le fait qu'elle soit considérée comme un art mnémotechnique en fait précisément « un dispositif instable, un

---

<sup>22</sup> Prieto définit le cadrage photographique comme une opération de montage qui renvoie à des stratégies de suppression et de raccord de morceaux du « paysage photographié ». Il s'agirait d'une certaine manière d'opérations rhétoriques. Voir à ce dernier propos Bordron (2010) et Dondero (2010c).

dispositif de captation et de projection d'images, dont les termes mêmes sont en variation constante » (*ibidem*). Pour Durand tout ceci démontre que le fait d'être reconnue comme pratique dont l'hétérogénéité dérive des possibilités infinies de capter différents états de choses, c'est-à-dire de son sujet, a rendu impossible une histoire « cohérente » de la photographie parce que chaque image est justement liée à différentes traces du réel et que les thématiques s'avèrent ainsi les plus disparates. En général, « la précarité » qui a été reconnue à la photographie renvoie à la multiplicité des objets du monde que celle-ci peut capter.

La même chose arrive si l'on pense, comme Dubois (1983), à la photographie comme à un « petit bloc de présent [...] qui autorise toutes les lectures et relectures possibles » : on est obligée par conséquent d'exclure toute possibilité d'analyse tant historique que sémiotique, puisque l'image semble se réduire à un segment spatio-temporel, à un simple *objet-trouvé* qui n'acquiert aucune dignité d'artefact culturel et qui peut être lue selon les sentiments d'une fois à l'autre changeants des observateurs.

Le désir « ontologique » dont même Barthes est explicitement affecté dérive, comme il l'affirme lui-même, de la difficulté à analyser la photographie à cause du fait qu'elle dépende apparemment de l'objet photographié : « je n'étais pas sûr que la Photographie existât, qu'elle disposât d'un "génie" propre » (Barthes 1980, p. 14). Même pour Barthes, la photographie semble ne pas avoir de génie propre<sup>23</sup>, ou de champ propre parce qu'elle est envahissante en deux sens : d'abord, elle envahit nos regards dans tous les espaces de la ville contemporaine, en second lieu, elle semble pouvoir arriver à immortaliser rapidement tout ce qu'elle veut, toute l'existence : « Cette fatalité (pas de photo sans *quelque chose* ou *quelqu'un*) entraîne la Photographie dans le désordre immense des objets — de tous les objets du monde » (*ibidem*, p. 18). La reproductibilité technique et la circulation médiatique ont conduit à une visibilité ostentatoire des différentes facettes du monde : la difficulté à s'orienter dans le chaos du photographiable et du photographié et cette potentialité de rendre visible le « tout » du monde rendent le champ de la photographie de plus en plus précaire et fuyant à l'analyse<sup>24</sup>.

---

<sup>23</sup> « J'étais saisi à l'égard de la Photographie d'un désir "ontologique" : je voulais à tout prix savoir ce qu'elle était "en soi", par quel trait essentiel elle se distinguait de la communauté des images » (Barthes 1980, pp. 13-14).

<sup>24</sup> Maintes théories sur la photographie, que l'on trouve chez des théoriciens (Baudelaire), romanciers (Bernhard, Bufalino, Calvino, Tournier), poètes (Cendrars), etc. décrivent la photographie comme un art misanthrope auquel on doit la déformation de la nature et de l'homme. Selon ces savants la photographie accorderait son intérêt non à la magnificence de la totalité, comme les autres arts, mais à la fragmentation de l'objet isolé. La photographie est donc considérée comme malsaine pour l'homme parce qu'elle fragmente la totalité dans laquelle il est immergé (la totalité intérieure et celle du monde et de la nature). On peut rapprocher la sensation de dégoût éprouvée par le protagoniste de Bernhard dans le roman *Extinction* à l'obsession d'Antonino Paraggi, célèbre photographe sorti de la plume de Calvino, qui en arrive à la folie par l'impossibilité de prendre en photo tous les aspects de sa vie, de les classer et d'en

Malgré cela, Barthes se pose le problème du catalogage des images – et tente depuis le début de son ouvrage d'établir certaines distinctions. La distinction entre paysages, objets, portraits, nus, par exemple, a un sens car la problématique du genre et de la textualité est dotée de pertinence, mais chez Barthes cette distinction ne tient encore compte des statuts de l'image : comme il est couramment admis, tant les portraits que les nus ou les paysages peuvent fonctionner très différemment selon les pratiques réceptives au sein desquelles elles sont insérées (artistique, scientifique, publicitaire, etc.). Bref, ces distinctions barthésiennes sur les genres ne nous portent pas beaucoup plus loin de la conception de la photographie comme *ready-made*, c'est-à-dire comme exhibition de l'objet<sup>25</sup>. Comment faire alors si la photographie continue à se soustraire à toute tentative d'inventaire ?

Selon un tout autre axe de lecture, plus typiquement sémiotique, et qui privilégie l'épaisseur énonciative de l'image, la photographie est à même de construire des genres visuels au gré de stratégies énonciatives différentes qui destituent par conséquent la pertinence exclusive de l'objet représenté – on peut par exemple construire des natures mortes à travers des architectures de visages (voir à ce sujet Dondero 2009a et en particulier § 7) et des natures mortes qui fonctionnent comme des portraits (voir à ce sujet Dondero 2009a et en particulier § 5). Quelle solution se profile alors ? Celle de ne pas travailler sur le seul « objet représenté », mais au-dessous et au-dessus de celui-ci : d'une part, à un niveau « local », en privilégiant la lecture plastique de l'image (Floch) et, de l'autre, à un niveau « global », en considérant le texte photographique comme construit par les genres d'appartenance, les pratiques et les statuts (Schaeffer 1987). C'est cette direction, comme nous le verrons, qu'empruntent de manière différente Floch et Schaeffer, lesquels tentent de trouver une logique des différents fonctionnements de l'image en partant de la diffraction d'esthétiques photographiques<sup>26</sup> et d'usages, de pratiques et de statuts sociaux plutôt que de la multiplicité du représenté.

---

faire une totalité analogue à son expérience sensible. À l'inverse de la circulation contrôlée des images picturales artistiques, « créations autonomes et originales », dans la vision de Bernhard, la composition spatiale des photographies, qui privilégie la coupe nette des objets, la ferait fonctionner comme des simulacres désordonnés et incomplets de l'expérience vécue. Cette théorie n'est pas à notre avis acceptable parce qu'elle délègue au manque d'ordre hiérarchique au sein de la composition spatiale de l'image le portrait existentiel de l'homme contemporain.

<sup>25</sup> Même la distinction entre Réalisme et Pictorialisme (que Barthes appelle esthétique) est réfutée par Barthes parce qu'« extérieure à l'objet » (p. 14), applicable facilement à d'autres formes de représentation et donc ne résout pas le mystère du désordre de la photographie.

<sup>26</sup> Rappelons à ce propos la distinction de Floch (1986) entre photographie référentielle, mythique, substantielle et oblique qui n'a rien à voir avec une distinction par objet photographié, puisque, au contraire, elle concerne les « esthétiques photographiques » où le terme esthétique est à entendre comme un synonyme de style ou de praxis énonciative.

#### 0.4 La photographie comme ready-made

L'idée que le sujet de la photographie « résiste » à la classification est une position théorique qui a limité l'entrée des images photographiques dans les musées et, poussée à l'extrême, elle peut arriver à nier totalement la pertinence de la construction énonciative de l'image. Le risque le plus dangereux que l'on court sur cette voie est, comme on l'a déjà signalé, de réduire la photographie à un *ready-made*.

Dès les premières pages de *La chambre claire*, Barthes affirme que la « volonté » de la photographie est de donner à voir l'objet photographié : la photographie est « tout entière lestée de la contingence dont elle est l'enveloppe transparente et légère » (Barthes 1980, p. 16). On comprend aisément que cette affirmation barthésienne ait permis certaines filiations théoriques comme notamment celle de la photographie en tant que *ready-made*. Barthes affirme clairement que la *photographie est invisible* parce que ce n'est pas elle qu'on voit, mais ce qu'elle montre : la photographie est dans ce sens conçue comme privée d'une quelconque épaisseur énonciative et la relation intersubjective entre regardant et regardé apparaît donc comme non analysable. Eloigné tant d'une lecture à ambition historico-culturelle que d'une lecture sémiotique de la textualité visuelle, Barthes propose de considérer la matière photographique comme « intraitable opacité hallucinatoire du référent » qui *résiste* à la représentation<sup>27</sup>. Non que Barthes ne sache pas que même dans la photo il existe « des codes sémantiques et rhétoriques, des choix stylistiques, des artifices techniques », mais ils ne sont pour lui qu'« un *surplus* qui ne rend pas compte de la véritable spécificité photographique » (Marrone 1994, p. 201, nous traduisons). Comme l'affirme encore Marrone :

Si la plupart des arts doivent généralement recourir à des codes très élaborés pour garantir l'effet de réel des œuvres, c'est-à-dire si entre l'objet représenté et son signe s'insère toujours la médiation du stéréotype, il arrive autre chose dans le cas de la photographie (*ibidem*, nous traduisons).

La photographie s'articule pour Barthes sur une pure monstration ostensive. En ce sens « la photo est un signe qui fonctionne comme une portion de réel qui, échappant à la sémiose, se propose à l'expérience de la même façon selon laquelle tout le réel s'offre à l'intervention de notre réseau sensoriel » (Marra 1990, p. 17, nous traduisons). Dans une telle perspective toute la production photographique fonctionnerait comme un *ready-made* : « l'illusionnisme pictural est un résultat linguistique tandis que le réalisme photographique est, pour ainsi dire, ?déjà fait?, un *ready-made* précisément, dans lequel l'opérateur n'a pas de mérite particulier » (Marra 2002, p. 121, nous traduisons). Cette théorie implique que l'image photographique *tout court* fonctionne comme un espace non fictionnel. S'il en était ainsi, il n'existerait

---

<sup>27</sup> Chez Barthes cette opacité est expliquée par le recours au référent, comme quelque chose, précisément, de non domesticable par les règles représentatives. Sur l'intraitable de la photographie et du sujet, cf. Damisch (1982).

plus de distinction entre la dimension textuelle de l'image et la dimension expérientielle du regard. En outre, réduire la photographie à une identité absolue avec son référent et gommer l'épaisseur énonciative équivaudrait à affirmer qu'il serait possible de prendre deux photos identiques ; d'ailleurs c'est seulement dans la poétique de l'objet trouvé et du *ready-made* que les objets exhibés sont identiques à de nombreux autres objets. Le *ready-made*, contrairement à la photographie, n'a aucune aura autographique, de sorte qu'un porte-bouteilles physiquement égal à celui de Duchamp sera indiscernable de l'œuvre d'art. En fait, il n'y a que le statut artistique qui rende autographique le porte-bouteilles de Duchamp et donc « unique » et *séparé* de tous les autres — qui, pourtant, sont physiquement non distinguables. Mais, certes, même dans le cas du *ready-made*, nous ne pouvons oublier que l'*ostension* est déjà une production à l'aide de signes qui re-énonce et resémantise l'objet (ne fût-ce qu'en termes de valorisation) ; par conséquent le *ready-made* non plus ne peut échapper au filtre de la re-sémantisation et de la re-énonciation sémiotiques.

Si on poussait à l'extrême cette théorie de la photo comme *ready-made*, on finirait par dire qu'une photographie est artistique parce qu'elle met en scène une œuvre d'art. Tout ceci équivaudrait à confondre la théorie photographique tout entière avec la poétique locale du *ready-made*. La photographie comprise comme *ready-made* ne peut pas renvoyer à une essence du médium photographique, mais rend seulement compte d'une poétique — ou stratégie énonciative — parmi les nombreuses poétiques de l'image photographique<sup>28</sup>. La conception du *ready-made* peut être acceptée uniquement comme seuil du pensable, puisque la pure documentation sans énonciation est inatteignable.

### 0.5. Propositions

Le champ immense, généralement qualifié de chaotique, de la production et de la réception des images photographiques nous imposera dans cette étude d'examiner la photographie 1) en tant que textualité, 2) en tant qu'objet matériel, 3) en tant que pratique productive et interprétative qui engendre la formation de genres et de statuts dans lesquels sa sémantisation est fortement ancrée. Cette démarche tentera de faire dialoguer les études théoriques sur la photographie (qu'elles soient sociologiques, historico-artistiques, historiques ou anthropologiques) avec les développements actuels de la sémiotique post-greimassienne. Un des objectifs fondamentaux est de nous mesurer avec la problématique de la genèse de l'image rendue pertinente par les théories sémiotiques d'obédience peircienne. Ceci s'avère nécessaire pour rendre compte du fait que la *spécificité* de la photographie ne doit pas être considérée comme *déjà donnée* à partir de sa genèse physico-chimique, mais soit plutôt à *construire* moyennant une réflexion sur les traces du faire instanciateur (situé dans une situation ou dans une pratique récurrente) dont le texte porte mémoire

---

<sup>28</sup> Sur la désontologisation de l'image photographique « référentielle », réduite donc à une poétique parmi tant d'autres, cf. Floch (1986).

(énonciation énoncée). Tout ceci a pour but d'envisager l'existence d'un territoire sémiotique spécifique de l'image photographique sans pour autant l'ontologiser à partir du médium. D'une prétendue spécificité génétique *a priori* on tentera de *construire* une spécificité du champ de la photographie *a posteriori* à partir de ses stratégies énonciatives d'une part (niveau textuel) et des pratiques interprétatives et réceptives ainsi que des statuts qui en ressortissent de l'autre (niveau des objets et des pratiques). L'objectif est en fait d'en distinguer, par scrupule épistémologique et méthodologique, les différents niveaux stratifiés de pertinence sémiotique : la textualité, sa matérialité objectuelle, le genre discursif d'appartenance, la pratique qui la sous-tend, le statut sous lequel elle circule dans le social et les parcours qu'elle accomplit en passant par plusieurs domaines sociaux.

Si en un certain sens l'approche sémiotique classique du texte et de ses stratégies énonciatives vise à construire des simulacres d'observateurs *possibles*, en revanche l'approche de la pratique se pose comme objectif de moduler le point de vue textualiste en montrant que les différentes pratiques réceptives – mais dans un certain nombre de cas également productives – déterminent différentes constitutions *possibles* du texte photographique lui-même et différents parcours interprétatifs. En effet, chaque image dérive son sens non seulement de la morphologie textuelle, mais du fait qu'elle est avant tout un objet culturel qui se construit au sein d'une négociation sociale qui dépend de la grammaire spécifique d'un domaine (art, science, religion, etc.). Pour cette raison le niveau global d'analyse (pratiques, genres et statuts sous lesquels un texte est assumé) apparaît comme le point de départ pour comprendre et identifier le niveau local de la textualité (texte seul, série, corpus, etc.), pour autant que cette dernière puisse ensuite, à son tour, resémantiser la situation perceptive et interprétative globale.

Les propositions de Floch dans *Formes de l'empreinte* (1986) sont à l'origine de plusieurs de nos réflexions, tant en ce qui concerne la distinction entre *genèse* d'une photo et *génération* du sens de cette photo<sup>29</sup>, que pour ce qui est d'une approche ouvrant sur les pratiques réceptives. L'ouvrage de Floch problématise deux niveaux de pertinence sémiotique, la textualité et la pratique, et devient, de fait, un point de départ incontournable surtout pour les prises de position épistémologiques d'orientation constructiviste en opposition aux positions référentialistes (ou, comme les appelle Floch, interprétatives). Dans son ouvrage Floch démontre le rôle crucial de la lecture plastique de l'énoncé visuel, laquelle acquiert, dans le cas de la photographie, une valence encore plus marquante, sans doute, que celle qu'elle revêt en peinture, précisément parce qu'elle permet de ne pas résorber la signification photographique en une théorie déproblématisée de la genèse indicelle qui est

---

<sup>29</sup> La genèse d'un texte relève des pratiques technologiques qui le constitue, ses pratiques de production ; par contre la génération du sens d'un texte concerne la façon dont on peut analyser le parcours de formation du sens, du niveau plus profond du parcours génératif du contenu de Greimas (1983) jusqu'au niveau énonciatif (niveau de la surface discursive).



porteuse d'une lecture exclusivement référentialiste et orientée uniquement à l'identification d'un objet en tant que « traceur ». La sémiotique plastique permet à Floch de démontrer que l'image produit un effet de sens qui est lié plus aux formes de l'empreinte qu'au processus génétique qui les a inscrites.

Toutefois on sera obligée de remarquer que, quoique partant de l'analyse des formes du sensible et du langage plastique, Floch adhère à une théorie du discours qui prône la valorisation des *formes* du plan de l'expression, mais reste indifférente à la *substance* du plan de l'expression par rapport à la formation du sens du texte<sup>30</sup>. Même en récupérant une dimension fondamentale de la signification photographique (le plastique), la théorisation de Floch dans *Formes de l'empreinte* finit par avoir comme issue frustrante l'annulation de toute spécificité médiatique, à tel point que les observations analytiques menées sur les photos auraient pu être valables aussi pour d'autres substances visuelles, voire par exemple pour des images picturales. La question reste irrésolue chez Floch. Ce que nous proposons de faire dans les pages qui suivent c'est d'interroger ses prises de position, devenues « classiques » dans l'enceinte de la sémiotique structurale-générative, en les considérant en tout cas comme un point de départ tant pour l'étude des images photographiques, que pour la reconsidération théorique en général — ce qui semble du reste aller de soi, vu les récentes filières de recherche sur les pratiques dans le réseau post-greimassien (Basso Fossali dir. 2006, Basso Fossali 2008, Fontanille 2008). Si chez Floch l'instance énonciative, productive et interprétative était désincarnée et symétrique (dans le sillage de Greimas et Courtés 1979), les propositions de Fontanille (2004) réintroduisent la corporéité, qui doit être placée à la base de la sémiose en tant que moteur et ressort de l'énonciation. La sémiotique de l'empreinte de Fontanille (2004) rend pertinent le corps comme « responsable » de l'image, en amont et en aval de celle-ci. Cette théorie est en mesure de ventiler un faisceau de plusieurs perspectives de pertinences sur les images réintroduisant et reconnectant entre elles des problématiques qui étaient restées, en partie, étrangères à l'approche greimassienne, ou du moins mises en sourdine : voici alors que nous pouvons approcher les images en tant que : (a) *corps* (objets matériels), (b) *phénomènes perceptifs* (apparences sensibles), (c) *événements* (le fait qu'elles surviennent au sein d'un scénario pragmatique), (d) prolongements de notre corps, ou encore « *prothèses et interfaces [...]*, qui gardent la mémoire de leur origine et/ou de leur destination corporelles, et qui résultent de la projection des figures du corps sur le monde » (Fontanille 2004, p. 16). Une fois cette voie empruntée, il n'est plus possible de classifier ni d'approcher les images en faisant abstraction de leur médium instanciateur ou du canal récepteur<sup>31</sup> ; si l'approche désontologisante de la photographie reste la même, il s'agit surtout de reconstruire les *syntaxes figuratives* qui *traversent* les différentes genèses

---

<sup>30</sup> Cf. à ce propos l'analyse de Floch (1986) du *Nu n°53* de Brandt où il met en relation l'« esthétique de la découpe » de Brandt avec celle de peintres comme Matisse et Cranach nivelant ainsi leurs différents supports et gestes d'inscription.

<sup>31</sup> Voir à ce sujet Dondero (2010a).

des images. Les études sur la polysensorialité (Fontanille 1998, 1999b, 2004) en fait ne considèrent pas la syntaxe à empreinte comme « geste *spécifique* » de l'authentification photographique, étant donné qu'au sein de la production photographique d'autres syntaxes entrent constamment en ligne de compte, telle que la syntaxe sensori-motrice d'ailleurs typiquement picturale (pensons au « bougé » de l'instantané). Inversement, d'autres média peuvent fonctionner selon une syntaxe à empreinte : au sein de la production picturale ainsi que dans la gravure, une syntaxe à empreinte doit toujours être envisagée. Il s'agit donc d'interroger la co-implication entre sujet percevant et texte visuel<sup>32</sup>, ainsi que la mémoire discursive de l'acte instanciateur — ce qui, comme on l'a remarqué, ne se réduit pas à l'ontologisation de la genèse ni à la recherche d'une spécificité médiatique —, vu que la corporéité du sujet se construit et se reconstruit toujours en relation avec les stratégies textuelles tour à tour prises en compte. Mais voyons maintenant tout ceci de plus près.

---

<sup>32</sup> La suture entre les deux espaces, textuel et expérientiel, médiatisée par l'assise énonciative du regard machinique, implique le passage de la préhension de l'espace instancié du texte à un parcours expérientiel qui accouple sujet et texte même. Ce parcours expérientiel est sous le signe de la *co-présence* du sujet devant un espace textuel : d'où, selon Fontanille, la mise en œuvre d'une appréhension cœnesthésique qui met littéralement en commun et regroupe simultanément plusieurs activations sensorielles (non seulement visuelles, mais relevant d'autres champs sensoriels) et une préhension kinesthésique relevant de la coordination de faisceaux polysensoriels entre la sensori-motricité du sujet et la manifestation temporalisée du plan de l'expression du texte.

## Chapitre un

### 1. De la genèse du texte à la génération du sens

Le parcours que nous voulons entreprendre ne vise pas à peser le pour et le contre des théories de la photographie au sens chronologique, mais plutôt à envisager les différentes approches à partir des problématiques que nous tenons pour « décisives », aussi bien en référence aux “théories de champ” de l’image photographique, qu’en rapport avec une théorie sémiotique du discours et des pratiques. L’enjeu d’une relecture de l’œuvre fondamentale de Floch (1986) est d’arriver à se demander de manière problématique si une sémiotique de la photographie peut être considérée comme autonome par rapport à la sémiotique de la peinture ou de l’image numérique par exemple. Dans l’affirmative, comment peut-on en arriver là, sans nécessairement reproposer une autonomie du champ photographique basée simplement sur une ontologisation du médium productif — comme il est d’ailleurs presque toujours advenu dans les histoires de la photographie et dans le domaine de la sémiotique de la photographie d’orientation peircienne.

#### 1.1. Empreinte et formes de l’empreinte

Le fait que le texte théorique de Floch se construise comme une *contre-argumentation* par rapport aux théories du début des années quatre-vingts sur la Photographie (en particulier *L’acte photographique* de Dubois de 1983, mais aussi *La chambre claire* de Barthes de 1980) rend fondamental l’examen des oppositions entre la théorie sémiotique du discours de Floch, d’une part et celle du signe de Peirce<sup>1</sup> et de Barthes, d’autre part. Floch nie toute validité théorique au « spécifique photographique » et aux théories taxinomiques et ontologisantes. Pour les théoriciens peirciens la photo se réduit en effet à *tout ce qui n’est pas énoncé*, c’est à dire à sa situation de réalisation, et de là au contexte psychologique et technique de la production, et au scénario référentiel dont il est trace<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Sur la différence entre les théories de Floch et celles de Dubois d’un point de vue peircien, voir Louvier et Paquin (1990).

<sup>2</sup> À ce propos voir l’important article de Klinkenberg « Matière et lumière, peinture et photo. Le Groupe Quanta » contenu dans Klinkenberg (2010) où l’auteur explique les dangers non seulement de la théorie iconique de la photographie mais aussi la thèse de

Ceci nous mène directement à la distinction fondamentale en sémiotique entre génétique et génératif : selon une perspective génétique (ou interprétative) tout texte est interprétable à partir de la genèse causale qui en est à la base, tandis que pour la perspective générative il est nécessaire de partir de l'explication des règles d'articulation du sens du texte lui-même. Dans cette dernière perspective, ce n'est pas l'empreinte comme condition de production (Dubois) qui est pertinente mais, précisément, les formes de l'empreinte. Dans un article de 2000 qui reprend l'analyse du *Nu n°53* de Brandt déjà publiée en 1986, Floch affirme très clairement que :

si d'un point de vue technique, l'image photographique peut être considérée comme une *empreinte*, ce sont les *formes de l'empreinte* qui rendent possible le fonctionnement de l'image en tant qu'objet de sens (Floch 2000, p. 170, nous traduisons et soulignons).

Si Dubois et encore plus Barthes affirment que le noème de la Photographie est l'Intrahable, le *ça-a-été* de l'instantané, la sémiotique textualiste se penche en revanche précisément sur l'*analysabilité* des configurations textuelles. Dans ce cas deux conceptions de l'image photographique s'affrontent : l'une l'étudie comme totalité intrahable, non articulée, a-sémiotique<sup>3</sup>, l'autre comme une configuration discursive, modulation de valeurs orientée par une narration et une énonciation.

La critique de Floch est adressée surtout à ces classifications passe-partout qui servent à inventorier toutes les images sans en analyser aucune. Ces classifications généralisantes ne sont pas « mises à l'épreuve » sur des textes concrets, elles ne s'affinent pas grâce à une confrontation constante avec la variété des occurrences concrètes et avec des statuts divers. La construction théorique se révèle tout à fait indifférente aux textes attestés en tant qu'elle les surplombe et les contemple à l'avance comme « textes possibles » (et prévisibles !), lesquels de fait, étant « privés de situation [sont] donc dépourvus de sens » (Rastier 2001a, p. 98).

Que la théorisation de Dubois prenne en compte une photo *quelconque*, une photo *moyenne*, qui fasse « la moyenne » avec toutes les autres, un passage très éloquent de *L'acte photographique* en est une preuve irréfutable :

Une photographie « normale » — *normalement* prise et *normalement* regardée — c'est-à-dire une photographie « harmonieuse » (par exemple un paysage traditionnel), tire son « harmonie » de l'« adéquation », de

---

l'indice qui, tout en permettant de mettre l'accent sur la pratique de la prise, « peut occulter le fait que dans tout *travail* photographique, il y a bien production d'une *image* » (p. 36, nous soulignons).

<sup>3</sup> Chez Barthes (1980), comme chez Dubois (1983), il n'y a pas de trace d'un souci « culturel » vis-à-vis de la photographie : si tous deux s'étaient intéressés aux usages sociaux de la photographie ils ne l'auraient pas théorisée comme « intrahable », mais ils auraient analysé les parcours de sens produits par les configurations textuelles, par les genres, par les statuts sociaux et par les pratiques réceptives.

l'« homologie », de ce que j'appellerai la congruence entre l'organisation interne de chacun de ces espaces [référentiel, représenté, de représentation, topologique] : l'espace référentiel est celui qui est ordonné de façon orthogonale, comme on le sait puisqu'on en fait partie ; lorsqu'un photographe se met à en découper une partie, il le fait de manière telle – restant droit et portant sur les choses un regard horizontal – que l'espace représenté dans la photo soit en parfait accord structural avec l'espace de représentation qui le capture [...] ; enfin cette photo ordinaire et équilibrée, on la regardera *normalement* (Dubois 1983, pp. 193-194, nous soulignons).

Dubois et les théoriciens d'obédience peircienne basent leur théorie sur l'empreinte « en général », ce qui ne permet pas d'analyser les textes photographiques, ceux-ci n'étant pas des *formes de l'empreinte* « en général ». Rien de plus éloigné de l'objet de la sémiotique de tradition structurale-généralisatrice que cette « image normale »<sup>4</sup>. Comment pouvoir penser à une stratégie énonciative unique pour toutes les images photographiques, et annuler ainsi la variété des esthétiques textuelles ?

Si Dubois va à la recherche de l'« énonciation photographique » *unique*, Floch au contraire identifie quatre praxis énonciatives — qui pourtant ne sont pas spécifiques au discours photographique, mais à tous les discours, parce que la catégorie sémantique qui les articule est celle du rapport entre langage et réalité. Ainsi on peut rendre compte de plusieurs esthétiques photographiques à travers une distinction par fonction<sup>5</sup> : l'opposition pertinente en l'occurrence est entre *fonction interprétative* du langage (le sens préexiste au langage et les discours cherchent à capter le sens des choses du monde) et *fonction constructive* (les discours construisent le sens des choses du monde). De là dérivent les quatre esthétiques photographiques de Floch qui peuvent décrire plusieurs constructions textuelles (voir schéma n°1).

---

<sup>4</sup> Comme propose également Lauzon (2000), il serait plus heuristique, pour la construction d'une authentique pragmatique de l'image photographique, de partir du sujet qui regarde et non de la production technique : « il est nécessaire de modifier l'ordre proposé par Philippe Dubois et de considérer que l'espace photographique se met en place au moment où quelqu'un se place dans la situation de regarder un signe photographique en vue d'entreprendre une négociation sémiotique » (Lauzon 2000, p. 90).

<sup>5</sup> La notion de « réalité », dans la théorie greimassienne renvoie au « monde du sens commun », à un « ensemble de qualités sensibles différemment découpées et articulées selon les cultures » (Floch 1986, note 4).

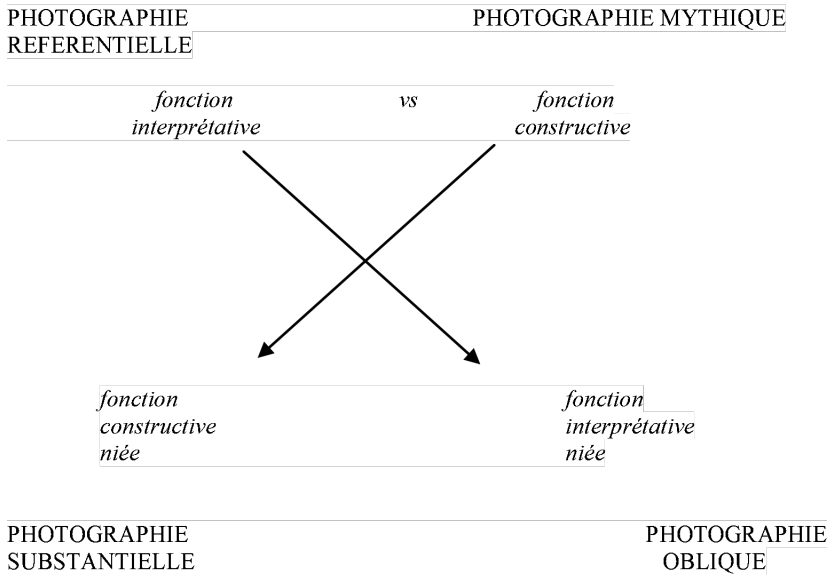


Schéma n°1, Floch 1986, p. 20

Notamment, la photographie *référentielle* est théorisée sur base d'une conception interprétative des rapports entre langage et réalité : le sens est donné dans le monde et le langage photographique tente de le répliquer. Mais pour Floch cette référentialité ne renvoie pas du tout à une qualité intrinsèque de la photographie : elle est envisageable seulement comme *une* des esthétiques photographiques possibles, voire celle qui, à travers un effet de transparence énonciative, nie le fait qu'elle est sémiotiquement construite et s'exhibe stratégiquement comme instrument enregistreur visant à « céder la parole à l'histoire et au monde ».

Outre la photographie *référentielle*, préposée à des stratégies informatives, Floch identifie à travers les opérations de contradiction et de contrariété internes au fonctionnement du carré sémiotique, trois autres esthétiques photographiques. *La photographie oblique*, qui nie la fonction référentielle, exhibant son opacité énonciative, contredit les fondements épistémiques de la référentialisation et se caractérise comme une photographie du paradoxe, qui privilégie le double sens, le déplacement, le jeu de figures rhétorique qui de-compétentialisent l'observateur et agissent contre l'évidence du sens déjà donné. *La photographie mythique*, en tant que contraire de la photographie référentielle, joue sur une articulation créatrice de sens qui valorise les relations et la médiation mythique entre des scénarios figuratifs différents et qui en fait ressortir « un discours second, en-deçà ou au-delà des éléments reconnaissables » (Floch, 1986, p. 22). *La photographie substantielle*, enfin,

en niant cette dernière fonction, vise le « degré zéro » de l'écriture, tend vers le réel et refuse toute projection énonciative du photographe<sup>6</sup>.

Floch ne précise pas à quels statuts sociaux ces stratégies énonciatives pourraient appartenir, même si on peut bien sûr imaginer que la photographie mythique et la photographie oblique possèdent les caractéristiques des statuts artistique et publicitaire parce qu'elles mettent à l'épreuve la compétence de l'observateur et lancent des défis à ses habitudes perceptives en essayant d'élargir son territoire du possible. On y reviendra.

Pour Dubois en revanche, pour qui les statuts ne revêtent aucun intérêt, la photo s'explique définitivement par le fait qu'elle est *une fois pour toutes* « connexion et partage du signe avec son référent » (1983, p. 98). Cette classification a priori – à en croire Floch – ne peut satisfaire ni le sémioticien post-structuraliste, ni le simple amateur parce qu'une ontologie de la photographie ne prend en considération ni les formes signifiantes des images (sémiotique plastique), ni la diversité des esthétiques de la photographie (praxis énonciatives) et des pratiques d'utilisation et d'interprétation qui ont reçu une certaine institutionnalisation (statuts).

Les études comme celles de Dubois, qui se présentent comme des travaux de pragmatique de la photographie, ne s'intéressent qu'à une *pragmatique de la production*<sup>7</sup> : preuve en est que Dubois, pour expliquer *chaque* acte photographique, fait appel à l'*espace référentiel* qui serait transféré dans l'*espace représenté* de l'image. Dubois affirme même que chaque image photographique nous rappelle que :

---

<sup>6</sup> Floch n'est pas particulièrement satisfait de l'explication de cette esthétique ; étant donné qu'elle ne se superpose pas à la photo *référentielle*, elle doit être justifiée non en tant que retour au « réel », mais en tant que critique des thèses discursives typiques de la photo *mythique*. Elle ne peut pas viser un degré zéro de l'énonciation, mais une démythification des cadres des valeurs qui s'appliquent normalement à des scénarios figuratifs prototypiques. Aussi a-t-elle une propension métadiscursive (Basso 2008).

<sup>7</sup> Cf. Lauzon (2000), lui aussi convaincu que Dubois s'est occupé seulement d'une pragmatique de la production et non d'une pragmatique de la réception (p. 74). Pour une théorie pragmatique de la réception photographique voir Darras (dir. 2006) et notamment l'article de Darras (2006) qui se rapproche des techniques utilisées dans les instituts de sondage en évitant ainsi que le sémioticien-analyste expose lui-même ses interprétations singulières « en les faisant passer pour des interprétations universelles ». À ce sujet il affirme : « La participation des enquêtés à l'exploration de leurs parcours interprétatifs, leur engagement dans l'explicitation et la compréhension de leurs interprétations, puis la confrontation avec des options interprétatives différentes permettent l'approfondissement collectif et la participation à la dynamique de la sémiose. L'interprétation est ainsi affinée et généralisée, ce qui permet d'accéder à la sémiose publique et à ces différentes options. En effet, cette méthode d'enquête suivie d'une confrontation permet de mettre en évidence les stratégies et méthodes interprétatives personnelles et collectives : même si chaque individu suit un parcours interprétatif qui lui est propre, il existe des familles de parcours interprétatifs qui se développent dans la société et qui sont actualisées par des individus ou des groupes d'individus » (p. 66).

notre inscription topologique dans l'univers terrestre est définie par une structuration aussi simple que constitutive : nous sommes des êtres debout, verticaux, placés perpendiculairement en rapport à l'horizontalité du sol. Voici notre orthogonalité fondamentale. Ce type de définition spatiale de notre existence terrestre entre en ligne de compte à chaque fois que nous regardons une image puisque celle-ci met en correspondance l'orthogonalité de l'espace photographique et l'orthogonalité de notre inscription topologique (*ibidem*, p. 192).

Voici à quoi se réduit l'étude de l'image photographique : à un espace qui nous rappelle, *en tous les cas*, notre orthogonalité ! Mais il nous semble que cela vaut pour les images de toute sorte et pour beaucoup d'autres objets...

La sémiotique générative, en revanche, vise à expliquer les procès de signification construits et mis en branle par chaque texte photographique tour à tour analysé. Ce qui est focalisé par la pratique sémiotique greimassienne n'est pas le procès génétique du texte – ce qui reste en fin de compte *exclu* de ce texte – mais les configurations et les formes qui régissent la sémantisation du texte même, c'est-à-dire les conditions d'engendrement du sens. L'objectif des analyses sémiotiques est de parvenir à une description des parcours sémantiques activés par les différents textes et de construire par conséquent une *validité intersubjective contractualisable des descriptions* :

afin qu'on puisse donner une trajectoire minimalement définie aux procès de sémantisation activables par le récepteur [...] [pour construire] un cadre descriptif pactisable comme fond intersubjectif tendu vers la *commensurabilité* de nos diverses interprétations (Basso Fossali 2003a, pp. 24-25, nous traduisons et soulignons).

### *1.2 L'image photographique entre approche génétique et approche générative*

De manière générale, dans la littérature sur la photographie, lorsqu'on rencontre le terme d'énonciation, on entend toujours le moment et les circonstances de la prise d'image au sens référentialiste de la pragmatique et au sens des actes de langage en linguistique<sup>8</sup>. Epuiser de cette façon la problématique de la photographie empêche de prêter attention précisément aux

---

<sup>8</sup> Dubois (1983, p. 67), dans ce sens, affirme : « Avec Peirce on s'aperçoit qu'on ne peut pas définir *le signe photographique* au-delà de ses circonstances, on ne peut penser la photographie en dehors de son inscription référentielle et de son efficace pragmatique ». Comme on l'a déjà affirmé au tout début, cette conception pragmatique doit être distinguée des conceptions de l'énonciation en tant qu'instance discursive désincarnée (énonciation énoncée), toujours présupposée mais analysable seulement à partir de ses produits (et plus précisément des simulacres actantiels, spatiaux et temporels présents dans l'énoncé).



différentes stratégies énonciatives des textualités photographiques (énonciation énoncée).

Dans *Formes de l’empreinte* Floch, pour déjouer la théorie qui part d’une prise de position *a priori* (avant l’observation des manifestations textuelles : c’est la perspective génétique — et générique) et celle qui émerge du texte-résultat (c’est la perspective générative — et caractérisante), analyse cinq photos parmi lesquelles *Les arènes de Valence* de Cartier-Bresson. Il l’analyse comme une sorte de contre-théorie visuelle<sup>9</sup> de l’instantané. Floch renverse la conception génétique de l’instantané – qui n’explique rien de notre appréhension de la photo – à travers l’analyse de l’espace bipartite de l’image au niveau génératif (1986, p. 41). Dubois aurait parlé ici d’instantané, expliquant que le photographe a « arrêté le temps »<sup>10</sup> à l’aide d’un geste d’ouverture et fermeture de l’obturateur. Ce qui, tout en étant correct au niveau génétique pour toute sorte de photo, n’explique pourtant pas qu’une photo précise puisse signifier discursivement tant une aspectualisation ponctuelle, comme c’est le cas ici, qu’une aspectualisation durative. Floch focalise ici l’attention sur le fait que l’image est bipartite (*ibidem*, p. 43) selon un procédé « japonisant » qui rompt avec l’usage de la mise en page unique et de la perspective occidentale : la photo de Cartier-Bresson (prise comme exemple de l’esthétique *oblique* de la photo), basée sur la déconstruction de la mise en page traditionnelle de la perspective albertienne, met en échec les habitudes de la lecture occidentale de la photo et décompétentialise l’énonciataire. Floch démontre qu’il n’est pas possible de parler d’instantané ou de « flagrant délit » au niveau de l’acte de la prise photographique (le déclenchement a duré un instant – observation purement tautologique), mais qu’il convient plutôt de parler d’« effet de flagrant délit » (*ibidem*, nous soulignons) ou de « flagrant délit composé » (*ibidem*, nous soulignons) au niveau génératif. Tout ceci car le flagrant délit est construit à l’intérieur du texte à travers des équilibres spatiaux complexes dus à la construction bipartite de l’image, voire à la construction d’une mise en relation de visions qui ne devraient pas se donner simultanément mais qui se retrouvent pourtant données comme simultanées grâce à la bipartition de la surface de l’image. Floch explique cette simultanéité comme une « construction *plastique* d’un récit virtuel de flagrant délit » (*ibidem*, p. 80) due au fait que le résultat de la vision et l’acte inspecteur de regarder sont présents l’un à côté de l’autre sur la surface de l’image ce qui permet de comprendre qu’une certaine action a été vue, découverte, de manière tout à fait

---

<sup>9</sup> Il en découle que la sémiotique greimassienne sous-tend que chaque texte soit une théorie incarnée de lui-même et/ou de son acte instanciateur — ou des actes instanciateurs d’autres média.

<sup>10</sup> Dubois affirme que « le peintre compose, tandis que le photographe découpe » refusant à celui-ci toute possibilité de composer, sélectionner, hiérarchiser la réalité : le découpage est – à en croire Dubois – irrémédiable ! Contre l’exaltation de l’instant et de l’instantanéité, et contre la stabilité du pôle temporel par rapport à l’extrême oscillation du pôle spatial dans les théories photographiques, voir les précieuses réflexions de Baetens (1998).

inattendue... L'analyse textuelle de Floch invalide ainsi la théorie de l'instantané au niveau génétique en montrant ce que cela veut dire de construire l'effet d'instantanéité dans une image artistique précise.

Dans la confrontation entre formes sémiotiques du classique et du baroque selon Wölfflin, Floch démontre que les photographies *L'entrepont* et *La barrière* respectivement de Stieglitz et de Strand, tout en étant toutes deux au niveau génétique des « photographies directes » (*Straight Photography*), c'est-à-dire privées de retouches et artifices de laboratoire, peuvent produire deux effets « optiques » différents au niveau du texte-résultat, à savoir les optiques wölffliniennes du classique et du baroque : « un même parti pris technique n'empêche pas que deux photographes réalisent des œuvres selon deux “visions”, deux formes sémiotiques radicalement différentes » (Floch 1986, p. 109). Floch met en évidence le fait que deux photographes partagent des thèmes et des motifs, voire une certaine technique, mais que leurs esthétiques s'avèrent opposées : ceci prouve qu'une technique, des thèmes et des motifs semblables ne sont pas suffisants pour produire une « optique » coïncidente. À ce propos nous devons remarquer que le seul théoricien de la photographie qui, outre Floch, ne rabatte pas le résultat – en tant que configuration d'une optique sémiotique – sur le procédé technique est, comme déjà indiqué, Schaeffer (1987) :

Lorsqu'on analyse les différentes pratiques photogrammatiques, on constate très vite qu'elles se répartissent selon plusieurs versants *qui n'ont guère de choses en commun, hors la technique, bien entendu*. Fox Talbot, par exemple, s'en sert exclusivement pour faire ressortir des effets de trames et de nervures [...]. Ainsi le photogramme de la planche VII [Feuille d'arbre dans *Le crayon de la nature*] est un précurseur des photographies botaniques de Blossfeldt plutôt que des « rayographies » de Man Ray. [...] Ainsi, chez Moholy [Nagy], la parenté formelle des photogrammes avec la peinture de Kandinsky [...] saute aux yeux (Schaeffer 1987, p. 60, note 1, nous soulignons).

Ce faisant, Schaeffer s'éloigne de la distinction par « spécifique médiatique » et rejoint une conviction de la sémiotique de Greimas qui postule l'existence d'esthétiques (selon Floch ou « optiques » selon Wölfflin) communes à différentes substances de l'expression, voire à des optiques transversales aux médias, dans ce cas photographique et pictural.

### 1.3 *Formes sémiotiques et substance de l'expression*

Comme l'on vient de le dire, dans ses analyses Floch (1986) emprunte à Wölfflin (1915) la réflexion sur le classique et le baroque. Floch vise à ce propos à intégrer la photographie au sein des divers langages en les rendant réciproquement traductibles par le biais de leurs configurations énonciatives selon la leçon de Wölfflin et de Greimas. Floch emprunte donc les cinq catégories de Wölfflin pour légitimer certaines thèses d'une théorie du discours et montrer que les « optiques sémiotiques » fonctionnent transversalement par rapport aux substances de l'expression considérées séparément (picturale,

photographique, etc.). Les deux formes sémiotiques du classique et du baroque sont, en effet, interdéfinies à partir de cinq catégories<sup>11</sup> indépendantes des substances dans lesquelles elles se réalisent (précisément, peinture, sculpture, architecture, photographie), données comme relatives et sans valeur ontologique.

Un exemple de transversalité des formes sémiotiques par rapport aux substances médiatiques nous est fourni par le parallélisme que Floch (1986) trace entre le « procédé japonisant » choisi par Cartier Bresson dans *Les arènes de Valence* – auquel nous nous sommes déjà arrêtée – et le tableau « composition d'objets » de 1937 de Fernand Léger ou certaines œuvres de Toulouse-Lautrec : dans toutes ces images l'absence de séparation nette entre les plans (arrière-plan et plan en profondeur) et la bipartition de la surface de l'image qui remplace la mise en page classique unique (voire celle du point de fuite de la perspective) nient le sens de la profondeur. Ceci signifie pour Floch que « le procédé photographique n'implique aucune forme plastique particulière [qui puisse être comprise comme spécifique à la photographie] » (Floch 1986, p. 117) et qu'il *n'existe aucune assise plastique typique de la photo*, la photo pouvant assumer les assises plastiques les plus diverses – à l'instar de la peinture, du dessin et de la sculpture. Floch met ainsi en rapport les formes sémiotiques du *Nu n°53* de Brandt avec celles de deux peintres tels Cranach et Matisse – notamment les peintures-collages *a tempera* de Matisse des années 50, construites sur de forts contrastes chromatiques sans utilisation d'ombres portées. Celles-ci, comme le *Nu n°53* de Brandt, se baseraient sur une esthétique du *découpage* (ainsi que sur la ligne-contour, sur ses rigidités et ses sinuosités à la manière des décorations égyptiennes) en dépit des volumes, du modelé et de l'équilibre de la composition. La photographie de Brandt

---

<sup>11</sup> Les premiers deux traits oppositionnels de la forme classique et de la forme baroque sont linéaire vs pictural (lignes vs. masses) : la vision classique se fonde sur des contours et isole les objets ; pour l'œil baroque par contre les objets sont reliés entre eux. L'un produit une structure stable et l'autre une apparition mobile, la prise sectionnée du monde, l'autre la compénétration des formes, l'un les valeurs visuelles et l'autres les tactiles. La seconde distinction concerne la catégorie spatiale des plans vs. la profondeur. La ligne-contour dépend en effet du plan, tandis que la profondeur construit un mouvement du regard en avant et en arrière pour éviter les figures juxtaposées et le parallélisme de plans. Si le classique préfère les plans distincts et frontaux, le baroque vise à « absorber profondeur et espace en un seul souffle » à travers la diagonale et la brusque réduction des grandeurs. La troisième distinction prend en considération la fonction du cadre : dans la forme classique les bords sont pensés comme des raccords et dans la forme baroque en tant que découpe fragmentaire du monde. La distinction entre unité multiple et unité indivisible concerne la distinction entre le « tout articulé » au sein duquel chaque partie reste distincte mais s'accorde à l'ensemble (classique) et l'unité absolue au sein de laquelle chaque partie a perdu son droit de vie particulier (baroque). La dernière opposition clarté absolue vs. clarté relative concerne, d'une part, le fait que la forme se révèle entièrement et, de l'autre, la contradiction entre forme et lumière, où la lumière construit des formes qui ne coïncident pas avec celles des objets.

(considérée comme un exemple de la photographie mythique par Floch) se présente en effet comme la surexposition d'un visage à la lumière, et l'effet qu'elle provoque sur le spectateur est comme si, dans cette portion d'espace et de lumière, l'émergence de la figurativité n'était pas importante, contrairement à l'émergence de la rencontre entre un gradient de lumière particulier et une surface. Tant chez Matisse que chez Brandt le corps en tant que figurativité disparaît et seule *l'empreinte eidétique* demeure, abstraction de la corporéité, mettant en scène la valorisation de l'informateur plastique. De cette façon Floch met en parallèle et identifie des formes sémiotiques communes (la syntaxe visuelle du découpage, justement) au delà des diverses substances expressives (peinture d'une part, photographie de l'autre) à la suite de Wölfflin.

Si cette analyse est conduite de façon magistrale, il ne faut pas pour autant oublier, à un niveau plus général de la théorie sémiotique, que les formes classiques et les formes baroques seraient équivalentes en peinture et en photographie uniquement si nous considérons comme sémiotiquement pertinente la seule syntaxe « visuelle » des images – et non au contraire la syntaxe polysensorielle. Il faudrait à notre avis prendre en compte certaines « asymétries » des formes sémiotiques selon les différentes substances expressives qui les incarnent – tout en faisant évidemment foi à la prise de position, à laquelle on ne peut renoncer, qu'il n'existe pas de type d'énonciation spécifique pour chaque type de média. Il existe du reste des pratiques énonciatives cristallisées et des pratiques réceptives différentes dans la production artistique picturale et dans la production artistique photographique : par exemple, on n'obtient pas toujours l'effet-objectivité de la forme classique avec les mêmes moyens et selon les mêmes points de vue en photographie qu'en peinture. Ceci parce que l'image photographique et l'image picturale véhiculent des habitudes perceptives et interprétatives dérivées de différentes pratiques réceptives.

À ce propos, les études de Fontanille (1999b, 2004) sur l'autonomie de la syntaxe figurative corroborent une classification des différents discours *non* basée *de façon apriorique* sur la distinction entre média productifs. À l'encontre de la tradition greimassienne, Fontanille propose toutefois une différenciation par *syntaxes figuratives* qui renvoie à la constitution et à l'inscription des formes selon des tensions différentes entre support d'inscription et rythmes et matières de l'apport. L'accent sur les syntaxes figuratives vise à rendre compte de l'énonciation en acte et des effets de sens des substances expressives des textes – qui débouchent sur une théorie du visible et non du visuel :

Ce qu'on appelle la sémiotique « visuelle » obéit à des logiques sensibles bien différentes selon qu'on a affaire à la peinture, au dessin, à la photographie ou au cinéma : le graphisme et la peinture impliquent d'abord une syntaxe manuelle, gestuelle, sensori-motrice, et, en ce sens, ils se rapprochent de l'écriture. En revanche, la photographie n'implique nullement une telle syntaxe : comme le rappelle Jean-Marie Floch (1987), la syntaxe figurative de la photographie est

d'abord celle de l'empreinte de la lumière sur une surface sensible [...] De même, le cinéma, ce complexe d'empreintes lumineuses et de mouvement offre un simulacre du déplacement du regard, porté par le déplacement d'un corps virtuel ; il participe d'une autre syntaxe, de type somatique et moteur, et, en ce sens, il se rapproche plutôt de la danse. (Fontanille 2004, pp. 84-85).

Fontanille affirme que la sensori-motricité est à la base tant de la classe *manuelle-visuelle* (graphisme, écriture) que de la classe kinésico-visuelle (cinéma, danse). Le cinéma est associé à la danse parce qu'il présuppose un parcours entre plusieurs points de vue. Or, la construction syntaxique des icônes russes peut aussi reposer sur des points de vue simultanés et être donc semblable à celle du cinéma et de la danse. On démontre ainsi qu'il ne faut pas segmenter les discours par substances expressives, mais par syntaxes figuratives<sup>12</sup>.

Tentons maintenant de jauger la valeur heuristique de ces études fontanilliennes par rapport à notre propre projet de construire une autonomie non ontologique de la photographie.

### *1.3.1 Sémiotique du discours et spécificité médiatique*

Comme nous l'avons remarqué ci-dessus, l'ouvrage de Floch concerne non tant et seulement les études sur la photographie mais, presque en contradiction avec cela, il s'agit d'un des ouvrages fondateurs de la sémiotique du discours. En effet, à notre avis, l'intérêt pour les images photographiques est en un certain sens « fortuit » : *Formes de l'empreinte*, avant d'être un ouvrage sur l'image photographique, est un ouvrage de sémiotique du discours. Essayons de nous expliquer. Pour la théorie greimassienne classique il est possible d'affronter la problématique des images photographiques seulement si on l'englobe dans une théorie générale du discours<sup>13</sup>. Une rhétorique générale du discours ne classe pas les différentes textualités selon les média productifs ni selon les canaux sensoriels à travers lesquels l'information textuelle est prélevée : en ce sens on ne pourrait proposer de scinder une sémiotique de la photographie de la sémiotique de la peinture, de la littérature ou du cinéma, puisqu'elle se révélerait le fruit d'un catalogage par substances de l'expression qui trahirait les prises de position de la sémiotique du discours, qui trouve dans le parcours génératif du contenu son fondement. En effet, le contenu d'un texte est défini par Greimas (1966) comme fond commun des différentes sémiotiques : la généralité du contenu trouve *ensuite* une correspondance dans la particularité de l'expression. Ainsi Floch (1985) affirme-t-il que l'étude de l'expression et l'étude du contenu sont possibles séparément puisque : « il

---

<sup>12</sup> Voir à ce sujet Dondero (2008a) et (2009b).

<sup>13</sup> Pour Rastier, qui critique résolument la théorie greimassienne du texte, il est important de rappeler que « les théories sémiotiques les plus connues, comme celle de Greimas, considèrent le niveau linguistique comme une variable de surface ; [...] *il devient de plus en plus difficile de défendre le principe d'une sémiotique discursivement autonome* » (2001, p. 52, nous soulignons).

n'existe pas de contenu spécifique en rapport avec un langage particulier » (p. 64), ce qui nous fait conclure que le contenu est déjà donné *avant* l'expression<sup>14</sup>. Ceci expliquerait le rapprochement de Floch entre la photo du *Nu n° 53* de Brandt et les images picturales des *Gouaches* de Matisse : il est vrai, comme affirme Floch, que les deux images en question appartiennent à une « forme sémiotique » commune, mais le fait qu'elles soient produites par des gestualités instanciatrices différentes ne peut à notre avis être oublié. Floch, comme Greimas, vise à construire une théorie qui ne distingue pas ontologiquement les différents discours (verbaux et non) selon les substances de l'expression et les canaux sensoriels de réception : c'est la raison pour laquelle il ne répertorie pas les textes visuels en rendant pertinents les média de production, mais plutôt il les étudie en analysant *des formes signifiantes* et *des logiques du sensible* (analyse transversale par rapport aux média productifs)<sup>15</sup>. Malgré cela et presque *en contradiction* avec cette thèse, *Formes de l'empreinte* parvient à se profiler comme un ouvrage fondamental sur les *photographies*<sup>16</sup> parce que, comme on l'a dit, il se positionne comme un contre-ouvrage par rapport à la prolifération des études sur la « Photographie avec la majuscule » du début des années 80, et donc contre la dérive ontologisante des théories sémiotiques sur la photographie, non seulement d'obédience peircienne, mais également barthésienne. La critique de Floch s'adresse en effet à tous ces essais qui répertorient les différentes manifestations photographiques sous un unique *type* qui renvoie au médium de production, ce qui équivaut à réduire à l'identique les diverses occurrences photographiques (*tokens*). Floch au contraire propose :

une recherche sur une *typologie* de discours aussi bien non-verbaux que verbaux qui, de fait, intégreraient l'histoire interne des formes de la photographie, et plus généralement de l'image, à celle de tous les langages, de toutes les sémiotiques. Un tel projet d'intégration est d'ailleurs tout à fait typique d'une sémiotique structurale et confirme une fois de plus l'antinomie entre cette dernière et la sémiologie des signes et de *leur spécificité respective* (Floch 1986, pp. 106-107, nous soulignons).

Pour Floch l'unité pertinente de l'analyse sémiotique n'est donc pas le canal sensoriel par lequel nous recevons l'information, en l'occurrence le canal

---

<sup>14</sup> Comme le souligne Valle (2003, p. 22) il existe dans la théorie sémiotique certaines contradictions entre la bipartition *formaliste* hjelmslevienne du langage et la *substantialisation* du contenu comme étant sémantique et de l'expression comme étant sensible : dans ces cas « l'expression devient alors une espèce de résidu non sémantisé ».

<sup>15</sup> Selon cette conception, il n'existerait donc pas *le* langage pictural, *le* langage photographique, etc., mais seule leur mise en scène, c'est-à-dire des degrés différents de transparence et d'auto-effacement du faire productif textualisé.

<sup>16</sup> L'introduction de l'ouvrage s'intitule en effet *photographies au pluriel* et avec une minuscule barre Photographie avec une majuscule au singulier.

visuel<sup>17</sup>. Si le canal ne peut pas constituer l'unité théorique d'un champ de recherche<sup>18</sup>, elle pourrait d'autant moins être identifiée dans le médium photographique. Floch précise en effet :

Selon nous, en effet, le meilleur service à rendre aujourd'hui à la photographie, c'est de l'intégrer au monde des images en général, et insister sur le fait qu'elle est *traversée*, si l'on peut dire, *par de nombreuses esthétiques* ou formes sémiotiques qui se prolongent aussi bien dans la peinture, le dessin ou le cinéma<sup>19</sup> (*ibidem*, p. 115, nous soulignons).

En outre, si pour la sémiotique greimassienne la phénoménologie instanciatrice de la textualité n'est pas pertinente à l'analyse, la genèse redevient signifiante lorsqu'elle est explicitement thématifiée au sein de la textualité<sup>20</sup>. Si l'image problématise sa propre instanciation, c'est par le biais de l'analyse de la textualité que nous pouvons mettre en relation significative l'acte instanciateur de l'image avec les effets de sens produits par elle – qui sont spécifiques à chaque texte. Il s'agit donc pour Floch de se référer non pas à l'acte productif dans sa phénoménologie, qui comporterait également une prise en charge de la technique et des matériaux utilisés dans l'acte génétique, mais à l'acte instanciateur tel que le texte en porte témoignage<sup>21</sup>. Ce choix permet à Floch de ne pas ontologiser la genèse photographique par rapport à la genèse picturale, cinématographique, etc., même si cela peut comporter le risque de ne pas parvenir à expliquer les effets de sens des diverses textures et grains de l'image et des différentes pratiques perceptives et interprétatives qui sont en relation étroite avec l'acte d'instanciation, voire avec la constitution du plan de l'expression des textes. En effet, le parcours génératif du contenu a été pensé comme reconstructif des contraintes sémantiques de tout type de texte à tel point que :

la matière de l'expression des textes s'est avérée rester une donnée indifférente par rapport au modèle et en tout cas la méthodologie d'analyse qui en découle

---

<sup>17</sup> Cf. à ce propos Fontanille (2004, p. 265) qui affirme que la sémiotique « classique » segmente l'image à travers une pertinence visuelle et non polysensorielle.

<sup>18</sup> Le choix de l'objet planaire comme unité pertinente est en effet plus prudent que celle du canal sensoriel.

<sup>19</sup> Je souligne « traversée par » parce que cela fait comprendre que les autres discours (pictural, cinématographique, etc.) peuvent partager avec l'image photographique les mêmes esthétiques et formes sémiotiques.

<sup>20</sup> Voir à ce sujet Basso Fossali « Photos en forme de "nous" », *infra*.

<sup>21</sup> Cela revient à dire que pour Floch il n'est pas pertinent de savoir si la photo a été retouchée ou si elle est une image préfabriquée en studio qui mime la situation de plein-air. On verra ensuite comment, du côté de la réflexion sur les pratiques (§ 3) l'ouvrage de Beyaert-Geslin (2009) reverse cette approche sur la situation d'instanciation en essayant de lier l'acte instanciateur tel qu'il est retracé dans le texte avec la nécessité de rendre pertinents des documents extérieurs à ce texte-même qui puissent élucider l'acte d'instanciation en lui-même.

se veut valide pour toute forme de textualité et pour tout domaine d'afférence (Basso 2003a, p. 82, nous traduisons).

Si nous sommes bien décidée à nous tenir en dehors de la vieille diatribe sur le *spécifique* filmique, télévisuel, pictural et photographique, comme le fait la sémiotique du discours, par contre il ne nous paraît pas opportun pour autant de rabattre sur le niveau sémantique tout type d'instanciation. Comme l'affirme encore Basso Fossali :

c'est l'analyse des textes picturaux sous un angle greimassien qui a mené, par exemple, à reconnaître la capacité autonome propre aux traits de l'expression (niveau plastique) à supporter les contenus. [...] Dans cette optique, l'importance cruciale du niveau plastique et de ses modalités spécifiques de signification, dont la modalité *semi-symbolique*, ont été remises au compte du modèle général de la théorie, et rendues pertinentes pour tout type de texte (2003a, nous traduisons, p. 82).

Quelle autonomie alors pour une sémiotique de la photographie (ou de la peinture, ou du dessin), si parler de « sémiotique de la photographie » est en contraste avec la forclusion du parcours génératif de la manifestation expressive *spécifique* ?

Si le parcours génératif se veut une reconstruction rationnelle des *conditions de possibilité* de la signification textuelle qui met de côté une phénoménologie de l'instanciation et de la réception des textes, comment pouvoir réintégrer dans ce système le fait que l'élaboration du sens ne puisse s'organiser en faisant abstraction d'un passage par le plan expressif des textes ? À en croire Fontanille (1995) il peut même y avoir narrativité quand on n'a que des transformations sur le plan de l'expression des textes, étant donné que c'est la perception du sujet de l'énonciation qui leur confère du sens et articule celui-ci.

### 1.3.2 *Acte productif et mémoire discursive*

Floch, tant dans le cas de l'analyse de *Les arènes de Valence* de Cartier-Bresson, que du *Nu n°53* de Brandt, explique qu'on peut établir des vecteurs et des parcours perceptifs à partir des valeurs énergétiques des couleurs. Dans ce cas la lecture plastique de l'image ne rend pas pertinent un ensemble de formants « préétablis », mais un *procès en devenir* qui se rapporte à la corporéité et à l'ensemble de son activité motrice et sensorielle<sup>22</sup>. Si le plan de l'expression doit assumer l'importance qui lui revient au sein d'une pratique d'analyse des images, nous ne pourrions toutefois dans ce cas plus parler de

---

<sup>22</sup> Pour Fiers, Floch introduit, déjà dans son travail inachevé sur la *Trinité* de Rublev, une approche sensorielle des langages visuels, en effet « son analyse permet de prendre en considération l'effet de présence corporelle dans la sémiologie même » (Fiers 2003). Voir Floch & Collin (2009). Sur les fonctions liées à la corporéité qui constituent la textualité, cf. Marsciani (2001).



formes sémiotiques indifférentes à la substance expressive – comme le fait Floch lorsqu’il ne problématise pas le fait que la photographie puisse être interprétée ou non par les mêmes instruments utilisés pour analyser la peinture. Pour Fontanille par exemple, si on veut construire une sémiotique de la photographie ancrée dans l’événement sensible, il est nécessaire : « d’identifier et de fixer d’abord le plan de l’expression, c’est-à-dire la manière dont les figures de l’expression prennent forme à partir d’un substrat matériel des inscriptions, et du geste qui les y a inscrites » (Fontanille 2004, p. 264).

La sémiotique de Floch aussi procède à la segmentation des textes et des images précisément pour isoler les figures du plan de l’expression<sup>23</sup>. Toutefois Floch le fait en mettant entre parenthèses le caractère corporel tant du substrat matériel d’inscription, que du geste d’énonciation :

l’image était segmentée au nom d’un principe de pertinence visuel, alors que le principe de l’empreinte obligerait à différencier par exemple les empreintes photographiques – dont le vecteur est un corps lumineux – et les empreintes picturales – dont le vecteur est un corps en mouvement (Fontanille 2004, p. 265).

Etudier les différents types de supports et les techniques de l’apport nous permet de rendre significative la substance de l’expression, et non seulement la forme de l’expression. Cette approche peut s’avérer heuristique si on sauvegarde la désontologisation de la genèse et si en même temps on parvient à rendre compte des traces du faire en tant que mémoire *syntactique* de l’énoncé. Il s’agirait de maintenir l’immanentisme du texte greimassien et en même temps de chercher à rendre compte de *comment* sont inscrites au sein du texte les traces du geste productif, pour en étudier les rythmes instanciateurs et la temporalité de préhension du plan de l’expression. En ce qui concerne le cas de la peinture, par exemple, Fontanille affirme que :

Les formants plastiques du tableau, en effet, sont des figures dynamiques, constitutives de son plan de l’expression, qui résultent de la conversion des gestes du peintre. Au moment de la saisie sémiotique de quelque objet que ce soit, les procédés techniques qui l’ont fait tel qu’il est ne sont plus directement pris en compte. Et pourtant nous continuons à les percevoir à travers les formants plastiques. Et le caractère dynamique de ces perceptions (la couleur s’étale, recouvre, déborde ; le trait cerne, arrête, entoure, circonscrit, etc.) ne peuvent être pensés que comme des conversions de la gestualité sous-jacente, c’est-à-dire du *modus operandi* (Fontanille 2003, p. 86).

Si la sémiotique de l’empreinte de Fontanille prête attention au *modus operandi* de la production textuelle, risquerions-nous pour autant de préfigurer

---

<sup>23</sup> Cf. Floch (1985b).

le parcours vers une ontologisation de la photographie à travers sa genèse à empreinte ?<sup>24</sup> Fontanille, contre l'ontologisation de l'empreinte, affirme que :

L'empreinte ne procure jamais une correspondance exacte et complète, justement parce qu'elle est soumise d'un côté aux propriétés du substrat matériel (il suffit de comparer pour cela une empreinte photographique, une empreinte gravée dans le bois ou le métal et une empreinte étalée sur une toile), et de l'autre au *modus operandi* (l'expérience et le type d'inscription) (Fontanille 2004, p. 265).

Si nous considérons la photo comme une *mémoire signifiée*, nous ne devrions pas du tout reparcourir *historiquement* le procès génétique, mais prendre en considération une mémoire reconstruite à partir de l'énonciation énoncée tout en expliquant comment désimpliquer de telles mémoires de gestes et de rapports entre support et apport, à savoir le *modus operandi*. Si l'importance de porter l'attention sur les « formes de l'empreinte » reste inchangée, il s'agirait toutefois d'examiner le plan de l'expression des textes photographiques (même dans la comparaison intersémiotique avec les œuvres picturales, les images de synthèse, etc.) et les traces de la relation entre rythmes de filtrage de la lumière et configurations du support, c'est-à-dire encore une fois d'examiner des formes (de l'empreinte) textualisées, mais en tenant en compte que celles-ci ont été produites par des relations particulières et des opérations entre différents traitements de la matière photosensible et de l'énergie lumineuse.

---

<sup>24</sup> Rappelons cependant que Fontanille ne parle pas de syntaxe à empreinte uniquement en ce qui concerne la praxis productive de la photographie, mais aussi celle de l'écriture, de la peinture, de la sculpture, etc.

## Chapitre deux

### 2. De la sémiotique du discours à la sémiotique de l’empreinte

#### 2.1. Ordres sensoriels et modes du sensible

Selon la sémiotique de l’empreinte de Fontanille (2004) il n’est pas possible d’étudier les images photographiques et picturales en les considérant comme appartenant exclusivement au domaine du *visuel* puisque de cette façon on affirmerait que c’est le canal sensoriel, la vue, qui gouverne la saisie perceptive des textes, tandis que dans notre rencontre avec le monde c’est la synesthésie perceptive qui entre en jeu : celle-ci concerne en fait l’unité profonde de nos sens et l’impossibilité de distinguer et de répartir le sentir global entre divers canaux sensoriels. Pour Fontanille, donc, l’unité du canal sensoriel n’a rien à voir avec l’unité du langage. Il n’existe pas de coïncidence entre ordres sensoriels et propriétés du discours : notre sensorialité entière participe de la mise en œuvre de l’instance discursive. Comme précise Fontanille :

parler du rôle de la sensorialité dans la mise en forme des discours, ce n’est pas invoquer la substance de leur expression ; c’est encore moins faire appel au canal sensoriel par lequel sont prélevées les informations sémiotiques – au sens où on dit que les *images* relèvent de la sémiotique *visuelle* (Fontanille 2004, p. 84).

Il est nécessaire de distinguer entre canal sensoriel par lequel on perçoit un texte, par exemple le canal de la vue, et les propriétés du discours, à savoir les « modes sémiotiques du sensible ». Dans le sillage de la phénoménologie de Merleau-Ponty, Fontanille affirme que le tribut de la sensorialité à la syntaxe discursive (ou figurative) est polysensorielle et synesthésique en partant de la thèse selon laquelle le syncrétisme des modes du sensible et les termes complexes sont antérieurs aux formes simples, c’est-à-dire aux ordres sensoriaux spécifiques. Tant face à une peinture que face à une photographie, ou à des œuvres architectoniques ou sculpturales, ou encore au sein d’espaces virtuels, le regard, constitué par le *corps-enveloppe* et par le *corps-mouvement* (Fontanille 2004), fait participer toutes les configurations sensorielles, selon différents degrés d’intensité, à la perception et à la signification du « regardé ».

Les rares analyses menées en cette direction, surtout dans le cas d'exemples picturaux (Fontanille (1995) et Fiers (2003)), mais aussi de décoration sur vase (Fontanille 1998), visent à rendre l'acte productif pertinent à l'analyse pour expliciter le rapport entre le système sensori-moteur et la gestualité du producteur, d'une part, et la gestualité de réception du spectateur<sup>1</sup>, de l'autre.

Si, comme l'affirme Fontanille, la sémiotique greimassienne a considéré l'espace visuel comme existant « indépendamment » des opérations qui le constituent, comme si cet espace était immédiatement et naturellement visible et intelligible, il devrait être maintenant possible de considérer les formes comme encore « imprégnées » de l'art du faire et d'une activité corporelle, et de présager le déplacement épistémologique de l'attention exclusive portée à la réception textuelle vers la production, à savoir de la synchronie du texte (son achronie présente) vers une diachronie qui retrouve « le contact avec l'acte créateur » (Fontanille 1998, p. 45). Alors le pari de la sémiotique pourrait être celui de modéliser le sujet affecté par l'expérience des formes sensibles. Par conséquent, on appréhenderait les figures textualisées « comme des *corps* et non comme des entités logiques et formelles » (Fontanille 2004, p. 263) et les transformations figuratives non tant comme :

des changements entre états figuratifs, comme le passage d'un élément naturel à un autre [...], [mais en tant que] opérations [qui] sont des formes du déploiement de l'énergie (intense ou diffuse, directionnelle ou pas, notamment), et [qui] portent sur des structures matérielles dotées en particulier de propriétés de résistance, de capacité, de fluidité et de cohésion (*ibidem*, pp. 262-263).

Les figures sont ainsi conçues comme des « mémoires » des interactions de force qui les ont produites. Dans ce sens, on peut parler de *mémoire discursive* : la figure entendue comme corps possède une structure et une enveloppe qui maintiennent les traces de son instanciation. De cette façon, il n'est plus possible de neutraliser les variations sur le plan de l'expression en considérant les articulations du contenu comme indifférentes par rapport à la modélisation des figures de l'expression : dans l'analyse il est nécessaire de partir de la signification du support matériel des inscriptions et des configurations

---

<sup>1</sup> Pour Fontanille (2001) la *forme* d'un objet en image s'avère donc comme le produit d'un différentiel de résistance entre une matière et son entour, produit par une objectivation (par débrayage) de l'expérience polysensorielle de résistance de l'exploration de cet objet. En identifiant le modelé comme effet d'un différentiel de résistance, le regard éprouve le même schéma sensori-moteur qui lui est procuré par l'expérience de l'objet même, comme du reste a fait, précédemment, le geste d'inscription de ce modelé. Tout ceci pour dire que la traductibilité entre vision et expérience polysensorielle peut advenir à travers l'étude de la sensori-motricité impliquée dans la production et dans l'observation, puisqu'elle permet l'ajustement hypo-iconique entre la sensori-motricité propre à l'expérience corporelle et la technique d'inscription. On postule donc que le dialogue entre activité visuelle et geste d'inscription soit assuré par la stabilité d'une même expérience sensori-motrice, celle de l'exploration de l'objet.

énergétiques de la gestualité qui les y a inscrites. Dans ce sens, la sémiotique du visible formulée par Fontanille vise à rendre compte des mécanismes perceptifs produits par les traces du faire productif – au delà de leur constitution en formants susceptibles d’être lus en tant que support de contenus. Il ne s’agira donc pas seulement de « mesurer » ce qui est placé visuellement devant nous, mais d’évaluer de quelle façon les caractères du visuel *émergent* du visible, c’est-à-dire d’une perception synesthésique.

## 2.2. L’hétérogénéité du visuel en peinture et en photographie

Une grande part de la littérature sur la photographie prétend que la peinture et la photographie se différencient à travers la genèse productive : dans le cas de la peinture, il s’agit d’un faire manuel, tandis que pour la photographie d’un faire mécanique – en oubliant ainsi que l’appareil photo et le corps du photographe construisent un dispositif actantiel unique au sein duquel les différentes compétences, humaines et machiniques, sont échangées<sup>2</sup>. La théorie de la syntaxe figurative de Fontanille, en revanche, ne rend pas pertinente la genèse productive *en général*, qui assigne un « mode » a priori pour la peinture et un autre pour la photographie, mais met en avant l’analyse des *traces des rythmes* de la production. Fontanille affirme que la syntaxe sensori-motrice est *typique* de la peinture, mais également de l’écriture, par exemple, tandis que celle à empreinte est *typique* de la photographie, mais ni l’une ni l’autre ne peuvent se définir comme exclusive et spécifique d’un médium donné. La syntaxe sensori-motrice – typique du faire pictural – peut être, par exemple, prise en charge par la photographie<sup>3</sup>. De cette façon nous parvenons à expliquer que notre rapport avec les textes visuels, c’est-à-dire notre saisie perceptive d’une image, ne se limite pas au simple fonctionnement de la vision, mais qu’elle implique d’autres modes sensoriels, comme la sensori-motricité ou la tactilité. En effet, la dimension figurative a son autonomie par rapport à la distinction des ordres sensoriels et des différentes substances de l’expression à travers lesquels l’information textuelle est transmise<sup>4</sup> : l’image peut se charger de syntaxes hétérogènes, comme celle du

---

<sup>2</sup> Sur la relation entre acteurs humains et non humains, cf. Latour (1991), et pour la photographie Tisseron (1996).

<sup>3</sup> A ce propos, dans l’analyse des deux photographies iraniennes, Shaïri et Fontanille (2001), rendent pertinente la sensori-motricité : « L’échange des regards, entre la photo et son spectateur, devient un dialogue entre deux corps-enveloppes et deux corps-mouvements : le regard, soumis aux conditions cœnesthésiques et kinesthésiques, entraîne avec lui dans le flux énonciatif tous les modes du sensible, aussi bien ceux du contact, des surfaces et des volumes, que ceux du mouvement et de la sensori-motricité » (p. 93).

<sup>4</sup> En outre Fontanille établit une comparaison entre, d’une part, la transformation du fonctionnement d’un ordre sensoriel et les perturbations sur l’ensemble des modes sensibles à l’œuvre à l’unisson dans la perception et dans la signification et, d’autre part, la simple commutation d’un trait pertinent élémentaire et ses répercussions en chaîne sur la signification d’un discours entier. Il plaide dès lors en faveur de la dissociation entre champ sémiotique d’un mode sensoriel et stimulation de ce même

toucher, de l'odorat, de l'ouïe. Les parcours d'un champ sensible s'autonomisent par rapport à leur substance sensorielle, se libèrent de celle-ci pour devenir caractères « codifiants » d'un autre sens. Il ne s'agit donc pas d'un passage entre un sens et l'autre, ni de substitution de substances sensorielles, mais il s'agit plutôt de substitution de syntaxe discursive, voire de la syntaxe d'un certain champ sensible (par exemple la syntaxe envahissante à enveloppes successives de l'odeur) qui codifie un autre champ, par exemple celui de la vision : une « image envahissante » fonctionne selon la syntaxe de l'odeur en codifiant la substance visuelle.

Comme on l'a déjà dit dans le chapitre précédent, la peinture et la photographie peuvent donc obéir à des logiques du sensible qui appartiennent à des champs sensoriels différents de celui lié à la vue<sup>5</sup>. La sémiotique visuelle, qui relèverait de la peinture, de l'image numérique, du dessin ou de la photographie, n'est donc pas homogène comme le voudrait une conception biologique de la perception – qui ne distingue guère entre canal sensoriel de réception et syntaxe sensorielle du discours. La théorie de la syntaxe figurative de Fontanille montre que la photographie et la peinture, tout en étant appréhendées toutes deux à travers la vue, peuvent relever de syntaxes figuratives différentes : comme on l'a dit précédemment, le graphisme et la peinture impliquent avant tout une syntaxe manuelle, sensori-motrice, tandis que la syntaxe figurative de la photographie est avant tout celle de l'empreinte de lumière sur une surface sensible. Mais ce qui est intéressant pour nous, c'est que la distinction de Fontanille entre photographie et peinture ne concerne pas tant les matériaux de la seule production, que les traces de la syntaxe productive : il ne s'agit pas de distinguer une fois pour toutes entre deux différents modes de faire sens des images, photographiques et picturales, en en réifiant la genèse. Fontanille vise plutôt à mettre au jour les effets des traces de la genèse<sup>6</sup> et donc à schématiser et fournir un modèle selon lequel reconstruire, à partir des formes représentées, les forces et les rythmes de la production. Dès lors, c'est en analysant l'image à partir du plan de l'expression que nous pouvons la saisir comme la trace d'un processus dont nous pouvons déduire les rythmes, les relations entre les apports (coups de pinceau, lumière, etc.) et les supports (toile, papier photosensible, etc.). De cette façon on met en avant le caractère corporel, et non seulement visuel, tant des matières qui reçoivent les inscriptions, que des gestes de production. Tout ceci nous amène jusqu'à

---

canal, et avance que la sensation est un système de forces au sein duquel la transformation d'une d'elles en redessine toute la configuration syntaxique.

<sup>5</sup> « Les principes d'organisation de la syntaxe sensorielle peuvent être dégagés à partir de tel ou tel ordre sensoriel, mais sont de droit indépendants de la substance sensorielle examinée ; ainsi, nous venons d'examiner, à partir du toucher, un principe de *contact fondamental*, qui définit un *champ transitif élémentaire* (la "présence pure" et la distinction entre le *propre* et le *non-propre*), mais ce principe n'appartient exclusivement à aucune substance sensorielle » (Fontanille 1999b, pp. 31-32).

<sup>6</sup> Ces traces peuvent du reste également viser à mentir, c'est-à-dire à renvoyer à une genèse différente de celle qui a matériellement eu lieu.

affirmer que la genèse de n'importe quel texte autographique renvoie toujours à une empreinte et, d'après Fontanille, il s'agit donc de distinguer les gestes productifs et les surfaces d'inscription de la photographie de ceux qui relèvent de la peinture, de l'écriture ou du cinéma<sup>7</sup>. La photographie ne doit pas être ontologisée à partir de sa genèse à empreinte, étant donné que tout texte *autographique* (Goodman, 1968) peut être considéré comme une empreinte, même s'il faut distinguer entre l'empreinte picturale, scripturale, etc. par quatre variables : « 1) la structure matérielle du support, 2) le type d'événement, de geste ou de technique qui assure l'inscription, 3) l'intensité et l'étendue de ces derniers, 4) la densité et la quantité des correspondances » (Fontanille 2004, p. 265).

Moholy Nagy (1967), par exemple, distingue l'image picturale de l'image photographique par le biais d'une opposition généralisante : « De la peinture à base de pigments [on passe] aux jeux de lumière à travers la réflexion ». Or cette distinction ne tient pas compte de la façon dont la couleur se configure en photographie et la lumière en peinture – mais également en littérature, au cinéma, etc. —, comme le démontrent les analyses de Fontanille (1995). Si Zinna (2001), à la suite de Moholy Nagy, distingue la pratique picturale de la pratique photographique suivant l'unité minimale, qui en peinture est la couleur et en photographie la lumière, il nous paraît plutôt que l'intérêt de l'analyse sémiotique résiderait dans le fait d'identifier les syntaxes figuratives à l'œuvre transversalement aux différentes substances expressives des images. Si pour Zinna la distinction pertinente se situe entre pigment de la peinture et lumière de la photo, voire à partir des instruments de production et de la matière employée, Fontanille en revanche rend pertinents les syntaxes, la relation entre apport et support au sein des actes productifs et à ce qui en ressortit en termes de « résistance » entre l'expérience d'un objet par rapport à son environnement d'une part et sa représentation de l'autre : pour lui, l'unité d'énonciation du visible, produit par le débrayage énonciatif, est donc d'abord « la peau », la « surface d'inscription » et ses « empreintes », et non les traces lumineuses et les colorèmes pris isolément.

Le pigment est certainement l'unité minimale de la production picturale, mais pour rendre compte des effets de sens de la textualité picturale il est nécessaire de se demander comment le pigment est traité au cas par cas et mis en relation tant avec le rythme du geste créatif qu'avec la surface sur laquelle ce travail rythmique trouve un lieu d'inscription. À en croire Fontanille, il est impossible de placer d'une part la lumière et de l'autre la couleur sans problématiser précisément leur rapport tensif au sein de chaque texte, qu'il soit photographique ou pictural. Du reste, la lumière n'est pas ontologiquement liée

---

<sup>7</sup> Fontanille affirme en effet : « On pourrait tout aussi bien caractériser, suivant le même principe, la nature de l'empreinte dans le masque, le texte verbal, la décoration sur poterie ou sur tissu, les traces laissées par un animal en fuite, etc. » (Fontanille 2004, p. 265).

à l’empreinte photographique<sup>8</sup>, puisque la lumière est plus généralement l’actant source de la vision modulé par toutes les images – mais aussi par les textes littéraires par exemple<sup>9</sup>. En ce qui concerne les images, la condition a priori de leur apparition est la lumière et son contraire, à savoir l’ombre produite par ses obstacles. La lumière est la condition invisible de la possibilité du visible : la photographie a choisi la lumière comme son objet privilégié. Photographier la lumière « obstruée » veut dire la moduler. C’est comme si l’image photographique travaillait « per via di levare » comme dans la sculpture de Michel-Ange, car elle construit des images par soustraction de lumière. On voit bien ici que la photographie peut travailler selon la syntaxe figurative qui est typique d’une certaine technique sculpturale, ainsi que la peinture peut travailler selon la syntaxe de l’empreinte photographique, comme le fait par exemple l’artiste contemporain Yves Klein.

Un autre exemple significatif me paraît celui des icônes russes : si on suit le théologien et philosophe Pavel Florenskij (1995), les icônes russes ont été les premières images à se servir ante-litteram du mécanisme photographique de renversement du négatif en positif pour signifier l’incarnation du divin. L’acte de tirage du négatif en positif, produit par des techniques qui font « émerger » les formes sur la surface photosensible à travers une modulation chimique de la lumière, se rapproche de l’émergence des formes tout au long du processus d’instanciation des icônes russes. Les icônes russes sont conçues non pas comme des tableaux mais comme des empreintes, des images prises par contact d’après la révélation originare. La répétitivité normative des modèles des icônes vise à garantir une relation d’empreinte et de contact avec une image primordiale de la Sainte Face qui a été inscrite naturellement dans l’esprit et dans les yeux des Pères de l’Eglise. Les icônes russes sont effectivement des peintures, mais la syntaxe figurative qui en résulte, à savoir la manière à travers laquelle les formes se stratifient, se stabilisent et se manifestent n’est pas tout à fait « typiquement » picturale. Dans les icônes, même si les matériaux productifs appartiennent à la tradition de la peinture, la manière dont les formes émergent n’apparaît pas comme le résultat d’une sensori-motricité manuelle qui procède par touches de couleurs. Les formes de l’icône émergent progressivement d’un fond impénétrable comme si leurs contours devenaient de plus en plus visibles et concrets, comme si elles survenaient des ténèbres — comme il arrive lors du développement du négatif photographique. Comme l’affirme magistralement Florenskij lorsqu’il décrit

---

<sup>8</sup> Sans doute que les configurations lumineuses, au lieu d’être placées a priori comme unités minimales de la genèse de la photographie, peuvent occuper une place privilégiée au niveau du métalangage : la lumière est précisément la thématique préférée de la photographie artistique, et le regard photographique sélectionne certaines configurations de celle-ci, pour rendre par exemple les effets du diaphane et du transparent ; de même que le geste pictural est souvent thématiqué au sein des images picturales moyennant la texture.

<sup>9</sup> Cf. à ce propos Fontanille (1995), en particulier l’analyse de l’ombre dans *Éloge de l’ombre* de Tanizaki.



la délicate instanciation de l'icône comme un processus d'impression de la vision sur la toile :

Quand sur l'icône future s'annonce la première tangibilité, à savoir la lumière d'or, les contours blancs de la figuration iconique atteignent un premier degré de tangibilité. Avant, ils n'étaient que des possibilités abstraites de l'être [...]. Il s'agit de remplir l'intérieur des contours de l'espace avec la couleur, pour faire ainsi que l'à-plat abstraitement blanc devienne plus concret ou, mieux encore, que le contour coloré devienne concret. Pourtant, celui-ci n'est pas encore couleur, au vrai sens du terme, seulement il n'est plus ténèbres, il est juste non-ténèbres, il est le premier reflet de lumière dans les ténèbres ; la première manifestation de l'être provenant de l'inexistence. [...] Dans la peinture d'icône il ne serait jamais possible d'utiliser le coup de pinceau, étant donné qu'il n'y a ni des demi-tons ni des ombres : la réalité émerge, par degrés successifs, mais elle ne se compose pas de parties (1995, pp. 156-158 nous traduisons et soulignons).

Florenskij affirme ensuite que quand la base a séché, les contours du visage, à l'intérieur et à l'extérieur, doivent être refaits avec la couleur, pour que le visage passe de l'abstraction au premier degré de visibilité : le visage reçoit de cette manière un premier degré d'animation (*ibidem*, p. 160). Les formes de l'icône se précisent comme si elles provenaient d'un espace confus : elles apparaissent par degrés successifs, et non par parties juxtaposées. Le peintre d'icône procède du ténébreux au lumineux, de l'obscurité à la lumière. Dans l'icône, les formes émergent comme toujours plus évidentes, toujours plus marquées, comme cela advient lors de l'acte de révélation du développement photographique du négatif en positif : les formes s'éclaircissent, elles se distinguent par la manifestation toujours plus précise de différences, d'approfondissement des contours, de remplissages, etc. Tout moment de la production est pris à l'intérieur d'une syntaxe d'émergence des formes par couche et non par parties (comme c'est le cas par contre dans la peinture occidentale), comme si l'iconographe était face à la manifestation d'une vision qui émergerait de l'intérieur de la toile, quelque chose qui se manifeste graduellement par degrés successifs de netteté. La temporalité de l'instanciation de l'icône veut signifier le surgissement de plus en plus clair et « compréhensible » de la vision d'un au-delà et pour cela elle doit s'appuyer sur la syntaxe figurative du développement photographique qui fait surgir les formes graduellement de la lumière, et non comme éclairées par une source de lumière. La préparation de la toile, les adjonctions de matériaux spécifiques, la procédure non pas par touches de pinceau, mais par remplissage des à-plats prédéterminés par des contours, visent à signifier l'expérience de l'émergence de la vision de Dieu à la perception des Pères de l'Eglise et des saints qui peuvent enfin en témoigner à travers l'icône elle-même. Il existe enfin, à notre avis, une forte relation entre la syntaxe figurative de l'icône et la syntaxe figurative de la photographie dévotionnelle qui rend commensurables l'instanciation de l'icône et l'acte de développement/révélation photographique. La relation entre le développement photographique et la

syntaxe figurative de l'icône se révèle être bien plus profonde que la relation entre l'icône et le tableau de la Renaissance, même si dans le cas de l'icône et du tableau il s'agit de l'utilisation (quasiment) des mêmes matériaux : encore une fois, ce sont les syntaxes de la manifestation des formes de leurs supports (syntaxe figurative) qui comptent pour interpréter les images de manière heuristique, et non les matériaux (genèse).

Pour résumer enfin les positions qu'on a examinées dans ces deux derniers chapitres, avant de passer à l'examen de la sensori-motricité en photographie, voici un petit schéma qui résume les positions de Dubois, Floch et Fontanille :

| <i>Auteur</i>     | <i>Relation entre technique et textualité</i>  | <i>Relation entre plan de l'expression et plan du contenu</i>   |
|-------------------|--|---|
| <b>DUBOIS</b>     | La technique détermine le sens de chaque image   | Le plan de l'expression est donné comme inarticulable et il n'est pas lié à un contenu spécifique             |
| <b>FLOCH</b>      | La signification de l'image dépasse la spécificité technique   | Le plan du contenu est en relation avec la forme de l'expression et non pas avec la substance de l'expression |
| <b>FONTANILLE</b> | La signification est donnée par la mise en relation des configurations visuelles de la photo et le rythme du faire photographique qui l'ont constituée | Le plan du contenu est en relation avec la forme et avec la substance de l'expression                         |

*Schéma 2*

### 2.2.1. La syntaxe sensori-motrice dans les images photographiques

Chaque technique est une « technique du corps ». Elle représente et amplifie la structure métaphysique de notre chair (Merleau-Ponty)

Nos organes ne sont en aucun cas des instruments, ce sont plutôt nos instruments qui sont des organes ajoutés (Merleau-Ponty)

Le photographe est essentiellement témoin de sa propre subjectivité, c'est-à-dire de la façon de se placer comme sujet devant un objet. Ce que je dis est banal et bien connu. Mais j'insisterai beaucoup sur cette condition du photographe, parce qu'en général elle est refoulée (Barthes).

Dans *Le mystère de la chambre claire. Photographie et inconscient* (1996) le psychologue Tisseron prend en considération la sensori-motricité du geste photographique et son inscription dans les textes. À la différence du dessin « qui emprisonne l'image du monde dans le geste qui le fixe, la photographie emprisonne le geste de fixer le monde dans la matière de son image » (Tisseron 1996, p. 175, nous soulignons). Le véritable objet de la photographie pour Tisseron est donc le geste par lequel le photographe prend position entre les objets lumineux : le geste du corps du photographe construit un champ perceptif *autour de soi* dont l'image rend compte. D'ailleurs, la photographie est énoncée par un corps qui a pris position dans le monde, un sujet polysensoriel. Pour Tisseron il est nécessaire de s'interroger sur l'ensemble formé par l'appareil photo et le photographe, liés l'un à l'autre pendant toutes les opérations qui mènent à la réalisation d'une photographie<sup>10</sup> qui met en scène la sensori-motricité du photographe dans l'acte machinique de la prise.

La prise d'image peut ainsi être décrite comme une expérience de corps à corps : « Le photographe n'est jamais un sujet désincarné face à un objet maintenu à distance, mais un sujet-corps pris dans une situation intramondaine *dont il est un des éléments* » (Schaeffer 1997, p. 25, nous soulignons). Chaque texte photographique est le résultat d'une prise de position du corps dans le monde – et non du seul acte du déclenchement. Il existe toujours une adaptation hypo-iconique<sup>11</sup> du corps du photographe à l'appareil photo et au monde regardé à travers le viseur :

L'opération de cadrage mime en quelque sorte celle de l'accommodation visuelle d'un objet. Mais le cadrage n'engage pas seulement le regard. Pour

---

<sup>10</sup> Cf. à ce propos Dondero (2007a) et Dondero (2007b).

<sup>11</sup> Comme l'affirme Fontanille (2004) le mimétisme corporel ne procède pas par « comparaison », mais par « adaptation » et « recouvrement » de la sensation de contact de la part du mouvement corporel.

cadrer un fragment du monde il faut se sentir d'abord pris dans le monde. Ce sont souvent des composantes sensorielles non visuelles qui mobilisent le désir de photographier un événement (Tisseron 1996, p. 168).

La photographie n'est pas seulement une façon de prendre possession *du* monde, mais aussi de laisser un signe de soi-même *dans* le monde. Le photographe se reconnaît, et se rend reconnaissable, à travers l'empreinte de soi laissée dans la configuration *entière* d'une photographie. Le photographe laisse la trace diffuse de sa sensori-motricité dans les zones et dans les gradients de lumière et d'ombre de l'image, qui est une façon de « se posséder en image » : « Bien plus qu'un "ça a été" de l'objet, la photographie atteste un ?ça a été vécu≡ par le photographe » (*ibidem*, p. 60).

Si Benjamin (1936) considère la photographie sous l'angle d'une image mécanique déliée irrévocablement de l'aura de l'original et donc de la corporéité du geste du producteur, la photographie s'avère au contraire pour nous un *art autographique à objet multiple* (Goodman 1968) non seulement au cas où elle serait manipulée ex-post – et donc « touchée » par la main sacralisante de l'artiste<sup>12</sup> —, mais également et surtout grâce aux marques laissées dans le texte par l'acte sensori-moteur productif : exemple évident, le flou. L'« effet-flou » est un cas d'authentification de l'image photographique<sup>13</sup> selon une appropriation sensori-motrice grâce à laquelle le texte photographique conserve l'acte vibratoire de sa production : le photographe fixe non seulement l'objet, mais le mouvement de son propre acte. L'effet de flou met en scène la sensori-motricité en tant que durée et rythme du mouvement producteur, au moment même où il trouble la stabilisation figurative du monde<sup>14</sup>. Le floutage est une stratégie énonciative qui « mime » notre proprioception, à savoir :

répond à l'(évident) manque constitutif de proprioceptivité du dispositif par des stratégies énonciatives spéciales qui cherchent à la signifier. [...] La

---

<sup>12</sup> Cf. à ce propos Dondero (2006b).

<sup>13</sup> Un autre cas d'authentification de l'image photographique est celui du regard machinique dans la photographie documentaire qui devient ainsi une photo testimoniale. Il existe une relation entre le regard productif qui déclenche la photographie, et le regard textualisé au sein de l'énoncé qui produit une référencialisation énonciative. Le regard qui rencontre notre regard dans une photographie est une énonciation débrayée qui renvoie à l'énonciation globale de la prise de la photographie même, qui fonctionne de façon bien différente d'un regard débrayé en littérature, par exemple : dans le cas de la photographie, en effet, la référencialisation mène à l'*authentification* : « *quand l'énonciation déléguée est de même nature que l'énonciation de référence*, le redoublement de la modalité sémiotique (verbale/parole ; visuelle/regard) ajoute à cette relation de référence une valeur d'*authentification* » (Shaïri et Fontanille, pp. 90-91, nous soulignons).

<sup>14</sup> Cf. à ce propos la belle analyse de Beyaert-Geslin (2006) sur la photographie journalistique et son important ouvrage sur le reportage de guerre (2009).

signification de telle proprioceptivité, telle qu'elle est imputable à l'observateur énonciatif, responsable de l'instanciation même de l'image, passe par la textualisation d'expériences qui ne correspondent en aucun cas aux nôtres, mais qui ne parviennent pas moins à articuler des valeurs anthropiques (Basso 2003a, p. 59, nous traduisons).

Il faut préciser par ailleurs que, dans les cas de textualités visuelles comme la photo et le tableau, la sensori-motricité corporelle est convoquée quant à une spatialité débrayée, une sensori-motricité *hypothétique et non effective* – qui est autre quant à l'espace de présence réalisé. Ce qui change dans le cas de la photo par rapport au tableau c'est la sensori-motricité instauratrice : celle de la peinture est une gestualité itérative, récursive (que nous retrouvons d'ailleurs également dans les cas des photos expérimentales des années '20 construites par surexpositions successives), par contre la sensori-motricité instauratrice de la photographie peut se décrire comme événement unique qui laisse une trace de la scansion, de la clôture ou ouverture de l'obturateur. Si aux débuts de la production photographique, l'intervalle pour ouvrir et fermer l'obturateur était produit par un geste manuel sensori-moteur, l'automatisation actuelle semblerait neutraliser la sensori-motricité, même si celle-ci peut être produite par défaut : si l'ouverture en automatique est très longue, l'impossibilité de neutraliser la sensori-motricité réapparaît, et on obtient en effet une photo bougée.

La sensori-motricité est à prendre en compte même au niveau du mouvement de la personne du photographe par rapport au pré-photographique. Par exemple, dans la série de « clic » à très brève distance, la sensori-motricité est gardée en mémoire dans la sérialité de certains reportages de mode : le sens de la frénésie et de la fougue photographiques est donnée par le voisinage des prises et chaque prise, dans la succession, garde en mémoire la rapidité du déclenchement tandis que leur fréquence indique le rythme de scansion.

Enfin, même le cas du déclencheur automatique renvoie à une sensori-motricité parce que dans l'intervalle de temps qu'il faut entre le cadrage de la part du je-photographe et mon « être photographiable » il y a eu un échange de rôles, à savoir j'ai nécessairement dû me mouvoir. Mais même si je me photographie moi-même sans déclencheur automatique, une partie de mon corps ou de mon visage sont tendus dans l'effort vers la coordination sensori-motrice et dans l'action de tenir l'appareil ou d'utiliser le miroir : tout ceci est gardé en mémoire dans le texte<sup>15</sup>.

---

<sup>15</sup> Voir à ce propos Dondero (2007a).



## Chapitre trois

### 3. De la textualité photographique aux statuts de la photographie : les pratiques

Le temps historique de la réception s'enracine dans la compétence socioculturelle du spectateur, mais s'ancre également dans la situation spécifique chronotopique qui contextualise la pratique réceptive par rapport au temps historique de l'instauration du texte : pratique d'instauration et pratique de réception sont toutes deux soumises à un temps historique spécifique, chose qui au cours de la donation du sens comporte le croisement des pertinences historiques comme dans des espèces de ciseaux, où les branches à anneaux sont gouvernées par la réception [...], tandis que les lames pointues aux autres extrémités sont fonction de la pratique d'instauration qui mobilise et interroge le temps d'appréhension de la pratique de réception. Le texte est l'axe des ciseaux ; et la simple signification textuelle n'est autre qu'un découpage de la culture dans la stratification de ses sédimentations (Basso Fossali).

#### *3.1. Pour une désontologisation de la photo : les pratiques contre l'Intraitable médiatique*

Comme on vient de le dire dans les chapitres précédents, la tradition théorique de l'image photographique s'est caractérisée par la recherche de l'essence du médium (le *type photographique*), auquel on assujettirait les différentes textualités (*occurrences photographiques*). Pour démanteler ce système théorique qui se fonde sur le rapport *type/token*, il est nécessaire de partir d'une approche des pratiques de production et de réception des images ainsi que de classement institutionnel. Pour réaliser une désontologisation de la photo, il est nécessaire de rendre compte de la diversité des textes, des genres et des statuts qui rendent illusoire une ontologie unique. La textualité photographique est à considérer en tant qu'énoncé-résultat des pratiques d'énonciation. Pourtant, elle est analysable non pas « en soi » mais à partir de

ses pratiques de réception<sup>1</sup> qui se stabilisent en des statuts divers (artistique, scientifique, publicitaire, etc.) et qui lui permettent d'acquérir une identité à l'intérieur non seulement d'une généalogie d'images du même genre (par exemple le portrait, la scène d'actualité politique, la scène d'action dans la photo de guerre, etc.), mais aussi à l'intérieur d'une série de fonctions liées à des domaines sociaux (de l'art, de la science, du droit, de la religion, de l'économie, du marketing, etc.).

Si, selon Floch, le champ de la photographie ne possède aucune territorialité médiatique spécifique au sein des études sémiotiques, nous pouvons affirmer que, certes, une sémiotique photographique ne doit pas se donner « par décret » à savoir par spécificité génétique, mais elle peut et doit être *construite*, et pour ce faire elle doit suivre deux voies : la première est celle qui vise à analyser les caractéristiques de son plan de l'expression à travers les traces de la production, comme on l'a dit dans le chapitre précédent, l'autre se donne en raison de la stratification énonciative des genres et des pratiques, à savoir de ces cristallisations de la *parole* qui construisent *un minimum de territoire spécifique dans l'espace des inter-domaines sociaux*. Si jusqu'à présent on s'est occupée de la première voie en mettant en comparaison la sémiotique classique de Floch et les propositions de Fontanille sur la syntaxe figurative (chapitres 1 et 2), ce troisième chapitre vise à se confronter avec les genres, les pratiques réceptives et les statuts de l'image photographique, ce qui, plus que la genèse (spécificité *a priori*), peut construire une spécificité sémiotique de la photographie *a posteriori*.

Comme le veut Halliday (1978), il ne s'agit pas de penser la textualité comme une structure abstraite tour à tour modulée par les différents contextes de situation (les pratiques et les statuts) ; une sémiotique des cultures doit plutôt assumer la sémantique des pratiques comme hiérarchiquement supérieure à la sémantique linguistique : dans ce sens ce sont les pratiques qui construisent tour à tour la textualité et les parcours possibles du sens en son sein. Cela ne veut pas dire que l'objectivité des configurations textuelles est mise de côté ou refoulée, mais simplement que chaque pratique la constitue en anamorphosant ses formes et ses textures à travers des pertinences différentes. L'exemple du flou est très éclairant à ce propos : il peut fonctionner comme expérimentation métalinguistique à l'intérieur des pratiques artistiques du début du XX<sup>e</sup> siècle, comme témoignage de la prise de risque du reporter dans le cadre d'un reportage de guerre pour la presse, ainsi que comme la révélation d'un être transcendant dans le cadre de la photo spirite du début du XX<sup>e</sup> siècle ou de la photo artistique de Duane Michals, comme une erreur dans la photo touristique ou de famille, ou encore, comme un défaut dans la photo de police. À chaque fois la relation entre formes et substances de l'expression et formes

---

<sup>1</sup> Au contraire, une étude historique qui se base exclusivement sur les usages sociaux de la photographie, sans prendre en compte les formes textuelles, ne peut faire autre chose que reléguer l'image à une fonction de support et de simple illustration de l'histoire sociale des coutumes et des goûts.



du contenu changeront en accord avec les différents paramètres de sémantisation rendus pertinents par les statuts auxquels la photo appartient.

Le niveau de l'analyse de la pratique stabilisée en statut ne doit pas être délié du niveau de l'analyse textuelle. Comme l'affirme Rastier, *le sens n'est pas immanent au texte, mais à la pratique d'interprétation* (2001a, p. 92) : c'est l'interprétation qui conditionne la description. Il n'existe pas d'abord des textes, et ensuite des évaluations sociales, tout comme il n'existe pas d'objets séparés que l'on pourrait distinguer des phénomènes perceptifs ou interprétatifs que ceux-ci produisent. Le statut social de l'image a une position déterminante au sein du « cercle herméneutique » :

En effet, de simples précisions philologiques sur la date, le genre, l'auteur et les destinataires d'un texte conditionnent au sens fort sa compréhension et au sens faible son interprétation : le parcours de l'interprétation part de ces conditions herméneutiques pour reconstituer les formes sémantiques du texte, puis fait retour de ces formes vers ces conditions, pour soumettre leur pertinence à un examen critique (Rastier 2001a, p. 58).

C'est la pratique qui propose les limites du texte : ce dernier il n'est pas *déjà* construit. Cette conception vise à porter remède à une autre conception qui, comme l'affirme Marsciani (2001), considère la textualité comme quelque chose de définitivement « déjà donnée » :

Le fameux postulat de la clôture du texte, condition structurale de son analysabilité, a profité pendant longtemps de certaines formes de l'objectivité donnée apparemment évidentes, et ceci surtout grâce à l'acceptation de critères empiriques et extra-sémiotiques de définition d'objet. Dans le monde des choses, est texte tout ce qui est reçu pragmatiquement comme tel. Le critère est limpide, mais cache seulement le problème de la constitution de l'objet [...]. Où arrêterai-je mon texte ? Comment en reconnaitrai-je les frontières ? En d'autres termes : comment pourrai-je le constituer ? (Marsciani 2001, pp. 82-83, nous traduisons)<sup>2</sup>.

Tout ceci met en lumière la possibilité d'étudier les différents niveaux de pertinence sémiotique, depuis celui de la textualité jusqu'à celui des pratiques en considérant chaque niveau (celui de l'objet notamment, qui se situe entre celui du texte et de la pratique) comme étroitement lié et rapporté à l'autre – et

---

<sup>2</sup> Sur la difficulté phénoménologique incontournable de la « résistance des pertinences », Marsciani (2001) affirme : « Les lignes de fuite qui m'obligeront à convoquer des éléments hétérogènes seront infinies, et mes efforts pour contrôler la résistance des pertinences devront nécessairement être reportés à l'évidence à chaque instant, en m'imposant de retourner constamment sur moi-même pour vérifier la cohérence et l'homogénéité de mes choix analytiques [...]. Mais, question phénoménologique : comment puis-je me fier de moi-même en chair et en os ? Quelle place finis-je par occuper dans cette tension descriptive qui participe d'une instance de connaissance tellement ancrée, tout comme le texte que j'ai en face de moi, dans les données mondaines objectives ? » (p. 83).

dont on a déjà fait mention lors de notre sous-chapitre des « propositions » contenu dans l'introduction. Les pertinences de l'analyse (et donc également les limites de la textualité) découlent à chaque fois de la relation entre les différents niveaux sémiotiques pris en examen. Voici le schéma proposé par Fontanille (2008)<sup>3</sup> sur l'enchaînement entre niveaux de pertinence sémiotique :

| TYPE D'EXPÉRIENCE                     | INSTANCES FORMELLES            | INTERFACES  |
|---------------------------------------|--------------------------------|---|
| Figurativité                          | <i>Signes</i><br>↓             | Formants récurrents   |
| Cohérence et cohésion interprétatives | <i>Textes-énoncés</i><br>↓     | Isotopies figuratives de l'expression<br>Dispositif d'énonciation/inscription   |
| Corporéité                            | <i>Objets</i><br>↓             | Support formel d'inscription<br>Morphologie praxique                            |
| Pratique                              | <i>Scènes prédictives</i><br>↓ | Scène prédictive<br>Processus d'accommodation                                   |
| Conjoncture                           | <i>Stratégie</i><br>↓          | Gestion stratégique des pratiques<br>Iconisation des comportements stratégiques |
| Ethos et comportement                 | <i>Formes de vie</i>           | Styles stratégiques   |

Schéma n° 3 (Fontanille 2008, p. 34)<sup>4</sup>

<sup>3</sup> Fontanille reparcourt ici l'histoire récente de la sémiotique et notamment le passage d'une sémiotique du signe à une sémiotique du texte pour ensuite y mettre en relation les recherches contemporaines sur les objets, les pratiques et les formes de vie.

<sup>4</sup> Selon Fontanille, dans le cas des signes, la dimension à analyser est celle des unités minimales (les *signes* ou les *figures*) et dans le cas des textes, celle des « ensembles signifiants » et des *textes-énoncés* : « il s'agit, dans le premier cas, celui du signe, de sélectionner, d'identifier, de reconnaître des figures pertinentes, des formants qui les composent, et des traits qui les distinguent. [...] Dans le second cas, celui du texte-énoncé, on tente de saisir une totalité qui se donne comme un entier composé de figures, sous la forme matérielle de données textuelles (verbales ou non-verbales), et on s'efforce de l'interpréter : il ne s'agit plus alors d'identifier et de reconnaître, mais d'attribuer une direction signifiante, une intentionnalité. [...] Si on sélectionne en effet

Dans le cas de la photographie, les signes équivalent aux formes reconnaissables d'une image (sémiotique figurative), les textes-énoncés correspondent aux photos dans leur intégralité en tant que configuration de formes attestées (et donc non seulement les formes reconnaissables comme faisant partie d'objets du monde naturel mais tout aussi le système de traits qui participent d'une sémiotique plastique) et encadrées par des limites et des frontières. L'objet concerne par contre la matérialité, voire le corps de la photo (par exemple nous pensons à la photo du Jardin d'Hiver, cartonnée et aux coins mâchés, valorisée par sa patine et décrite par Barthes 1980), la scène concerne le rôle actantiel et modale de l'image photo dans une pratique en cours (par exemple le rôle d'un album lors d'une réunion de famille, ou de la photo montrée à la télé lors de la discussion d'un fait-divers, etc.)<sup>5</sup>. Le niveau de la stratégie concernerait l'ensemble des utilisations de la photo dans un cadre actantiel unique mais non pas forcément dans un cadre spatio-temporel unique : ce niveau peut concerner aussi la biographie d'une série de photos qui changent de lieu dans le temps, ou bien d'autres pratiques photographiques ou d'autre genre qui s'imposent en se posant en compétition avec la pratique photographique « principale » ; enfin les formes de vie concernent de plus près ce qu'on a appelé les statuts au sens où certaines photos peuvent être étudiées

---

comme niveau de pertinence celui des unités signifiantes élémentaires, signes ou figures de représentation, tous les aspects sensibles de l'image sont alors renvoyés à la substance, voire à la matière du plan de l'expression, et relèvent alors d'une étude de l'histoire des techniques et des pratiques picturales [...]. Mais le passage au niveau de pertinence supérieur, celui du « texte » et du « discours », intègre tout ou partie de ces éléments sensibles dans une « dimension plastique », et l'analyse sémiotique de cette dimension textuelle peut alors lui reconnaître ou lui affecter directement des formes de contenu, des axiologies, voire des rôles actantiels. En somme, les éléments sensibles et matériels de l'image ne deviennent pertinents d'un point de vue sémiotique qu'au niveau supérieur, c'est-à-dire au moment de leur intégration en « texte-énoncé » (pp. 19-20). En ce qui concerne les autres trois niveaux, Fontanille décrit les « objets » comme une instance intermédiaire entre les textes-énoncés d'un côté, et les situations de l'autre ; d'une part, dans leur configuration d'*objets-supports*, ils procurent aux premiers une surface ou un volume d'inscription, qui leur impose un cadre, une disposition et une syntaxe, d'autre part, ils permettent aux textes et aux images de jouer un rôle dans les situations, et d'y figurer comme des instances énonciatives incarnées, en interaction avec les autres corps-actants qui participent à la situation même. De même, pour les scènes prédicatives et les stratégies, selon Fontanille, il faudra distinguer d'un côté leur rôle à l'égard des objets et des textes, qui consiste, en les insérant dans des pratiques signifiantes, à leur procurer une structure actantielle et modale explicite, et d'un autre côté leur rôle à l'égard des formes de vie, qui consiste à développer des stratégies d'ajustement entre pratiques signifiantes, ces ajustements facilitant ensuite la mise en cohérence des formes de vie. Quant aux « formes de vie » elles-mêmes, elles constituent l'instance englobante qui recueille les tendances et les identités qui se dégagent des situations regroupées en séries ou en classes homogènes ; les formes de vie ainsi constituées forment alors les configurations pertinentes pour la caractérisation des cultures.

<sup>5</sup> Voir à ce sujet l'analyse des affiches et des affichages (Fontanille 2004, § IV).

par rapport au rôle qu'elles jouent dans la formation des communautés de goût, des idéologies et des cultures plus en générales.

Rastier, de son côté, plaide depuis longtemps pour la prise en considération non seulement des contraintes textuelles qui modèlent un observateur possible (ce qu'on appellerait énonciation énoncée), mais aussi de trois types de pratiques relatives à la constitution de la textualité :

Tant au cours de l'énonciation que de l'interprétation, le sujet n'est pas ou pas seulement un manipulateur de catégories transcendantales. Il est *triple*ment *situé* : dans une *tradition* linguistique et discursive ; dans une *pratique* que concrétise le genre textuel qu'il emploie ou qu'il interprète ; dans une *situation* qui évolue, à laquelle il doit s'adapter sans cesse (Rastier 2001a, p. 48-49, nous soulignons).

Ces trois types de pratiques, de la plus grammaticalisée et institutionnalisée à la moins stabilisée, chez Rastier sont fortement liées entre elles : la tradition linguistique institutionnalisée en ce qu'on appellerait des statuts se rattache à une pratique interprétative stabilisée dans les genres discursifs<sup>6</sup>, de même que cette dernière se rattache à une pratique en acte, voire à une situation précise dans laquelle le sujet et le texte photographique se confrontent à travers des actions plus ou moins programmées par la pratique institutionnalisée, ou plus ou moins imprévisibles et dépendantes d'un ajustement progressif (la scène dont parle Fontanille qui peut se complexifier en des stratégies).

Essayons de résumer ce que l'on vient de dire à partir d'une perspective énonciative (qui détermine la relation du plan de l'Expression et du plan du Contenu — relation qui est ré-établie à chaque niveau de la hiérarchisation) qui puisse tenir compte des théories qu'on vient d'examiner :

|                  |  |   |
|------------------|--|---|
| <b>STATUT</b>    | <i>Pratiques d'usage et d'interprétation stabilisées</i> | Configurations de styles énonciatifs non directement observables (forme de vie de Fontanille)         |
| <b>SITUATION</b> | <i>Pratique en cours</i>                                 | Énonciation en acte / perception en tant qu'action et remémoration (scène ou stratégie de Fontanille) |
| <b>GENRE</b>     | <i>Pratiques textuelles</i>                              | Praxis énonciative / mémoire perceptive et sémantique   |
| <b>TEXTE</b>     | <i>Morphologie</i>                                       | Énonciation énoncée (texte de Fontanille)   |

Schéma n° 4

<sup>6</sup> Rastier la définit comme une : « série non fermée de réécritures qui sont autant de nouvelles lectures : réécritures et lectures qui dépendent de la pratique dans laquelle elles se situent et obéissent à des finalités éthiques, esthétiques et cognitives » (Rastier 2001a, p. 408).

1. Commençons par l'explication du niveau de l'énonciation énoncée. Comme on l'a déjà dit, par *énonciation énoncée* on entend le fait que dans chaque texte, par exemple dans une photo, on peut étudier le simulacre d'un rapport intersubjectif entre le producteur et le spectateur de l'image ; il s'agit en somme de faire l'analyse des relations entre les marques de l'énonciateur et celles de l'énonciataire pour arriver à identifier comment l'observateur peut s'accorder aux dispositions textuelles pour en avoir une saisie idéale. Il s'agit d'étudier ce qui est objectivé dans l'énoncé et qui porte les marques d'une énonciation<sup>7</sup>, marques qui peuvent d'ailleurs être mensongères par rapport au « vrai » geste d'énonciation.

2. En ce qui concerne la *praxis énonciative* dans le cadre de la stabilisation des genres visuels, on pourrait la définir comme la relation entre des configurations textuelles stratifiées dans la mémoire sociale d'une part et les attentes des récepteurs constituées à travers des opérations de mémoration/préfiguration perceptive et sémantique de l'autre. L'analyse de l'énonciation énoncée se révèle en fait comme insuffisante pour caractériser un genre, tant visuel que littéraire. Rastier aussi nous défie de pouvoir formuler une théorie des genres qui repose exclusivement sur la théorie de l'énonciation énoncée, sur les déictiques et sur les pronoms<sup>8</sup>. En effet, un historien peut dire « je » autant qu'un romancier, de même que Camus peut utiliser le passé composé<sup>9</sup>. Pour Rastier le sujet de l'énonciation<sup>10</sup>, reste une instance déconnectée des pratiques sociales et l'activité discursive reste conçue comme expression pure d'un sujet transcendant<sup>11</sup>. Le genre d'un texte serait donc selon Rastier cette partie de son contexte qui peut être construite comme commune entre ce texte-ci et d'autres textes : c'est ce que nous appelons dans notre schéma les *pratiques textuelles* ; dans ce sens, le genre instituerait ainsi un

---

<sup>7</sup> Voir à ce propos Bertrand (2000 et spécialement § 3 et § 4). En ce qui concerne la sémiotique visuelle voir Dondero (2009a), Beyaert-Geslin (2009) et le dossier Beyaert-Geslin, Dondero, Fontanille (dirs, 2009) ainsi que Hénault et Beyaert (dirs, 2004).

<sup>8</sup> Rastier rappelle que Kaiser, in *Das sprachliche Kunstwerk* (1948), distinguait entre le *je* du genre lyrique, le *tu* du genre dramatique et le *il* du genre épique. Cf. Rastier (2001a, p. 353). De la même manière nous ne pouvons pas épuiser l'analyse des genres en affirmant, par exemple, que le paysage est un genre afférent au *il*, tandis que le portrait le serait à la relation *je-tu*.

<sup>9</sup> Sur la question, cf. Rastier (2001a, § « Les genres et l'énonciation », en part. note 23, pp. 396-397).

<sup>10</sup> Rastier (2001a) se réfère en particulier à l'école française de l'Analyse du discours, à Jean Dubois et à Guespin dont les études visent à remonter du texte aux déterminants sociaux et idéologiques qui l'ont produit.

<sup>11</sup> Sur la théorie de l'énonciation comme théorie qui prend seulement en compte un sujet transcendant, cf. Violi (2005). Pour combattre le concept de sujet transcendant et de *langue générale* Rastier montre que chaque texte est connecté à la langue par un discours grâce à la médiation d'un genre. Il en vient même à affirmer que c'est le genre qui détermine la langue, alléguant par exemple le fait que le genre et le discours religieux ont imposé le latin, celui de l'aéronautique l'anglais, etc. Ainsi, les langues s'apprendraient dans les genres.

système de normes immanentes et non transcendantales au texte. Selon Rastier chaque texte, à travers son genre, se situe dans une pratique. Le genre est en fait ce qui permet de relier le contexte et la situation, étant donné que c'est en même temps un principe organisateur et un mode sémiotique de la pratique en cours.

Si nous suivons la perspective théorique de Rastier, le genre s'avère donc un des horizons préliminaires à l'aune duquel toute production et interprétation textuelle sera réalisée. Le genre s'impose comme une de ces conditions herméneutiques qui permettent au parcours de l'interprétation de reconstruire les formes sémantiques du texte pour ensuite revenir de ces formes vers ces mêmes conditions, soumettant ainsi leur pertinence à un examen critique. Pour cette raison il est intéressant d'interroger la relation de la textualité photographique non seulement aux pratiques productives et réceptives, mais aussi au genre auquel ces textualités appartiennent<sup>12</sup>, qui fait office de niveau de médiation entre texte et pratique, entre usages linguistiques et normes socialisées<sup>13</sup>.

3. Par *énonciation en acte* on entend des relations actantielles entre sujets de l'interaction : situation en acte ou entre sujets et objets qui se développent en temps réel<sup>14</sup> : Fontanille l'a décrite dans *Pratiques sémiotiques* — et plus précisément dans le chapitre « Efficience et optimisation des pratiques » — comme une dialectique entre programmation et ajustement qui amène directement à la construction de formes récurrentes qui caractérisent une *scène*. Fontanille affirme en fait :

Nous avons déjà noté que la forme syntagmatique des pratiques [la situation en acte] implique une activité et un contrôle interprétatifs, permettant, notamment, d'afficher l'identité distinctive de la pratique en cours, par rapport aux autres qui lui sont concomitantes ou apparentées. Ce contrôle interprétatif (et donc l'effet méta-sémiotique qu'il induit) opère notamment sur l'accommodation stratégique aux pratiques concomitantes et/ou concurrentes. [...] le contrôle d'accommodation du cours des pratiques est en même temps et par principe une construction du sens de ces pratiques. [...] le processus adaptatif est le lieu même où se forge la signification de la pratique en cours, le lieu de la « quête du sens » en acte [...] cette quête du sens étant *ipso facto* une quête et une construction de la valeur des pratiques, elle doit

---

<sup>12</sup> Très souvent, comme il arrive dans le cas d'Amstrong (2001), les théoriciens de la photographie ne distinguent pas entre passage d'un statut à l'autre et passage d'un genre à l'autre – comme s'il existait un genre artistique et un genre documentaire.

<sup>13</sup> « A chaque type de pratique sociale correspond un domaine sémantique et un discours qui l'article » (Rastier 2001a, p. 228).

<sup>14</sup> Les instruments pour l'étudier échappent encore à mon sens à la sémiotique, qui n'a pas les instruments ni la conscience critique pour conduire une ethnographie des pratiques, voire l'observation des pratiques en acte ; elle peut pour le moment, dans les meilleurs de cas, étudier les pratiques récurrentes comme l'a fait Floch (1990) ou les pratiques décrites dans des romans comme l'a fait Fontanille (2008).

s'accompagner de divers actes ou procédés de valorisation / dévalorisation (pp. 141-142).

Fontanille considère le niveau supérieur à celui de la scène pratique, à savoir les stratégies, comme un niveau d'analyse en soi : la stratégie ne prend pas seulement en compte une pratique isolée, mais les relations entre pratiques concomitantes dans le même espace et temps, ainsi qu'en d'autres espaces et temps<sup>15</sup> — mais tout de même liées d'un point de vue culturel, commercial, etc. (et donc apparentées sur le plan des fonctions actantielles dans un cadre sociétale). Par contre pour nous les pratiques et les stratégies se situent sur le même niveau de pertinence sémiotique de la pratique en cours (scène prédicative), même si, comme le dit Fontanille, il s'agit, avec les stratégies, de prendre en compte plusieurs pratiques en cours, concomitantes et apparentées - tout en ayant des retombées sur d'autres pratiques futures et lointaines dans l'espace. Ce qui pour nous signifie un saut de niveau c'est leur stabilisation dans des pratiques institutionnalisées qui nous permettent de comprendre le fonctionnement des *statuts* des textes (en l'occurrence des photos) à l'intérieur des différents domaines sociaux.

Mais avant de passer aux statuts et aux styles énonciatifs, voyons comment Fontanille poursuit son raisonnement en liant la question des pratiques à l'énonciation, processus qui permet les stabilisations provisoires des plans de l'Expression et des plans du Contenu tout au long des pratiques et de leur adaptation / interprétation concomitante :

Si cette hypothèse est valide, la description de tels processus doit conduire à l'identification de sémiotiques-objets *stricto sensu*, constituées par la réunion d'un *plan de l'expression* (les formes d'accommodation syntagmatique) et d'un *plan du contenu* (les systèmes de valeurs). En somme, après avoir postulé que le processus d'accommodation construisait la signification de la pratique, il nous faut en apporter la preuve en montrant comment il construit peu à peu la relation sémiotique entre un plan de l'expression et un plan du contenu. Si nous acceptons plus généralement que l'énonciation soit définie comme l'ensemble des processus sémiotiques, les processus qui établissent la relation expression / contenu, alors nous sommes conduits à considérer le processus adaptatif des pratiques comme étant le ressort même de leur énonciation. L'énonciation des pratiques, c'est donc principalement leur processus adaptatif (2008, pp. 141-142).

L'énonciation en acte est donc définissable, si l'on suit Fontanille, comme la relation en acte entre les enchaînements de formes d'actions et leur adaptation/valorisation. L'adaptation, qui pourrait appartenir au plan de l'Expression, est pourtant déjà en même temps une interprétation.

4. En ce qui concerne les *styles énonciatifs*, ils ne sont à mon sens que partiellement superposables avec les formes de vie, étant donné que les formes

---

<sup>15</sup> A ce sujet voir l'analyse exemplaire des affichages (Fontanille 2008, § « Etude de cas : l'affichage »), où les campagnes publicitaires concurrentes — et absentes de l'espace d'affichage — sont également prises en compte.

de vies sont transversales aux domaines sociaux, tandis que les statuts qui ressortent des pratiques institutionnelles stabilisées sont dépendants des domaines sociaux. On pourrait peut-être affirmer qu'à l'intérieur de chaque domaine on peut identifier des formes de vie transversales aux différentes pratiques. En tout cas les statuts peuvent se concevoir à la fois comme des indications socialement stabilisées d'interprétation des textes mais ils peuvent aussi être inscrits directement dans la « surface » des textes eux-mêmes<sup>16</sup> (pensons aux photos qui prescrivent une réception documentaire en inscrivant sur leur surface la date et l'heure de l'effectuation de la photo tout au long d'un reportage de guerre).

Quittons maintenant les considérations sur les quatre types d'énonciation pour faire un pas en arrière et voir de plus près comment la tradition théorique de la sémiologie barthésienne consacrée à la photographie a traité la relation entre texte et pratique pour passer ensuite à des chercheurs qui ont articulé davantage la question des pratiques : Floch et Schaeffer.

### *3.2. Pratiques de réception : à partir de Barthes*

L'objectivité des sciences de la culture se constitue dès lors grâce à la reconnaissance critique de la part de subjectivité qui est en elles (Rastier).

Le questionnement sur les différents statuts et sur les genres que la photo hérite de la peinture (ou qu'elle construit de façon autonome), se place aux antipodes de certaines déclarations barthésiennes : « La photo me touche si je la retire de son bla-bla ordinaire : ?Technique≡, ?Réalité≡, ?Reportage≡, ?Art≡, etc. : ne rien dire, fermer les yeux, laisser le détail remonter seul à la conscience affective » (Barthes 1980, p. 89)<sup>17</sup>.

Il est nécessaire par contre de refaire signifier ce « bla-bla » autour de la photo si on vise à outrepasser « la science impossible de l'être unique » (Barthes). Revisiter la théorie de Barthes a pour objectif de reconsidérer la conception de la photographie en tant qu'objet indicible et intraitable et montrer qu'une partie du travail de Barthes préfigure la réflexion sur les différentes pratiques de réception de la textualité, et que *seules* certaines images, liées à un récepteur *spécifique* et à un *certain* type de rapport affectif, peuvent se considérer comme intraitables<sup>18</sup>.

Trop souvent la tradition des études concernant le champ de la photographie a malheureusement hypostasié l'événement photographique

---

<sup>16</sup> Je remercie Pierluigi Basso Fossali pour avoir discuté ensemble de ces questions.

<sup>17</sup> Dans d'autres cas, Barthes distingue de façon heuristique entre plusieurs statuts et genres photographiques. Sur la différenciation entre photographie de reportage et photographie artistique, cf. Barthes (1981, p. 345).

<sup>18</sup> Sur la relation entre intraitable et sacré dans le champ de la photo voir Dondero (2009a).



décrit par Barthes à travers la notion de *punctum* sans prendre en compte le fait que le *punctum* décrit justement un événement au sens de Zilberberg<sup>19</sup> et non pas une pratique qui puisse se constituer en habitude et être institutionnalisée – et devenir ensuite le modèle d'une modalité réceptive médiatique généralisée. Ce qui amène Barthes (1980) à la théorisation du *punctum* est un « événement » corporel qui survient sur une compétence « encore à construire »<sup>20</sup>. Les images choisies par Barthes pour mener à bien sa théorisation sont « déterminées » par l'expérience sensible : seul ce qui existe *pour lui* mérite d'être analysé – « j'ai toujours eu envie d'*argumenter* mes humeurs » (Barthes, 1980, p. 36)<sup>21</sup>. Barthes prend pour guide de la théorie photographique la « conscience de son émoi » et l'image photographique est considérée comme un corps : certaines images renvoient « à un centre tu, un bien érotique ou déchirant, enfoui en moi-même » (*ibidem*, p. 34). Le régime du *punctum* est quelque chose qui rompt les pratiques réceptives confirmées, qui ôte à la Photographie ses fonctions sociales parce qu'il isole l'image de sa circulation sociale, des pratiques interprétatives et des pratiques d'usage consolidées et reconnues. C'est plutôt le *studium* qui peut se caractériser comme une pratique : *punctum* et *studium* décrivent en fait pour Barthes (1980) deux différentes relations entre observateur et image photographique : la première ramène directement l'objet perçu au sujet du regard et englobe l'image photographique dans un vécu de signification intime, la seconde en revanche relève d'une perspective « détachée » et partageable par une communauté<sup>22</sup>. Les images photogra-phiques en effet peuvent nous plaire ou

---

<sup>19</sup> Voir à ce sujet Zilberberg (2008).

<sup>20</sup> « Le *punctum* est donc l'événement énonciatif au *tempo* le plus vif, le ?coup≡ » (Shaïri et Fontanille 2001). La revisitation des concepts barthésiens en termes de structure tensive formulée par Fontanille et Zilberberg (1998) ne serait pas de grand bénéfice si elle ne mettait pas en lumière une plus grande variété d'événements par rapport à l'opposition barthésienne dont elle rend compte : les variations de *tempo* sont infinies. Shaïri et Fontanille poursuivent : « Dans *La chambre claire*, Barthes n'envisage qu'un seul des modes d'enchaînement entre les deux types qu'il définit : celui où le *punctum* perturbe le *studium* ; pourtant, on sait bien que les modes aspectuels de la rencontre entre les différents types de l'advenir sont innombrables : interruption, parallélisme, collusion, bifurcation, hésitation, etc. » (p. 95).

<sup>21</sup> Barthes tente de cette façon de construire « une science par objet », une science qui relève des réactions que ces images provoquent en lui, arrivant à la fin non tant à une science nouvelle par objet, mais à une « ontologie affective » des images photographiques : « je tenterais de formuler, à partir de quelques *mouvements personnels*, le trait fondamental, l'*universel*, sans lequel il n'y aurait pas de Photographie » (1980, p. 22, nous soulignons).

<sup>22</sup> Cette opposition en calque d'autres formulées dans le domaine philosophique, comme celle de Ricœur (1967) entre explication et compréhension, où dans le premier cas l'analyse prendrait en considération une morphologie textuelle objectivée qui domine et guide le regard de l'interprète, tandis que dans le cas de la compréhension c'est l'interprète, mieux l'herméneute, qui ramène la textualité à soi. Ricœur déclare toutefois que l'opposition traditionnelle entre explication (linguistique ou sémiotique)

nous laisser indifférents (régime du *studium*), mais peuvent également agir sur nous comme des corps qui nous attirent et nous transforment (régime du *punctum*) : « je sentais [...] que la Photographie est un art *peu sûr*, tout comme le serait (si on se mettait en tête de l'établir) une science des corps désirables ou haïssables » (*ibidem*, p. 36). Si le *studium* « a l'extension d'un champ » (*ibidem*, p. 47), et fait fonctionner la photographie comme document, il se caractérise par son extension spatiale et temporelle, tandis que le *punctum* par son intensité affective. Du reste, dans le cas de l'interprétation selon le *studium*, notre sensibilité n'est pas touchée parce que tout semble s'épuiser dans l'économie de notre compétence pratique. Si le *studium* sous-tend un modèle de photographie en tant qu'« étendue homogène » sans seuils ni ruptures, le *punctum* est précisément ce qui rompt la symétrie de cette *étendue* culturelle indifférente à l'affection.

La relation de ces deux modes d'existence de la photographie dépend aussi de la temporalité rythmique de notre rencontre avec l'image. Barthes a le mérite, à ce propos, de mettre en relation deux points de vue épistémologiques – comme celui du *studium* et du *punctum*, qui renvoient l'un à la vision détachée (regard en surplomb) et l'autre à la vision phénoménologique (regard incarné et relation de « corps à corps » entre texte et sujet) – avec la description de deux micro-gestualités qui mettent en œuvre deux différentes manières de pratiquer la textualité<sup>23</sup>. Si le *studium* renvoie à une lecture lente et durative, le *punctum* relève d'une ponctualité selon laquelle l'image blesse le spectateur<sup>24</sup>.

---

et compréhension à la lumière d'une herméneutique ne peut tenir : si on envisage l'analyse structurale comme une étape nécessaire entre une interprétation ingénue et une interprétation critique, alors il paraîtrait possible de *resituer explication et interprétation sur un arc herméneutique unique* et intégrer les attitudes opposées de l'explication et de la compréhension dans une conception globale de la lecture comme *reprise du sens* (Ricœur 1986, p. 151, nous soulignons). Le modèle structural est donc repris par Ricœur comme médiateur entre l'approche objective (paradigme de l'explication et du *studium*) et le rectificatif de l'approche subjective (paradigme de la compréhension et du *punctum*). Si toute manifestation se donne toujours pour un sujet phénoménologique situé à l'intérieur de pratiques, nous devons distinguer le *studium* et le *punctum* comme deux régimes différents d'observation de l'objet et de la pratique du sens de la part du récepteur. À ce stade il nous paraît nécessaire de poser le problème de la différence entre explication, compréhension et appropriation. Il s'agit de distinguer entre 1) analyse du texte à partir d'un point de vue « abstrait », 2) assomption du texte à partir d'un point de vue incarné, situé, comme document historique, ou comme œuvre d'art, etc. et enfin 3) appropriation de celui-ci en le confrontant aux valeurs du sujet, à la manière barthésienne – c'est-à-dire ramener le sens des textes au sens du vécu.

<sup>23</sup> Sur le regard en surplomb et le regard situé, cf. Marrone (2001), en particulier le § 6. « L'agir spatial ».

<sup>24</sup> La relation entre *studium*, *punctum* et énonciation temporelle a été attentivement examinée par Shairi et Fontanille dans leur étude : « Le *studium* et le *punctum* sont deux avatars différents du même avènement énonciatif, deux événements de *tempo* différents [...] Sujet à la plus ample extension, sans intensité l'événement énonciatif [du *studium*] appartient à un *tempo* tout au plus soutenu, et donc au type "procès" ou "état" ; sans

Barthes décrit donc les différentes pratiques de lecture en prenant en considération la gestualité rythmique de la réception : la pratique de sémantisation selon le *studium* instaure un type de lecture lente, un rythme cadencé du feuilletage sans doute distrait et nonchalant, ou bien pressé, mais en tout cas opposé à celui du *punctum*, tendu et fulgurant. À la différence du *studium* qui rend les images pertinentes comme documents historiques qui nous aident à *en savoir plus*, dans le cas du *punctum* la photographie ne sert à rien, elle ne nous informe sur rien. Il est le contraire de la Fascination : en effet, si la fascination porte à l'hébétude et à la passivité du spectateur, à l'institutionnalisation du goût, le *punctum* est en revanche quelque chose qui « fait vivre » d'une vie nouvelle le spectateur : « [elle est] plutôt une agitation intérieure, une fête, un travail aussi, la *pression* de l'indicible qui veut se dire » (*ibidem*, p. 37, nous soulignons). Ce type de photo est défini comme un travail sur nous-mêmes, une action qui creuse et transforme, une pression qui arrive à nous toucher et à nous surprendre. Elle est définie comme une *aventure*, quelque chose qui nous permet de nous aventurer en elle et par conséquent en nous. C'est donc à l'occasion de notre rencontre avec la photographie que l'aventure se produit ; cette dernière ne dépend pas des configurations textuelles de l'image, ni de nous, mais *advient* dans l'acte de regarder : « telle photo, tout d'un coup, m'arrive ; elle m'anime et je l'anime » (*ibidem*, p. 39). La photo donc n'est pas seulement, dans ce cas, simple témoignage de quelque chose qui *a été*, mais témoin *en acte* de toutes nos réactions à ce qui *a été*<sup>25</sup>. Dans le régime du *punctum* ce qui « a été » est rendu *maintenant* présent – c'est-à-dire au moment où nous sommes en train de regarder une photographie donnée (régime de l'énonciation en acte). De la perspective du « ça-a-été » à celle du *punctum*, on passe de la certitude du contrat véridictoire, répétable et mesurable, à l'effet de vivacité, qui nous frappe *ici et maintenant* ; de la reconnaissance on passe aux *retrouvailles*<sup>26</sup>. Le témoignage va bien au-

---

éclat, mais plutôt de caractère informatif, et est susceptible de se déployer dans l'extension des chaînes figuratives homogènes [...] Le second est essentiellement affectif et passionnel et débute par une vigoureuse sollicitation sensorielle et corporelle », p. 94.

<sup>25</sup> Barthes en vient même à affirmer, dans un entretien de février 1980 : « Je crois qu'à l'inverse de la peinture, le devenir idéal de la photographie, c'est la photographie privée, c'est-à-dire une photographie qui prend en charge une relation d'amour avec quelqu'un. Qui n'a toute sa force que s'il y a eu un lien d'amour, même virtuel, avec la personne représentée. Cela se joue autour de l'amour et de la mort » (Barthes 1981, p. 333).

<sup>26</sup> Dans le cas de l'image qui lui « révèle » le noème de la Photographie, celle du Jardin d'Hiver, Barthes dépasse la simple reconnaissance du visage de la mère, mieux il *la retrouve*. Dans le cas des portraits, Barthes rapproche la simple ressemblance à l'extension d'une identité et l'air à une intensité affective : « Au fond, une photo ressemble à n'importe qui, sauf à celui qu'elle représente. Car la ressemblance renvoie à l'identité du sujet, chose dérisoire, purement civile, pénale même ; elle le donne « *en tant que lui-même* », alors que je veux un sujet « *tel qu'en lui-même* » (Barthes 1980, p. 160, nous soulignons). A l'encontre de la ressemblance, qui est calculable, mesurable, « l'air d'un visage n'est pas décomposable », c'est quelque chose qui ne

delà de la documentation ou de l'effet-vérité : pour Barthes l'effet-vérité peut rester lié au *studium*, à la banalité de la photographie, à la ressemblance, à l'œil purement historico-documentaire. Le témoignage nous rappelle à l'ordre en tant que corps : ceci n'implique ni la ressemblance de la trace par rapport à cette origine, ni sa vérité. Témoigner ne signifie pas forcément remémorer le passé mais plutôt *authentifier* une présence.

Si pour Barthes le noème de la Photographie est l'Intrahable, à savoir le fait qu'une chose ait *réellement* été là dans ce lieu et dans le *passé* — « il y a double position conjointe : de réalité et de passé » (Barthes 1980, p. 120) —, le niveau textuel de l'image serait dépourvu de toute valence, défini précisément comme non pertinent à cause de son caractère intrahable. Or nous savons bien que ce qui est intrahable, c'est plutôt le regard du sujet : davantage que le texte photographique, c'est le regard du sujet sous le régime du *punctum* qui est « sans méthode ». Si la photographie atteste sans équivoque que quelque chose a existé, elle le fait grâce à notre façon de la regarder, à l'intensité du regard. D'ailleurs, toutes les photographies, bien qu'étant génétiquement des empreintes, n'ont pas le même pouvoir de témoigner une présence pour tout le monde : Barthes le démontre en prenant comme photographie-modèle de sa théorie personnelle la photo de sa mère petite au Jardin d'Hiver, photo qui ne nous est délibérément pas montrée parce que *pour nous* « elle ne serait rien d'autre qu'une photo indifférente, l'une des mille manifestations du ?quelconque≅ » (*ibidem*, p. 115). Toutes les photos, tout en étant des empreintes, ne suscitent pas forcément cet effet : cela arrive seulement pour ce genre de photos qui présentent, pour un *certain* observateur doté d'un *certain* état d'âme, l'essence de la personne aimée. Ce ne serait alors pas la configuration énonciative qui déciderait du régime réceptif de l'image, comme c'est le cas en revanche dans l'approche greimassienne, mais c'est le sujet regardeur « à un moment donné » de son expérience existentielle. Marrone affirme aussi que selon Barthes : « il faut analyser – *davantage que les structures internes à l'image* – la série des relations émotives que le sujet éprouve devant elle » (Marrone 1994, p. 200, nous traduisons et soulignons). Barthes, ne nous montrant pas la photo de la mère au Jardin d'Hiver, qui est la plus porteuse de liaisons émotives, semble vouloir nous communiquer que, pour accéder à la plénitude affective d'une image, il est nécessaire qu'elle disparaisse. Dans un certain sens, la magie produite par la photographie de la mère de l'auteur est exprimée devant nous lecteurs par le fait que ce soit l'unique photo décrite et non montrée : « c'est à son mutisme qu'elle doit son intensité » (Grojnowski 2002, p. 328). La lecture affective mène, dans sa limite extrême, à l'aveuglement, à un point aveugle ;

---

peut être décomposé et dès lors quantifié. Ce n'est pas une analogie comme l'est la ressemblance, l'air est plutôt « un supplément intrahable de l'identité », trace de la non-séparation de la personne de soi-même : le masque de la ressemblance disparaît pour céder la place à l'air comme un reflet des valeurs de vie : l'air est le règne du possible. Cf. à ce propos Dondero (2006a).

la textualité devient invisible : il n'y a que l'objet-photo qui compte, l'objet matériel qui manifeste à travers sa patine les empreintes du temps.

Dans un certain sens le *studium* et le *punctum* sont respectivement le prolongement à l'infini du champ, à travers lequel on voit « tout », mais où rien ne semble à première vue ramener à nous, et le rétrécissement du champ de vision qui se rabat vers nous jusqu'à un naufrage dans la subjectivité : dans ce dernier cas, c'est l'invisible dévorant la subjectivité qui témoigne de la présence affective<sup>27</sup>.

Barthes fait en l'occurrence de sa théorie une herméneutique, si par herméneutique nous entendons une théorie du particulier dont il n'est pas possible de reconstruire une procédure puisque chaque interprétation doit être considérée comme unique. Dans ces conditions il n'est donc pas possible d'assumer, en tant que noème de la Photographie, la relation produite par la rencontre entre plaque photographique et Réfèrent car, à en croire Barthes lui-même, cette relation se rend significative seulement dans des cas bien précis, où le lien entre le sujet photographié est de nature affective et notamment d'amour et de deuil.

### 3.3. *Valorisations et assomptions de la textualité : à partir de Floch*

Si l'ouvrage de Barthes peut nous faire réfléchir sur deux modes de réception de la photo, qui ne peuvent pas se définir comme des véritables pratiques, l'ouvrage de Floch (1986) peut nous aider à élargir la perspective et à mieux caractériser quatre types de pratiques réceptives de la photographie. Floch vise en effet à faire *éclater* l'idée d'une conception *unique* de la photographie en identifiant quatre esthétiques textuelles (voir supra) et quatre pratiques réceptives.

À partir de Bourdieu (1965), Floch identifie quatre *pratiques réceptives* (*pratique, utopique, critique et ludique*) qui peuvent être comprises comme différentes attitudes de la réception des textes photographiques. Cette différenciation des pratiques réceptives trouve son origine dans l'opposition banale, mais efficace une fois articulée sur le carré sémiotique, de la photo valorisée comme document servant à la démonstration et aux témoignages historique ou sociologique d'une part et comme œuvre d'art d'autre part.

---

<sup>27</sup> Malgré cette approche « personnaliste » de l'image, Barthes dans *La chambre claire* conçoit l'image photographique comme textualité. Si chez Barthes c'est la prise de position du sujet qui détermine de type de régime réceptif de l'image, cette prise de position doit toutefois trouver dans le texte quelque « appui ». Le *punctum* est en fait aussi décrit à partir d'une perspective textuelle et se configure comme un événement ponctuel produit à partir des « points sensibles » au sein de l'image, point aigus, « imprévisibles ».

Floch part donc d'une vieille distinction entre moyen et fin<sup>28</sup> — dans les termes de Floch, entre valeurs d'usage (la photo fonctionne comme document, preuve et souvenir) et valeurs de base (beauté). En projetant cette catégorie sémantique sur le carré sémiotique on identifie quatre positions interdéfinies, quatre *conceptions* de la photographie (voir schéma 5). De l'opposition entre valeurs d'usage (valorisation *pratique*) et valeurs de base (valorisation *utopique*), on obtient d'un côté une valorisation *ludique* qui nie les valeurs d'usage et exalte la gratuité et le plaisir, et de l'autre une valorisation *critique* qui conçoit la photographie comme technique plutôt que comme art : on renverse la perspective de la photographie-cŕuvre d'art et on obtient celle de preuve<sup>29</sup>.

---

<sup>28</sup> Floch considère Bourdieu (1965) comme un livre avant-coureur sur la problématique des pratiques photographiques. Bourdieu dénonce en effet à l'avance toute découverte d'une nature indicielle de la photographie qui serait à envisager comme la simple théorisation d'une des conceptions possibles de la photographie, comme une mythologie *parmi* les autres (Floch 1986, p. 12). Evidemment Floch critique également Barthes qui échafaude une mythologie individuelle : sa conception personnelle de la photographie est seulement « un des modes d'investissement de la photographie comme objet de valeur [...]. Elle fait comprendre certaines pratiques de la photographie mais ne saurait être érigée en approche sinon scientifique du moins théorique, si l'on entend par là une approche qui puisse rendre compte de la diversité des pratiques et des idéologies de la photographie » (*ibidem*, p. 14).

<sup>29</sup> Nous devons remarquer également la grande adresse de Floch : en décrivant les pratiques, ou valorisations, selon lesquelles les textes photographiques peuvent être assumés, Floch ne les met pas du tout en communication univoque avec les esthétiques de la photographie, c'est-à-dire avec les esthétiques *référentielle*, *mythique*, *oblique*, et *substantielle*. Je crois que, même s'il est suggéré que les images artistiques qu'il a analysées sont pour la plupart des exemples de photographie mythique (le *Nu* de Boubat) ou oblique (*Les arènes de Valence* de Cartier-Bresson), il est absolument correct de ne pas affirmer de façon apriorique que certaines esthétiques renvoient dans tous les cas à certains types de pratique, ce qui l'aurait amené à affirmer que ce sont les esthétiques textuelles qui décident d'un certain type de pratique réceptive ; ce faisant, la photographie référentielle et substantielle aurait appartenu au domaine de la documentation historique ou technologique et la photographie mythique et oblique aux pratiques artistiques (utopiques et ludiques). Ce qui aurait porté à écraser la pratique réceptive sur la textualité, sur la stratégie énonciative désincarnée et dé-située.

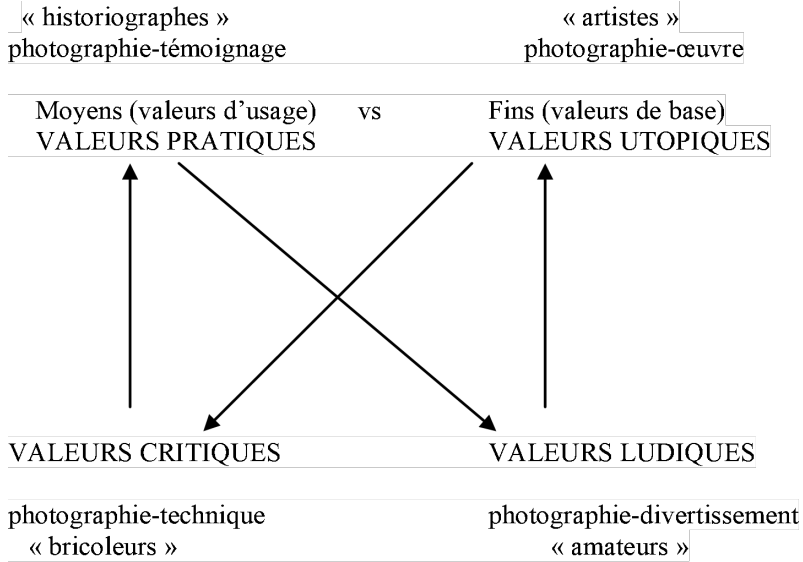


Schéma 5 (Floch 1986, p. 17).

Cette articulation des différentes conceptions de la photographie est d'une importance capitale puisque, contrairement aux études théoriques sur la photographie qui ontologisent le médium et la genèse productive, ici il n'y a aucune ontologisation du médium, ni des textualités « en soi », mais bien une ouverture sur comment un texte photographique peut être utilisé dans des pratiques différentes et par des acteurs différents. Reste à savoir quelles sont les contraintes qui rendent impossibles certaines combinaisons entre des textualités, des genres, des usagers et des pratiques. Il est par exemple possible qu'un portrait puisse être assumé à travers des pratiques ludiques d'amateurs (il s'agirait dans ce cas de photographies de famille ou de photographies de voyage) aussi bien que par des pratiques artistiques qui du portrait ne rendent pas pertinent l'identité de la personne représentée mais de caractéristiques liées plutôt au cadrage, aux jeux de modulation entre lumière et ombre, etc. On pourrait peut-être affirmer le même pour le genre du paysage. Plus improbable serait de concevoir le genre de la nature morte, qui est né en peinture et appartient aux pratiques artistiques en tant que genre qui met en scène la caducité de la vie et des choses humaines, assumé par des pratiques ludiques. D'ailleurs la nature morte est très utilisée par la photographie publicitaire commerciale qui pourrait être entendue comme typique d'une pratique ni gratuite (amateurs) ni esthétique (artistes), à savoir une utilisation propre aux bricoleurs qui peut aussi impliquer une utilisation informative et testimoniale mais en tout cas hétéronome par rapport à la valorisation de la photo en tant que telle. La pratique des bricoleurs valorise en fait la photographie comme

instrument utile pour d'autres objectifs qu'elle-même (utilisation technique). On y reviendra.

L'enjeu d'une sémiotique des pratiques de réception de la photo est finalement de rendre compte non seulement de la pratique réceptive inscrite dans la textualité, sous forme d'énonciation énoncée, mais des valorisations en tant que *ré-assomptions* et ré-énonciations du texte au sein des différentes situations de la vie quotidienne. Chaque pratique singulière met en perspective le texte : ces valorisations dépendent de l'assomption du texte comme document, œuvre, etc., ou encore, les différentes pratiques peuvent rendre pertinentes dans le même texte des configurations plastiques et valorielles différentes.

Ce qui a toujours été fait en sémiotique structurale-générative est d'expliquer, à partir du texte, comment la morphologie et les stratégies énonciatives peuvent en guider la réception — et prévoir un observateur-modèle ; elle a moins étudié comment les pratiques réceptives peuvent rendre pertinents, dans un même texte, des isotopies et des parcours de sens différents. Malgré que Floch propose quatre types de parcours de sens, les exemples d'analyse contenus dans *Formes de l'empreinte* traitent seulement la photographie subsumée sous un statut artistique ; Floch n'approfondit pas la question qu'un même texte puisse signifier différemment selon qu'il est considéré comme texte esthétique ou comme texte informatif. En fait, les mêmes images, à des moments différents de leur existence, peuvent être interprétées sous des statuts différents. Si les historiens, par exemple, rendent pertinents plutôt les aspects thématiques et figuratifs de l'empreinte photographique, les artistes valorisent davantage des syntaxes plastiques de l'image, ou les configurations méta-textuelles qui rendent pertinentes les frontières du représentable par l'empreinte photographique, bref toutes les configurations visuelles qui semblent forcer les caractéristiques syntaxiques d'un médium jusqu'au détournement des propriétés qui en font la spécificité.

Avec Floch on inaugure donc au sein de la sémiotique greimassienne la réflexion sur les pratiques réceptives de la photographie en prenant en considération la problématique des régimes de sémantisation – dans le but de rendre compte des diverses interprétations sociales des images photographiques.

Mais il faut faire attention à certaines ambiguïtés du travail de Floch à ce sujet. En fait, quoiqu'il vise à analyser de façon autonome le versant des pratiques, qui déterminent la ré-énonciation pratique d'un texte et non seulement le niveau de l'énonciation énoncée, lorsque Floch reprend cette distinction entre valorisations pratiques et utopiques, dans *Sémiotique, marketing et communication* (1990) et dans *Identités visuelles* (1995), il combine — sans la problématiser — la conception de la valorisation en tant que pratique de ré-assomption du texte (niveau de la pratique et de l'énonciation en acte) avec la valorisation comprise comme enjeu énonciatif (niveau du texte et de l'énonciation énoncée). En effet, dans les analyses publicitaires contenues dans ces deux ouvrages, l'automobile ou le bijou est



valorisé *au sein du texte* comme ludique ou utopique, etc., et ce n'est pas le texte publicitaire lui-même qui est assumé comme ludique ou utopique. Dans un cas, Floch avance clairement que le niveau global de l'analyse est celui de la pratique de valorisation et le niveau local, déterminé par cette pratique, celui de la textualité ; dans l'autre, le niveau global pertinent à l'analyse semble rester celui de la textualité et de ses stratégies énonciatives qui déterminent le niveau local, c'est-à-dire l'objet de valeur représenté dans les publicités analysées. On revient ainsi au niveau classique de l'analyse, celui de l'énonciation énoncée.

Il faudrait par contre essayer de combiner les deux points de vue en considérant que les pratiques réceptives ont au moins autant le pouvoir de transformer la textualité que la textualité celui de guider la pratique réceptive : texte et récepteur se constituent dans leur relation réciproque, c'est-à-dire que le texte est valorisé par la pratique du récepteur, mais que, en retour, c'est le texte qui a le pouvoir d'orienter le récepteur vers une certaine pratique<sup>30</sup>.

### 3.4. Pour une pragmatique de la réception : à partir de Schaeffer

Un autre chercheur qui prend en compte les pratiques d'interprétation et d'usages des photos dans une orientation sémiotique et en allant contre l'ontologisation de l'image photographique est Jean-Marie Schaeffer. Schaeffer (1987) se propose d'interroger le niveau de circulation sociale « virtuelle » de l'image photographique, à savoir sa *logique* pragmatique. Dans ce sens le philosophe analyse l'image photographique au sein des pratiques et des conduites dans lesquelles elle est impliquée. Schaeffer veut envisager l'image photographique non tant comme « représentation », ni comme « expression d'un message » :

L'aspect le plus irritant, mais aussi le plus stimulant, du signe photographique réside sans doute dans sa flexibilité pragmatique. Nous savons tous que l'image photographique est mise au service des stratégies de communication les plus diverses. Or, ces stratégies donnent lieu à ce que je propose d'appeler des *normes communicationnelles*, et qui sont capables d'infléchir profondément son statut sémiotique (Schaeffer 1987, p. 10).

Par cette affirmation, qui suppose le statut multiple et instable de l'image photographique, Schaeffer prend ses distances par rapport à une théorie généralisante de la photographie. Schaeffer affirme que le statut de l'image photographique, précaire et sujette aux transformations, doit être interrogé dans sa phénoménologie sociale. Pour rendre compte de la vie sociale des textes photographiques, Schaeffer aborde l'image photographique *également* à partir de sa genèse, de son dispositif particulier de reproduction de la vision, et affirme qu'aucun discours sur la photographie ne peut ignorer que sa spécificité est la production physico-chimique et son (*possible*) statut

---

<sup>30</sup> Comme affirme également Rastier, entre texte et situation un « cercle vertueux » de sélections de pertinences réciproques doit s'instaurer.

d’empreinte. En effet, les différents statuts et les pratiques réceptives de l’image peuvent rendre plus ou moins pertinentes les caractéristiques de ses pratiques productives : dans ce sens Schaeffer n’est pas intéressé par la genèse de l’empreinte de façon abstraite et dans l’absolu ; la signification indicielle est pertinente seulement en relation avec certaines pratiques interprétatives, voire elle doit être renvoyée à ce que Schaeffer appelle la construction pragmatique de l’image. La matérialité de l’image n’intervient donc pas dans l’interprétation avant que celle-ci ne devienne significative au niveau de ses statuts réceptifs (l’image *peut* fonctionner comme empreinte *dans certains cas*). La photographie *est toujours une trace, mais ne fonctionne pas toujours comme empreinte*<sup>31</sup> : l’empreinte n’est pas une condition *a priori* de chaque image photographique, mais un effet de sens de celle-ci qui est rendu pertinent dans certains statuts de l’image photographique. Il est nécessaire que durant l’acte interprétatif on dispose d’un savoir qui concerne le fonctionnement du dispositif photographique génétique : l’image photographique *devient* un indice (ou une empreinte) quand le statut sous lequel elle est pratiquée rend pertinent à la signification qu’elle soit l’effet de radiations qui proviennent de l’objet ou de la scène « proto-photographique »<sup>32</sup>. Cet argument est d’autant plus prégnant de nos jours que nous sommes face à l’indécidabilité – à partir de la seule observation de la textualité – entre photographie analogique, photographie numérique, image de synthèse. Un savoir extra-textuel est nécessaire pour pouvoir au moins décider de quel type de sémantisation un certain texte est passible : rappelons nous à ce propos que même pour les images picturales il est nécessaire, comme le relève Goodman (1968), de connaître l’histoire de leur production pour pouvoir distinguer entre le tableau original et le faux, indiscernables à l’œil nu. Certes le savoir que nous possédons sur la genèse photographique ne doit aucunement écraser la signification textuelle des différentes images. Pour garder distinct le savoir sur la genèse et la règle communicationnelle Schaeffer distingue, dès le début de son ouvrage, entre la matérialité de l’image (et sa genèse) et son statut sémiotique (normes communicationnelles impliquées) : Schaeffer affirme qu’au niveau de la *matérialité photonique* l’image doit être comprise comme digitale (l’image « physique » est matériellement discontinue), tandis qu’au niveau de la *vision*, elle doit être comprise comme analogique. Lorsqu’il parle

---

<sup>31</sup> Voir à ce propos aussi Lefebvre (sans date) : « Évidemment quand on parle de la photo comme d’un indice, on a en tête le rapport entre la photo et l’objet photographié – ce qui n’est qu’un seul des nombreux rapports qui unissent existentiellement la photo au monde –, et il ne fait pas de doute que tant qu’il s’agit de photo traditionnelle (c’est-à-dire non soumise à des transformations numériques, par exemple), un tel rapport existe selon lequel la photo est toujours un signe indiciel en puissance (mais cela vaut aussi pour tout ce qui existe dans notre monde). Il ne le devient effectivement que lorsqu’il est interprété de la sorte, c’est-à-dire *lorsque dans l’usage il sert à faire connaître le monde en fonction principalement de ce rapport* » (nous soulignons).

<sup>32</sup> A ce sujet voir le questionnement de Beyaert-Geslin (2009) sur la photographie de reportage et l’authenticité et authentification de la trace de la scène.

de matérialité de l'image, Schaeffer rend pertinente la production, tandis que quand il parle d'image photographique en tant que textualité construite, il rend pertinentes les normes de sa réception.

Schaeffer illustre les divers statuts de l'image, testimoniale, artistique et scientifique : cette dernière surtout relève de l'image comme empreinte chimique, c'est-à-dire comme résultat d'un dispositif technologique. Il y a donc pour Schaeffer des cas de « réception digitale », où la reconstruction de la genèse photographique est essentielle pour son interprétabilité — pensons à l'astrophotographie. Dans ce cas pourtant on n'est pas face à une image pratiquée comme *photographie*, comme on l'entend communément, mais plutôt à une image pratiquée comme texte *photonique*, autrement dit, on la rend pertinente exclusivement comme *résultat d'un procès physico-chimique* et non pas comme vision construite par des subjectivités. Cela revient à dire que l'image en astrophysique est considérée comme visualisation de données : on pourrait même dire que le terme de digital utilisé par Schaeffer peut être entendu comme synonyme de « allographique » selon Goodman (1968) voire comme image qui donne des informations qui se rendent manipulables et répétables, bref une image qu'on peut déconstruire et reconstruire : il s'agirait en somme d'une image mathématisable qui n'est pas pertinente pour son iconographie (toujours modifiable) mais pour sa fonction de « terrain de travail », c'est-à-dire de lieu contrôlable d'expérimentation<sup>33</sup>. On reviendra sur cette question dans l'étude ici contenue intitulée « La photographie scientifique : entre trace et mathématisation ».

Lorsqu'on passe du statut qui rend pertinente l'image en tant que visualisation digitale-photonique (scientifique) au statut analogique (tous les autres statuts), la relation entre les corrélats purement physiques de l'impression et de l'empreinte deviennent des corrélats entre des signes visuels qui informent d'une vision anthropomorphe. On se met donc à analyser « le tracé des mouvements [qui rendent pertinente] la figuration des objets » (Schaeffer 1987, p. 18) et non plus seulement les zones imprégnées par les différents degrés d'intensité lumineuse. Schaeffer affirme que dans le passage du photonique au photographique on passe de la pertinence de la technologie à visée scientifique, à une image comprise comme résultat d'une lecture culturelle et d'une interprétation sociale largement partageable. Pour Schaeffer la trace, c'est-à-dire le niveau photonique de l'image, relèverait de simples tracés de mouvement, donc d'une syntaxe pas encore figurative – au sens d'*analogue* à la corporalité humaine –, tandis que l'image en tant que vision relèverait d'une interactantialité et d'une *commensurabilité* avec notre expérience (tout aussi corporelle).

Cette distinction de Schaeffer vise à critiquer le traitement de l'information analogique de la photographie en termes de perspective digitale et

---

<sup>33</sup> Voir à ce sujet Dondero (2010f et 2011a) et Dondero (2009c) où ce type d'image est appelé visualisation (au sens où elle peut être manipulée selon différents paramètres, filtrée, etc.) pour la distinguer justement des images qui stabilisent une iconographie et ainsi un objet scientifique institutionnalisé et livré à la vulgarisation.

cybernétique. Sur le plan de la matérialité de l'image photographique nous nous trouvons indéniablement face à une codification binaire discontinue. Les grains d'halogénure se présentent en deux états, sensibles ou non, et la trame de l'image n'est autre qu'une série de *bits*, dont dérive la facilité à la traduire dans le système binaire des images mathématisables. Au niveau de la structure photonique, l'image peut être étudiée comme système fermé, canal d'information où l'input (le rayonnement lumineux) et l'output (l'empreinte formée par les grains d'argent transformés) peuvent être quantifiés et mis en équation ; de même on peut l'étudier comme codification énergétique définie par la discontinuité des quanta d'énergie, ce qui équivaut à adopter une perspective mathématique<sup>34</sup>. L'approche cybernétique permet donc une quantification de l'information photographique.

Au niveau analogique, c'est-à-dire de la sémantisation sociale étendue, les informations physiques sur la surface moléculaire des corps, l'information cybernétique digitale et discontinue ne sont pas déterminants, vu que dans ce cas nous rendons pertinentes seules les formes continues et globales<sup>35</sup>. En même temps, en passant de la trace à l'image, voire du photonique au photographique, nous nous déplaçons non pas de deux types différents de textualité, mais de deux divers types d'assomption. La première concernerait une assomption scientifique, tandis que la seconde une préhension analogisante (qui peut comprendre le statut artistique, publicitaire, etc.)<sup>36</sup>. En effet il n'existe pas d'images qu'on puisse rendre pertinentes ontologiquement

---

<sup>34</sup> Sur la photographie spectrale des étoiles, cf. Schaeffer (1987, pp. 75-76).

<sup>35</sup> Pour une proposition de traduction entre les divers systèmes informationnels, qui vise à réduire l'information humaine à l'information photonique, cf. Moles (1981) ; sur son concept de communication intentionnelle, cf. les observations de Schaeffer (1987, p. 77).

<sup>36</sup> Van Lier (1983) à son tour affirme qu'un commun dénominateur minimal des photographies est qu'il s'agit toujours d'empreintes lumineuses, de photons venus de l'extérieur qui ont empreint une pellicule sensible : « Il y a eu un événement, l'événement photographique : la rencontre de ces photons et de cette pellicule. Cela a certainement été. Quant à savoir si à cet événement physico-chimique en a correspondu un autre, un spectacle d'objets et d'actions, dont les photons empreints seraient les signaux en tant qu'émis par eux, c'est beaucoup plus problématique et demande à être soigneusement précisé. Vois-je la réalité de choses et d'actions passées ? Ou seulement un certain nombre de photons émis par elles selon un système de sélection sévère et artificiel ? Toutes les inexactitudes dans les théories de la photographie viennent de ce que l'on est passé un peu précipitamment sur le statut bizarre des empreintes lumineuses, *empreintes très directes et très assurées de photons, mais empreintes très indirectes et très abstraites d'objets* (Van Lier 1983, nous soulignons, p. 15) ». Dans ce sens, le travail de Van Lier, comme celui de Schaeffer, vise à éviter de rabattre la valence sociale d'une image sur la valence génétique et physico-chimique. Schaeffer ne fonde pas sa théorie sur le dispositif, mais plutôt sur le fait que « cette spécificité physico-chimique est prise en compte (ou n'est pas prise en compte) au niveau de l'image comme signe analogique [...] : ce qui m'intéresse, ce n'est pas de construire une théorie photographique ?pure≡, mais de décrire son fonctionnement effectif » (1987, p. 28) et donc sa pratique sociale et communicative.

comme photoniques ou comme photographiques *a priori* : même l'astrophotographie devient une « vision photographique » lorsqu'elle passe d'un statut scientifique à un statut artistique, par exemple. La même astrophotographie n'est plus pertinente à cause de son pouvoir être « mesurable » et reproductible : les combinaisons des traits plastiques se reconfigurent afin de construire de nouvelles combinaisons eidétiques pour un public et un cadre d'exposition différents. De surcroît, ces combinaisons eidétiques nouvelles prendront d'autres significations selon les séries d'images artistiques à l'intérieur desquels elles s'inséreront. Il importe à Schaeffer en fait de remarquer que ces distinctions ne concernent pas des classes d'images diverses, mais les régimes de sémantisation qui les subsument. Pour Schaeffer, en somme, ce qui est nécessaire à l'interprétation c'est la prise en compte d'« un savoir latéral déjà constitué, permettant d'insérer le signe qui “survient” dans un ensemble de stimuli et de savoirs organisés : la manifestation “originnaire” d'une galaxie ne fonctionne comme telle que dans le cadre du savoir de l'astrophysicien et non pas dans l'absolu (*ibidem*, p. 55) ».

#### 3.4.1 Le savoir sur la genèse

Ne pouvant pas étudier dans le cadre de cette étude les pratiques en acte, on se consacra aux différentes normes communicationnelles qui appartiennent à chaque pratique réceptive institutionnalisée. Chaque image photographique est un texte qui vaut *au sein de et pour* une situation et un statut donnés. Dans ce sens alors chaque interprétation et chaque pratique en acte, qu'elle soit instanciatrice ou réceptive, est réglée par la remémoration et par l'anticipation :

l'énonciation comme l'interprétation prennent pour objet, non le rapport entre la chose à dire ou à comprendre et son expression, mais le rapport entre le déjà dit, déjà entendu — ou déjà écrit et déjà lu — et ses suites prévisibles (Rastier 2001a, p. 49).

En effet, une image ou un corpus d'images peuvent devenir incompréhensibles s'ils sont depuis trop longtemps soustraits à une tradition interprétative :

le sens d'un texte n'est clôturable que par l'arrêt de ses lectures, qui appartiennent alors au passé ; il quitte alors ainsi la tradition et la vie, et cette clôture témoigne plutôt d'une fermeture que d'une plénitude, car un livre fermé n'a plus de sens (*ibidem*, p. 278).

De même, la lecture d'un livre a un sens parce qu'il en existe une pratique stabilisée qui renvoie l'objet à un récepteur : la photographie ne peut être désincarnée de la pratique culturelle de prendre des photographies et de les utiliser de façon extrêmement variée. La photographie existe à partir de la pratique qui l'englobe, étant donné qu'elle est une institution culturelle comme le livre, et ne peut être pensée en dehors de la pratique qui l'a fondée, sous

peine la perte de valeurs anthropiques. Par conséquent, l'information sur la genèse de l'image devient pertinente au sein de maintes pratiques de sémantisation et de réception. Quand la photographie est née, on croyait que chaque image définie et « réaliste » était inévitablement une photo, c'est-à-dire congruente par rapport à une réalité existante documentée ; en revanche, de nos jours, à une époque où des représentations hautement définies peuvent être des mondes possibles construits *ad hoc* à travers une syntaxe d'éléments figuratifs retraités de façon numérique, le récepteur trouvera son crible épistémique tout à fait indécidable. Mais pour peu qu'on soit au courant du processus de production, alors l'image peut à nouveau être interprétée : le savoir sur la production d'une image modifie les effets de sens ou, du moins, par rapport à certaines genèses productives, certains effets de sens ne sont plus passibles de réalisation<sup>37</sup>.

Certes, nous ne pouvons pas nous dispenser de remarquer que, si nous considérons également le « savoir sur la production » sous l'angle d'un texte, dont il faut se fier ou pas, nous pourrions commettre la périlleuse dérive des contextes. Si nous savons par un autre texte que ce que nous sommes en train de regarder est réellement une photographie, nous aurons tendance à renforcer une sémantisation plutôt qu'une autre mais, à la fois, comme l'information sur le texte photographique nous est arrivée par le truchement d'un autre texte, nous devons le passer au crible épistémique. Et ainsi de suite. La dérive montre qu'à la fin, vu l'impossibilité de certitudes, nous sommes contraints de parier sur les textes. Dès lors, nous étudions un texte ou une série de textes parce que nous savons qu'il y a des conditions pour que nous puissions parier sur tel texte ou telle série, ou que en tout cas tout texte documentaire à l'appui ne pourrait que nous conforter ou non dans le parcours de sens que nous avons actualisé, mais jamais le certifier entièrement<sup>38</sup>.

---

<sup>37</sup> La vérité authentique de la scène représentée par exemple n'est pas fondamentale dans le cas de la photo artistique, comme elle l'est dans le cas de la photographie de reportage. D'ailleurs, comme le fait remarquer Beyaert-Geslin (2009), la photographie de reportage est soupçonnée de mensongère si elle propose des sujets trop beaux et des poses avec des ambitions esthétisantes. À ce sujet voir aussi Forentint, Edwards et Duganne (dirs, 2007), Fiorentino (2004), Pezzini (2008) et Sontag (2002). Mais il faut pourtant remarquer que la beauté a beaucoup d'importance dans la sélection des images dans la vulgarisation scientifique savante, où on est bien conscients qu'une certaine harmonie de couleurs et de formes, un cadrage symétrique, etc. sera plus convaincante dans le cas du genre discursif de la vulgarisation ; elle ne le sera pas forcément dans le cas du compte-rendu de laboratoire, où l'effet de non-fini peut avoir son efficace persuasive pour signaler la difficulté du processus d'expérimentation. Pour une discussion sur les paramètres de jugement de l'image artistique et scientifique voir Beyaert-Geslin et Dondero (dirs, 2011).

<sup>38</sup> Sur la connaissance extratextuelle, cf. Bernhardt (2001, pp. 21-30). L'approche de Schaeffer (1987) est plus approfondie et heuristique lorsqu'il distingue l'importance du « savoir latéral » sur l'image non pas à partir de l'idée de « preuve », mais à partir de la valence du « statut d'empreinte » de la photographie au sein des différentes pratiques réceptives, en particulier le témoignage. Nous y reviendrons.

Dans ce sens, une image photographique sémantisée en tant que texte testimonial tel qu'une photo de reportage de guerre doit être considérée comme *autographique* (Goodman, 1968) parce que ses effets de sens et son efficace sont liés à l'histoire de sa production : la trace d'une co-présence originelle entre espace de l'énonciation perceptive et espace de la région du monde perçue consent une activation tacite d'un contrat de véridiction et une relative croyance épistémique. La trace, qui fait fonction de cadre veridictoire, transforme le photographe et l'observateur de l'image en témoins. Différemment, savoir que l'image que nous sommes en train de regarder est un photomontage ou une image de synthèse, entamera le contrat communicationnel de témoignage : c'est dans cette optique que la textualité est interprétable à partir des pratiques et que l'aspect génétique se remet à compter, surtout dans le cas du statut des photographies documentaires et de leurs circuits culturels. Si dans le cas de la documentation les éléments extra-textuels sont pertinents voire indispensables pour révéler la production de l'image, dans le cas de la photographie artistique le savoir sur le dispositif peut ou non avoir de l'importance.

Les pratiques interprétatives qui donnent sens à l'image photographique sont donc fortement liées aux pratiques productives. Si le fait qu'une pratique s'effectue ou non dépend de la situation que nous pourrions définir comme un scénario inter-actantiel minimalement institutionnalisé<sup>39</sup>, en même temps la pratique a le pouvoir de redessiner la situation locale<sup>40</sup>.

En ce qui concerne, par exemple, le cas de la photographie de reportage, sur lequel on reviendra de manière plus approfondie dans les prochaines pages, l'étude de sa pratique montre que la photo est témoignage d'une pratique dont *l'exercice a été possible*. Ce « pouvoir avoir été » de la pratique est fonction de certaines conditions qui dépendent de la situation et des restructurations possibles de la situation par la pratique.

Si nous prenons un autre cas, celui des photogrammes extrapolés de la caméra cachée, nous devons encore mettre en jeu la pratique même, sinon la photo n'a pas de sens<sup>41</sup> : la photo d'une personne au bain, dans un lieu où il est

---

<sup>39</sup> Cf. à ce propos Basso (2003a).

<sup>40</sup> Par exemple, en temps de guerre, on ne tire pas directement sur les photoreporters parce que leur statut est médiatique et non belliqueux, mais au cas où interviendrait une pratique de prise d'otages, celle-ci transformerait les caractères institutionnels du scénario. De sorte qu'on pourrait dire que la dépendance de la pratique de la situation n'existe qu'en termes de caractères normatifs qui devraient la conditionner, ce qui ne signifie pas que la situation locale ne puisse pas s'émanciper de la normativité institutionnelle de la pratique et repositionner le cadre inter-actantiel et les axiologies valides. Ceci signifie que chaque photographie reproduite est ramenée à l'exercice d'une situation, à ses conditions d'exercice et d'adaptation à la trajectoire sémantique d'une pratique.

<sup>41</sup> Comme l'affirme Rastier : « Il [le texte] est produit dans une pratique sociale déterminée : c'est là un principe d'écologie. Bien que non suffisante, la connaissance (ou la restitution) de cette pratique est nécessaire, ne serait-ce que *parce qu'elle garantit la délimitation du texte* » (2001a, p. 21, nous soulignons).

interdit de regarder, montre que la pratique de la caméra cachée peut restructurer les interdits. Il y a des effets de sens qui dépendent des conflits et des adaptations entre scénario institutionnel-normatif de la pratique et déroulement de la situation. L'utilisation de la caméra cachée montre un conflit entre les axiologies convoquées par la pratique de la vie privée et les nouveaux axes de valorisation qui sont constitués localement par la situation en acte. Symétriquement, si les valeurs assumées comme normatives sont contredites ou éludées, la caméra cachée a la possibilité d'exercer un pouvoir pour les réaffirmer. Dans ce sens, il existe une performativité des valeurs en acte dans la situation parce que des conditions et des conséquences existent par rapport à leur observance ou leur inobservance.

#### *3.4.2. Le cas du photojournalisme entre production et réception*

La théorie de l'objectivité de l'image photographique dont on a tant discuté et dont on continue à discuter présuppose que l'image photographique doit fonctionner, du moins au sein de certaines pratiques, comme preuve irréfutable de son imprégnant. Dans le genre, très vaste d'ailleurs, de la photo de presse, qui se définit par l'insertion d'images dans des articles qui mettent en scène des faits d'actualité ou à teneur historique, l'image devrait fonctionner comme preuve de ce qui est raconté par le journaliste dans l'article en regard. Cette affirmation est contredite par de nombreux exemples. En fait le cas du photojournalisme, qui est le fief où l'image est surtout utilisée à des fins éthiques de témoignage<sup>42</sup>, montre l'« arbitrarité » de l'image photographique même dans ce domaine : comme le montre la théoricienne et photographe Freund dans *Photographie et société* (1974), une même image peut être valorisée de façon très diverse par des en-têtes différents, voire inféodée à des idéologies politiques opposées<sup>43</sup>. Une même photo prise par Freund dans les années =70<sup>44</sup>, qui met en scène des agents financiers de la bourse de Paris, a été utilisée par diverses en-têtes journalistiques qui en valorisent des possibilités de signification diverses, voire opposées<sup>45</sup>. Les différentes interprétations dont est passible l'image sont dues non seulement à l'activité judicatrice de l'interprète, mais aussi à l'insertion de didascalies. En fait, toute

---

<sup>42</sup> Au sujet du photojournalisme comme voie médiane entre la pratique auxiliaire documentaire et la pratique artistique voir Saouter (2007).

<sup>43</sup> Voir à ce sujet aussi Van Ypersele (2007) qui discute des photographies appartenant au photojournalisme en montrant des exemples d'images prises dans le feu de l'action et d'autres dont la mise en scène est réalisée a posteriori à l'aide d'acteurs et de figurants. L'auteure discute aussi de l'emploi d'exemples d'images anciennes pour illustrer un nouvel événement à l'aide de nouvelles légendes (pp. 141 et sq).

<sup>44</sup> Cf. Freund (1974, p. 155).

<sup>45</sup> Dans des cas de ce genre c'est le témoignage du photographe qui vaut comme preuve car, quoique sa photographie sorte du rayon de son domaine interprétatif – l'image étant sémantiquement autonome de l'intention de son producteur – il peut avoir une valeur juridique.



assertion référée à l'image<sup>46</sup>, du moins si elle est compatible avec celle-ci, a tendance à être acceptée comme véridique : le discours verbal se présente comme « dérivé » des images qui prouvent un événement donné, légitimé par la trace indicielle. Mais les exemples de Freund démontrent au contraire que l'unique contrainte que l'image puisse imposer au discours est celle de la *compatibilité* avec l'écrit – et non celle de la *détermination*.

La croyance du lecteur en l'adéquation entre référence réalisée par le récit journalistique et renvoi indiciel de l'image n'est pas seulement due à une bonne stratégie rhétorique du récit, mais à une norme constitutive du témoignage qui veut qu'on identifie le dit avec le montré : la véridicité intrinsèque du dit est postulée par l'accompagnement de l'image photographique. C'est comme si le discours journalistique délèguait au statut indiciel de l'image photographique et au savoir du dispositif toute responsabilité éthique. Mais, réciproquement, une photographie devient un témoignage uniquement si elle est insérée dans une stratégie communication-nelle précise : une image amputée de son récit verbal redevient hautement précaire et peut alors par exemple être valorisée pour d'autres qualités entre autres formelles si elle assume un statut artistique.

Si, surtout dans le photojournalisme, les légendes qui accompagnent une photo ont le pouvoir de transformer le sens de façon radicale, nous serions tenté d'affirmer que c'est seulement au niveau photonique que l'image peut se dire « preuve » du représenté, puisque c'est le seul niveau par rapport auquel une relation quantifiable et calculable peut s'établir entre l'imprégnant et l'empreinte. Mais la valeur de témoignage d'un reportage journalistique, tout en se basant sur la connaissance du dispositif, ne se réduit pas à celle-ci. Schaeffer nous propose de dissocier l'auto-authentification qui concerne la fonction *indicielle* de l'image et l'information *analogique* : la fonction indicielle ne peut garantir aucune interprétation sociale de l'information analogique. Il est en effet important de distinguer entre assertions référentielles (liées à la thèse d'existence de la fonction indicielle) et assertions descriptivo-interprétatives : tandis que les premières dépendent du savoir sur le dispositif, les autres dépendent des pratiques de sémantisation. Il faut donc distinguer le niveau où l'image est une « preuve d'existence » (niveau photonique) du niveau où elle est considérée comme un témoignage (niveau photographique). Si la spécificité de l'image photographique est d'être « affectée » par l'objet qu'elle met en scène, la relation indicielle n'est cependant pas suffisante pour expliquer le fonctionnement de l'image photographique au niveau de la réception et des normes communication-nelles, ni d'ailleurs de sa « vérité » éthique comme le dirait Beyaert-Geslin (2009).

### 3.4.3. *Sur l'intentionnalité productive*

---

<sup>46</sup> Sur la description verbale de l'image photographique comprise comme méta-discours non innocent, cf. Baetens (1994).

Si le sens des images ne dérive pas exclusivement de leur technique de production, il ne s'enracine pas non plus dans l'intention du photographe qui les a produites. En effet, l'espace de la réception est un « espace fluctuant » (Tisseron 1996, p. 111) au sein duquel le sens d'une image peut varier et acquérir des significations même opposées par rapport aux intentions du producteur. Comme l'affirme Rastier : « Un modèle de l'*intention* ou de la production ne peut passer pour un modèle du texte, du moins tant qu'il n'est pas articulé à un modèle linguistique ; et, même alors, l'intention demeure un conjecture (2001a, p. 15) ».

Si la lecture d'une photographie se limitait à aller à la recherche des intentions productives, on épuiserait le sens d'un texte dans sa cause. Un exemple intéressant reporté par Tisseron à ce propos est celui de l'œuvre photographique de Marc Garanger *Femmes Algériennes 1960*. Ces clichés étaient destinés à régulariser la situation des femmes algériennes par rapport aux autorités françaises d'occupation et à être utilisés sur les cartes d'identité. Or ces images, faites pour obéir à un ordre militaire, sont lues, à l'opposé, pour leur force de dénonciation de cette même guerre et utilisée contre le gouvernement français. En leur temps chargées d'une force dénonciatrice ignorée par le public français, elles assument de nos jours même un statut artistique et sont exposées dans les musées.

Freund (1974), comme on vient de le voir, insiste sur le fait que les mêmes images puissent devenir compatibles avec des didascalies très diverses, voire opposées, ou que les mêmes photos, accouplées et juxtaposées de façon diverse, puissent construire des relations et des isotopies antithétiques et servir sous diverses en-têtes journalistiques à des fins politiques opposées à celles prévues par le photographe. D'autres exemples toutefois, qui ne visent pas à invalider ceux-ci, et qui dérivent de l'expérience d'autres chercheurs, veulent cependant nous avertir qu'il ne faut pas sous-évaluer le pouvoir de l'intention productive sur l'interprétation : de nombreux cas historiques montrent combien et comment l'intentionnalité du producteur se manifeste ouvertement à l'intérieur de la morphologie de la textualité photographique. Dans de nombreux cas la configuration textuelle témoigne du fait qu'elle est explicitement construite par le photographe à certaines fins. Barthes (1957), par exemple, établit une forte opposition entre les photographies qui montrent une intentionnalité claire et presque insolente du photographe qui veut émouvoir et persuader et celles qui en revanche ne se plient pas à l'intentionnalité rhétorique du photographe et qui apparaissent comme plus libres de codes et de stéréotypes et paradoxalement plus efficaces. Dans ces cas, Barthes explique que l'intentionnalité affectée du photographe se manifeste dans les symétries portées à l'excès et dans l'évidence des stéréotypes ou dans la construction parfaite de la photo qui se veut choquante, tandis que ce sont précisément les photos d'agence, celles qui sont « visuellement diminuées, dépossédées de ce *numen* que les peintres de composition n'auraient pas manqué de leur ajouter » (Barthes 1957, p. 100) qui nous touchent en profondeur :

Privé à la fois de son chant et de son explication, le *naturel* de ces images oblige le spectateur à une interrogation violente, l'engage dans une voie d'un jugement qu'il élabore lui-même sans être encombré par la présence démiurgique du photographe (*ibidem*) ».

Le sémioticien italien Volli (1992) interroge également cette problématique. En s'arrêtant sur la photographie théâtrale, il montre que l'usage future des images – celles destinées aux books des acteurs et celles à usage de la presse – peut orienter fortement la mise en scène photographique :

Payée directement par les journaux, ou par les compagnies comme frais de promotion, la photographie théâtrale est *destinée* à être reproduite dans une forme ou dans l'autre. Cette destination n'est pas sans conséquences techniques et esthétiques. Sur le plan technique la photo pour les journaux doit pouvoir résister à la manipulation à laquelle elle sera sujette : par exemple à la télétransmission, au tramage, à l'impression sur du papier de mauvaise qualité. Par conséquent, l'image « acceptable » doit être toujours très lisible, privée d'ambiguïtés et de nuances excessives, bien rendue et sans surimpressions ni trop de détails qui pourraient disparaître. Même les formats, la mise en page verticale ou horizontale mais non oblique de l'image sont conditionnés par ce destin médiatique (Volli 1992, p. 120, nous soulignons et traduisons).

Volli explique la configuration textuelle de l'image (« sans trop de détails », privée de nuances, etc.) à partir de l'intentionnalité médiatique, voire des passages auxquels celle-ci *devra* se soumettre, et montre que toutes les configurations textuelles ne sont pas « bonnes » pour tous les usages communicatifs. D'ailleurs, c'est peut-être l'occasion de rappeler ici que la configuration de l'énonciation énoncée d'une image de reportage peut fonctionner aussi grâce à des dispositifs liés à l'énonciation éditoriale et vice-versa. Beyaert-Geslin (2009) analyse à ce sujet un reportage d'Anthony Suau publié dans le *Monde 2* (4 octobre 2008, pp. 34-41) sur la crise des *subprimes* et ses conséquences pour des Américains modestes de Cleveland et met en évidence le rapport entre le point de vue de la prise photographique et la mise en page de la photo. L'auteure remarque une forte coïncidence du modèle de construction des images et des pages : l'encombrement des pages par des petites images corrobore celui des images qui sont encombrées par des objets. Il y a une correspondance entre l'encombrement d'objets sur l'image et l'accumulation d'images sur la page (elles sont petites, accommodées en enfilade et construites sur le mode de l'exploration, de l'investigation policière presque) et le fait que la grande image qui ouvre le reportage — et qui est focalisée sur un seul personnage, une petite fille qui a perdu sa maison —, est en pleine page. « La stratégie éditoriale procède à la densification d'images déjà saturées tout comme elle dédensifie les images désaturées » (*ibidem*, p. 36). Beyaert-Geslin remarque aussi que, si dans le cas de la grande image un rapport personnel « je-tu » se développe entre le sujet photographié et l'observateur, donc une ouverture au dialogue intime et à l'introspection de l'observateur, dans le cas des petites images en série règne le profil et un

rapport à la troisième personne entre le regardant et le regardé : il s'agit d'une fermeture par rapport au regard intime de l'observateur qui avait été sollicité au début du dossier par la fillette et qui maintenant ne peut que suivre l'action de cette enquête policière. Si d'un côté il règne la suspension du regard intime en pleine page, de l'autre la page paraît se multiplier en une série de *frames* comme dans un film d'action où c'est l'accélération et la multiplication de points de vue qui construisent une totalité éditoriale fragmentée. Ce cas exemplaire nous montre très clairement que non seulement toutes les configurations textuelles ne sont pas « bonnes » pour tous les usages communicatifs, mais que toutes les configurations textuelles ne sont pas bonnes pour toute mise en page. En outre, l'analyse de l'énonciation éditoriale est une bonne stratégie d'accès pour l'étude de la relation entre image et texte verbal.

#### *3.4.4. Les normes communicationnelles : à partir de Peirce*

Ce qui distingue l'usage des catégories peirciennes faites par Schaeffer des autres auteurs tels Dubois et Krauss est le fait que pour le théoricien de *L'image précaire* les fonctions du signe ne décrivent pas des qualités ontologiques des images, mais des configurations interprétatives qui permettent de faire éclater le savoir sur le dispositif génétique dans une myriade de diverses pratiques sociales qui *le* rendent pertinent de manière à chaque fois différente. Schaeffer illustre, à travers les différentes règles communicationnelles qu'il identifie (normatives, constitutionnelles, etc.)<sup>47</sup>, les pratiques réceptives qui concernent la photographie dans tous ses champs d'application (reportage, photo de famille, etc.), dans ses statuts (scientifique, artistique, etc.) et dans son rapport avec l'image picturale et numérique. En un certain sens, alors que Floch opposait à l'empreinte (c'est-à-dire à l'ontologisation de la genèse) les formes de l'empreinte, Schaeffer oppose à son tour à l'idéologie de l'indice et de

---

<sup>47</sup> Cf. Schaeffer (1987, § « Image normée »). Pour une relecture des règles communicatives de type constitutif et normatif cf. Eugeni (1999, pp. 43-44) : « À partir des systèmes activés et des modalités de leur combinaison se greffent les règles (constitutives et normatives) d'approche au texte. Dans ce sens c'est la nature systématique du texte visuel qui émerge : il constitue un *système de configurations de savoir, qui convergent vers son dedans et à son extrémité nouent des relations spécifiques et multiples* » (*ibidem*, p. 44, nous traduisons). Nous pourrions donc avancer l'hypothèse qu'un même corpus d'images est en un certain sens « recréé » quand il passe du statut documentaire au statut artistique et vice-versa. Ce qui le recrée ce sont les exigences interprétatives engagées par les diverses pratiques au sein desquelles le corpus se situe. Dans ce sens, vu que l'interprétation s'insère toujours dans une pratique sociale, elle obéit aux objectifs et aux normes définis par cette pratique. Il ne peut donc pas y avoir d'interprétation définitive d'un texte, étant donné que les objectifs et les normes des différentes pratiques définissent les éléments considérés tour à tour comme pertinents par la même textualité : « l'interprétation d'un texte, en effet, *change en même temps que les motifs et les conditions de sa description* » (Rastier 2001a, p. 192, note 2).

l'icône, le statut indiciel (empreinte photonique) et le statut iconique (vision anthropomorphe) à travers lequel l'image est modulée socialement.

Face à la difficulté de décrire les pratiques interprétatives de la photographie, Schaeffer est à la recherche des états discontinus au sein du champ tensif tendu entre la valorisation indicielle et la valorisation iconique<sup>48</sup>, comme apparaît dans le schéma n° 6. Schaeffer vise ainsi à identifier les règles normatives en acte dans la pratique de réception de l'image photographique. Dès que les textes sont saisis « en action » ou sont interprétés selon des contextes de réception différents, les connexions intertextuelles et les pertinences des traits textuels se diffractent. Il n'empêche que la phénoménologie des infinies interprétations locales de chaque compétence individuelle puisse être ramenée à une grammaire culturelle qui informe les différentes sémantisations, constituant un fond qui leur garantit un minimum de commensurabilité. Ces règles de réception normatives guident l'interprétation, voire « délimitent les champs de recevabilité des différentes manières d'aborder une image photographique » (*ibidem*, p. 109). Dans ce sens, dans une exposition photographique muséale il est peu pertinent de focaliser l'attention sur les degrés de véridicité des objets et des faits représentés, mais on valorise plutôt la composition ; tandis qu'il est normal de prêter attention à l'événement représenté si nous sommes face à des photographies de reportage. Dans ce cas, l'analyse plastique sera également pertinente, mais cette fois non pas pour en valoriser une esthétique du regard mais bien pour évaluer par exemple les valeurs éthiques impliquées<sup>49</sup>. Ces règles communicationnelles sont décrites sans ambition d'exhaustivité en nombre de huit par Schaeffer, qui tient à préciser que : « l'image, donc le signe dans ses trois faces [objet, representamen et interprétant], ne précède pas la dynamique réceptive, elle *est* cette dynamique » (*ibidem*, p. 129, nous soulignons). En effet, l'objet en soi n'existe pas comme donnée originale qui déterminerait du dehors representamen et interprétant, mais au contraire *devient* objet à travers le representamen et pour un interprétant<sup>50</sup>.

---

<sup>48</sup> Schaeffer ne consacre que peu de pages (pp. 105-108) à l'expérience personnelle de l'observateur, impossible à maîtriser de façon scientifique. Au contraire, les normes communicationnelles sont liées à des contextes institutionnels spécifiques et donc facilement objectivables.

<sup>49</sup> Voir à ce sujet Beyaert-Geslin (2009).

<sup>50</sup> Pour l'explication de ces notions je m'appuie sur les écrits de Fisette : « un signe est le fait de l'interaction de trois termes [...] et qui correspondent au principe des trois grandes catégories phanéroscopiques, suivant leur ordonnancement : le representamen (ou fondement), l'élément premier qui se définit comme une qualité matérielle ; il porte, en quelques sorte, le signe ; deuxièmement la relation du signe à son objet (fonction abrégée sous la dénomination d'objet), ce dernier terme renvoyant autant à un référent qu'à une référence : en fait, il s'agit de l'existant dans le monde qui force le signe à naître (et donc à parler de lui) et qui simultanément, constitue ce dont parle le signe. L'interprétant désigne une fonction qui agit, d'abord à l'intérieur du signe, assurant la cohésion entre les deux premiers constituants ; puis qui se faisant, confère au signe une valeur de généralité ; enfin agissant à l'extérieur du signe, l'interprétant lance le signe

La « ligne continue bipolaire tendue entre l'indice et l'icône » (Schaeffer 1987, p. 101) qui décrit les règles communicationnelles de l'image photographique comprise comme « construction réceptive », est présentée dans le schéma de Schaeffer suivant :

| objet         |                          | interprétant                      |                                   |
|---------------|--------------------------|-----------------------------------|-----------------------------------|
|               |                          | Temporalité (+)<br>Spatialité (-) | Spatialité (+)<br>Temporalité (-) |
| representamen | Entités<br>États de fait |                                   |                                   |
|               | Indice (+)<br>Icône (-)  | Trace<br>Protocole d'expérience   | Description<br>Témoignage         |
|               | Icône (+)                | Souvenir                          | Présentation                      |
|               | Indice (-)               | Remémoration                      | Monstration                       |

Schéma n° 6, Schaeffer (1987, p. 72).

Comme on le voit dans le schéma, pour Schaeffer le témoignage se différencie de la description parce qu'il a comme objet non des entités mais des événements. Bien qu'il n'existe de témoignage sans valorisation du fonctionnement indiciel et donc de la thèse d'existence, ce n'est pas la temporalité qui domine dans ce cas, mais la spatialité, c'est-à-dire le statut de l'icône, puisque la narrativisation typique du témoignage est liée davantage à la simulation d'un champ « quasi perceptif » qu'à une datation.

La dénomination de photo-souvenir, par exemple, n'identifie pas pour Schaeffer une classe d'images, mais un point de vue : celui de l'observateur qui, tout en étant spectateur de l'image, est aussi sujet représenté – ou le sont sa famille et ses proches – dans une image qu'il est en train d'observer. La même classe de photographies a pour un étranger en effet le statut de témoignage et rien d'autre. Dans le passage d'un statut à un autre il s'agit d'abandonner le monde privé pour le monde public. Dans le premier cas il s'agit non seulement de recevoir des informations de la photo, mais de pouvoir réactiver une mémoire, personnelle ou familiale. Dans le second cas, celui du témoignage, l'observateur reçoit simplement des informations sur le monde d'autrui. Dans le cas du souvenir, il ne s'agit pas seulement d'un mécanisme de reconnaissance analogique, de superposition de formes qui permettent d'identifier une image-artefact avec une image mentale, sa valeur dérivant

---

vers sa vie ultérieure pour en marquer la réalisation, suivant un mouvement de sémiologie qui, théoriquement, se poursuivra indéfiniment (2004, p. 103).

plutôt du fait qu'elle soit en relation avec le monde intime et affectif de l'observateur.

Dans le cas du souvenir la tension sur le plan spatial (régime de l'icône) est minimale, tandis que sur le plan temporel (régime de l'indice) elle est haute, puisqu'elle creuse l'écart entre l'observation de l'image et la prise de l'empreinte, entre le présent de l'observation et l'impossibilité de réactualiser le moment du déclenchement. Schaeffer (pp. 106-107) affirme aussi qu'il existe pourtant deux types différents de savoir latéral sur les photographies personnelles : celui qui sature les aspects indiciel et iconique, et celui qui concerne en revanche une saturation indicielle accompagnée d'une indétermination partielle de la matérialisation iconique : dans ce second cas, l'image montre l'observateur représenté très différent de comment il se voit ou de comment il s'attendait à être « en photographie ». À ce propos le sémioticien des médias Tore (2006) affirme que la photo-souvenir doit être analysée à partir de la prise de conscience de soi-même de la part de l'observateur et même comme expérimentation de ce qu'il peut avoir été, être, devenir :

le sens pratique de la photo-souvenir n'est pas celui d'"allumer" un souvenir, voire de réaliser un virtuel, faire revenir à ce qui a été. Le sens de la photo souvenir ne se donne pas dans un "ça a été", mais plutôt dans un "ça, peut-être bien", voire la *potentialité d'un actuel*. La photo, dans un certain sens, étend le corps propre du sujet, son actualité, en la rendant variable, en la *déclinant*, en rendant possible toute une série ouverte de manifestations (*ibidem*, p. 65, nous traduisons).

Tore poursuit ainsi :

lorsque [l'observateur] fait l'*expérience* de la photo souvenir, son savoir actuel [sur son propre corps] rentre en concurrence avec celui qui est impliqué dans la photo et il se suspend, à savoir il s'éloigne du processus de stabilisation sémiotique du réel, il se potentialise (*ibidem*, p. 66, nous traduisons).

Pour revenir aux distinctions et aux polarisations contenues dans *L'image précaire* – que Schaeffer propose au lecteur d'évaluer et de corriger si nécessaire –<sup>51</sup>, on peut affirmer que le témoignage est une des fonctions les plus importantes de l'image photographique. Dans le cas du journalisme Schaeffer distingue, outre le témoignage, d'autres modes de fonctionnement de la photographie : présentation et monstration sont différenciées moyennant l'objet représenté (entité ou événement)<sup>52</sup> et donc nommées *illustration représentative* et *monstration du « moment décisif »*. L'illustration représentative, par rapport à la monstration du moment décisif, fait partie d'un journalisme de

---

<sup>51</sup> Rappelons que le schéma de la p. 72 est revisité et « tensivisé » davantage dans le schéma de la p. 139.

<sup>52</sup> Sur la relation entre description et narration dans l'image photographique et la relation entre image et récit voir Marion (1997).

réflexion ou de synthèse qui, au lieu de témoigner de faits qui ont à peine eu lieu, reprend des informations déjà publiées et tente d'en offrir une opinion ou une systématisation. Le changement de fonctionnement de l'image dépend aussi du type de texte verbal et dans le cas de l'illustration présentative en un certain sens elle ne se pose plus comme une image générique « nécessaire » et irremplaçable, puisqu'il existe une classe d'images plutôt vaste qui, en l'occurrence, s'offrirait comme « utilisables » voire interchangeables avec l'image ou la série d'images effectivement publiée.

### *3.5. Entre statut artistique et statut documentaire*

Un texte résulte de la création continue de ceux qui le transmettent, tant pour son expression que pour son contenu (Rastier).

On a une double vision de la photographie qui est à chaque fois excessive et erronée. Ou on la prend comme une pure transcription mécanique et exacte du réel : c'est toute la photographie de reportage, ou dans certain cas, la photo de famille ; ce qui évidemment est excessif parce qu'une photographie de reportage implique aussi une élaboration, une idéologie de la prise de vue, de la coupe. Ou bien, à l'autre extrême, comme une sorte de substitution de la peinture ; c'est celle qui s'appelle la photographie d'art et ceci est également un excès, parce qu'il est évident que la photographie n'est pas art au sens classique du terme (Barthes).

Les normes communicationnelles peuvent aussi être entendues comme des pratiques qui se stabilisent en des statuts sociaux permettant de reconnaître sous quel angle une série des photos a été sémantisée. Partons de la distinction entre pratiques de valorisation documentaire et de valorisation artistique. Certes, la racine de la dichotomie entre photographie artistique et photographie-témoignage remonte au débat sur la photographie inaugurée par Baudelaire et elle est reprise ensuite par tous les théoriciens de la fin du dix-neuvième siècle jusqu'à nos jours (voir Bourdieu 1965 et Floch 1986). Depuis toujours on a distingué entre photographie d'art, c'est-à-dire photographie qui « vaut pour elle-même » et photographie comme moyen, preuve, témoignage de quelque chose d'extérieur à elle<sup>53</sup>.

À l'encontre des photos de statut artistique, les photographies valorisées comme documents rendent toujours pertinente la question de la véridicité,

---

<sup>53</sup> Contre une conception ontologique de l'image artistique qui vise à résoudre la question « Qu'est-ce qui est art », il est nécessaire d'alléguer la question provocatrice « Quand est-ce de l'art » (Goodman) qui explique que l'image peut changer de statut selon les pratiques sociales au sein desquelles elle est sémantisée.



voire la véridicité apparaît comme préalable de leur *valeur comme témoignage* de quelque chose qui pourrait avoir une importance pédagogique pour l'observateur et/ou une valence éthique. Ceci rend l'enquête sur la genèse de l'image absolument pertinente pour en comprendre l'efficacité et le rôle social – quoique, comme nous avons remarqué, même dans le photojournalisme l'image peut être construite, reconstruite, re-travaillée et ré-utilisée pour différents objectifs.

Une même image photographique peut passer d'un statut documentaire à un statut artistique ; du reste, les deux statuts ne doivent pas être considérés comme incompatibles ; une photo de dénonciation peut continuer à fonctionner comme témoignage politique même si elle est exposée dans un musée : elle peut garder sa prégnance éthique même à l'intérieur d'une grille interprétative artistique qui rend surtout pertinentes les valeurs plastiques et les jeux métalinguistiques.

Certes, nous ne voulons aucunement affirmer que n'importe quel texte puisse passer d'un statut à l'autre et souscrire totalement aux théories institutionnalistes de l'art<sup>54</sup>, mais plutôt rebondir sur le fait que l'analyse textuelle est nécessaire mais non suffisante pour expliquer la « vie » d'une image, dont il est nécessaire de sonder les pratiques d'appropriation sociale.

À ce propos, à partir d'une série de photos du photographe Marc Riboud sur la guerre du Vietnam<sup>55</sup>, Bernhardt (2001) distingue entre deux types de lectures, ou de valorisation des images : la lecture référentialiste et la lecture « libre ou abstraite ». La lecture référentialiste porterait exclusivement sur l'information événementielle représentée, tandis que la lecture libre prendrait en compte les images au-delà de l'événement représenté, en se concentrant sur les jeux rhétoriques de la composition visuelle. Mais les deux lectures ne sont pas totalement indépendantes, puisque la lecture libre, ou rhétorique, transforme l'interprétabilité de l'événement représenté – ou du moins du point de vue sur l'événement. Bernhardt ne se limite pas à observer que la lecture libre rend pertinentes les formes plastiques de l'image, mais affirme que :

leur véritable signification se produit sur un niveau de notions abstraites [...]. On peut donc distinguer deux lectures possibles de la seule et même image de Riboud : un premier niveau où les entités figuratives renvoient à des individus concrets (le soldat et la jeune femme), et un deuxième niveau où les mêmes entités renvoient à des concepts ou entités abstraites [...]. À ce dernier niveau de lecture, l'image ne représente plus l'événement, mais exprime une structure sous-jacente à l'événement (Bernhardt 2001, p. 35).

La seconde lecture de l'image est amorcée par la pertinence de l'opposition plastique — qui devient sémantique — entre les deux personnages représentés, le soldat et la jeune femme : « c'est la structure d'opposition dans l'image qui

---

<sup>54</sup> Pour un traitement sémiotique des théories institutionnalistes de l'art, cf. Basso Fossali (2002b).

<sup>55</sup> Cf. la reproduction dans Frizot (éd. 1994, p. 608).

structure alors la lecture de l'événement » (*ibidem*, p. 36). Le sens de la lecture se serait donc inversé : « si dans le premier cas, l'image est lue et comprise à partir de l'événement, dans le deuxième cas, c'est la structure de l'événement qui est lue et comprise à partir de l'image » (*ibidem*). Mais quelle relation établir entre ces deux pratiques de lecture et les contraintes textuelles ? Ou encore, toutes les images se prêtent-elles à ces deux lectures, référentielle et « abstraite » ? Les configurations textuelles et les pratiques réceptives sont-elles liées par des règles ou existe-t-il une arbitrarité totale ? Toutes les images se prêtent-elles à être assumées sous un statut artistique, et vice-versa même les images constituées comme exemptes de tout objectif historique ou documentaire peuvent-elles devenir témoignages, ne fût-ce que de leur technique photographique ?

Bernhardt nous offre un autre exemple du passage entre une lecture et l'autre par le biais d'une photographie qui représente les accords de Washington entre Rabin, Arafat et Clinton où c'est la structure triangulaire au sommet de laquelle se trouve Clinton qui nous permet de lire cette image comme le récit d'une paix annoncée – garantie par l'intervention des Etats-Unis (*ibidem*, pp. 56-57). Comme l'affirme Bernhardt, la construction plastique de cette image, qui représente une rencontre entre politiciens, peut fonctionner comme « image-configuration » — et non seulement comme image référentielle —, c'est-à-dire comme image construite plastiquement de telle façon qu'elle « peut inciter à formuler un jugement à partir duquel on va “lire” un événement historique » (*ibidem*, p. 58). Bernhardt décrit l'image-configuration comme une image qui a le pouvoir de :

créer une distance par rapport à ce qu'elle représente : même si par ses propres moyens elle ne peut formuler aucune critique explicite, elle pourrait indiquer cette distance par rapport au sujet de sa narration et fournir ainsi une critique tacite, *une critique par l'absence d'une affirmation de son message et de son jugement* (*ibidem*, p. 59, nous soulignons).

Bernhardt propose ainsi deux types d'interprétation : celle qui considère le photographe comme une singularité et celle qui en revanche le généralise. C'est ce second type d'interprétation que Bernhardt déclare être celui qui se rapproche le plus de la lecture mythologique barthésienne<sup>56</sup>.

À l'inverse, il faut bien se rappeler qu'une image « intentionnée » comme œuvre d'art peut passer à un statut testimonial et être interprété comme

---

<sup>56</sup> Cf. Barthes (1957). Dans son analyse d'une photo d'un jeune garçon de couleur en uniforme, occupé à faire le salut français, Barthes voit une image dont la signification conforte l'idéologie colonialiste. La photographie « mythique » produit une confusion entre l'idée d'authenticité liée à la singularité et une interprétation générale et généralisante, qui a donc l'ambition d'imposer une vision du monde comme si c'était une vision naturelle. Mais, plutôt que d'image mythique, il est plus correct de parler dans ce cas de construction mythologique d'une image qui vise à la présenter comme l'unique capable de réassumer une situation à travers sa configuration et d'en donner une explication.

témoignage d'une technique artistique, se dé-généraliser et devenir un document historique singularisant.

Venons-en maintenant à la confrontation opérée par Krauss (1990) entre une image du photographe Timothy O'Sullivan (*Tufa Dormes, Pyramid Lake, Nevada*, 1868) ayant des ambitions esthétiques et une copie lithographique de 1875 de la même photographie pour la publication de l'ouvrage de Clarence King, *Systematic Geology*<sup>57</sup>. Si dans la première image les rochers « qui paraissent flotter ou planer, ne sont en fait plus que des formes » (Krauss 1990, p. 38), dans la lithographie « les reflets des rochers dans l'eau ont été soigneusement recréés, rétablissant pesanteur et orientation dans cet espace qui était, dans sa version photographique, baigné par cette vague luminosité que produit le collodion là où il a été exposé trop rapidement » (*ibidem*, p. 38).

Krauss précise que les différents effets de sens des deux images ne sont pas dus au manque de talent de l'imprimeur, mais appartiennent à deux espaces discursifs et culturels différents. La lithographie appartenant au discours de la géologie, il était nécessaire, à partir de l'image de O'Sullivan, de rétablir les éléments de la description topographique, « enraciner, structurer, redresser le plan des données géologiques de ces dômes de tuf. En étant que formes flottant sur un continuum vertical, elles auraient été inutiles » (*ibidem*, p. 38). L'hypothèse de Krauss est que l'image artistiquement valorisée, et donc susceptible d'être insérée dans les musées, intériorise, grâce à sa topologie comprimée et privée d'horizon (absence de profondeur, construction graphique), l'espace de l'exposition, le mur ; par contre, l'image topographique – qui reconstruit profondeur et orientation –, s'avère utile pour des repérages scientifiques et industriels (dans ce cas la conquête et l'exploitation de l'Ouest américain). Cet exemple peut être utile pour montrer la façon dont un différent statut de l'image rend pertinent, de cette dernière, différentes configurations et en « infléchit » l'interprétation. Mais cet exemple démontre aussi qu'une image, pour réussir à faire part d'une autre pratique réceptive, doit pouvoir se modifier également au niveau des configurations textuelles.

### 3.5.1. La sérialité dans la légitimation d'artisticité

Si nous prenons en compte le statut artistique de l'image photographique, nous devons rappeler que pendant des décennies on s'est demandé quelle était la valeur de l'objet photographié eu égard au statut artistique de l'image photographique<sup>58</sup>. Picaudé (2001) se demande :

---

<sup>57</sup> Cet ouvrage de 1878 est le premier volume de la série *Professional Papers of Engineering Department U.S. Army*, 7 vol. et atlas, U.S. Government Printing Office, Washington D.C., 1877-78.

<sup>58</sup> Celui qui tente d'articuler la problématique du statut artistique de façon complètement différente est Bourdieu (1965) qui pose la question au niveau de jeux de distinction entre classes sociales. Les images photographiques et leurs pratiques sont lues comme indicateurs sociaux de classe et de caste : la pratique de l'Instamatic, par exemple, agit comme indice social des classes ouvrières, face auquel les autres classes

Par opposition aux images faites manuellement, la photographie a ceci de particulier qu'elle appartient aussi bien au monde des choses (en qualité d'indice, trace de la chose) qu'au monde des représentations (imaginaires et signifiants de la culture visuelle). L'ambiguïté ontologique se répercute au niveau perceptif : voir une photographie est-il plus proche du fait de voir la chose photographiée ou du fait de voir une image ? (p. 22).

Comme on l'a déjà remarqué dans l'introduction, l'objet photographié qui en un certain sens « résiste » à l'énonciation photographique est traité par maints théoriciens comme une limite de la photographie pour être considérée sur le modèle d'un art. L'affirmation de Benjamin à ce propos – tandis que la peinture est art de l'exécution, dans la photographie quelque chose reste qui ne se résout pas dans l'art du photographe – est vraiment symptomatique d'une tradition de pensée qui commence par Baudelaire et continue jusqu'à la théorisation contemporaine. Sontag (1973) est du même avis que Benjamin :

Tandis qu'en peinture le travail de l'expert présuppose toujours le rapport organique d'un tableau avec le corpus des œuvres d'un individu dans sa totalité, ainsi qu'avec des écoles et traditions iconographiques, en photographie un vaste corpus d'œuvres d'un individu n'a pas nécessairement une cohérence stylistique interne (Sontag 1973, p. 121, nous traduisons).

À prendre au sérieux les affirmations de Benjamin et Sontag, on en viendrait vraiment à penser que le photographe est esclave de ce qu'il photographie, de ce qui s'offre à sa vision et qu'il est dépourvu de tout pouvoir. Si dans le cas de l'image valorisée comme témoignage le problème se pose de façon somme toute moins urgente, dans le cas de la valorisation artistique de l'image le problème se fait plus délicat. Même Schaeffer affronte la question des limites que l'objet « disponible à la prise » pose à la liberté du photographe et à la légitimation d'artisticité. Le caractère constructif de la photographie

est déstabilisé ou fragilisé, dans la mesure où il est toujours transposable en un moment d'espace-temps réel : la construction est référée à un choix, à une sélection parmi les possibilités d'enregistrement qui sont préétablies par l'espace « réel » correspondant (Schaeffer 1987, pp. 118-119).

C'est en ce sens que l'espace photographique se différencie de l'espace pictural :

---

réagissent pour se distinguer. Les classes plus aisées doivent s'abstenir des instantanés à la douzaine du dimanche, ou bien s'identifier avec une autre pratique photographique qui se croit très différente, la pratique artistique : en somme, la photographie artistique existe par rapport à une photographie commune seulement comme prolongement de l'expression des différentes classes sociales. Dans ce sens, la photographie artistique se révélerait seulement un effet sociologique plutôt qu'une réalité esthétique et formelle.

L'espace imagé photographique apparaît toujours comme un espace matériellement contraint, alors que l'espace pictural est libre, c'est-à-dire soumis uniquement aux contraintes idéelles des règles culturelles. Bien entendu, l'organisation de l'espace photographique fait aussi intervenir des règles culturelles, mais celles-ci restent toujours liées aux contraintes de l'espace matériel : on peut choisir parmi les contraintes, mais on ne saurait s'en affranchir, puisqu'elles définissent le champ des choix possibles (*ibidem*, p. 119).

Même pour Schaeffer il est difficile de distinguer entre ce qui dérive de la construction énonciative de l'image et ce qui « appartient au réel » : « Comment distinguer, par exemple, dans les merveilleuses photos botaniques de Blossfeldt, ce qui appartient à la prise de vue et ce qui appartient à la richesse de la nature ? » (*ibidem*, p. 159). En outre, nous rappelle Schaeffer, très souvent les images appréciables sont construites à l'aide du hasard<sup>59</sup>, ce qui démontre l'importance de la *disponibilité* de l'imprégnant.

Quelle est donc la part de l'objet (*objet trouvé*) qui se présente dans le lieu, qui « sollicite » le photographe et, d'autre part, celle de la prise d'image ? Une question de ce genre n'existe guère en peinture. Pensons à Canaletto et à ses vues de Venise : personne ne pourrait attribuer à la seule beauté de Venise la plénitude esthétique des paysages de Canaletto. Quelles sont donc les frontières entre la plénitude sensible que l'énonciation photo-graphique offre au sujet représenté et celle que le sujet représenté offre à la photo ?

Schaeffer, face à la question de « combien compte l'objet imprégnant par rapport à l'artisticité de l'image », propose de distinguer entre l'œuvre photographique et, par exemple, l'œuvre littéraire : tandis que dans le second cas on peut parler d'œuvre d'un grand écrivain même face à la production d'un seul livre, une seule image photographique réussie ne suffit pas à qualifier un photographe de grand photographe, ou d'artiste. Schaeffer affirme :

Pour accepter de voir dans une image isolée le résultat d'un talent photographique spécifique, nous attendons de pouvoir la mettre en parallèle avec toute une série d'images du même photographe. Il y a donc dissociation entre le jugement de goût porté sur les qualités d'une image individuelle et la notion d'"œuvre" en tant que référent à un talent *régulier* (Schaeffer 1987, p. 160, nous soulignons).

Ce serait alors seulement face à une *série* de photographies qu'il serait possible d'appliquer la lecture artistique<sup>60</sup>. C'est à travers l'observation

---

<sup>59</sup> Nous pensons aussi aux cas d'automatisation et de motorisation de la genèse de l'image où la rapidité de la succession des déclenchements fait parler d'« image heureuse ».

<sup>60</sup> À propos des concepts d'artiste et d'œuvre dans le domaine photographique, cf. les intéressantes réflexions de Krauss sur les photographies d'Atget qui ont posé beaucoup de questions à ses interprètes et qui ont soulevé la question de la quantité des prises photographiques dans le choix de paramètres de la légitimation d'artisticité : comment

attentive d'une série de photographies qu'on peut découvrir en elles les variantes et les invariants, les différences qui se ressemblent. Cette prise de position met en jeu les invariants stylistiques d'un photographe : un certain corpus ou une série, en mettant en scène différents sujets, ont la possibilité de démontrer que ce n'est pas le simple représenté qui signifie, mais la praxis énonciative.

S'il est difficile, selon Schaeffer, de mettre en relation une image photographique avec sa tradition, pour distinguer les traits pertinents dans une image photographique il est nécessaire de la doter de pierres de touche : l'analyse d'une série limite à son sens le risque d'arbitraire de jugement. Schaeffer souligne ainsi l'importance de l'étude sérielle :

Non pas parce que l'image individuelle ne « signifierait » que dans la totalité organique de l'œuvre, mais parce que l'accumulation quantitative permet d'*éliminer peu à peu les traits non stables*, référables aux idéosyncrasies de telle ou telle situation d'empreinte particulière plutôt qu'à des choix figuratifs réfléchis (p. 209, nous soulignons).

Si la question de la série nous semble pouvoir se définir comme une réponse assez satisfaisante au problème du rôle de la photographie à l'intérieur des arts, nous devons rappeler que la question de la « résistance de l'objet » se pose également dans d'autres cas, comme dans celui de la classification des genres. On y reviendra dans les pages suivantes. À présent on poursuivra avec des réflexions portant sur les rapports entre statuts différents.

### *3.5.2 Le statut artistique et le statut dévotionnel. Le cas de la photographie à thématique religieuse<sup>61</sup>*

Un cas très particulier de photographie est celle qui vise à représenter des dimensions invisibles de notre vie et notamment la transcendance des valeurs, ainsi que la dimension sacrée de notre existence. Comme on l'a amplement discuté ailleurs (Dondero 2009a), pour étudier la photographie à thématique religieuse il nous faut nécessairement faire référence à la tradition picturale. Comme on l'a déjà expliqué, la thématique religieuse en peinture a pu assumer de droit une valorisation sacrée qui apparaît par contre comme interdite à la photographie artistique contemporaine. Il est couramment admis que tout a été accordé à la peinture, même la représentation de Dieu et de la transcendance ; au contraire, depuis ses origines, la photographie a été reléguée par la doxa à un destin médiatique d'« empreinte du visible et du présent » et à ne pouvoir

---

10,000 prises photographiques très inégales peuvent constituer une œuvre d'artiste de caractère homogène ? Comment justifier l'assomption artistique de ces prises par certains mouvements esthétiques tels que le surréalisme et la *Neue Sachlichkeit* lorsqu'il s'agit de la production photographique destinée à un catalogue d'images prises sous des commandes institutionnelles ? (1990, pp. 59 sq).

<sup>61</sup> Je tiens à remercier Thierry Lenain pour avoir attentivement relu les pages qui suivent en améliorant mon texte initial.

représenter que l'ici-et-maintenant et elle a été interprétée comme un médium qui ne permet que la reproductibilité et par conséquent que le commerce profane des valeurs. Si le tableau a toujours été pris en compte comme exemplification des arts autographiques (Goodman 1968), où tout trait inscrit sur le support est pertinent pour la signification puisque le support des images autographiques est censé être original — et donc le produit unique et non répétable de la sensori-motricité du producteur—, en revanche les photographies ont été longtemps interprétées comme allographiques, à savoir reproductibles à partir d'une matrice-partition, qui est le négatif : le support d'inscription des formes, dans les différents tirages, ne pouvait donc pas être considéré comme unique et original. Avec le médium photographique, les notions d'original et de faux allaient perdre leur signification pour faire place à la notion de copie et de reproduction. C'est aussi pour cette raison que la photographie a conquis un statut artistique très tard et que pour longtemps la doxa l'a décrite comme un objet médiatique incapable, non seulement de représenter, mais aussi de signifier la transcendance. Mais on voudrait aller ici un peu plus loin et rejoindre nos réflexions du premier chapitre de ce travail en montrant à travers la photographie à thématique religieuse que le fonctionnement du médium peinture et du médium photographie est un peu plus complexe : ce ne sont pas seulement les techniques (sensori-motricité de la peinture vs machinalité de la photographie, unicité sacrale du tableau vs multiplicité des tirages photographiques) qui décident du sens d'un corpus. La possibilité de signifier la transcendance est en fait transversale à une distinction par techniques de production : un statut photographique différent de l'artistique, le statut dévotionnel, peut être mis en relation non pas avec la peinture occidentale des événements religieux mais avec le genre du portrait par excellence, l'icône, et assumer une valence sacrée. Le même médium photo-graphique peut non seulement assumer des significations opposées dans le cas des deux statuts des images photographiques, mais aussi se référer à des modèles iconographiques et culturels complètement différents.

Commençons par la photographie artistique. L'iconographie de la photographie artistique à thématique religieuse s'inspire de l'iconographie picturale de la tradition moderne occidentale. La production photographique récente de certains photographes tels que par exemple Bettina Rheims, Marina Abramovich, Jan Saudek, Pierre & Gilles et bien d'autres met en scène des tableaux vivants qui miment les iconographies de tableaux célèbres de la Renaissance et de la période baroque. Contrairement aux peintures dont elles s'inspirent, les photographies-tableaux vivants apparaissent comme des machinations théâtrales à effet esthétisant, des ostentations et des mises en scène fausses, trompeuses et mensongères, et les sujets représentés comme des imposteurs. Le simple fait qu'une scénographie ait été préparée pour montrer des personnages mis en pose mimant des attitudes stabilisées dans la tradition iconographique, a provoqué la perte de l'effet sacralisant de la scène religieuse. Si, en effet, la thématique religieuse en peinture était *a priori* en accord avec une signification sacrée, il n'en va pas de même avec la photographie

artistique. Cela s'explique par le fait que dans notre culture, une des conceptions du sacré les plus intéressantes couvre le champ sémantique de l'authenticité, du secret et de la grâce entendue comme inconscience, ainsi que l'affirme Gregory Bateson (1991). On peut considérer comme sacré seulement ce qui n'est pas montré avec ostentation, dont on ne fait pas de marketing, qu'on ne peut pas préemballer et, même, dont on ne devrait rien savoir (Bateson et Bateson 1987). Selon cette conception, le sacré, pour se conserver comme tel, ne peut pas être argumenté ni reproduit : voilà pourquoi, quand l'énoncé photographique met en scène une thématique religieuse en faisant prendre la pose à des personnages avec des intentions artistiques et donc commerciales, il perd toute son aura sacrée. Si le sacré, chez Bateson, se veut le domaine d'une communication tacite, non répétable, non commercialisable, et même inconsciente, par contre la photographie artistique à thématique religieuse, en tant que produit d'un geste intentionnellement esthétique, compliqué et machinique, a été interprétée comme une sorte de commerce blasphématoire de l'image des saints et comme la profanation d'une tradition inviolable. La thématique religieuse dans la photographie artistique montre tout son caractère construit, alors que le sacré est quelque chose qu'on ne peut pas construire, ni préparer.

Il est donc possible d'expliquer l'effet de désacralisation de l'icône-graphie picturale produit par la photo artistique de deux manières : 1) la photographie est un produit de la mise en scène machinique, alors que la peinture est considérée comme produit authentique de la sensori-motricité du corps du peintre, lui aussi sacralisé, surtout à partir de la Renaissance ; 2) si la peinture a été considérée comme produit d'un acte non répétable (unicité du geste sensori-moteur) comme l'est l'expérience du sacré (notamment épiphanique), la photo, avec sa reproductibilité technique et ses multiples tirages, montre justement la dispersion de ce noyau unique et séparé de tout le reste, qui est le sacré.

Mais la même thématique religieuse peut fonctionner de manière très différente sous un statut tel le statut privé de la photographie et qui normalement implique aussi un changement de genre (de la scène collective stéréotypée on passe au portrait) : la transformation du statut et du genre fait fonctionner le médium photographique de manière tout à fait différente. En fait, le statut de la photographie dévotionnelle est à notre avis un exemple important qui vise à démontrer que la genèse à empreinte n'empêche pas la production photographique de signifier quelque chose qui va au-delà du représentable et au-delà de la reproduction d'un ici-et-maintenant.

Comme on vient de le dire, si la photographie artistique contemporaine hérite son iconographie de la tradition de la peinture occidentale (scènes religieuses), l'iconographie de la photographie dévotionnelle se rapporte plutôt à la tradition de l'icône (portrait). De manière paradoxale, le fait que la photo



dévotionnelle des saints<sup>62</sup> soit produite en tant que portrait et par un processus génétique qui assure l'attestation d'une empreinte confirmée d'autant plus sa valeur sacrée : la photographie dévotionnelle est énoncée comme si elle témoignait d'un visage enregistré sur la plaque photosensible bien au-delà du vouloir et de la préméditation de l'énonciateur, comme si la photo était sans énonciateur, sans mains et sans intentions. Elle apparaît comme une image *non intentionnelle et impersonnelle*, ce qui lui garantit une aura d'*authenticité* et de *nécessité ontologique* typique de la dimension sacrée. Elle s'affiche comme le produit dérivant de quelque chose de transcendant à l'homme, quelque chose qui lui est supérieur et qui échappe à sa compréhension (et au faire du producteur). Ce quelque chose a déterminé cette présence qui s'est imprimée de manière autonome sur un support témoignant. Si la photographie artistique était interprétée comme une photographie construite et intentionnelle, au contraire les pratiques de sémantisation de la photographie dévotionnelle valorisent le fait que celle-ci, notamment par son cadrage, est construite de façon à montrer la présence enregistrée comme si elle émergeait d'un endroit insaisissable, d'un fond impénétrable. Dans le cas de la photographie artistique, c'était justement la reproductibilité engagée par le dispositif qui empêchait les images d'être interprétées comme des produits authentiques, uniques et sacralisés. Cela pourrait sembler paradoxal, si l'on pense que l'image artistique est toujours unique, et que les images dévotionnelles, en devenant des images pieuses, sont reproduites en une infinité d'exemplaires. Une des raisons de la différence dans les modes de valorisation de ces deux types d'image dépend sans doute du fait qu'on ne peut s'approprier l'image artistique qu'à distance respectueuse, par le seul *regard* (même si l'on en est le propriétaire en tant que collectionneur), alors que l'image dévotionnelle devient presque une relique, voire une image qui se manifeste comme empreinte d'une transcendance lorsque la manipulation de l'utilisateur l'a marquée. D'une certaine manière, on pourrait dire que la photographie artistique circule dans la société avec un statut de textualité à regarder et à apprécier, alors que la photographie dévotionnelle circule en tant qu'objet qu'on peut toucher, manipuler, transformer et que l'on peut s'approprier jusqu'à la faire devenir un objet intime. On pourrait affirmer que la photographie dévotionnelle, contrairement à la photo de statut artistique, ne met pas en scène une thématique et un événement religieux, mais est elle-même au centre d'un événement religieux. En fait, la photo dévotionnelle transformée en image pieuse fonctionne comme une structure de contact entre le fidèle et l'instance transcendante, tout en étant, paradoxalement, une textualité tout à fait anonyme dans son processus d'instanciation. L'anonymat de la main instanciatrice est doublé par le processus d'anonymisation du corps du saint photographié lorsque la photo est transformée graduellement en image graphique, voire

---

<sup>62</sup> Pour une analyse des photos des saints qui ont vécu après la découverte et la diffusion du médium photographique, comme le saint de Naples Giuseppe Moscati (1880-1927), voir Dondero (2008a).

justement en image pieuse : de la photo argentique on passe à une photo retouchée et enfin à l'image graphique, voire à l'image pieuse<sup>63</sup>. Les corps des saints photographiés se défont en des corps de moins en moins caractérisés et de plus en plus stéréotypés, abstraits du présent, jusqu'à devenir des modèles iconographiques qui se soustraient de l'immersion dans leur temps. Cette abstraction du temps est une des caractéristiques dont les supports des pratiques dévotionnelles paraissent avoir besoin. On pourrait dire que la photo dévotionnelle se charge surtout d'une fonction phatique. Ces types d'images n'ont aucun autre objectif que de maintenir une syntonisation avec l'ordre transcendant, elles maintiennent en présence, préparent l'événement possible d'un mot révélateur et construisent une attente. D'une certaine manière, ces images fonctionnent comme des purs média : le fait que les figures représentées dans les images pieuses soient souvent très banalisées montre que ce qui compte est la disponibilité de l'image pieuse elle-même. Les caractéristiques textuelles sont tout à fait insignifiantes parce que le culte vise justement à les utiliser comme médium, à *y voir à travers*, à les dépasser. C'est justement l'anonymat de l'image pieuse qui lui permet de mobiliser l'œil intérieur qui doit dépasser la banalité du visible : c'est la banalité figurative de l'image pieuse, son éloignement des détails du portrait photographique, qui permet de la dépasser, de ne pas se concentrer sur la textualité indicielle pour justement accéder à quelque chose d'ultérieur. Les images pieuses se caractérisent enfin comme des dispositifs neutres — leur figuration est presque dénuée de saillances. Elles sont des machines paresseuses, comme les

---

<sup>63</sup> Dans d'autres cas, lorsque les images pieuses ne sont pas produites à partir d'une photo, elles dérivent leur configuration figurative et plastique de l'iconographie picturale institutionnalisée des saints, elles ne sont jamais la reproduction exacte d'un tableau célèbre, mais plutôt des imitations de nombreux tableaux célèbres. Dans le cas de la peinture, art autographique par excellence, il n'existe pas un alphabet de signes, et donc aucun trait du tracé du producteur ne peut être écarté comme contingent, et aucune déviation considérée comme non significative. Le fait que, dans les images pieuses, la main des peintres soit dépourvue de ses saillances stylistiques caractérisantes et singularisantes au profit d'une accumulation/soustraction des mains fait que ces petites images sont considérées comme des exemples d'anonymat stylistique. La main de l'artiste perd son individualité, devient un topos et cela pour deux raisons : la première est, banalement, située au niveau de l'objet : c'est la reproduction massive des petites images, donc leur étendue spatiale ; et la deuxième, située au niveau du texte, est que ces images pieuses sont le résultat iconographique de l'addition, fusion ou soustraction de plusieurs mains et styles créateurs différents. Ces images deviennent récurrentes en deux sens : premièrement au niveau de l'objet-image, parce qu'il y a des milliers d'exemplaires d'images pieuses diffusées partout, et deuxièmement au niveau de l'iconographie, parce que la configuration textuelle qui appartenait à la peinture devient une iconographie anonyme, qui a été dépouillée de toute propriété singulière et caractérisante, donc autographique. L'image pieuse est une image qui fait la moyenne à partir des mains de différents artistes et construit un style moyen, une main-moyenne qui devient le prototype contemporain de la médiation impersonnelle qui a toujours témoigné de l'incarnation du divin.

définirait Umberto Eco, qui demandent au fidèle de dépasser la banalité du stéréotype et d'accomplir la pratique de médiation : avec l'image pieuse, on n'est pas tant, en fait, le dévot d'un saint que celui d'une pratique de dépassement.

Si les tableaux vivants photographiques citant des iconographies picturales de la tradition apparaissent donc comme des énoncés qui montrent toute la « complication » de la mise en scène et l'effort de l'adéquation à une tradition stabilisée, avec la photo dévotionnelle, qui assure par contre une iconographie « naturelle », le visage du saint semble s'imprimer sur le papier imprégnant sans passer à travers la main et la préméditation de l'homme : dans ce cas, la genèse indicielle valorise une authenticité de l'émergence de la présence. Ce mode d'émergence des formes dans la photo dévotionnelle, lié à une instanciation entendue comme non intentionnelle et donc authentique, nous rappelle une autre émergence de la présence décidément plus célèbre, celle du corps de Jésus Christ sur le saint suaire. Il faut en fait se rappeler que ce sont les stratégies du renversement du négatif au positif, typiques du fonctionnement à empreinte et du développement photographique, qui ont permis de révéler et faire émerger le corps de Jésus Christ sur le saint suaire, et de mettre en lumière la naturalité de cette empreinte<sup>64</sup>. En effet, après plusieurs expériences scientifiques sur le saint suaire — qui ont montré que les traces provenaient d'une action « naturelle » non intentionnelle entre le corps et l'étoffe —, est né le mystère de l'image sans médiation, sans auteur, sans mains, en un mot, *acheiropoïète*. Et le négatif photographique ainsi que le suaire assument le statut d'empreintes non encore développées, encore à révéler. À partir de là, le mécanisme typiquement photographique qui transforme le négatif en positif, à savoir le mécanisme qui permet la révélation, comme dans le cas de la révélation du saint suaire, a été interprété comme quelque chose qui peut parler au nom de la transcendance même.

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

Le médium photographique dans le cas du statut dévotionnel change de rôle et de signification par rapport au statut artistique, même si la genèse photographique à empreinte reste la même dans les deux cas : le médium, de lieu de commerce et de reproductibilité dans le statut artistique (tableaux vivants), devient le lieu d'attestation de l'original le plus originel (saint suaire),

---

<sup>64</sup> Voir à ce propos Sicard (1998), Mondzain (2002), Belting (2007).

lorsqu'il est rendu pertinent par le statut dévotionnel, c'est-à-dire le prototype de toutes les empreintes uniques et sacrées (image pieuse).

Enfin, ce qui me paraît intéressant à remarquer à ce propos est que, paradoxalement, si la photographie dévotionnelle, du point de vue de l'instanciation, est une image destinée à être interprétée comme acheiropoïète, au contraire, du point de vue de la réception, elle est censée posséder un fort pouvoir de mise en communication et justement de médiation entre deux niveaux de réalité différents. Il est vrai que l'image dévotionnelle, pour avoir accès au domaine du sacré et non seulement du religieux, doit être considérée comme consécutive à une exécution non humaine et donc interprétée comme une image sans médiation, mais c'est vrai aussi que l'image dévotionnelle utilise son caractère non médié comme garantie de médiation entre le récepteur et un territoire transcendant.

### *3.5.3. Le statut éthico-politique de la photographie. Le cas du genre du reportage de guerre*

Réfléchissons maintenant sur un autre statut que celui artistique, à savoir le statut éthico-politique que je distinguerai du statut simplement documentaire qui n'a pas les mêmes enjeux didactique et éthique et qui comprend différents genres textuels qui partagent tous le questionnement sur les droits de l'homme.

L'ouvrage de Beyaert-Geslin *L'image préoccupée*, consacrée à la photographie de reportage, est une source précieuse pour pouvoir caractériser et systématiser la question des rapports entre statut éthico-politique et genres. La photographie de reportage, en fait, entendue en tant que macro-genre, fonctionne comme un diagnostic du temps présent en se révélant comme une parole à responsabilité collective. Elle doit être distinguée de la photo de presse parce qu'elle se caractérise comme une pratique professionnelle (la photo de presse inclut aussi les images des amateurs) et parce que, tout en étant une photo à portée collective, choisit l'individu, et notamment l'individu vulnérable, comme sujet d'interrogation ultime (la photo de presse est normalement beaucoup plus détachée des prises de position sur l'humanité et l'individu et elle pourrait être comprise comme macro-genre appartenant au statut documentaire).

En suivant Beyaert-Geslin (2009), on pourrait affirmer que la photo de reportage soulève deux questions fondamentales en sémiotique : la question du temps, et celle du corps, à savoir de l'authenticité de la prise de vue et, par conséquent, de l'éthique.

Commençons par la question du temps. Elle ne concerne pas seulement le fait que la photographie de reportage se présente comme la photographie la plus engagée par rapport à notre prise de conscience du présent – elle sert à ne pas faire passer le temps, à mettre le temps présent en présence car elle demande une réaction à l'homme en tant que sujet politique et en tant que sujet vulnérable – mais elle construit aussi un rapport très particulier au temps de la pratique photographique elle-même. Elle permet, en fait, de s'interroger sur comment un accident, une contingence ou une occasion peuvent se constituer

en événement : c'est justement la photographie qui fixe un ensemble flottant de pratiques concurrentielles ou seulement possibles en une nécessité. Cette nécessité c'est justement la photo qui la construit – s'il y a photo, il y a événement – mais l'événement peut la surprendre aussi : c'est le cas de photos dépaysées par l'événement, voire des photos qui enregistrent quelque chose qui ne pouvait pas être prévu et qui posent au photographe des questionnements éthiques sur son propre travail, sur ce qu'il est censé, ou pas, témoigner.

La pratique de la photo de reportage met le temps au centre de ses préoccupations dans un autre sens aussi. Elle partage avec la forme de vie scientifique un certain nombre de caractéristiques : non seulement elle vise à faire un diagnostic du présent mais elle doit aussi construire « une preuve pour les autres » et elle doit le faire de manière éclatante, éclairante et surtout rapide : le fond agonistique est le même que celui scientifique ainsi que le processus de la recherche et l'élan de la découverte. De cette façon, elle trouve sa forme la plus exemplaire dans le scoop : le scoop est une « course au plus près » (Beyaert-Geslin 2009, p. 72).

Ce que Beyaert-Geslin nomme la photographie de reportage pour nous comprend des genres différents tels la photo de guerre, la photo des événements de crises à implication sociale, souvent à sujet politique<sup>65</sup>, la photo d'actualité, etc.

La photographie de reportage de guerre est celle qui le mieux manifeste les considérations générales de la photographie de statut éthico-politique : c'est la photo du passé immédiat, un passé sur lequel on peut non seulement faire du diagnostic, mais intervenir. Elle vise à mettre sous les yeux de l'observateur les dissonances cognitives et esthétiques qui constituent l'événement et l'urgence d'une réaction de notre part (ce qui n'est pas le cas, pour Beyaert-Geslin, de la photo de statut documentaire qui s'efforce de révéler les continuités isotopiques de notre histoire passée et présente). Ce type de reportage de guerre qui saisit le feu de l'événement est à distinguer de la « photographie d'actualité » car elle décrit des situations de la vie quotidienne où la guerre est « toujours le fond – au sens figuratif ou au sens de la causalité – d'une scène de vie quotidienne organisée autour de personnages significatifs » (*ibidem*, p. 156)<sup>66</sup>. Bref, c'est une photo qui n'appelle pas l'observateur à intervenir dans l'immédiat de ses choix politiques ou civiques.

Le genre du reportage de guerre peut être considéré comme un genre en soi, même si les configurations visuelles peuvent être très diverses les unes des autres. Ce qui rend homogène ce genre est la thématique de la guerre mais aussi le fait que c'est une photographie qui met en scène la douleur du sujet

---

<sup>65</sup> Voir à ce propos les corpus analysés par Beyaert-Geslin qui mettent en scène les manifestations dans la place de la République à Paris contre la menace du Front national en 2002 ou les photos d'Anthony Suau qui témoignent des déménagements et de la perte de logement causés par la crise des *subprimes* aux États-Unis.

<sup>66</sup> À ce propos voir Beyaert-Geslin (*ibidem*, pp. 154-159) sur les corpus de reportage de guerre de Robert Capa et Lee Miller.

représenté et symétriquement, l'effort du reporteur pour le saisir de la manière la plus authentique possible. Ce genre de photo met aussi l'observateur dans une position très précise : celle d'un sujet vulnérable en tant qu'homme et tant que sujet politique.

### *3.5.3.1 Le reportage de guerre et les corps éthiques*

Comme l'affirme Beyaert-Geslin (2009) les corpus visuels appartenant au reportage de guerre mettent en jeu le corps du photographe, du sujet photographié et de l'observateur de manière très particulière : de manière très différent que dans le domaine de l'art, l'observateur se retrouve à découvrir que la prise de vue ainsi que les positionnements du corps et la direction des regards posent un questionnement éthique. Quelle est la bonne distance que le photographe doit garder vis-à-vis de ses sujets, surtout lorsqu'il s'agit de sujets souffrants ? Doit-il se tenir le plus près possible pour saisir tous les détails du drame, ou bien doit-il prendre un recul pudique devant la douleur des autres ? Où se trouvent les limites entre le très près et le trop près ? Quand l'auteur du scoop devient-il un paparazzi ? Comme l'observe Beyaert-Geslin le reportage de guerre pose le dilemme entre la proximité déontologique du photographe en tant que professionnel et le retrait pudique du photographe en tant qu'homme interrogé par des questions éthiques. Comment pouvoir concilier l'implication professionnelle et la délicatesse de l'homme ? Et encore, comment est-il possible de construire une image de reportage qui soit le plus authentique, sincère, touchante possible et qui refuse en même temps l'idéologie, la manière et le stéréotype ?

Pour répondre à cette question, il faut voir de plus près quelles sont les typologies textuelles de ce genre de photo. Ce qui devrait normalement témoigner de l'authenticité concerne en premier abord la distance corporelle témoignée par la topologie visuelle, mais aussi les soi-disant « preuves plastiques » de la difficulté de la prise de vue. Dans les photos bien connues de Robert Capa de la guerre espagnole par exemple la dangerosité de la scène est signifiée par une sous-information figurative qui est balancée par une surinformation plastique. Le plan de l'expression livre une textualité appauvrie où les détails de l'événement sont oblitérés, mais en même temps l'empreinte corporelle de l'énonciateur qui investit le plan de l'expression compense cet appauvrissement : son corps en danger, très près du danger, fonctionne comme une surinformation sous forme des grains texturaux et de formes floues à effet disparaissant ; il s'agit d'une surinformation provenant directement de sa chair et de sa vie risquées afin de témoigner. Le monde et l'événement photographiés sont représentés tels des obstacles à l'énonciation photographique, « qui cède pourtant sous la pression du corps » (*ibidem*, p. 88). Le « frottement » entre la prise de vue et le monde qui ne veut pas se faire saisir est témoigné par les formes floues de l'image et signifie la transformation du voir du photographe en éprouver avec tout son corps, avec son histoire de vie, avec son destin aussi. Beyaert-Geslin se demande si ces photographies peuvent être entendues comme des autoportraits d'une vie mise au service d'une cause collective ou

s'il peut s'agir plutôt d'une construction préméditée du photographe ou du produit de retouches post-factum qui ne visent qu'à être persuasifs sans pour autant s'appuyer sur un véritable sacrifice. Pour répondre à cette question, Beyaert-Geslin identifie trois instances de la pratique du reportage : la pose et la citation d'iconographies picturales comme expression d'une préméditation invalidant le régime éthique de la photographie d'une part, et la blessure du corps du photographe comme négation de la préméditation, de l'autre.

1. Partons avec la question de la pose qui nie toujours l'effet de naturel typique de l'effet de vérité lié à l'instantanéité, cette dernière étant concevable comme « une synchronisation de la pratique [photographique] avec le corps du sujet et avec le monde » (*ibidem*, p. 105). La pose construit toujours un effet de sens de manière, programmation et désynchronisation du corps du sujet du monde. Le sujet photographié au regard embrayé apparaît ainsi comme un complice de la théâtralisation de l'action mise en scène par le photographe. Si la pose apparaît comme la négation de l'élan sacrificiel du photoreporter et de la spontanéité de la prise de vue jusqu'à en nier la conduite éthique, Beyaert-Geslin nous fait apercevoir aussi que certaines images sans pose soulèvent au contraire le problème d'un sujet photographié qui n'a pas été libre de choisir de se faire photographier ou pas. En fait, le sujet qui ne pose pas est passivisé par le vouloir du photographe qui décide de le prendre en photo sans que le modèle puisse décider quoi que ce soit : il est doublement passivé autant par l'événement que par le corps choisissant et agissant du photographe. Si donc l'image avec pose se donne à voir comme une fiction qui nierait en principe les temporalités pertinentes à la pratique du reportage, l'image sans pose pourrait en revanche révéler le pouvoir de manipulation du photographe sur le modèle qui réduirait ce dernier à un objet : dans ce cas le sujet photographié reste à l'insu de la prise de vue et le photographe pourrait se révéler comme un traître. Certes, Beyaert-Geslin n'oublie pas de remarquer que même avec un sujet absorbé dans l'action on ne peut pas vérifier si cet absorbement n'est pas une pose elle aussi et qu'il n'y ait pas également de mise en scène de cette naturalité.

2. Dans le cas de la citation d'iconographies picturales, on est à nouveau face à un arrangement plastique qui pourrait invalider l'authenticité éthique à cause de sa trop facile reconnaissance figurative : il s'agit de poses qui miment des configurations corporelles et spatiales appartenant aux modèles de la peinture religieuse ou d'histoire. C'est vrai que ces modèles construisent une lisibilité de la photo grâce à cet argument d'autorité qui est la peinture ancienne, mais cette comparaison entre le drame actuel et le drame ancien révèle tout son caractère idéologique et nous met face à des valeurs préétablies qui écrasent toutes les particularités du drame présent en imposant une « vérité exemplaire » qui est en contraste avec une « vérité authentique ». Une fois de plus tout ce qui est figé, par la pose ou par un modèle iconographique connu, ne permet pas à la photo de se manifester comme message sincère et authentique d'un présent qui nous préoccupe ici-et-maintenant ; c'est pour cela que, comme l'indique Beyaert-Geslin, l'esthétisation est un risque que l'image

de reportage ne peut pas courir et notamment pas l'image qui met en scène des drames : seules les événements heureux peuvent être acceptés comme esthétisants, les tragiques ne supportent pas le peaufinement des formes. Comme on l'a vu précédemment avec les exemples des photographies tableaux-vivants, l'esthétisation porte avec elle un effet de manipulation qui pourrait toujours ressortir comme effet de sens non voulu de l'image de reportage... c'est pour cela que l'auteure voit comme seule solution possible une photo qui « s'affranchit de son énonciateur et semble procéder d'une énonciation collective » (p. 78), bref une image sans intention aucune, le produit d'« une énonciation par laquelle le monde s'énoncerait seul, [le produit de l'] ingénuité d'une ?machine enregistreuse≡ corporelle » (p. 145). Une photo de ce genre pourtant ne peut pas exister — s'il y a photo il y a intention humaine et donc manipulation... — à moins de concevoir une image photographique qui soit acheiropoïètes, encore une fois sur le modèle du saint suaire...

3. La troisième instance de l'authenticité, qui est peut-être la seule qui puisse être considérée comme la preuve véritable d'un engagement éthique de la part du photographe, concerne le sacrifice corporel de ce dernier. C'est le corps blessé du photographe qui aurait le pouvoir d'incarner et signer l'authenticité de la photo de reportage. Le corps blessé du photographe devient ainsi la seule surface d'inscription de l'événement qui puisse relever d'une prise authentique, mais de cette façon la textualité de l'image perd toute son inhérence. Dans ce cas aussi, comme remarqué auparavant, en tant qu'interprètes des photos, on ne peut que parier sur ces dernières sans jamais arriver à mettre le mot fin sur la sincérité des images. Avec ce cas extrême on a vu comment dans certains genres d'images la pure textualité ne peut rien garantir sur l'authenticité de l'image et il ne nous ne reste que parier sur les effets des textes : ce n'est que le hors-image qui peut nous donner des réponses.

Une autre fois, comme dans le cas de Barthes et de la photographie du Jardin d'Hiver, certaines pratiques peuvent acquérir toute leur valence seulement lorsque le contenu de l'image perd toute sa pertinence, lorsque le texte visuel se tait jusqu'à disparaître.

### *3.6. Les genres photographiques au musée*

Tout peintre a son genre. Un amateur demanda un lion à un peintre de fleurs. « Volontiers, lui répondit l'artiste, mais comptez sur un lion qui ressemble à une rose comme deux gouttes d'eau » (Diderot).

Comme on l'a déjà avancé brièvement auparavant, les genres, dans le cas de l'image photographique, ne peuvent être analysés selon la pertinence de l'« objet représenté » ; d'ailleurs le texte ne présente pas de partie localisable qui déclare à quel genre il appartient : *le genre est dispersé et diffus à l'intérieur du texte*. Comme on vient de le voir avec l'exemple de la photo de reportage, pour comprendre la signification d'une image, nous ne pouvons



nous baser seulement sur la classification par genres dérivant de la peinture, puisque la pratique réceptive et le statut très variés des photographies, en se posant comme point de vue sur les différentes textualités, ont le pouvoir de transformer la typologie générique de la tradition picturale. Souvent on a déclaré que les pratiques photographiques déconstruisent les genres traditionnels<sup>67</sup>. Dans ce débat Schaeffer défend l'importance du niveau d'analyse du genre photographique et explique que le caractère subversif par rapport à la peinture se constitue immédiatement en genre nouveau grâce à la relation avec les genres traditionnels<sup>68</sup>. La classification par genre nous paraît encore d'une importance vitale, en tout cas comme critère possible de classement et d'exposition, du moins par défaut :

Les pratiques transgénériques tout comme celles de déconstruction générique n'apparaissent jamais comme telles que par rapport aux genres dont elles effacent les frontières ou qu'elles déconstruisent. Dès lors que ces catégories cessent d'être opératoires, le caractère « subversif » ou « transgressif » des écarts disparaît du même coup : ce qui jusque-là était « écart » s'instaure en catégorie générique nouvelle (Schaeffer 2001, p. 17).

En outre, la catégorie de la transgression générique n'est pas véritablement pertinente en photographie : elle a été formulée pour la littérature et la peinture, où l'horizon d'attente du genre que l'œuvre singulière devrait transgresser est *interne* à l'art littéraire et pictural. Mais en photographie la relation est *externe* puisqu'elle se joue entre l'art photographique et ses multiples pratiques sociales :

---

<sup>67</sup> Le débat sur les genres photographiques a occupé ces dernières années tant le monde de l'art que les conservateurs des plus importantes collections photographiques du monde (Bibliothèque Nationale de France à Paris, le Musée des Beaux-arts de Houston, le Musée Victoria et Albert de Londres) et les théoriciens de la photographie français, américains, etc. ; pour preuve, le colloque qui s'est tenu à la Bibliothèque Nationale de France en 1999 intitulé « La confusion des genres en photographie ». Le président de la Bibliothèque Nationale de France, Angremy, dans sa présentation des actes de ce colloque, affirme que la répartition des photographies selon les genres semble encore un critère indispensable et évidemment le premier type de jugement sur l'œuvre, à tel point que la « réflexion esthétique commence souvent par l'identification du genre » (Angremy 2001, p. 7). Le colloque de 1999 se demandait précisément si un critère aussi ancien que celui des genres pouvait encore révéler une efficacité – du moins expositive – même si, tentant de répondre à cette question, on finit bien entendu par toucher la trame des jugements esthétiques. Sur ce point, cf. Schaeffer (1987, chap. « La question de l'art »).

<sup>68</sup> Pour cette raison Schaeffer, dans le texte qui accompagne le catalogue de l'exposition parisienne *Portraits, singulier pluriel* (1997), affirme qu'organiser une exposition d'art photographique autour d'un genre a encore un sens, puisqu'il n'est pas possible de parler d'« art généralisé » comme le fait Thierry de Duve, entendant par là un art sans genres, pure expression d'une artisticté métaphysique.

les catégorisations génériques que l'usage artistique de la photographie doit déplacer sont supposées être celles de l'usage non artistique de la photographie ; de même l'horizon d'attente générique serait formé par les catégorisations de ces usages non artistiques (*ibidem*, p. 18).

Dans ce cas, on glisse de la relation entre l'œuvre individuelle et la tradition à celle entre le domaine artistique et l'expérience non artistique des récepteurs : « Ce qui est en cause ce n'est plus une dynamique artistique mais une relation antagonistique entre l'art et les catégories ayant cours dans notre existence quotidienne » (*ibidem*, p. 18).

Dans tous les cas, Schaeffer rebondit sur la relation entre genres et fonctionnement social de la photographie. Schaeffer affirme que la fonction d'un portrait, par exemple, dépend de son contexte réceptif plus que des caractéristiques de l'image et Schaeffer (1997) note que d'ailleurs la confusion du genre avec l'objet représenté surgit spécialement dans le cas du portrait<sup>69</sup>. Mais dans ce cas également il est nécessaire de distinguer entre ses sous-genres et les diverses pratiques : par exemple, dans le cas de la photographie judiciaire et d'identité comme dans le portrait de famille, le sujet photographié dans ses détails identifiants est très important, tandis que dans le cas du portrait saisi comme une œuvre d'art il l'est moins<sup>70</sup>.

Ainsi, les genres s'affichent soit : 1) à travers une approche qui rend pertinent leur statut social, soit 2) à travers l'objet représenté, soit 3) à travers leur esthétiques au niveau de l'énonciation énoncée. Essayons de voir tout cela de plus près en prenant en examen le cas du musée de la Photographie de Ciniciello Balsamo (Milan) ; les critères d'exposition des collections de photographie nous permettent d'approfondir la recherche sur certaines questions théoriques car le musée photographique est le banc d'essai de la réflexion sur la pratique photographique : le musée, à travers le catalogage, la classification, l'exposition et la disposition spatiale des œuvres, fournit des réponses, même provisoires, aux nœuds théoriques que nous examinons. Plus encore que les expositions personnelles des artistes et les rétrospectives monographiques, les expositions des archives et des fonds, c'est-à-dire des diverses collections d'un musée, permettent d'analyser *in situ* et en acte la catégorisation et la classification de la photographie contemporaine. Dans ces cas, on part toujours d'une matière plutôt informelle, celle des diverses collections provenant de plusieurs cultures, lieux et époques, que l'exposition a en quelque sorte le devoir de faire dialoguer stratégiquement dans la salle d'exposition. Le type d'exposition dans ce musée montre qu'on peut identifier le genre non pas à un certain type d'objets représentés, mais à des praxis

---

<sup>69</sup> Sur le portrait en peinture et en photographie cf. Beyaert-Geslin (2003). Pour une étude de la photographie comme trace autobiographique voir Méaux et Vray (2004).

<sup>70</sup> Voir à ce propos Le Guern (2010) qui analyse le portrait en relation à sa légende et notamment en relation à une fonction indicelle (la légende précise qu'il s'agit d'un individu précis) et à une fonction iconique (la légende affirme qu'il s'agit du portrait d'un homme sans préciser son identité).

énonciatives se fondant sur des relations perceptives : la trouée pour le paysage, la saillie pour la nature morte, la focalisation particularisante pour le portrait, etc. qui sont en rapport avec des statuts et des pratiques réceptives.

Le musée en question a présenté un certain nombre de photos d'un fonds intitulé « Idée de Métropole » en 2002 à la Villa Ghirlanda (siège du musée), dont les images les plus représentatives ne sont pas des paysages métropolitains, mais des portraits de bébés ou d'enfants qui nous regardent dans les yeux et des représentations de différentes variétés de plantes. Les photographes engagés dans ce projet sur la métropole se sont consacrés non tant au genre qui se rapproche le plus du thème choisi, la photographie d'architectures urbaines, le reportage de rue, etc., mais plutôt à des genres qui ne renvoient pas au thème de la ville : le portrait qui singularise un personnage (ou un groupe) en le rendant unique, ou la nature morte qui demande au spectateur un regard de près qui contemple la texture des objets représentés. De cette façon la relation habituelle entre thème et genre est subvertie et c'est précisément cette subversion qui souligne la vitalité du critère de perception et de sémantisation des images à travers les genres.

### *3.6.1. Les critères de l'exposition muséale*

Une des questions certes banales, mais centrales, pour comprendre les sections d'exposition, et non seulement l'histoire critique du médium photographique, est à nouveau la dichotomie entre photographie artistique et photographie documentaire. Dans ce cas, si le fondement de cette dichotomie réside dans les pratiques productives et réceptives auxquelles les photographies sont ramenées, ces différentes pratiques réceptives peuvent rendre pertinente la même textualité à leur façon et construire différents parcours textuels :

Les arpentages topographiques d'Atget sont désormais les premiers paysages de la modernité, l'intention publicitaire n'est plus perceptible dans les célèbres natures mortes de Kertész ou d'Outerbridge et il arrive même qu'on reconnaisse une réelle qualité esthétique aux archives anthropométriques qu'on ira même jusqu'à exposer aux murs des galeries, hors de leur contexte, en tant que portraits... (Angremy 2001, p. 7).

D'ailleurs, nous sommes désormais habitués à nous rendre dans des expositions d'art qui exhibent des photographies de guerre autrefois considérés comme photos d'actualité, périssables, et à rendre pertinentes des isotopies plastiques et des parcours sémantiques que nous n'activerions pas si les photographies nous étaient présentées comme des simples photos de presse. Si même l'âge peut s'ériger en critère artistique, nous nous rendons compte que l'histoire des expositions d'art nous empêche de décider a priori quelle peut être la « qualité » d'une image artistique :

La collection photographique muséale est toujours en partie une collection d'objets trouvés. Les images ne sont pas sélectionnées uniquement en vertu d'un canon esthétique fermement établi, mais tout autant à cause de leur prégnance individuelle, que celle-ci soit due à leur organisation formelle, aux

objets empreints, à leur allure (ce « je ne sais quoi » que Barthes qualifiait de *punctum*) ou simplement à leur âge. Bien sûr, il existe indéniablement une pression institutionnelle qui vise à la constitution de corpus d'images référables à des œuvres individuelles, et cette pression est d'autant plus forte que les images sélectionnées sont récentes. Mais plus on se rapproche des premières décennies de l'histoire de la photographie et plus les critères de sélection se brouillent : à la limite une daguerréotypie peut déjà prétendre au statut muséal, du simple fait qu'elle existe. Autrement dit, l'art photographique en tant qu'institution muséale semble osciller en permanence entre le document et le monument (Schaeffer 1987, p. 158)<sup>71</sup>.

Mais venons aux critères d'accrochage dans notre musée, qui sont les plus divers : par genre, date, collection de provenance, etc., ce qui montre bien la difficulté de la classification.

1) Un premier critère d'accrochage dans le musée milanais est le critère historico-artistique et pourrait être défini comme valorisant des « recherches linguistiques et des expérimentations linguistiques » ou des « recherches et réflexions méta-textuelles ».

2) Inversement, la classification qui sous-tend les trois murs de la salle d'exposition où l'on peut admirer les paysages métropolitains de Milan pris par les plus grands photographes du monde entier (« Idée de métropole »), est précisément une classification par genres. Tandis que les paysages exposés sur les murs sont de dimensions plutôt imposantes, les images montrées sur les panneaux sont de dimensions plutôt discrètes : elles sont disposées sur des présentoirs spéciaux et miment un mouvement saillant vers l'observateur, un mouvement de « venir à la rencontre ». Au contraire, l'agencement des paysages, pendus aux murs, marque le fonctionnement de percée vers le dehors typique des paysages qui, comme l'affirme l'historien et théoricien de l'art Stoichita (1993), fonctionne comme ouverture « à fenêtre » vers l'horizon. Il existe donc une relation entre les configurations textuelles des images et la façon dont elles sont exposées : nature morte sur le présentoir et paysage au mur.

3) Même la thématique sociale des œuvres est utilisée comme critère d'exposition. En effet, sur un autre panneau de la salle nous trouvons des

---

<sup>71</sup> Tout ceci pourrait être contredit par le fait que, par exemple, la recherche métalinguistique des années 1920 a mis en lumière la capacité de la photographie à dépasser son destin d'image transparente ; cette recherche a servi quasi de manifeste d'une artisticité *immanente* à l'image photographique. Mais de l'autre côté nous savons bien que les expérimentations d'un Veronesi, par exemple, peuvent être sémantisées non seulement par un regard qui les rend pertinentes comme « recherches linguistiques » qui tendent à autonomiser le langage photographique par rapport au modèle, mais aussi comme document d'un faire technique, témoignage d'une pratique productive. Dans ce cas donc, l'image exposée au musée parce que métaphotographique peut être rendue pertinente par des historiens et des sociologues comme documentaire d'une pratique d'instauration qui a transformé la pratique sociale de la vision.

images qui sont cataloguées sous le nom un peu vague de « photographie sociale » : cette fois nous ne sommes plus face à un critère d'exposition historico-artistique, ni de genre, mais la formule « photographie sociale » devrait rendre pertinente, d'une part, la thématique des œuvres, de l'autre, le statut sous lequel elles circulent dans le social. Si les thématiques des images rassemblées ici sont les plus diverses, le statut documentaire est absorbé dans le statut artistique, non seulement par l'emplacement muséal, mais aussi par la présence de portraits à ambition artistique. Dès lors les images exposées sous la formule « photographie sociale » n'excluent ni les textes expérimentaux, ni les textes à statut artistique, pris par certains des photographes les plus célèbres du monde. La photographie sociale serait-elle simplement une étiquette pour rassembler les images les plus diverses ? Cette étiquette même serait-elle impure, voire privée de toute valeur heuristique théorique ? La notion de photographie sociale nous renverrait à des images qui visent à informer, et que Floch aurait considérées comme appartenant à la *photographie référentielle*, à même de « restituer la parole du monde ». Si ce type de classement renvoie à une esthétique textuelle de l'image, à l'inverse, l'autre opposition que Floch trace entre valeurs d'usage et valeurs de base investies dans la photo, aborde la photographie comme un « programme narratif dans la vie d'un producteur ou d'un utilisateur » (Floch 1986, p. 19). Dans notre cas, il nous semble que le critère expositif et théorique de « photographie sociale » risque d'être peu heuristique, vu qu'il ne peut pas être considéré comme co-extensif ni de la photographie référentielle, ni de l'attitude documentaire pratiquée par les historiens.

Ce qui nous semble intéressant de remarquer, c'est surtout la nécessité de porter un regard sur le texte photographique qui ne fasse pas abstraction de son histoire productive et réceptive, mais qui en même temps ne se résolve pas en elle ; il paraît nécessaire d'analyser comment les pratiques réceptives parcourent une même image en focalisant des sens et des directions diverses, qu'il faut mettre en comparaison. Du reste, une fois établi le statut selon lequel on aborde une certaine photographie pour la faire signifier, l'analyse des formes de la textualité reste l'unique mode pour objectiver et contractualiser la validité d'un parcours de sens.



## Chapitre quatre

### 4. Du texte photographique à l'objet-photographie

#### 4.1. *Aura et reproductibilité photographique*

L'interrogation menée précédemment sur les pratiques réceptives de l'image nous conduit à nous déplacer de la photographie comprise comme textualité à la photographie comprise comme objet, liée aux divers dispositifs présentationnels, tels que des albums photographiques, stéréographiques, des box de musées, des écrans d'ordinateur, etc. Le niveau de l'objet est concevable comme médiateur entre celui du texte et celui de la pratique. Ceci nous amène surtout à nous occuper de la question de l'original, de la reproduction et donc des différents tirages. À ce propos, la théorie benjaminienne de l'aura<sup>1</sup> qui rend pertinents, dans la photo ainsi que dans le tableau, les modes de production, et donc la question de l'authenticité, nous permet de problématiser le niveau de la textualité par rapport au niveau de l'objet.

L'aura d'une œuvre d'art, notamment picturale, pour Benjamin (1938) est étroitement liée à l'exemplaire *unique* original, c'est-à-dire à l'authenticité, cette même authenticité qui est refusée par Benjamin aux images photographiques produites à partir du négatif – considéré comme l'unique original photographique.

Selon Benjamin la *reproduction* photographique d'une œuvre d'art picturale ou architecturale, par exemple, permet à l'œuvre d'être diffusée et réadaptée à des situations qui ne seraient pas accessibles à l'original même : mais de cette façon se joue une dévaluation de l'*hic et nunc* de l'œuvre, parce qu'on la transporte dans l'ailleurs et le non-maintenant, en déstabilisant donc son effet de présence et son autorité au sein d'une tradition historique. Ce faisant, de la valeur *cultuelle* de l'œuvre on passe ainsi à sa valeur profane, *culturelle*. Dans ces écrits Benjamin rappelle que l'œuvre d'art, avant l'avènement de la modernité, était intégrée, grâce à son unicité, à la tradition religieuse et au culte ; l'objet *reproduit*, en revanche, se « re-présente

---

<sup>1</sup> Pour une brève histoire de l'aura, cf. Grojnowski (2002). Les « auras » dans le monde gréco-latin, filles d'Eole, sont des incarnations de souffles d'air, d'exhalaisons, d'êtres impalpables, invisiblement présentes. Le terme aura devient synonyme d'effluve vital ; au dix-neuvième siècle et dans les milieux de la médecine et des sciences paranormales, synonyme d'âme.

cycliquement » et met en échec son positionnement temporel et celui des œuvres qui lui sont liées. Pour Benjamin et sa « théologie esthétique » (Grojsnowski 2002, p. 293) le problème de l'efficacité de l'original se pose en effet surtout en relation au temps et à la tradition : la technique de reproduction soustrait l'œuvre à sa propre mémoire, à la stratification de la tradition parce que, en un certain sens, elle *actualise le re-produit* à chaque fois que celui-ci se présente sous nos yeux. L'objet original et authentique, au contraire, se caractérise par le fait qu'il est « l'unique apparition d'un lointain, si proche soit-il » (Benjamin 1938, p. 278). Sur la valeur culturelle Benjamin affirme :

Lointain s'oppose à proche. Ce qui est *essentiellement* lointain est inapprochable. En effet le caractère inapprochable est l'une des principales caractéristiques de l'image servant au culte. Celle-ci demeure par sa nature un "lointain, si proche soit-il". La proximité que l'on peut atteindre par rapport à sa réalité matérielle ne porte aucun préjudice au caractère lointain qu'elle conserve une fois apparue (*ibidem*, note 1, p. 280).

L'aura produit l'apparition du lointain dans le proche, du passé dans le présent, de l'ailleurs dans l'ici, c'est-à-dire réactive l'origine des valeurs dans la dimension du présent. Bref, l'aura présentifie l'origine.

Plus l'original est dominé par l'unicité et par la durée (dans le sens d'un *lointain qui persiste* jusqu'à l'ici-et-maintenant), plus la reproduction est caractérisée par le répétable et le périssable. Dans ce cas, nous pourrions même parler de *violation* produite par la reproductibilité, justifiée par le fait que Benjamin décrit la perte de l'aura comme un « objet dépouillé de sa gaine », c'est-à-dire de quelque chose qui le protège en l'isolant, et qui fonctionne comme une enveloppe qui le scelle et le sépare du monde. Ce sceau auratique doit être pensé comme une zone de séparation, brumeuse et vaporeuse, qui entoure l'objet, tandis que la reproductibilité équivaut à la « perte de l'auréole » et de la « distinction ». Dans ce sens nous pourrions affirmer que l'objet d'art, revêtu de sa gaine sacrée, est une apparition qui *se retient* lorsqu'elle s'offre à l'observateur, tandis que la reproduction va directement, de façon itérative et ostentatoire, « au devant de celui qui la reçoit » (*ibidem*). Plus l'objet d'art est replié en lui-même, parce qu'il maintient la trace du geste productif, qui est unique, plus, à l'opposé, l'objet reproduit, privé de sa gaine, se disperse, en se mettant à la merci de tous. Pour Benjamin, l'objet auratique est concentré en soi-même, se réalise dans l'apparition « unique », tandis que le parcours de l'objet reproduit est caractérisé par la diffusion et la pulvérisation de sa valeur. Dans ce sens, dans le système de Benjamin, la propriété sacrée coïnciderait avec une clôture, tandis que la reproduction se traduirait par la dispersion et le morcellement. Il semble décidément que pour Benjamin, plus l'extension expositive des images augmente, plus on perd la concentration intensive de leur efficacité : « au rapt [...] s'oppose la diversion » (*ibidem*) et on passe ainsi de la contemplation à la distraction, de la concentration sacrée à la dispersion profane. Il n'existe donc pas de



possibilité de copier l'aura pour le savant allemand : aura et possibilité de réplique s'excluent réciproquement<sup>2</sup>.

Les affirmations de Benjamin sur le déclin de l'aura de l'image reproduite et reproductible par rapport à celle produite par la main humaine sont aux antipodes, par exemple, des affirmations de Barthes sur la vivacité de l'image photographique considérée comme plus efficace que l'image picturale dans le rendu de la présence. Pour les théoriciens de la photographie, surtout pour les pragmaticiens, la valeur de l'efficacité de la photographie se trouve exactement à l'opposé de celle décrite par Benjamin : chez Krauss (1990), par exemple, c'est précisément l'indiscernabilité de l'image photographique par rapport à son objet (jusqu'à considérer l'image photographique comme un *ready-made*), ou le fait que le photographe ait été là comme témoin devant le « photographié », qui crée l'effet auratique, c'est-à-dire la force de présence entre le producteur passé et l'observateur présent que seulement l'image photographique peut engendrer.

#### 4.1.1. L'aura de la patine

Si la théorie de l'aura ne prend pas en compte les configurations énonciatives de la textualité, elle devient pertinente si on étudie la photographie comme objet et comme matérialité qui garde en mémoire les traces de l'acte et du sujet producteur. Du reste, même la photographie hyperauratique de la mère au Jardin d'Hiver décrite par Barthes (1980) ne doit pas son efficacité au réseau des formes qui la constituent, mais au fait qu'elle soit avant tout un objet matériel sur lequel s'inscrivent les traces du temps. Barthes sémantise la photographie également et surtout comme objet matériel authentifié grâce à une patine acquise à travers le temps : « La photographie était très ancienne. Cartonnée, les coins mâchés, d'un sépia pâli, elle montrait à peine deux jeunes enfants debout » (Barthes 1980, p. 106). La photographie interrogée par Barthes garde les marques de son histoire d'usage, de sa détérioration chimique (« d'un sépia pâli ») et conserve inscrit en elle le fait qu'elle ait été à plusieurs reprises regardée et touchée (cartonnage et coins mâchés). Barthes ne considère pas tant l'aura comme dépendant de sa production, mais plutôt de la « biographie » de l'image, c'est-à-dire des traces de la manipulation de la part des récepteurs. Benjamin, en revanche, envisage la photographie, tout comme le tableau, uniquement quant à sa production et non pas tant quant à son usage et à la patine du temps. Dans ce sens donc, si Benjamin traite l'aura comme une propriété a priori de l'objet (tous les tableaux originaux la possèdent, de même que tous les daguerréotypes, etc.), Barthes envisage l'aura comme patine déposée sur l'objet : dans ce sens, l'aura ne se confond pas avec la *généricité* de la genèse, mais avec la *particularité* et l'intimité des pratiques d'utilisation. La photo en tant qu'*impression* assume dès lors une importance considérable dans la théorisation du champ de la photographie. Une image qui a été « vécue » et manipulée ne possède pas la

---

<sup>2</sup> Pour un approfondissement de la question de l'aura sacrée cf. Dondero (2009a).

même aura qu'une image qui vient d'être imprimée. Les styles d'impression évoluent, les encres, les papiers et, surtout, les traces de la stratification du temps : dans le cas de la patine ce n'est pas tant la configuration textuelle qui compte, mais les traces incorporées par l'image témoignant de son vécu.

Les propriétés physiques des images photographiques ont toujours été considérées en sémiotique comme inessentiels par rapport à la signification de l'image, tels des supports neutres. L'anthropologie de l'image en tant qu'objet culturel a par contre rendu pertinent sa matérialité. Comme l'affirment les anthropologues Edwards et Hart (2004a), nous ne devons pas oublier que les caractéristiques matérielles de la photographie influencent les formes de la textualité. En effet, dans le cas du daguerréotype par exemple – qui pour Benjamin, à la différence de l'impression photographique, garde intacte l'aura – *les propriétés visuelles de sa surface dépendent directement de sa matérialité*. Le daguerréotype, qui se formait sur une surface argentée, était protégé par un verre entouré de laiton, de soie ou de velours, et renfermé dans du bois ou dans de la peau et exhibait une telle combinaison de matériaux qui mettaient l'observateur face à une multiplicité de textures, de couleurs et de types de surfaces. Puisqu'on ne pouvait l'observer que grâce à des lumières particulières (*raking light*) qui permettaient la visibilité des formes malgré les nombreux reflets de la surface argentée, cet objet demandait à l'observateur d'être manipulé et impliquait donc une expérience tactile : l'étui devait être ouvert avec beaucoup d'adresse et de soin et manipulé jusqu'à ce que la vision émerge de la surface d'argent<sup>3</sup>. Si l'effet auratique ne dépend pas de la configuration textuelle, la matérialité de l'image modifie néanmoins les formes textuelles : le matériel qui enveloppe la plaque métallique du daguerréotype sur lequel les formes sont imprimées produit un effet-filtre à la vision et module la perception des formes.

#### 4.2. *L'aura entre autographie et allographie*

Tandis que l'expérience auratique est une expérience réceptive obtenue par le biais d'une relation avec l'*hic et nunc* de la production, comme cela arrive dans le cas du daguerréotype ou de la peinture, chez Benjamin, on l'a vu, la reproductibilité de l'image photographique cause la perte de l'aura. Ceci signifie-t-il que pour Benjamin la photo prise dans son occurrence unique par un Polaroid, appareil qui s'avère un des plus vulgaires, banals et diffus, pourrait posséder une aura ? Il nous semble que la voie tracée par Benjamin, qui ontologise la genèse des images, soit difficile à suivre. Nous sommes plutôt convaincue que même une image photographique reproductible, un tirage parmi tant d'autres d'un négatif, peut produire un effet auratique : comme l'affirme Sontag (1973), même une photographie d'Atget imprimée sur du papier désormais introuvable possède une aura. En effet :

---

<sup>3</sup> Sur l'objet-daguerréotype cf. Edward & Hart (dirs 2004).

La vraie différence entre l'aura d'une photographie et celle d'un tableau se situe dans le rapport différent au temps. Les outrages du temps tendent à abîmer les tableaux. Mais une partie de l'intérêt intrinsèque des photographies, et une cause importante de leur valeur esthétique, sont précisément les transformations auxquels le temps les soumet, leur capacité à fuir les intentions de celui qui les a faites, en somme. Après un laps de temps suffisant, nombre de photographies acquièrent une aura (Sontag 1973, p. 122).

En ce qui concerne l'originalité de l'image photographique par rapport à l'image picturale, Sontag distingue entre les copies tirées du négatif original à l'époque de la prise et les générations de tirages ultérieurs du même négatif<sup>4</sup>. Dans ce sens, Sontag semble affirmer que tant le type de papier que ses techniques de tirage peuvent assurer à la photographie une originalité, parce qu'ils renvoient directement au choix du photographe. Or même au cours d'une durée bien précise on peut tirer le même négatif de différentes manières : c'est pourquoi la photographie mérite d'être considérée, au même titre que la peinture, comme un art autographique<sup>5</sup>. Pour preuve on peut considérer qu'un développement de négatif totalement différent de celui choisi initialement par le photographe peut être considéré comme un faux, ce qui arrive dans les arts autographiques, mais non dans les arts allographiques. Pensons aux différentes exécutions d'une même partition musicale : elles sont toujours des originaux car il suffit qu'elles suivent de manière correcte la partition. Dans ce sens, le négatif photographique ne fonctionne pas comme partition, parce qu'il n'existe pas de notation pour un négatif et donc la concordance ou non avec l'« identité d'épellation »<sup>6</sup> ne s'avère pas pertinente : une image développée selon un choix lumineux et chromatique différent de celui choisi par le photographe est susceptible de devenir un faux de ce même négatif. En outre, si l'image picturale est considérée comme un original grâce au lien avec l'acte de production, nous pouvons affirmer la même chose pour la photographie, étant

---

<sup>4</sup> Sur le « vintage-print », cf. Willumson 2004. Les tirages vintage sont ceux développés les dix années qui suivent la production du négatif : de cette façon tant le négatif que les tirages sont liés historiquement à la production de l'image qui est considérée comme investie de valeur. Les photos tirées après les dix années, considérées non-vintage, sont bien moins appréciées sur le marché, voire refusées par les musées américains. Ces affirmations s'opposent clairement aux positions de Benjamin : « De la plaque photographique, par exemple, on peut tirer un grand nombre d'épreuves ; il serait absurde de demander laquelle est authentique » (1938, pp. 281-282). A propos de la conservation non seulement du négatif, mais aussi du tirage original et de la relation de l'image à un lieu particulier, cf. Baetens (1994).

<sup>5</sup> Pour ce qui est de la distinction entre arts autographique et allographique, cf. Goodman (1968) qui distingue entre arts autographiques, dont l'authentification est liée à l'histoire productive, et arts allographiques, authentifiables par « l'identité d'épellation » (*sameness of spelling*).

<sup>6</sup> La notation est une « correspondance exacte quant aux séquences de lettres, aux espacements et aux signes de ponctuation » (Goodman 1968, p. 149) – qui n'existe ni en peinture ni en photographie où manque un alphabet de caractères –, qui existe en revanche pour la littérature et la musique.

donné que chaque image, selon des degrés différents, authentifie l'acte producteur. Si en peinture l'original est authentifié moyennant les traces laissées par la main et par la sensori-motricité de l'artiste, en photographie l'authentification s'obtient grâce au choix du « cadrage », qui résulte de la prise de position du corps du photographe, du papier, du calibrage du tirage, du format, de la résolution de l'impression, etc.

Si nous prenons par contre en compte la théorie du philosophe Nelson Goodman, nous pouvons affirmer que l'image photographique serait qualifiée d'*œuvre autographique à objet multiple*. Les nombreuses impressions qu'on peut tirer d'un seul négatif (autographique) sont multiples (œuvre allographique à « objets multiples »), mais nous savons bien que les différents tirages peuvent ensuite restituer un seul négatif selon des modalités assez différentes. Cette possibilité s'accommode de la décision fréquente de la part du photographe de choisir une technique et un calibrage du tirage qui remontent à l'original photographique. La photographie est donc un *art autographique à objet multiple* au sens où l'artiste décide par exemple *combien de et quels* tirages doivent être considérés comme originaux<sup>7</sup>.

#### *4.2.1. Les tirages photographiques et l'authenticité*

Goodman distingue entre art autographique et art allographique non seulement par le biais de la pertinence du faux, mais également par les différents stades productifs des arts : la peinture, art autographique, possède un seul stade et la musique, allographique, en a deux (partition et exécution). Il existe des exceptions à cette distinction ; ainsi la photographie s'articule en deux moments, celui de la « prise » et celui de son développement, mais ne peut pas être considéré comme un art allographique *tout court* : il n'existe pas d'identité d'épellation pour le négatif photographique comme il existe en revanche pour la partition musicale. Le négatif photographique, même s'il est fixé une fois pour toutes, n'a pas d'identité d'épellation parce qu'il ne possède pas de système de notation et donc n'a pas le pouvoir de légitimer tous les tirages qui en dérivent, lesquels peuvent tellement différer les uns des autres jusqu'à rendre l'œuvre méconnaissable. En fait, en photographie, toutes les zones de lumière et d'ombre imprimées sur papier sont constitutives, comme en peinture, tandis que nous savons bien qu'en littérature la couleur de l'encre ou le papier sur lequel est imprimé un roman sont des caractéristiques contingentes par rapport au caractère artistique de l'œuvre. En littérature, comme dans le cas de la musique, il existe un système de notation qui peut décider de l'exactitude ou non des exécutions. La photographie est donc, contrairement à la musique mais comme la gravure cette fois, un art autographique dans ses deux étapes. Le fonctionnement du cliché gravé, de la photographie imprimée et du tableau sont comparables : dans les trois cas la certitude de leur authenticité dépend de l'identification de l'objet matériellement produit par l'artiste. Cependant, à la différence de ce que

---

<sup>7</sup> Cf. à ce propos Dondero (2006b).

Goodman pense de la gravure où les différents tirages obtenus d'un même cliché sont tous des exemplaires authentiques de l'œuvre – aussi différents qu'ils soient en couleur, en quantité d'encre, en qualité d'impression et en type de papier –, tous les tirages du même négatif ne sont pas des exemplaires authentiques de l'œuvre parce que la diversité d'exposition de l'impression, la qualité du papier, etc. peuvent faire la différence entre un original et un faux, bien qu'ils proviennent d'un même négatif. Mais tant dans le cas de la photographie que dans le cas de la gravure – puisqu'il n'existe pas de systèmes de notation ou de critères de congruence entre un tirage, un cliché ou un négatif – le rapprochement entre deux tirages n'est pas plus probant que celui entre deux tableaux, c'est-à-dire impossible à l'œil nu : il est donc nécessaire de renouer avec l'histoire de la *production* pour la peinture ou de l'*autorisation* pour les tirages photographiques. Certes, tous les tirages autorisés par un artiste comme originaux valent comme des exécutions originales, et ceci non pas grâce à la congruence avec un système de notation, mais grâce à la décision de l'artiste.

Il existe en outre d'autres stratégies pour authentifier une photo – à part celle du photographe qui opte pour un tirage et décide d'un format et d'un certain nombre d'exemplaires originaux – : lorsqu'on intervient manuellement sur le négatif ou sur le tirage, on les « autographie » parce qu'on signe la photographie par un geste du corps propre en en renforçant l'authenticité. L'écriture calligraphique sur la photographie permet d'identifier un tirage photographique unique comme le seul auquel on puisse attribuer le statut autographique, mettant quasi de côté le négatif qui, quoique « à l'origine » du texte, ne s'avère ensuite qu'un des passages de la production de l'œuvre. L'écriture calligraphique permet de faire de *cette œuvre-là* – et seulement de *cette œuvre-là* – l'unique tirage autorisé par l'énonciateur parce que signé par le geste corporel, et d'exclure tous les autres. Par le truchement de l'écriture les tirages photographiques ne seraient plus de simples occurrences du négatif, mais s'élèveraient au rang d'œuvres autonomes et uniques. L'écriture apposée sur la surface d'une photographie, en tant que mise en valeur calligraphique, convertit le régime d'instanciation (d'*autographe multiple* à *autographe unique*), en transformant une seule impression en exemplaire authentique de l'œuvre. L'écriture sur le support photographique est en général une forme d'appropriation de l'image de la part du photographe qui, par le biais du geste scriptural, insère dans l'image photographique obtenue mécaniquement son faire gestuel et sensori-moteur – même si, comme nous le savons bien, le simple faire photographique témoigne déjà de la trace d'un mouvement sensori-moteur, comme dans le cas des photos délibérément « bougées ».

#### *4.3. La photographie comme texte et la photographie comme objet*

À partir des réflexions de Benjamin sur l'aura de l'original, la patine de la photographie, et du travail de Goodman, il s'avère nécessaire de mettre en relation le niveau sémiotique de la textualité avec le niveau objectuel de la photographie et, par conséquent, avec les pratiques institutionnelles de

conservation, catalogage et exposition muséale. Considérer la photographie comme objet et non seulement comme texte peut expliquer le lien entre textualité et pratiques institutionnelles, à partir des pratiques familiales jusqu'aux pratiques liées aux collections à but documentaire, historique et scientifique des bibliothèques et des archives ainsi qu'aux pratiques d'exposition. Comme l'affirment deux anthropologues de la « matérialité » de l'image photographique :

Si nous éloignons le foyer méthodologique de son contenu, nous pouvons noter que ce n'est pas seulement l'image en tant qu'image qui est le lieu du signifié, mais que ce sont les formes matérielles et présentationnelles et les usages auxquels elles sont sujettes qui ont une fonction centrale pour la photographie en tant qu'objet socialement relevant. On peut aussi remarquer que ces formes matérielles existent en dialogue avec l'image même et que ce dialogue produit les valeurs associatives que les photographies incarnent (Edwards & Hart 2004a, p. 2, nous traduisons).

Si, comme le voulait Floch (1986), nous devons faire la distinction entre l'*analyse des photographies* et les *théories sur la Photographie*, il est nécessaire d'impliquer dans ces analyses également leurs supports matériels, ainsi que la trace de l'usage, puisque : « La matérialité traduit le concept abstrait et représentationnel de la *photographie* en *photographies* comme objets qui existent dans l'espace et dans le temps » (Edwards & Hart 2004a, p. 2, nous traduisons).

Si chez Floch c'était la lecture plastique de l'image – qui libérait la photographie de la dépendance du référent – qui permettait d'analyser les photographies et de s'éloigner de la Photographie réifiée de la théorie de Dubois (1983), dans ce cas c'est l'étude de la matérialité de l'image qui l'émancipe de l'ontologisation, la matérialité de la photographie étant directement liée à la diversité des pratiques réceptives.

Les caractéristiques matérielles des photographies ont une forte influence sur la façon dont elles sont lues et interprétées, étant donné que différentes formes matérielles déterminent différentes sémantisations et modes d'utilisation. La matérialité de l'image est donc un niveau sémiotique global par rapport au niveau local du texte.

Edwards & Hart (2004a) distinguent trois formes corrélées de matérialité de l'image :

- 1) la « plasticité » de l'image, à savoir son traitement chimique (chemistry), le papier sur lequel elle est imprimée, le type d'encre, etc. ;
- 2) les « formes présentationnelles » telles par exemple les cartes de visite, les *cabinet cards*, les albums, les écrans d'ordinateur, les différents types d'encadrement de l'image photo-graphique<sup>8</sup> ;

---

<sup>8</sup> Si on transforme par exemple le *support matériel* d'un texte photographique (en l'occurrence, une image journalistique format A4 en image cartonnée et accrochée aux

3) les traces physiques de l'usage et du temps (la patine et l'usure).

D'une part, les formes présentationnelles modalisent le récepteur parce qu'elles se posent comme guide à l'utilisation, mais de l'autre, les traces de l'usage, la patine, transforment ces mêmes formes (voir schéma n° 7). Dans ce sens, nous voyons que les différentes formes de matérialité de la photographie peuvent s'avérer heuristiques pour rendre compte de l'interaction entre le sujet et l'objet, entre les parcours de réception proposés par l'objet (énonciation énoncée), et les voies élues par le sujet, ses manipulations de l'image le long du *temps* de vision<sup>9</sup> (énonciation en acte), de conservation ou d'utilisation.

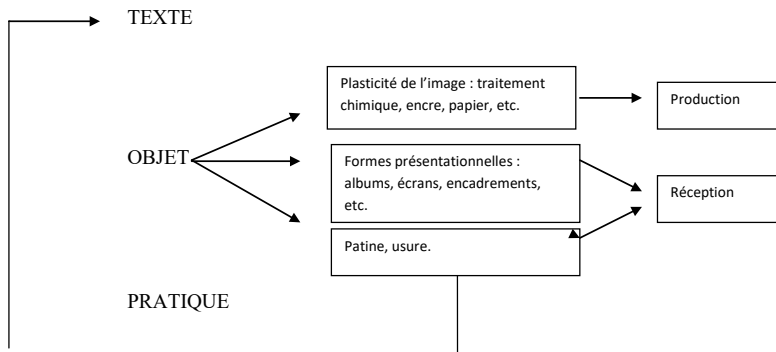


Schéma n° 7

Comme l'affirment Edwards et Hart (2004a), l'image en tant que « vision »<sup>10</sup> (à savoir le niveau du texte) et l'image en tant que « forme présentationnelle » (à savoir le niveau de l'objet) sont toutes deux impliquées par la pratique sociale. Les albums de photographies sont liés tant au niveau du texte qu'au niveau global de la pratique familiale où l'on feuillette l'album dans des occasions particulières, selon des rythmes particuliers, en privé, en groupe, en compagnie d'étrangers, etc. Les niveaux d'analyse doivent être toujours imbriqués : souvent c'est la pratique qui décide de l'interprétation du texte (la pratique de l'observation familiale ne rend pertinents que certains parcours textuels), d'autres fois c'est la forme présentationnelle de la textualité

---

murs de la ville) et le statut d'afférence, les stratégies de focalisation, de magnification et de virtualisation de sa morphologie textuelle (*support formel*) changeront aussi (Fontanille 2005).

<sup>9</sup> Sur la relation entre la photographie, sa configuration textuelle et le livre qui la contient et l'exhibe, cf. les observations de Baetens (1998, pp. 33-34).

<sup>10</sup> Edwards & Hart (2004a) parlent de « vision » et de « contenu de l'image » qui se différencie du niveau « présentatif » de l'image.

qui peut décider de la pratique, par exemple les grands albums de photographies, posés sur la table, semblent conçus pour une réception collective, tandis que les plus petits, qu'on peut passer d'une main à l'autre, impliquent une vision plus intime et rapprochée. Ainsi s'emboîtent trois niveaux d'énonciation ou présentatifs différents :

- 1) celui de l'énonciation énoncée du texte photographique,
- 2) celui présentatif de l'encadrement de la photographie (praxis énonciative de l'objet),
- 3) celui de la scène prédicative de la pratique (énonciation en acte).

En outre, une photographie, ou un groupe de photographies, sont sujets à des changements de statut, qui accompagnent les changements d'exposition et de classification. L'historien de l'art Willumson, par exemple, conservateur de la Section Photographique du Getty Research Institute de Los Angeles, a suivi le trajet de certains albums de famille depuis les mains privées et celles d'antiquaires ou de libraires, jusqu'à celles d'instituts, comme la bibliothèque. L'objet photographique change plusieurs fois de statut pendant ce cheminement : d'objet privé à usage familial, il passe à un usage commercial, jusqu'à assumer un rôle social au sein d'institutions telles des librairies ou des musées, et enfin peut être remis en vente, cette fois sur le marché de l'art. Les différentes pratiques institutionnelles transforment les parcours interprétatifs des textes photographiques (de l'album de famille à contempler dans une salle de séjour, on passe à l'album collectionné par les antiquaires, à celui dans la vitrine de la librairie jusqu'à celui souvent démonté des musées).

Si nous considérons le niveau objectuel comme un niveau de raccord entre le niveau textuel et le niveau des pratiques (Fontanille 2004), nous serions à même non seulement d'analyser le sens des photographies particulières, mais également le fonctionnement des institutions culturelles.

#### *4.3.1. Le cas des D. M. Seaton European Travel Albums*

Willumson (2004) affirme que des milliers de photos déclenchées lors d'un voyage ou à l'occasion de mariages ou de rites « de passage » d'une personne ou d'un groupe familial, sont écartées de l'album de famille – celui-ci étant un objet qui sélectionne, met en série et transmet les expériences et les souvenirs<sup>11</sup>. En revanche, les photos qui sont choisies et insérées dans l'album sont souvent accompagnées de textes écrits à la main qui côtoient les lieux, les personnes et les événements représentés, comme il arrive dans le cas des albums de voyage d'un industriel américain entre 1898 et 1902, D. M. Seaton. Dans ces albums les photographies sont collées et redécoupées de façon à ce que le texte écrit soit facilement intercalable. Souvent elles sont numérotées et mises en relation avec un plan des villes visitées, inséré dans les dernières pages de l'album, sur lequel sont placés les numéros des lieux parcourus qui correspondent aux images. Même les textes des lettres à la famille et des

---

<sup>11</sup> Sur le mode d'insertion des photos et des textes dans les espaces de l'album cf. Willumson (2004, pp. 63-65).



descriptions font allusion à ces numéros : utiliser le plan de cette façon signifie insérer les photos dans le contexte urbain et établir une relation entre l'écrivain et les photographies. Les actes de lecture et de manipulation des *D. M. Seaton European Travel Albums* sont plutôt complexes puisqu'on passe de l'image photographique au texte écrit à la main et au plan à la fin du volume. À la mort des proches de Seaton l'album change d'espace de réception en devenant un produit « curieux » et bizarre mis aux enchères par la Swann Gallery de New York, qui en signe l'entrée sur le marché et le désigne comme un objet commercial. La Swann Gallery était réputée pour son commerce de livres de collection, d'art en particulier. L'album fut acquis par le Getty Centre de Los Angeles qui englobe tant le Getty Research Institute que le Getty Museum, qui collectionne des photographies. L'album de Seaton n'est cependant pas approprié aux critères de collection du musée, surtout parce que l'état de certaines photos, notamment leurs surfaces, n'était pas comparable à l'aspect immaculé de la photo d'art. Ne se conformant pas aux critères classificatoires et aux standards du musée d'art, ces albums convenaient mieux à ceux de la bibliothèque — entre autre à cause de la relation entre image et texte écrit ainsi que des informations qu'ils contenaient sur l'Europe et l'Amérique au début du 20<sup>e</sup> siècle. Dans la bibliothèque du Getty Research Institute ces albums, répertoires de mémoire personnelle au départ, sont évalués maintenant comme des « types » représentatifs d'un genre, l'album privé de voyage, et comme une source d'informations visuelles et verbales : ici, en effet, toutes les localités visitées sont annotées et archivées et, qui plus est, l'album sur l'exposition parisienne de 1900 devient le principal document qui nous renseigne sur l'événement de l'époque.

Le parcours des albums démontre donc le rôle stratégique du lieu et de la discipline sous laquelle ces objets sont classés et sémantisés : dans le cas de la bibliothèque et de l'archive historique, le niveau informatif et historique prévaut au détriment d'autres possibles pertinences, comme celle de la disposition stratégique d'image et texte dans la topologie de la page de l'album.

#### *4.3.2. Les cartes stéréographiques et le catalogue. Le cas du Central Pacific Railroad*

Les photographies stéréographiques sont produites avec un appareil photographique à deux objectifs qui produit deux images, à deux degrés et demi de distance l'une de l'autre. Les clichés qui en résultent sont très petits (8x8 cm) et pour être observés correctement sont collés sur des cartons (9x18 cm) qui les rendent plus solides. Agencées à l'intérieur du dispositif de vision, le stéréoscope, les deux images se fondent en une vision unique qui produit un effet de profondeur tridimensionnel : la forme matérielle du papier stéréographique construit un effet de « réalité virtuelle » avant la lettre. Malheureusement, pour des contraintes de catalogage, dans les bibliothèques ce fonctionnement ne peut pas être maintenu, de sorte que les deux images, au lieu d'être traitées comme une paire, sont considérées comme des copies, des duplicata. Au lieu d'être utilisées comme des images différentes qui composent

une vision tridimensionnelle unique grâce au dispositif stéréoscopique, elles sont considérées comme des images identiques, à regarder comme des photographies normales et ne sont collectionnées, cataloguées et conservées que pour les seules informations qu'elles contiennent. Cette méthode de classification ignore cependant les qualités matérielles des papiers stéréographiques qui à travers le stéréographe réussissent à produire un effet de profondeur ; la bibliothèque, en effet, les utilise comme si c'était des livres, et n'en reconnaît pas les qualités esthétiques et esthésiques.

Willumson (2004) prend en considération une série de stéréographies du *Central Pacific Railroad* (CPRR) qui, suivant les vicissitudes des compagnies ferroviaires, changea de propriétaires et donc de pratiques d'utilisation. Produites entre 1865 et 1869, les 364 stéréographies ont été montées initialement sur des cartons standards et leur verso portait les titres des images. Au recto des images des numéros sur des petits bouts de papier étaient collés sur les bords : les titres rappelaient les sujets représentés, les localisations géographiques et la distance de la gare d'origine de Sacramento, en Californie<sup>12</sup>. Dans la bibliothèque moderne les titres placés au verso de l'image sont éliminés, puisque les priorités du catalogage de la bibliothèque concernent surtout le texte visuel. Pour conserver l'effet de tridimensionnalité de l'image produite par le dispositif stéréographique, on aurait dû maintenir les deux images et leur titre. Le dispositif stéréographique exige que les yeux soient bornés par le viseur du stéréoscope : dès que les deux images se fondent et émergent dans le champ visuel, tous les stimuli visuels hors du viseur sont éliminés. Cet encadrement crée un effet de tridimensionnalité parce que l'image remplit le champ visuel entier, contrairement à ce qui arrive normalement quand l'observateur perçoit les limites spatiales de l'image. Dans la vision stéréographique le champ de vision est enveloppé par la tridimensionnalité de la photographie, du numéro et du titre qui sont apposés stratégiquement sur et sous l'image. Puisque les numéros et les titres ne sont pas considérés en dehors de la vision stéréographique, la séquentialité des images de la CPRR est ignorée et celles-ci sont regroupées avec des autres cartes stéréographiques sur la base du sujet représenté. Une série particulière de stéréographies (la séquence de 321 à 325) témoignait des progrès faits par

---

<sup>12</sup> Les titres du verso du carton sont souvent ignorés dans le catalogage, bien que l'image et son support soient nés comme inséparables. Au début les stéréographies étaient utilisés exclusivement par la compagnie ferroviaire et n'étaient pas commercialisées : pour cette raison, quand ces images passent dans d'autres mains que celles qui les utilisaient pour montrer le succès de la compagnie – et donc solliciter les investissements – ; l'emploi du stéréographe pour visualiser les images ne s'avère plus possible. Par conséquent, même les titres du verso du carton changent selon leur lecteur modèle : un exemple en est que dans le passage des mains privées de la compagnie à leur publicisation et à leur commercialisation en 1868 le logo placé derrière une photo qui émet ces paroles « Photographed and Published for the Central Pacific Railroad » est transformé en « The World as seen in California » : le nouveau public est devenu celui du marché du tourisme.

le chemin de fer à travers le désert du Nevada, connu comme les « marches de civilisation » du territoire indien Shoshone : le sens de cet événement fut en partie perdu dans l'acte de catalogage et d'archivage. L'impact originaire de la séquence, qui mettait en lumière la juxtaposition entre les zones primitives et les zones civilisées du chemin de fer, est totalement détruit par le désintérêt pour la sérialité qui était à la base du système de numérotation et de titrage de ces objets. Dans la bibliothèque ces images sont considérées comme au-delà de leur matérialité (et du carton sur lequel étaient collées les photos et apposées les inscriptions), à l'instar des photos dans les livres, et on n'en a rendu pertinent que le thème : « Indiens », « Transports », « Paysage », « Ponts », « Portraits », « Villes ». Tout ceci pour conformer le corpus aux exigences de catalogage de la bibliothèque.

#### *4.3.2.1 La galerie d'art et la négation de la corporéité*

La stéréographie doit s'adapter à la bibliothèque dès lors que celle-ci est surtout une institution qui sert de dépôt de données. Le musée d'art est clairement une institution bien différente : il n'est pas seulement un dépôt de collections, mais plutôt un lieu d'exhibition, une vitrine. Si la bibliothèque doit accueillir des objets qui peuvent informer, le musée doit montrer des objets de valeur esthétique.

Pour la stéréographie il a toujours été difficile d'entrer dans les musées surtout parce que la pratique traditionnelle d'exposition favorise les grandes dimensions des clichés et leur encadrement sous verre, tandis que la stéréographie, et les images de très petite dimension, requièrent un contact physique ou en tout cas une relation de proximité. Le musée a toujours privilégié la relation à distance de l'œuvre : comme la corporéité de l'observateur est niée, ainsi est niée la corporéité de l'objet d'art. Dans les rares cas où la stéréographie entre dans les musées, elle est contrainte de « mimer » l'art photographique grand format et des maîtres reconnus à travers des critères esthétiques qui proviennent d'autres formes d'art, comme la peinture. De cette façon l'art de la stéréographie est dénaturé.

Willumson (2004) étudie aussi une des inclusions les plus innovantes de la stéréographie entre les murs d'un musée : en 1999 s'est tenue au Musée d'Art Moderne de San Francisco une exposition de grands paysages américains, *Carleton Watkins : The Art of Perception*. Pour présenter les travaux stéréographiques de l'artiste, qui a surtout produit des paysages photographiques, on a utilisé une technique innovante qui visait à leur donner une autonomie par rapport à la production photographique classique de l'artiste ; les stéréographies, placées dans la dernière pièce de l'exposition, ont été transformées en images numériques et montrées sur des écrans d'ordinateur. Cette présentation avait sa raison d'être parce qu'elle permettait la présentation de l'esthétique de la tridimensionnalité, mais excluait totalement le rapport de l'image avec son support, et en outre, dans le passage de la carte stéréographique au numérique, l'écart entre les deux images produites par l'appareil stéréographique à travers les deux objectifs rapprochés

disparaissait encore une fois et les deux images différentes étaient présentées encore une fois comme équivalentes – comme il arrivait dans les bibliothèques. Cette stratégie présentationnelle n'illustre pas du tout la stéréographie du dix-neuvième siècle, mais plutôt les critères et les nécessités muséales : l'effet tridimensionnel était reproduit, mais pas l'objet stéréographique et la réception liée à celui-ci<sup>13</sup>.

Au sein de l'exposition muséale l'œuvre stéréographique de Watkins était marginalisée pour ne pas distraire le visiteur de la contemplation de la production plus « haute » de l'artiste. Des techniques expositives de ce genre visaient surtout à attirer l'attention sur les niveaux jugés plus nobles de l'art photographique et à neutraliser les aspects industriels et commerciaux de celui-ci. En outre, à en croire Willumson, même les albums de photographies gigantesques ont été démontés et exhibés sur le mur comme des images individuelles, ce qui relance le fonctionnement de l'image comme objet isolé, élitaire, finement sélectionné. Si l'album privilégie la connexion « physique » entre images et spectateur, cette relation n'était pas transférable dans les salles muséales où l'objet artistique est sacralisé. Marginaliser le rapport tactile entre observateur et œuvre avait surtout comme objectif de conserver l'objet dans le meilleur état possible bien qu'en même temps cette stratégie refoule toute trace d'usage de l'objet, voire sa patine d'authenticité. Le musée vise en effet à annuler toute trace de l'histoire d'usage de l'objet ; l'objet sans patine du musée est paradoxalement aussi loin que possible des stratégies de production et de conservation de l'aura : sous verre, protégé, isolé, il ne produit aucun effet de contact direct avec la pratique de la production. Du reste, les qualités esthétiques considérées comme nécessaires pour qu'une photographie puisse atteindre la légitimité artistique concernent la bonne conservation de sa surface ; or les bonnes conditions du tirage excluent l'usure et donc la patine. Ces critères d'exposition rompent totalement avec la préservation de l'histoire de l'objet en dépit du fait qu'un des buts du musée devrait être celui de pouvoir témoigner plutôt que d'éluder le passé et la biographie de l'objet.

#### *4.3.3. L'archive et la collection*

Tandis que la pratique de l'archivage concerne un ordre des photographies imposé par le temps de la production, une collection dépend d'une logique différente, à savoir de l'organisation et de la sélection du collectionneur. Comme l'affirme Stewart (1984) : « dès que l'objet est complètement libéré de ses origines, il est possible de générer une nouvelle série, pour l'insérer à l'intérieur d'un autre contexte qui est suscité par la sélectivité du conservateur » (p. 152, nous traduisons).

Dans ce sens, ignorantes de la production et du contexte dans lequel une image a été interprétée et utilisée, les collections d'objets individuels

---

<sup>13</sup> Hormis quelques rares stéréographies qu'on pouvait en effet voir à travers le stéréographe, les autres étaient reproduites de façon numérique ou placées sous verre pour supporter la comparaison avec la grandeur monumentale des autres paysages photographiques.

deviennent des lieux abstraits. Leur unité et cohérence dérive du propriétaire, c'est-à-dire du collectionneur « qui construit une narration produite par l'«occasion» qui remplace la narration de production » (*ibidem*, p. 165, nous traduisons). Ce faisant, les photographies perdent leur importance comme ressources historiques, en se retrouvant liées seulement à l'historicité de la collection : l'image est séparée de ses contextes de production et d'utilisation passés, d'autres propriétaires, etc.

Qu'en est-il en revanche de la numérisation des images, numérisation qui dans plusieurs cas pourrait être comprise comme archivage ? Nous savons par ailleurs que nombre de photographies qui ne sont pas numérisées, dont celles qui sont détériorées par le temps, ou produites dans des pays émergents, sont vouées à disparaître.

En tous cas, de nombreuses propriétés de l'objet-photographie risquent d'être perdues : les différentes dimensions sont modifiées en faveur d'une forme standard liée au format des écrans d'ordinateur. En outre, le verso de l'image – sur lequel pouvaient être inscrites la date, la signature ou qui pouvait être annotée par des phrases – n'est quasi jamais numérisé en même temps que le recto. Outre ceci, les photos qui proviennent par exemple de collections ou d'albums – architectures globales au sein desquelles chaque image assumait un rôle par rapport aux autres images ou à la série entière –, sont numérisées une à une comme des images individuelles et donc non liées à une successivité ni à la page qui les contenait. En outre, l'image photographique était une surface qu'on pouvait retoucher manuellement et qu'on pouvait recouvrir d'inscriptions depuis notre sensori-motricité que ce soit par l'écriture, la peinture ou la gravure. Désormais, tout type de retouche passe par l'intermédiaire de programmes conçus expressément pour mimer les gestes sensori-moteurs continus mais qui, agrandis, révèlent leur discontinuité. Outre ceci, l'équilibrage délicat entre qualités physiques et qualités techniques, ou les équilibres de tons, sont en un certain sens standardisés par la qualité et par le spectre tonal prévu par la technologie de visualisation au sein de laquelle elle est englobée.

Dans la plupart des sites d'art, par exemple, on n'a accès qu'à l'image isolée, séparée, déliée de sa matérialité culturelle et physique, même s'il existe des sites d'art qui se rapprochent de l'archivage de la culture matérielle – et non de la méthode des collections. Sassoon (2004) cite parmi ces rares sites le *John Curtin Prime Ministerial Library* qui maintient l'intégrité des objets sélectionnés et construit des liens aux informations contextuelles sur l'objet en reconnaissant à la photographie son statut d'objet historique spécifique : même le verso des images<sup>14</sup> est numérisé ainsi que les éventuelles didascalies. Très souvent en outre ce sont des photographies qui proviennent d'un même négatif qui sont numérisées, c'est-à-dire qu'on numérise les originaux multiples – qui changent de sens s'ils sont pratiqués au sein des différentes formes présentationnelles, matérielles et contextuelles. Pour ce site tout objet-

---

<sup>14</sup> Cf. Sassoon (2004 en part. p. 198, figure 12.2).

photographie, même s'il provient d'un même négatif, est considéré comme un objet autonome à partir de la façon dont il a été sémantisé et encadré durant son histoire et par quel système discursif il a été absorbé<sup>15</sup>.

Dans le processus de numérisation, mais surtout de visualisation et d'archivage visuel, on risque de perdre l'intégrité écologique de la photographie avec son histoire matérielle. Ce sont donc les institutions culturelles, dont celles qui conservent les images, qui détiennent le pouvoir de transformer et d'encadrer notre compréhension des sources historiques des objets et qui créent le discours à l'intérieur duquel les images sont englobées et auquel elles doivent faire référence. Or ces institutions ont la responsabilité précise, souvent pas reconnue, de préserver la matérialité de l'objet dans le temps.

#### *4.3.4. Sur la conservation de l'objet-photographie et la numérisation*

Comme témoignent les exemples sur lesquels nous nous sommes brièvement attardée, le support matériel, les formes présentationnelles et les traces de l'usage sont vraiment essentiels pour comprendre les pratiques d'une image.

Le passage du support papier au support numérique par exemple ne renvoie pas simplement à une transformation des éléments « visuels » de l'image (par exemple à une translittération de tons chromatiques). Comme l'affirme Sassoon (2004), le processus de numérisation implique un processus culturel plus complexe : « La nature de l'objet-photographie et les pratiques institutionnelles qui l'entourent montrent que la traduction du matériel au numérique devient un processus culturel, et non seulement et simplement technologique » (Sassoon 2004, p. 189, nous traduisons).

Il est donc nécessaire de relier le changement de matérialité au changement des pratiques : par exemple, dans le cas de la numérisation, il s'agit de donner un accès facile à l'image, voire de la conserver. Mais il est certes important de nous poser la question de savoir ce que comporte la numérisation par exemple pour quiconque accomplit des recherches anthropologiques, historiques, historico-artistiques, etc. et se base sur des photographies : quelle importance revêt dans ces cas l'original ? Qu'est-ce qui se perd dans la traduction vers le numérique ?

Si la numérisation est surtout une technologie de visualisation, nous devons rappeler qu'il ne s'agit pas de reléguer la question de la traduction au niveau du plan de l'expression sans considérer ce que sa technologisation entraîne au niveau des effets de sens : par exemple, quelles possibilités, pour les photographies artistiques, d'être étudiées en tant qu'objets authentiques ?

---

<sup>15</sup> Le fait que dans le cas de la photographie il n'existe pas d'original unique sauf le négatif qui n'est cependant pas identifié comme artefact autonome, nous permet d'affirmer que les nombreux tirages que nous pouvons obtenir d'un négatif acquièrent de l'intérêt au niveau d'une sémiotique des cultures parce qu'ils démontrent que le signifié d'un document photographique ne réside pas seulement dans son « contenu » mais aussi dans le cadre dans lequel il est appelé à fonctionner.

Comme on vient de le voir, la reproductibilité numérique risque de ne donner accès qu'au *texte de l'image* et non à *l'image en tant qu'objet* : la trace de l'usage sur l'objet-photographie est perdue. Si la traduction n'est pas neutre, il est nécessaire de se demander ce qui survit – ou devrait survivre – de la signification inhérente à l'original, et donc au fait qu'elle ne soit pas qu'une image, mais un objet. La photographie numérisée ne peut pas être considérée comme une simple « substitution » de l'objet-photographie. Il est capital donc de relier les différents niveaux sémiotiques de l'image – ses configurations et stratégies énonciatives, le fait qu'elle soit un objet physique manipulable, le fait qu'elle soit sémantisée au sein de situations institutionnelles ou non – si nous voulons analyser les transformations de la forme papier à la forme numérisée. L'image numérique est elle aussi un objet : elle est supportée par un instrument de production (le logiciel) et de visualisation, l'écran, qui devient son support matériel et qui en fait un « objet ». Cet objet est éphémère au sens que l'écran sert d'instrument « momentané » de visualisation de différentes images l'une après l'autre, ou également de plusieurs images simultanément. Ces images peuvent être « manipulées » seulement à travers des programmes spécifiques. Mais l'image numérique est également constituée par un support : le support ne renvoie pas à la technique anthropomorphe avec laquelle l'image a été produite, mais renvoie à la manipulation à travers des instruments de médiation. Même le négatif de la photographie analogique pouvait être considéré comme un instrument de médiation, même si l'image tirée était quelque chose de plus que le résultat d'une stratégie ou d'un dispositif de visualisation. Or l'écran n'est autre qu'un dispositif de visualisation qui est relié à un dispositif de production<sup>16</sup>.

En outre, les images numériques sont susceptibles de retouches, mais différentes de celles qu'il était possible d'accomplir sur l'objet-photographie papier : dans le numérique les traces de ces élaborations peuvent s'intégrer parfaitement à la texture et à la définition de l'image, en tant qu'élaborations mono-matérielles, et rendre complètement invisible la trace de la modification. Dans le cas de la photographie papier les retouches manuelles étaient totalement reconnaissables en tant que dues au pinceau ou au stylo, à savoir hétéro-matériels. La numérisation homogénéise en quelque sorte les différents types d'image, tant leur dimension et leurs caractéristiques objectuelles, que leurs caractéristiques purement visuelles.

Même l'image numérique est un objet doté d'une épaisseur physique propre grâce au support-écran qui devient une forme présentationnelle

---

<sup>16</sup> Nous pensons par exemple aux gestes qu'on accomplit pour observer un détail d'une photographie produite mécaniquement : nous utilisons une loupe et nous nous déplaçons sur elle en modulant et en équilibrant notre distance par rapport à la loupe et à l'image. Si, en revanche, nous voulons agrandir un détail de l'image numérique, nous devons utiliser un clavier et une souris, mais nous maintenons la même distance par rapport à l'écran d'ordinateur que lorsque nous observons l'image dans sa globalité : dans le cas de l'image numérique la « loupe », activée par une simple commande, devient le délégué de nos mouvements sur l'image.

– comme les albums photographiques – au sein de laquelle l’image inscrit sa configuration. Ce qui cependant paraît tout à fait impossible c’est l’usage, vu que l’unique usage auquel l’image numérique invite est le fait d’être regardée – et non de surcroît touchée, humée, découpée, pliée, encadrée, etc. Mais les stratégies de visualisation technologique évoluent ; le spectre de couleurs, par exemple, se transformera dans le futur et les possibilités tonales actuelles pourront peut-être assumer un jour une aura liée à la pratique productive actuelle.

Autre question à remarquer est que la pratique de numérisation tend à privilégier les photographies considérées comme « valables » esthétiquement, tandis qu’un destin plus obscur est réservé aux photographies familiales ou au polaroid et aux instantanés. Et encore, les photographies purement documentaires qui, étant moins intéressantes pour le marché numérique, sont rarement numérisées. De sorte que, si d’une part la numérisation est une pratique de documentation qui fournit l’accès démocratique aux images photographiques, de l’autre elle concerne *seulement* les images considérées comme œuvres d’art et non celles à statut documentaire...



## 5. Conclusions

Un des objectifs de cette étude fut d'enquêter sur le territoire des pratiques photographiques (productives et interprétatives) et de nous mesurer aux choix épistémologiques de la discipline sémiotique de tradition structurale-générative. Pour ce faire, il nous a fallu mettre en tension le paradigme textualiste dans lequel la sémiotique a donné sa contribution la plus décisive au débat interne aux sciences humaines. En convoquant un nombre de contributions théoriques appartenant à des positions épistémologiques et à des approches méthodologiques sensiblement différentes, nous avons cherché à les confronter et à les ramener à un champ de pertinences qui sont celles qui définissent le projet de la sémiotique : placer la signification au centre des processus culturels, édulcorant ainsi toute prétention de fondement ontologique de connaissances et d'expériences. La nécessité de replacer au sein des examens disciplinaires la réception et les pratiques de production ou de circulation des textes photographiques ne signifie toutefois pas qu'il faille penser les contextes ou les encyclopédies de référence comme dépositaires du sens, mais au contraire qu'il faut les saisir comme le terrain de son inépuisable élaboration intersubjective. Le texte photographique peut ainsi être redécouvert comme point d'articulation de pratiques qui cherchent à en contractualiser le sens dans un cadre de finalités qui en dépendent également. Ceci signifie que sémiotique du texte et sémiotique des pratiques ne peuvent que s'avérer complémentaires<sup>1</sup>.

La théorie du discours greimassien plaçait au second plan l'analyse de la genèse de l'image, puisqu'elle n'accordait aucune prégnance à la tradition et à l'acte productif. Nous avons tenté de remettre en lice l'impensé de cette théorie<sup>2</sup>, la signifiante de la substance de l'expression et de sa constitution en sondant la notion de syntaxe figurative de Fontanille (2004). Ceci nous a amenée à nous interroger sur les modes où *se produisent, se transforment et s'inscrivent* les formes (chapitres un et deux) : si, selon Floch, les différentes gestualités instauratives n'étaient pas pertinentes pour l'analyse textuelle, elles

---

<sup>1</sup> Sur cette problématique, cf. Basso Fossali, 2006c, Fontanille 2008.

<sup>2</sup> A ce propos, cf. Beyaert-Geslin, Dondero, Fontanille (dirs.) 2009.

recommencent à signifier si on prend en compte une instance énonciative incarnée qui permet de penser les images en relation directe avec la corporéité du producteur et de l'observateur. Étudier l'image photo-graphique à travers les techniques d'inscriptions et les qualités des supports et des apports nous a permis non seulement de rendre à nouveau pertinent l'acte de production de la textualité, mais également d'envisager l'image photographique en tant qu'objet matériel (chapitre quatre). À ce propos on a remis en cause, pour les images à statut artistique, la question tant débattue de l'original, de son efficacité esthétique et donc des arts autographiques et allographiques (Goodman). Dès lors que la question de l'original rend pertinent le support de l'image et l'histoire de son instanciation, il est nécessaire de pouvoir rendre compte de l'aura des images (Benjamin), ainsi que de la stratification des usages, voire la patine. En outre, l'approche de la photographie en tant que support matériel nous a permis de passer au crible les divers statuts de la photographie, tels le statut documentaire, l'éthico-politique et l'artistique (chapitre trois). Nous nous sommes demandé si l'approche épistémologique des pratiques peut se conjuguer avec l'approche de la textualité. Si, en un certain sens, l'approche du texte et de ses stratégies énonciatives vise à construire un modèle des observateurs *possibles*, l'approche de la pratique module le point de vue textualiste en montrant que les différentes pratiques réceptives (mais dans de nombreux cas également productives) peuvent déterminer différents types *possibles* de parcours interprétatifs du texte. Selon cette approche, l'image photographique est tour à tour « constituée », analysée et interprétée sous des faisceaux de pertinence différents selon la pratique en cours et le statut auquel elle appartient. Le changement de statut, et donc de stratégies et de traditions interprétatives, est également lié aux changements de support matériel (chapitre quatre) : lorsque, par exemple, des images privées, tels les souvenirs de famille ou de voyage, passent de la forme présentationnelle de l'album à celle de l'archive ou de la collection, elles peuvent assumer une valence de documents historiques. Dans ce sens, l'approche du support matériel du texte photogra- phique nous permet d'évaluer comment la biographie des images est valorisée quand les institutions et les pratiques qui les englobent et les font signifier changent. Dans cette perspective, il est nécessaire d'étudier le rapport du niveau textuel avec le niveau objectuel de la photographie et, par conséquent, avec les pratiques institutionnelles de catalogage, de conservation et d'exposition muséale.

Il s'agit donc de rebrancher la photographie sur un circuit de signification où matériaux, techniques, usages, conceptions mêmes de l'image font office de relais discursifs. Voici alors que à l'hétérogénéité des points de vue épistémologiques dans l'examen de tels relais doit correspondre une géographie de points d'articulation et de détermination réciproque.

Les différentes formes de matérialité de la photographie doivent, d'une part, être ramenées à un scénario de production où elles ne figurent pas seulement comme des effets-résultats, mais comme partie intégrante du

*Cartographie de la recherche sémiotique sur la photographie*  
Maria Giulia DONDERO

processus de transformation du monde ; de l'autre, elles sont saisies comme assumées au sein d'un scénario que Goodman appellerait d'implémentation, c'est-à-dire le cadre des modalités selon lesquelles une société met en circulation et organise la réception des artefacts culturels. L'objectualité de l'image est en effet en relation d'une part avec la textualité, et de l'autre avec la pratique plus ou moins institutionnalisée au sein de laquelle se tisse le sens.



*Sémiotique de la photographie*  
Pierluigi BASSO FOSSALI, Maria Giulia DONDERO

**DEUXIÈME PARTIE**  
**ARCHÉOLOGIE PEIRCENNE**



## ***Peirce et la photographie : des abus interprétatifs et des retards sémiotiques<sup>1</sup>***

Pierluigi BASSO FOSSALI

### **1. Les enjeux d'une sémiotique de la photographie**

La période récente n'a pas vu d'avancées importantes dans la réflexion sémiotique au sujet de la photographie ; en revanche, on peut trouver une énorme quantité de références sémiotiques dans les *théories de champ* qui se consacrent à la photographie<sup>2</sup>. Les théories de la photographie ont pillé les savoirs sémiotiques, explicitement ou pas, dans la mesure où leur objet pose inévitablement une question définitionnelle qui se traduit souvent dans la recherche de spécificités du signe photographique. Même si elles sont concentrées sur des enquêtes sociologiques, esthétiques ou historiques, elles semblent toujours croiser, dans l'argumentation des valeurs photographiques, la nature particulière du signe visuel et de son statut *indexical*<sup>3</sup>. La pratique

---

<sup>1</sup> Depuis la première rédaction (2001), cet essai a circulé comme cours polycopié (Université de Bologne) et a finalement été publié dans la première édition de *Semiotica della fotografia* (Rimini, Guaraldi, 2006). Cette version française, réécrite par l'auteur (2010), présente des petits remaniements, même si l'argumentation et la structure restent inaltérées.

<sup>2</sup> Les théories de champ n'ont pas d'ancrage disciplinaire spécifique, mais offrent une spécialisation thématique d'objet.

<sup>3</sup> La traduction du terme anglais *index*, utilisé par Peirce, a été justement rendue en français par les traducteurs par le terme *index*, et non *indice* ; et cela parce que l'*index* anglais couvre aussi bien les relations naturelles (signaux, symptômes, etc.) que celles plus conventionnelles (les tables des matières d'un livre, index linguistiques), et surtout il ne renvoie pas immédiatement à un paradigme indiciaire, propre par exemple à une enquête. Bien que nous ayons tenté d'employer strictement "index" pour traduire le terme peircien équivalent, en problématisant son éventuelle déclinaison "indiciaire", beaucoup d'auteurs qui ont apporté des contributions importantes à la sémiotique de la photographie se sont servi d'*indice*, pour ensuite employer *index* seulement pour ce qui concerne la « mise en œuvre d'une intentionnalité déictique » (Van Lier 1983, Schaeffer 1987, p. 47). Nous avertissons le lecteur que cela pourrait donner lieu à des confusions : pour nous, l'*index* reste une catégorie plus générale. Toutefois, il y a

productive et la situation d'interprétation deviennent alors des questions centrales dans les théories de champ qui trouvent dans la théorie de C. S. Peirce un point de référence beaucoup plus efficace que les programmes de recherches de la sémiotique structurale et les approches strictement "textualistes" ou "immanentistes".

Or la sémiotique générale de tradition greimassienne a lutté avec conviction et succès contre une vision "particularisante" incapable d'intégrer dans une vision unifiée toutes les problématiques émergentes dans les formes de textualités les plus diverses et dans les formes de traduction entre langages dont les arts et les autres discours sociaux témoignent bien. Cependant, l'intégration ne peut omettre la caractérisation des spécificités des formes textuelles et des pratiques de production et d'interprétation, même en prétendant proposer un cadre théorique homogène et cohérent.

La première condition pour une réponse de la sémiotique contemporaine aux théories de champ, comme par exemple la théorie de la photographie, est que son enquête puisse sortir de l'immanence textuelle pour la "recadrer" entre l'expérience esthétique et la pratique communicative (cf. Basso Fossali 2002). Un premier signal de ce tournant de la sémiotique structurale est la réactivation de l'intérêt pour les modes de production du signe ; après la contribution d'Umberto Eco (1975), on trouve finalement des travaux (cf. Fontanille 2004 ; Valle 2004) qui ouvrent de nouveau la question de l'instanciation des signes, tout en restant, dans l'agenda des recherches futures, une caractérisation encore

---

encore de problèmes quant à l'adjectivation et la nomination de la propriété spécifique qui caractérise l'index. L'adjectif *indexical* et le substantif *indexicalité* sont utilisés surtout dans la linguistique pour désigner les déictiques ; même si les déictiques renvoient au contexte de l'énonciation, ils sont codés dans une langue et ils sont donc le fruit d'une médiation conventionnelle. Or il est évident qu'en linguistique le terme *indexicalité* est utilisé selon une acception qui ne recouvre pas les index naturels. Étant donné que dans ce texte nous avons utilisé *index* comme une catégorie générale de signe, l'*indexicalité* ne peut que correspondre à la propriété générique qui concerne tous les signes. L'*indexicalité* linguistique est précisée alors comme *indexicalité indirecte*. Par contre, nous tirons profit de la distinction en français entre *indiciel* et *indiciaire* ; dans ce texte l'*index* peut se préciser en tant que signe *indiciel* si la connexion qu'il établit entre des instances est déterminée, et en tant que signe *indiciaire* si la connexion entre instance est seulement hypothétique ou dans tout le cas dépendante d'une enquête. L'*indexicalité* est alors le terme hyperonymique par rapport à l'opposition catégorielle hyponymique entre l'*indicialité* et l'*indiciarité*.

| <i>catégorie hyperonymique</i> | <b>index</b>  | <b>Indexical</b>   | <b>Indexicalité</b> |
|--------------------------------|---------------|--|---------------------|
| <i>catégorie hyponymique</i>   | <b>indice</b> | <i>version intensive</i><br>(détermination): <b>indiciel</b>         | <b>Indicialité</b>  |
|                                |               | <i>version extensive</i><br>(indétermination) :<br><b>indiciaire</b> | <b>Indiciarité</b>  |



plus fine des enjeux sémantiques qui sont impliqués dans tel ou tel processus des productions sémiotiques. D'ailleurs, si la classification d'Eco n'a pas constitué une véritable tradition de recherche dans les années soixante-dix, c'est à cause de cette lacune concernant les effets de sens. En effet, la production des signes doit être reliée, d'une part, à une théorie du texte, de l'autre à une sémiotique des pratiques, faute de quoi elle se réduit à une typologie qui garantit seulement de répertorier des classes et d'y inscrire des occurrences.

La qualité de l'expérience sensorielle et les régimes communicatifs sont aussi des variables fondamentales dans les manifestations du sens qui circulent au sein du couplage sémiotique entre objet culturel et interprète. Voici alors la deuxième condition pour une réponse de la sémiotique contemporaine aux théories de champ : en tant que pratique théorique centrale au sein des sciences du langage, la sémiotique doit étudier et modéliser les médiations communicatives et les impacts sur les formes sociales d'implication identitaire. Si l'on devait y renoncer, on finirait par raviver des dérives théoriques "ontologisantes" et toujours prêtes à reconnaître des caractères "uniques", incomparables, spécifiques d'une forme d'expression ancrée dans un dispositif particulier. Par contre, une sémiotique doit profiter de ses instruments théoriques pour déconstruire la nature présumée des dispositifs et caractériser l'évolution diachronique de leur assomption et investissement dans des pratiques concrètes dont les textes témoignent en tant qu'objets produits, médiatisés et interprétés.

Le "cinéma" électronique et numérique semble désavouer la dépendance de sa pratique discursive à une tradition généalogique des produits culturels liés au dispositif originel élaboré par les frères Lumières. Une même considération est valable pour la photographie, aujourd'hui très orientée vers la numérisation des supports. Éparpillée en diverses techniques, tant au niveau diachronique qu'au niveau synchronique, la photographie semble plutôt une constellation thématique des pratiques qui négocient et partagent des statuts culturels dans l'*implémentation* publique de leurs objets.

Les statuts culturels sont attribués aux objets pendant leur implémentation publique selon une praxis performative qui favorise la comparaison entre les produits que chacun d'eux définit. En répondant à cette suggestion comparative, le regard "généralisant" sur les produits de la *photographie* doit se conjuguer avec leur "caractérisation contrastive". La reconnaissance des solutions équivalentes, des formes traduisibles en d'autres formes et des organisations de sens commun doit s'accompagner d'une même diligence dans la reconnaissance des différences, des discontinuités, des aspects qui apparaissent comme des candidats pour des traductions possibles dans le futur mais pas encore disponibles (rien dans la communication ne peut rester intraduisible par une spécificité ontologique irremplaçable sauf l'*identité numérique* de chaque exemplaire culturel).

En ce sens, une théorie générale des pratiques ne peut pas fonctionner comme un alibi formulé par la sémiotique afin d'évacuer, par rapport à son

champ de pertinence, les médiations technologiques des supports et des prothèses communicatives, tout comme les interfaces entre fonctionnements des dispositifs et praxéologies des usagers. La dé-généralisation de la spécificité de la photographie peut procéder dans le même temps qu'une enquête comparative sur la constellation thématique qui la délimite et qui la déploie comme une problématique culturelle ouverte.

Plus simplement, la sémiotique doit se débarrasser du réductionnisme interne aux approches rigidement "textualistes", sans déclasser l'importance cruciale de l'analyse textuelle, et en même temps elle doit enrichir ses modèles pour se mesurer rigoureusement et heuristiquement aux enjeux théoriques soulevés par les pratiques photographiques et l'assomption de dispositifs qui sont toujours en évolution.

Dans le débat théorique sur la photographie on a failli se retrouver dans un typique dialogue de sourds ; d'un côté, la sémiotique est restée plutôt indifférente aux questions élucidées par les théories de champ et, de l'autre, ces dernières ont continué à importer des savoirs sémiotiques en les détachant du cadre théorique originel, souvent au risque d'une banalisation ou au moins d'une vulgarisation excessive. Paradoxalement, on peut retrouver des théories de la photographie qui, en polémique avec la sémiotique, en retiennent de manière acritique des notions ou des problématiques qui la concernent directement.

Étant donné cette confusion interne au débat théorique autour de la photographie, il est difficile, et sans doute infructueux, de tenter une typologisation des théories ; d'ailleurs, une telle typologie a été formulée par le passé à travers le filtre de la théorie peircienne, et en particulier à travers la trichotomie *icône, index, symbole*, mais le résultat est une simplification argumentative. Cette dernière conçoit que, dans la confrontation entre les défenseurs de la transparence représentationnelle (le parti de la photo comme icône) et les défenseurs de la codification (le parti du langage photographique et de l'image comme symbole) on peut envisager une troisième perspective, plus avantageuse, celle de la photo en tant qu'*index*, qui renvoie à une réalité référentielle même lorsqu'elle ne manifeste pas un respect extensif des qualités.

Dans le contexte de cette étude, nous voudrions mettre en valeur un dialogue entre des solutions théoriques qui ont normalement été considérées comme aux antipodes ; dans le même temps nous ne voulons pas dessiner un plan de construction théorique en faisant table rase du passé. En ce sens, il faut reconnaître le rôle fondamental de la théorie de Peirce et le fait qu'on ne pourra dépasser les contradictions internes aux contributions sémiotiques définissant ce débat qu'à condition de résoudre l'incommunicabilité entre les modèles structuraux et les modèles interprétatifs/pragmatiques. Une telle "résolution" (dans toutes ses acceptions) n'a évidemment pas d'objectifs proprement philologiques, mais une visée intégrative et innovante du point de vue théorique. La cible n'est pas à portée de main : la suture entre deux traditions de pensée sémiotique a échoué maintes fois dans l'histoire récente de la

discipline. S'il y a d'un côté des sémioticiens "textualistes" qui refusent en bloc la théorie peircienne, de l'autre, il y a des usages des notions peirciennes trop enthousiastes et liées à une vulgate réductionniste. Il est vrai que l'état des publications peirciennes, leurs présentations en ordres non chronologiques dans les célèbres *Collected Papers*, le guépier des versions différentes des mêmes essais contraignent inévitablement à des approfondissements philologiques, mais il est autrement clair que la vulgate peircienne déforme souvent des propositions et des fondements très précis et cristallins du sémioticien américain.

Notre objectif est triple : (i) éclaircir des notions peirciennes qui ont été adoptées dans le débat théorique sur la photographie ; (ii) traduire ces notions dans un cadre théorique unifié capable de reconstruire les relations entre signes, textes, objets et pratiques ; (iii) prendre en considération une possible théorie de la photo interne aux écrits de Peirce pour la comparer avec les théories de la photographie d'inspiration peircienne. Ce triple objectif vise à offrir une clarification ouvertement tendancieuse, c'est-à-dire à utiliser une reconstruction méticuleuse de la pensée peircienne afin de sortir des impasses internes aux théories de la photographie et de garantir une confluence entre les perspectives sémiotiques des différentes traditions. On peut considérer la photographie comme une constellation thématique interne aux sémiotiques des cultures qui demandent un dépassement de certains aveuglements entre modèles sémiotiques.

## **2. Les fondements peirciens pour une théorie de la photographie**

### **2.1. Les catégories peirciennes**

#### **2.1.1. Introduction aux catégories cénopythagoriques**

Comme nous l'avons rappelé, la manière la plus traditionnelle pour résumer l'histoire des théories de la photographie est ancrée, au niveau argumentatif, dans la conception du médium et dans les relations entre la représentation garantie par la technologie et la réalité "restituée" de manière plus ou moins fidèle. De telles relations ont été conceptualisées d'abord en termes de *ressemblance iconique* (il y a une similitude entre l'objet et le cliché photographique), plus tard en termes de *conventions symboliques* (c'est la fameuse période de la polémique anti-iconique) et enfin en termes de *connexion indexicale* (la photo en tant qu'empreinte). De tels passages entre différents "modes" théoriques sont donc explicitement projetés sur le fond de la plus fameuse trichotomie peircienne : icône, index, symbole.

Notre préoccupation première sera de démontrer qu'il est faux de penser qu'on puisse identifier une *entité culturelle quelconque* avec une *icône*, un *index* ou un *symbole* ; de fait, chaque occurrence culturelle comprend extensivement les trois membres de la trichotomie selon des rapports intrinsèques qui la caractérisent et qui en précisent les composantes significantes et selon des rapports extrinsèques qui la rattachent à une pratique et à une forme d'assomption. Cependant, il faut d'abord éclaircir le potentiel

heuristique de cette trichotomie et cela implique immédiatement un renvoi aux catégories fondamentales de la sémiotique peircienne, c'est-à-dire les *catégories cénopythagoriques* : *Priméité*, *Secondéité*, *Tiercéité*. Cette curieuse dénomination (« cénopythagoriques ») a été choisie par Peirce seulement à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle (cf. Peirce 1892c ; Peirce 1902a, C.P. 2.87), même si les trois catégories fondamentales ont été élaborées tout au long de sa production théorique (1867-1913), en passant d'un enracinement logique à une version plus « phénoménologique » ; *caeno-pythagorique* est en fait un néologisme intentionnellement vide de sens, car les catégories fondamentales rendraient n'importe quelle dénomination métaphorique et compromise avec des valeurs particulières (*ibid.*, C.P. 2.88). Voici la raison pour laquelle il adopte d'un côté la racine latine *caeno* ou grecque *kainos*<sup>4</sup>, c'est-à-dire “neuf”, “récent”, et de l'autre le renvoi abstrait au Pythagorisme uniquement pour signaler la réduction dénomminative aux termes numériques (*Priméité*, *Secondéité*, *Tiercéité*), sans pourtant avoir une véritable intersection avec les thèses de l'école grecque (cf. Peirce 1898). Si la reprise d'un terme aussi idiosyncratique (« cénopythagorique ») est gênante, on ne peut pas ne pas reconnaître l'embarras d'une dénomination alternative qui risque en elle-même de trahir la généralité des catégories et leur enjeu théorique profond. Avant d'analyser les trois catégories, il faut remarquer que cette impasse dénomminative peut trouver une correspondance dans la sémiotique structurale (post-)greimassienne ; en effet, les catégories cénopythagoriques sont fondamentales en raison de leur égalisation perspective entre les *valences* en tant que places réservées par un cadre relationnel et les *valences* en tant que “valeur locale des valeurs”, c'est-à-dire la valeur de chaque relation (figurative) ou d'un faisceau (thématique) de relations. Nous voudrions développer ce point de proche en proche et avec circonspection, mais il semble d'ores et déjà clair que les catégories cénopythagoriques expriment l'effort peircien d'individuation de la forme abstraite des valorisations des rôles actantiels : s'offrir en tant que *premier*, intervenir en tant que *second*, interpréter la médiation garantie par un *tiers*. En ce sens, les catégories cénopythagoriques pourraient être identifiées comme les *catégories générales de la sémiotisation*.

### 2.1.2. De la logique des relatifs à la phanéroscopie

Comme nous l'avons déjà remarqué, le statut des catégories peirciennes a subi quelques modifications tout au long de la recherche infatigable du sémioticien américain et même l'interrelation entre *Priméité*, *Secondéité*, *Tiercéité* a profité d'un raffinement progressif et d'une problématisation constante. À première vue, leur statut théorique semble controversé : ont-elles un enracinement logique ou transcendantal ? Les trois catégories sont-elles des

---

<sup>4</sup> Il faut remarquer que la racine *kainos* n'est par contre pas liée à l'expression *cénoscopie* utilisée par Peirce comme synonyme de *sémiotique*, la *cénoscopie* est un terme de Bentham qui renvoie étymologiquement à *koinos* (commun), et que Peirce a décidé d'utiliser pour signaler que la sémiotique cherche à repérer tous les caractères communs aux signes (cf. Peirce 1908a, C.P. 8.343).

“étapes” expérientielles différentes, ou peut-être sont-elles seulement des catégories d’analyse *ex post* de l’expérience, étant donné qu’elles sont toujours en syncrétisme ?

Les catégories ont trouvé une première élaboration dans l’essai « On a New List of Categories » (Peirce 1967) et, en effet, elles semblent tout d’abord relever d’une “extraction” logique, étant donné qu’elles sont ancrées dans une reprise de la philosophie aristotélique et surtout dans la discussion des thèses d’Augustus De Morgan. Le principe d’Identité, celui de Contradiction et celui du Tiers Exclu (c’est-à-dire les Lois de la Pensée) mettent en jeu des problèmes d’ordre logique à partir du « type de relations » dénoté par le verbe *être* : *A est A*, *A n’est pas non-A*, chaque chose ou *est A*, ou *est non-A* (Peirce 1901b, *C.P.* 2.593). Peirce s’aperçoit qu’on peut discriminer (i) la manière selon laquelle les *individus* entrent en corrélation, (ii) le nombre des individus corrélés et (iii) l’ordre de telles relations (cf. Proni 1990, p. 128). On pourra alors distinguer :

- I. des relations selon la *possibilité*, la *factualité*, la *convention*, où le lien entre les termes est respectivement envisageable, effectif ou attribué ;
- II. des relations qui impliquent un individu, deux individus, trois individus ou plus ;
- III. des relations qui sont convertibles ou pas, c’est-à-dire qu’on doit distinguer des relations qu’on peut construire par transposition symétrique (en démontrant la transitivité de la relation tout en modifiant l’ordre des termes), par rapport à d’autres relations qui ne permettent pas une telle construction : dans ce cas, « (A, B, C) et (A, C, B) sont des systèmes différents » (Peirce 1880b, *C.P.* 3.128, p. 233).

Dans notre enquête il n’est pas très important d’entrer davantage dans les détails, mais il faut remarquer que la *non convertibilité* des relations est le socle de l’irréductibilité des structures triadiques « authentiques » à des relations dyadiques, ce qui favorise l’enrichissement sémantique qu’on obtient par le biais du passage à travers un moyen terme (un *tiers interprétant*) qui filtre et réoriente des rapports binaires.

Même en voulant simplifier, la *logique des relatifs* peut déjà exemplifier les catégories cénopythagoriques à partir des places (valences) offertes par une proposition (il y a alors des prédicats monadiques, des prédicats dyadiques et des prédicats triadiques). Mais les propositions qui contiennent un prédicat triadique sont déjà des *arguments*, des constellations de relatifs qui exemplifient la mise en perspective, la médiation des relations dyadiques, c’est-à-dire la *mise en relation elle-même*. Voici comment la gestion des valences (à savoir, la mobilisation des relations actantielles dans des pratiques sémiotiques) ne peut pas se soustraire à la Tiercité.

Dans cette perspective, le tournant phénoménologique de la pensée peircienne ne présente pas une grande discontinuité ; la *phanéropscopie* n’a pas besoin d’une *epochè*, car dans toutes les connaissances sensibles il y a une exemplification de la *relativité de la connaissance* concernant les faits, ces

derniers étant eux-mêmes des relations (Peirce 1892a). Il y a donc une relativité verticale entre l'observateur et les faits et une relativité horizontale qui exprime les faits en tant que tels. On aperçoit assez clairement que, dans la *phanéroskopie*, chaque rencontre entre *inter-actants*, chaque fait d'opposition, est perçu à partir d'une troisième place, d'une position d'observation et/ou de manipulation, qu'on peut reconnaître comme un ancrage énonciatif du sens. D'ailleurs, le binarisme de la sémiotique structurale a été suppléé par l'instance tierce de l'énonciation (donc, en ce sens, même les théories benvenistienne et greimassienne ont toujours été triadiques !).

Au-delà des polémiques entre écoles sémiotiques, la *phanéroskopie* (ou plus tard, *phénoscopie*, 1909), est la science qui étudie la phénoménalité même en tant que phénomène, en tant que "*scopie*" (observation indexicale) des manifestations (*phéno-scopie*), des phénomènes (*phanéron-scopie*) en tant que tels. Le terrain électif de la phanéroskopie est alors l'expérience ordinaire, perceptive et imaginative où la détermination sensible et la détermination intelligible sont toujours co-présentes en raison de la triadicité des relations (c'est la co-présence des relations verticales et horizontales – pour en rester à la terminologie plus plastique et suggestive que nous avons utilisée précédemment). D'ailleurs, le *phanéron*, s'il relève d'une instanciation imaginative, devient dans tous les cas un *fait cognitif*, étant donné qu'il survient, en tant que *Premier*, par rapport à un fond oppositif ou à un autre terme (*Second*), et que ce contraste est assumé et filtré par un terme médiateur (*Tiers*) qui construit un rapport de valeur, c'est-à-dire une véritable relation, toujours autrement mobilisable par la suite. La "*scopie*" ne peut jamais se limiter à attester en elle-même une passivité, une observation pure, elle relie toujours les termes relationnels sous d'autres déterminations ; elle "dit", elle "écrit", elle "trace" de nouveaux ensembles, des termes en relation ; elle opère en produisant des "faits", de nouveaux rapports, elle prédique des liens actuels, dépassés ou envisageables, donc elle énonce inévitablement. Sous la perspective phanéroskopique, même la connaissance est toujours une action, une mobilisation. La phanéroskopie saisit l'expérience comme une écriture, une transposition continuelle des tracés, des diagrammes de relations, donc comme une énonciation et une transformation de valeurs orientées. Dans la théorie de Peirce, la signification est ainsi une tension constante sous-tendue par des transpositions diagrammatiques (des reconfigurations dans les relations horizontales) et des variations de perspective (des changements du *ground*, du « fondement »). La phanéroskopie peircienne exhibe donc déjà l'immanence des interprétations (des donations de sens) par rapport au couplage entre des déterminations verticales et horizontales ; en effet, dans ce couplage, chaque paysage des relations est mis en tension par une "*scopie*" douée d'une perspective (*ground*) qui est toujours responsable de nouvelles mises en relation. Comme nous l'avons dit, l'intersection entre des relations situées sur des axes différents (vertical/horizontal) construit la *relativité propre à toute connaissance* et la mobilité constante de la détermination du sens.

Chaque expérience est filtrée par la Tiercéité, ou mieux, la médiation est la Tiercéité qui trouve une exemplification dans chaque expérience. Une phanéroscopie découvre dans l'expérience ordinaire l'exemplification même des catégories cénopythagoriques ; elle ne se confond pas avec une égologie phénoménologique, au contraire, elle procède à une sorte de déconstruction interprétative *ad infinitum* de toutes les relations implicatives qui définissent localement une position subjective.

L'interprétation est comparable à la localisation par calcul trigonométrique dans la cartographie ; on a toujours besoin de trois nœuds, de trois repères pour obtenir une détermination de sens et une individuation actantielle, voire identitaire.

La Tiercéité est donc le passage inéluctable par cette triangulation, par cette configuration qui dépend d'une prise de position relative (déterminante mais aussi limitative). La Secondéité est exemplifiée par le caractère événementiel de chaque relation corrélant des termes (par exemple des conflits) ou des phases transformatives (par exemple des rapports de cause à effet). La Priméité trouve sa manifestation dans les relations mêmes en termes d'exemplification diagrammatique ; elle exhibe un réseau qui fait la différence. Chaque fait (Secondéité) est sous-tendu par un cadre relationnel (Priméité), mais chaque relation est en vigueur seulement pour son caractère événementiel, pour sa contraposition à des forces disjonctives ainsi que pour son implication (Secondéité). L'appréciation de ces transformations relationnelles est toujours fonction d'une implication d'observation, c'est-à-dire d'une « secondéité » détournée par rapport au scénario visé et qui « verticalise » les relations en donnant lieu à une Tiercéité irréductible. Cette dernière fonde et préside la possibilité (Priméité) et l'« événementialité » (Secondéité) comme des valences qu'on peut traiter, proportionner et négocier à l'intérieur d'un cadre pragmatique.

Chaque implication (Secondéité) est « lisible » seulement grâce à une déclinaison des rapports perceptibles (Priméité), mais cette implication est « endossable » seulement au prix d'« écrire », de tracer des opérations transformatives (Tiercéité) en ouvrant un espace véritablement sémantique.

La Secondéité obsède le *Tiers* au point qu'il doit se transformer en un interprète, qui endosse les « vêtements du cas », mais pour la récitation d'un rôle toujours un peu détourné et réinvesti dans des scènes analogues (elles partagent une organisation diagrammatique commune : la Priméité).

En résumé, les trois catégories peirciennes offrent respectivement une analytique des conditions de sémiotisation : organisation (Priméité), implication (Secondéité) et investissement (Tiercéité). Une morphogenèse ouverte des formes (Priméité) trouve des résolutions dans des déterminations d'existence (actantialisation positionnelle : Secondéité) qui, à leur tour, trouvent des assomptions et des projections énonciatives (actantialisation narrative : Tiercéité). Le fait que la Priméité exemplifie des formes abstraites d'organisation semble la rapprocher de la sémiotique plastique, mais en réalité cette impression dépend du fait que cette dernière peut seulement avoir un

statut tensif à l'intérieur d'une suspension fictive des liens actantiels. Le caractère fictif de la sémiotique plastique la consigne à la dimension textuelle, ou mieux, elle est symptomatique d'une procédure de textualisation en acte. Par contre, on ne peut pas avoir d'expériences de Priméité pures car la perception est toujours implicative (Secondéité) et corrélée à une prise d'initiative (Tiercéité). Peirce donne des exemples expérimentiels pour éclairer la Priméité, mais cela ne signifie pas que ces situations expérimentielles sont réductibles à une catégorie ; elles sont seulement capables d'exemplifier la Priméité de manière optimale.

Nous avons construit un parallèle entre Tiercéité et narrativité qui n'est pas subreptice ; en effet, la narrativité conjugue l'actantialisation et la mise en perspective avec des quêtes reconstructives et prospectives. Or, la narrativité ne peut suturer l'hétérogénéité de l'expérience autrement que par des nœuds interprétatifs qu'on ne peut jamais défaire définitivement. D'ailleurs, l'interprétation *ad infinitum* ne permet qu'une narrativisation de ces étapes intermédiaires.

Pour qu'une forme de relation (Priméité) soit perçue il faut qu'on se positionne (Secondéité) en contractant ainsi une nouvelle relation, et pour objectiver cette dernière il faut un positionnement ultérieur qui, à son tour, oblige à contracter une nouvelle relation et ainsi de suite ; cette concaténation se développe à travers des observations de deuxième (troisième, etc.) ordre, mais ces dernières ne peuvent jamais accéder au statut de "méta-observation", étant donné qu'elles ne peuvent pas se situer hiérarchiquement l'une par rapport à l'autre ; il s'ensuit que ces observations doivent résoudre leur hétérogénéité perspective et prospective à travers des liaisons et des relais interprétatifs que la sémiotique structurale a pris en compte à travers la notion de narrativité.

La pulsion interprétative est le repositionnement continu d'un manque et les relations, une fois assumées dans une certaine perspective, sont toujours destinées à une prospection, à une manipulation "optique", à une élaboration cognitive, pragmatique ou passionnelle. Les valeurs sont alors en vigueur (à savoir, affectées par des valences) seulement si le gradient d'implication trouve une "conjugaison au futur" ; en fait, selon Peirce, la signification constitue toujours un enjeu pour le futur, un mouvement de sens qui peut vivre seulement à travers des interprétations qui en prennent le relais. Chaque interprétation se positionne comme un passage médiateur qui à son tour s'offre à des médiations ultérieures pour rentrer dans des ensembles signifiants en devenir.

Bien sûr, un point controversé de l'exégèse peircienne est l'ordre de présupposition éventuelle entre les catégories cénopythagoriques ; d'emblée, à partir d'une perspective logique, on pourra soutenir que la Tiercéité présuppose la Secondéité et cette dernière la Priméité ; toutefois, sur le plan phanéroscopique de la signification en acte, on remarque un renversement de contraintes, étant donné que c'est la gestion des valeurs qui conduit à sélectionner les événements prégnants et, pour ce faire, à instruire les *patterns* diagrammatiques plus performants afin de construire un scénario opératif et



opérable des valeurs. La sémiotique inaugure une sorte d'épistémologie renversée étant donné que seule la médiation interprétative peut faire accéder le phanéron à l'exemplification signifiante de lui-même, mais il est vrai aussi que seul le phanéron peut restituer à l'interprétation la conscience de sa propre relativité. L'innocence est donc perdue bilatéralement : le phanéron est saisi à l'intérieur d'une concaténation de médiations et l'interprétation apparaît dans son aspect relationnel et événementiel.

Or la phanéroscopie ne comprend pas seulement les constitutions des sens perceptifs, mais toutes les constitutions, même celles qui ont un ancrage mental, imaginaire. On peut donc soutenir que, dans la sémiotique peircienne, il y a deux couplages : le couplage avec l'entour phénoménal (un Univers d'Effectivité Brute) et le couplage avec l'entour psychique. Il s'ensuit que la Priméité est aussi exemplifiée par un Univers des Idées pures, fait des formes diagrammatiques de la pensée totalement détachées d'un investissement sémantique particulier. Mais il y a aussi un troisième domaine et un autre couplage qui rendraient possible une charnière entre les deux autres Univers : c'est l'Univers du Signe, le seul qui détienne « un pouvoir actif d'établir des connexions entre des objets divers, en particulier entre des objets qui relèvent d'Univers différents » (Peirce 1908b, *C.P.* 6.455, nous traduisons). Donc, le signe, avec son pouvoir de résolution de l'hétérogénéité, joue le rôle de *tiers*, voire de médiateur, aussi bien à l'intérieur des deux autres Univers qu'entre ces derniers. La sémiotisation des Univers de l'Effectivité Brute et des Idées implique aussi une articulation sémiotique de leurs rapports, et donc une inter-sémiotité et une traductibilité des valeurs qui ont des ancrages différents. L'autonomisation de cette inter-sémiotité est réalisée par des mouvements interprétatifs libérés par rapport à des domaines de valeurs précis ; voici donc le rôle du *musement*, c'est-à-dire d'un pur jeu (*Pure Play*) irréductible à la nature des termes qu'il traite. Le *musement* n'est plus identifiable comme un travail inférentiel, mais comme un travail discursif dirigé vers une déontologisation radicale, au point qu'il se consacre à des élaborations *figurales*. Le *musement* est l'exaltation des potentialités des signes et de l'autonomie des jeux linguistiques ; même l'Univers des signes peut retomber dans une attitude narcissique et laisser enfin que les signes puissent se séduire entre eux.

En effet, dans l'Univers des Signes (l'environnement des médiations linguistiques, ou sémiosphère), on retrouve toutes les catégories cénopythagoriques (Peirce 1903h, *C.P.* 1.23-1.26) et la vie des formes linguistiques relève de ces dernières en tant que *tons* ou *teintes* (Peirce 1880a, *C.P.* 1.353), c'est-à-dire, *valences*, qui de manière ubiquitaire imprègnent les usages en tant qu'*habitudes* (*habits*, Peirce 1898b, *C.P.* 7.498).

En résumé, les catégories cénopythagoriques innervent, tout au long de la vie ordinaire, les articulations expérientielles des valeurs (Peirce 1904, *C.P.* 8.328) en en régulant aussi les modes d'existence : Possibilité, Actualité et "Destinalité" (Peirce 1906b, *C.P.* 4.549). La Priméité est le régime de constitution des valeurs diagrammatiques, la Secondéité le régime des valeurs

événementielles (ou “existentielles”) et la Tiercéité le régime des valeurs médiatrices (ou “conventionnelles”). Ces trois régimes sont co-occurents dans l’expérience et – comme nous l’avons remarqué – exemplifiés par elle : on peut dire que la phanéroscopie étudie la « priméité » de toutes les catégories, c’est-à-dire leur manifestation qualitative et leur irréductibilité réciproques (Peirce 1903h, *C.P.* 1.530-33). En ce sens, la Priméité est le principe général d’exemplification qui permet aux catégories mêmes leur différenciation ; cependant c’est la Secondéité qui permet une véritable manifestation, une effectivité avec laquelle nous entrons en relation ; mais, à son tour, c’est la Tiercéité qui permet la discrimination entre les catégories. Il n’y a donc pas un primat général d’une catégorie par rapport aux autres : à la limite, on peut dire que la Priméité détient un primat d’exemplification, la Secondéité un primat d’instanciation et la Tiercéité un primat de médiation. Il est vrai que la Tiercéité doit être qualitativement (priméité) manifestée (secondéité), mais son principe reste irréductible aux autres catégories, en ajoutant des liens qui ne sont pas qualitatifs ou factuels et qui relèvent d’une perspective et d’une prospection. Ces dernières vont réinvestir la possibilité et l’effectivité dans d’autres domaines, tramées avec des signes (discours). En ce sens, la “*possibilisation*” d’une conscience dépend de la Tiercéité, la possibilisation de l’expérience de la Secondéité, la possibilisation de l’existence de la Priméité.

Évidemment, nous pourrions continuer à montrer des interconnexions entre les trois catégories ; elles ne sont pas des *steps expérientiels* et, en ce sens, la Priméité n’est pas reductible à des échantillonnages des *qualia* phénoménaux. Au fond, le concept de *diagramme* préside la Priméité des aspects relationnels et donc configurationnels, comme s’il y avait une sorte de “proto-tiercéité” du type méréologique qui jouerait un rôle de médiatrice (au niveau de l’expression) entre le tout et ses propriétés ; même une qualité comme le “rouge” dépend d’autres qualités qui la structurent (teinte, brillance et saturation) et ainsi de suite (Peirce 1903f). Dans tous les cas, l’analytique phanéroscopique de chaque catégorie ne fait que démontrer aussi bien leur irréductibilité que leur indissociabilité dans la sémiotisation des milieux extéroceptifs et intéroceptifs.

### 2.1.3. *L’Univers des signes*

Comme nous l’avons remarqué, même l’Univers des Signes est innervé par toutes les catégories cénopythagoriques. En disant « signe », on dit « médium » : « All my notions are too narrow. Instead of sign ought I not say Medium ? » (Peirce 1909, MS 339, section datée 1906). « Thirdness, in the sense of the category, is the same as mediation » (Peirce 1894, *C.P.* 1.328).

Peirce affirme que la Tiercéité est le caractère propre à un objet capable de faire office de médiateur, ou de jouer le rôle d’espace interstitiel (*Betweenness*) ou encore, plus simplement, de représenter une relation entre un agent et un patient, un Premier et un Second (Peirce 1903g, *C.P.* 5.104). En plus, une telle médiation d’un Tiers est de l’ordre de « la Destinalité », c’est-à-dire qu’il pose déjà l’effectivité dans la perspective d’une série de résultats pour quelqu’un.

La médiation est alors l'insertion de la diagrammaticité et de l'existentialité dans l'ordre de la concaténation de transformations orientées (Peirce 1878, *C.P.* 5.395). La médiation est en même temps ce qui permet une transmutation continue de valences et une commensurabilité entre valeurs. Peirce, qui aime les néologismes, affirme qu'on doit passer de la signification identitaire à la signification "médiationnelle", du sens au *medisens* (manuscrit non daté, *C.P.* 7.544). Ce dernier, en effet, ne se limite pas à interpréter la Priméité et sa possibilisation de formes (*primisense*), la Secondéité et ses ouvertures d'expériences conflictuelles (*altersense*), mais cherche à rentabiliser toutes les mises en abîme de la médiation, c'est-à-dire la capacité de chaque médiation à jouer le rôle de médiateur des autres. Le *medisense* n'est alors que la reconnaissance peircienne des potentialités des jeux de langage, des élaborations figurales et du rôle du *musement* à l'intérieur d'un milieu totalement "sémiotisé" (une *sémiosphère*).

Toutes les connaissances sont conjuguées au futur en attendant des médiations (*medisense*) ultérieures et chaque futur est construit et filtré par des pièces du passé : « But it is true that the future does not influence the present in the direct, dualistic, way in which the past influences the present. A machinery, a medium, is required » (Peirce 1902a, *C.P.* 2.86). Dans les termes suggestifs de Peirce, la médiation est « *transuasion* » (terme qui suggère translation, transaction, transfusion, transcendance qui manipule l'« *obsistence* » (qui évoque objet, obstiné, obstacle, insistance, résistance) et l'*originalité* des relations diagrammatiques actuelles dans un champ de travail, par exemple du type représentationnel (*ibidem*, *C.P.* 2.89), c'est-à-dire, pour utiliser les mots de Peirce, dans un Univers de discours (*Universe of Discourse*, Peirce 1897c, *C.P.* 4.172).

Les termes suggestifs et idiosyncratiques de Peirce ne doivent pas cacher l'idée que la sémiotique a un domaine propre, l'Univers des Signes, et qu'elle se configure comme une science des médiations qui trouve l'irréductibilité de la Tiercéité en elle-même. En effet, un signe ne peut être interprété que par un autre signe. En outre, même si dans les autres Univers on peut reconnaître des formes d'exemplification de la Tiercéité (la "médiation" des configurations diagrammatiques dans l'Univers des Idées, la médiation de l'espace dans des conflits dyadiques dans l'Univers de l'Effectivité Brute), la Tiercéité devient principe d'interprétation et de gestion du sens uniquement dans l'Univers des Signes !

Même si l'Univers des Signes construit sans cesse des médiations internes à lui-même, il n'a aucune autonomie définitive, étant donné que les Univers (les milieux intéroceptifs et extéroceptifs) qu'il filtre sont aussi le lieu de son implémentation : les signes vivent, en effet, d'élaboration cognitive et d'instanciation sous l'égide des pratiques.

Or, dans l'économie de cette étude, il est moins important d'entrer dans les détails de la théorie de l'interprétation que dans les modes de production des signes. Dans tous les cas, l'implication de l'Univers des Signes dans les autres Univers explique bien comment un principe général de médiation peut se

marier avec un principe d'impulsion extra-sémiotique à interpréter sans cesse. Il s'ensuit qu'on assiste à une sorte de redoublement des entités sur lesquelles l'interprétation insiste : l'objet dynamique et l'objet immédiat. Le premier exerce des impulsions à l'interprétation ; le second, le seul abordable par la conscience (Peirce 1908a, *C.P.* 8.343), est le produit d'un parcours thématique d'interprétation localement doué d'une perspective et d'une prospection (*ground*). Bien sûr, l'adjectif "immédiat" se prête à quelques confusions, étant donné qu'il concerne un "objet" qui est le produit d'une médiation interprétative ! Or, le problème ici est que l'objet se situe dans la conscience dès qu'il accède à la Tiercéité à travers une interprétation : « What is immediately in consciousness is what consciousness is made of » (manuscrit non daté, *C.P.* 7.539, n. 7). La forme de présence de l'objet est immédiatement celle qui est garantie par un passage (*transuasion*) à travers l'Univers des Signes.

Naturellement on pourrait ouvrir, sur ces points, le débat sur la complexification extrême de la théorisation peircienne qui cherche à préciser des phases qualitatives de l'interprétation et donc des signes qui jouent un rôle de plus en plus saturant en tant qu'*interprétants* d'autres signes. En ce sens, si même la perception dépend d'une sémiotisation, ses objets immédiats se posent en deçà d'un véritable jugement perceptif. Les processus interprétatifs de la perception sont compulsifs et donnent des objets immédiats incorrigibles ; ils apportent des valeurs (*sème*, ou représentation) bien avant un jugement épistémique qui règle l'assomption (*phème*, ou proposition) et son inclusion dans un procès d'interprétation thématique orientée (*délome*, ou argument : cf. Peirce 1906b, *C.P.* 4.538-539). Avec cette distinction, nous sommes déjà entrés, d'une certaine manière, dans la question de la typologie des signes. Et il est déjà évident que pour Peirce une telle typologie n'a pas seulement en mémoire leur processus de production, mais aussi des niveaux de gestion des *valeurs* et des formes d'implication par rapport à l'interprète (*valences*).

#### 2.1.4. La "diagrammaticité"

Le rôle de la Priméité en tant que valence s'explique dans une mobilisation de la diagrammaticité phanérosopique en termes d'exemplification, d'extraction et de projection. Ces opérations relèvent d'une sorte de triadicité interne à la Priméité, une proto-exemplification des trois catégories, le valoir d'un usage différencié du *même*. En effet, chaque constitution contient en soi une organisation diagrammatique qui dépend de la stabilisation d'une certaine pertinence sémantique (*ground*) et d'une cartographie de valeurs avec un gradient d'implication (*actantialisation énoncée et énonciative* – pourrions nous dire en traduisant la question dans une formulation greimassienne). C'est-à-dire que le valoir des diagrammes est problématisé par chaque constitution de sens, à commencer par les procès perceptifs ; l'*icône des relations* (diagramme) entre les actants qui occupent le scénario figuratif est articulée avec un diagramme des relations entre scène et instance perceptive (cette

dernière se pose comme un épicycle de valorisation toujours à partir d'un gradient d'implication identitaire). On a toujours une connexion entre une diagrammaticité horizontale (énoncée) et une diagrammaticité verticale (énonciative) ou, autrement dit, une diagrammaticité projetée et une diagrammaticité présidée.

Dans les processus interprétatifs qui sous-tendent la perception il y a donc une triangulation articulatoire continue entre ces diagrammaticités horizontales et verticales, où celles-ci s'échangent continuellement le rôle de terme *intensif* et *extensif*, donnant lieu à une alternance de scénarisations pragmatiques et de scénarisations événementielles<sup>5</sup>. En effet, tantôt nous avons une instruction diagrammatique horizontale à partir d'une perspective (diagrammaticité verticale) stabilisée ; tantôt, au contraire, nous nous trouvons face à l'affirmation d'une diagrammaticité de relations horizontales (événementialité) qui impliquent une instruction diagrammatique au sujet du rééquilibrage nécessaire des relations verticales entre instance perceptive et scénario. En ce sens, la Priméité est déjà exemplifiée d'elle-même comme une connexion inter-diagrammatique et sa réduction phénoménale à un pur pattern relationnel est trompeuse. En outre, les deux axes (horizontal et vertical) expliquent que l'émergence de la diagrammaticité ne peut jamais être identifiée selon une nature exclusivement sensible ou exclusivement intelligible car elle affirme toujours une origine inéluctablement hybride.

Cela dit, dans les jeux de langage, cet écart interprétatif (ce "jeu" dans les articulations sémiotiques) qui fait de la perception une *sémiotique vive*<sup>6</sup> (une pulsation continue entre scénarisations pragmatiques et événementielles) est étendu et optimisé à travers des opérations d'*extraction diagrammatique*. Or, l'extraction diagrammatique est une sorte de dégagement local de l'instance perceptive pour attester des icônes de relations et en généraliser la convocation au-delà de la constitution locale et du rôle joué originellement par chaque diagramme (dimension horizontale-énoncée ou verticale-énonciative). L'extraction montre les diagrammes comme des produits qu'on peut jouer autrement et qui peuvent rester en mémoire (mémorabilité) même dans une sorte de généalogie d'instanciation sans négociation préalable (c'est justement l'*icône*, au moins à l'intérieur de la théorie peircienne).

Les doubles axes d'exemplification de la diagrammaticité (vertical et horizontal) expliquent que l'extraction ne peut être que mobilisée pour réarticuler de nouveaux patterns selon une *profondeur* perspective récupérée, c'est-à-dire une tension entre énoncé et énonciation, entre diagrammaticité projetée et diagrammaticité présidée, entre niveau des projections et niveau des assomptions. En ce sens, la diagrammaticité n'est pas une donnée, elle ne concerne pas des relations réelles, pas plus qu'elle ne concerne des constructions de l'esprit ; elle répond plutôt à la logique commune d'un paradigme constitutionnel du sens qui nécessite des organisations comparables et potentiellement échangeables entre dimension projetée et dimension

---

<sup>6</sup> Cf. Basso Fossali (2008a).

présidée, entre pattern de relations que l'on peut constituer et formes d'implication que l'on peut contracter. D'ailleurs, cela ne fait que réaffirmer ce qui a été dit ; la Priméité exemplifie ces formes de relation qui apparaissent comme des tensions positionnelles (Secondéité) et comme des perspectives de médiation (Tiercéité). L'"instantanéité" des objets perçus est alors dépendante de cette *profondeur* des valeurs sensibles qui sont "constituées" au prix d'être paramétrées selon le rapport entre corps et environnement et accèdent ainsi à des *liens implicatifs*.

Évidemment, il ne s'agit pas d'affirmer une position réaliste qui réifie les relations en les attribuant aux *objets dynamiques*. La question est plus subtile : il s'agit de penser que la construction d'*objets immédiats* au cours de l'expérience phénoménale (le percept tracé<sup>7</sup>) exemplifie des formes de relation et que celles-ci se placent immédiatement comme les mailles qui fondent la possibilité de tisser du sens. Le caractère iconique (diagrammatique<sup>8</sup>) de la dimension "signique" (sémiotique) est cependant, dès le début, impliqué avec la Secondéité et avec la Tiercéité : il y a l'instantanéité d'une médiation et, en même temps, l'exemplification de formes de relation qui sont de la même nature que les relations entre corps et monde expérientiel : à savoir, les diagrammes qui soutiennent, structurellement et "écologiquement" (au sens systémique), un univers figuratif, ce que Pierce lui-même appelait un *Perceptual Universe* (C.P 4.539) ou *Universe of Experience* (C.P 8.355), ou encore *Universe of Discourse* (C.P 4.172). Il ne s'agit pas de glissements terminologiques, et encore moins conceptuels : il s'agit du reflet des trois catégories cénopythagoriques. De la même manière, les objets immédiats peuvent être des présences diagrammatiques, existentes<sup>10</sup> ou conventionnelles (C.P. 8.349).

L'accouplement structurel entre position subjectale et Univers nous permet de saisir que le devenir du sens (et le fait consécutif qui peut être uniquement géré) est dépendant de la reproduction continue de *triangulations*, pour lesquelles ou bien c'est le *ground* (le faisceau de pertinences subjectales) qui entre en variation par rapport à l'objet dynamique même, ou bien c'est le devenir de l'objet dynamique qui se modifie en passant d'un état 1 à un état 2,

---

<sup>7</sup> Cf. Basso Fossali (2002c).

<sup>8</sup> Il est peut-être quasiment inutile de souligner qu'il n'y a aucune identification entre "iconique" et "visuel" dans la sémiotique peircienne ; une dissimilation analogue importante est celle entre indexicalité et causalité (cf. Elkins 2003). Voir également Fiset (1996, p. 184)

<sup>9</sup> Dans ce texte on utilisera le néologisme "signique" comme adjectivation du mot *signe* ; en particulier, la dimension "signique" est conçue comme une perspective particulière sur les procès de sémiotisation de l'environnement.

<sup>10</sup> Nous utilisons "existentif", au lieu d'"existentiel" parce que nous voulons souligner que la Secondéité préside le traitement de valeurs d'existence, mais qu'elle n'est pas une garantie d'existence. En ce sens, les connexions indexicales n'assurent pas l'existence de l'objet, mais l'irradiation de valeurs d'existence qui modalisent les éventuels caractères exemplifiés. Cela clarifie comment la Secondéité peut aussi concerner les modes d'existence afférents à un *monde possible*.

en se triangulant avec le même point de vue : dans les deux cas, nous aurons une mise en variation du sens. Avant même de dépendre d'un assaut interprétatif, la concaténation des interprétants est due au faisceau de relations qui restructure continuellement l'accouplement structurel entre l'agence de systématicité qui est le sujet percevant et son environnement.

Enfin, nous refermons ce paragraphe introductif avec une réflexion plus globale sur les catégories cénopythagoriques. La juste tentative d'éradiquer ces catégories d'un fondement ontologique ou logique peut être portée jusqu'à des conséquences extrêmes dans une optique « pragmaticiste<sup>11</sup> ». La reconnaissance que chaque connaissance humaine est filtrée par la Tiercéité doit faire renoncer à présupposer une quelconque forme de fondement des catégories cénopythagoriques qui les transcende et les justifie. Celles-ci se situent par contre seulement au fondement de notre justification des fondements.

Bien que notre expérience soit fondée sur des instanciations matérielles qui sous-tendent aussi bien les épacentres de valorisation (la subjectivité) que les Univers élus à des environnements de référence propres, celle-ci s'élabore et se fonde sur une *épistémologie renversée* : elle doit fonder sa propre connaissance et son propre discours bien qu'elle sache que tout ce dont elle part, c'est-à-dire la conscience interprétante même, est fondée de manière neurobiologique (cet argument pose une forte limitation aux programmes de *naturalisation des sciences humaines et sociales*). Tentons de soutenir cela en termes peirciens : les catégories cénopythagoriques ne sont pas le simple reflet d'une logique des relatifs à partir du moment où celles-ci :

- a) se retrouvent exemplifiées dans l'expérience ;
- b) sont en jeux de façon récurrente ;
- c) sont gérées comme des valences sémantiques pour une culture qui s'interprète, c'est-à-dire qui s'auto-observe.

La Priméité est seulement saisie à partir du fait que des *representamen*<sup>12</sup>, qui en eux-mêmes exemplifient<sup>13</sup> des relations diagrammatiques, se

---

<sup>11</sup> Le *pragmaticisme* peircien est ancré sur la maxime suivante : « Considérer quels sont les effets pratiques que nous pensons pouvoir être produits par l'objet de notre conception. La conception de tout ces effets est la conception complète de l'objet » (Peirce 1878, p. 248).

<sup>12</sup> « Un *representamen* est le sujet d'une relation triadique avec un second appelé son Objet, pour un troisième appelé son interprétant, cette relation étant telle, que le *representamen* détermine son interprétant à entretenir la même relation triadique avec le même objet pour quelque interprétant » (Peirce 1903h, C.P. 1.541). Ceci est une des plus fameuses définitions de signe en tant que *representamen*.

<sup>13</sup> La manœuvre stratégique de notre essai est celle d'interpréter la Priméité en utilisant la catégorie goodmanienne d'*exemplification*, ce qui l'émanche d'une quelconque caractérisation *dénotative* et d'une idée de *similitude* comme correspondance. Il y a différents passages peirciens qui semblent amplement appuyer cette lecture de la Priméité comme "exemplification". « Une propriété hautement distinctive de l'icône est qu'à travers l'observation directe de celle-ci, on peut découvrir, en rapport à son objet, d'autres vérités que celles qui sont suffisantes pour déterminer sa construction.

(re)présentent à l'esprit. La diagrammaticité ne se pose pas en amont du fait de son caractère d'"habitation" et de "nourriture" de l'expérience, d'où la nécessité que celle-ci se donne de facto. Il n'y a pas de formes pures de l'esprit qui organisent l'instanciation matérielle sensible, il n'y a aucun retour à un *schématisme transcendantal* chez Peirce, mais il y a un niveau statuaire unique de la diagrammaticité, une organisation relationnelle qui se donne dans l'expérience intéroceptive comme dans l'expérience extéroceptive : entre ces dimensions il n'y a que des mutations, des transpositions et des applications récursives de pattern de telle façon que, en termes structuralistes, nous pourrions dire que les expressions et les contenus continuent à s'entraver réciproquement selon les diverses disponibilités diagrammatiques sur les deux niveaux<sup>14</sup>.

De la même manière, la Secondéité ne dépend pas de la factualité mais en est exemplifiée, c'est-à-dire que c'est dans le caractère "brut" de l'événementialité que celle-ci est saisie ; mais cette événementialité est déjà insérée à l'intérieur d'une dialectique de scénarisations (pragmatiques et événementielles) qui sous-tendent la gestion consciente des donations de sens, de sorte que chaque événement est préfiguré par les signes qui annoncent sa représentation probable. L'événementialité est ainsi indexée et cartographiée sans répit, à travers une concaténation de signes qui s'interprètent mutuellement et font système ; et le "chemin en avant" de l'interprétation a besoin symétriquement d'une « *réroduction* » (d'une archéologie) pour l'ancrage des signes qui précèdent leurs objets dynamiques respectifs. La photo, dans cette perspective, demande une *prophétie rétrospective*, à savoir une *réroduction* qui situe hypothétiquement un passé propre (Fabbrichesi Leo 2003, p. 128). Et voici que le parcours interprétatif a besoin d'une imputation, de conflits identitaires, d'une tentative d'attribution avançant à reculons, qui trouve du sens uniquement en relation à ce qui, à chaque instant de la chaîne, se donnait comme diffusion alternative des processus et comme détermination

---

Ainsi, au moyen de deux photographies on peut tracer une carte etc. Étant donné un signe conventionnel ou un autre signe général d'un objet, pour déduire n'importe quelle autre vérité en dehors de ce que celui-ci signifie explicitement, il est nécessaire, dans tous les cas, de remplacer ce signe par une icône. Cette capacité de révéler des vérités inattendues est justement celle en laquelle consiste l'utilité des formules algébriques, de sorte qu'en elles le caractère iconique est celui qui prévaut » (Peirce 1895, *C.P.* 2.279.). Ou encore : « Avant, si l'élément de cognition à transmettre est une idée abstraite non analysée, ou sensation, l'unique moyen est celui de présenter une icône, c'est-à-dire une copie ou un exemplaire de celui-ci. Il est impossible de donner une idée de rougeur sinon en l'exhibant. Une proposition de géométrie [...] ne peut être comprise jusqu'à ce que l'étudiant la traduise en termes de diagramme qui exhibent les relations significées » (Peirce, MS 16, p. 12).

<sup>14</sup> Par exemple, sur le plan perceptif, entre les nombreuses constitutions diagrammatiques possibles entre les diverses sollicitations sensibles en entrée (expression) celle qui sera écologiquement choisie est celle qui se révèle majoritairement prégnante par rapport à la diagrammaticité de relations narratives propres à une prise d'initiative en rapport à l'environnement (contenu).



continue du parcours de ces derniers. En définitive, la Tiercéité entre toujours en jeu et opérationnalise<sup>15</sup> constamment la Secondéité et la Priméité. Cette même Tiercéité ne connaît pas sa propre détermination d'un point de vue externe, mais se retrouve exemplifiée dans l'expérience comme possibilité et factualité d'une interprétation de second ordre de son propre commerce avec les valeurs. Nous aurons amplement le temps de revenir sur ce point<sup>16</sup>.

## 2.2. Vers une typologie des constitutions des signes comme ressources énonciatives

Des notes préliminaires que nous avons rédigées sur les catégories cénopythagoriques, nous pouvons apercevoir que la théorie peircienne n'implique pas d'assomptions ontologiques ou un "réalisme épistémologique" en mesure de compromettre une confrontation et un amalgame avec la sémiotique structurale ; au contraire, au-delà des bases communes, il est possible d'apercevoir comment les réintégrations de problématiques que la sémiotique générative a opérées au cours des dernières années peuvent trouver un témoignage exact dans les positions peirciennes. En même temps, il ne s'agit pas du tout de penser que chez Peirce toutes les questions qui agitent le débat contemporain soient résolues ; mais si d'un côté cela motive notre attitude pas strictement philologique, de l'autre il est nécessaire de restituer à Peirce la richesse des idées sur la photographie que la théorisation successive a souvent réduites à une série simplifiée, "déproblématisée" d'emprunts. Il est clair que si d'un côté notre excursus théorique est élaboré pour accompagner une intégration de modèles, de l'autre il procède par une réintégration progressive, également philologique, des positions plus typiquement peirciennes, notre but n'étant ni de déconstruire la pensée du père de la sémiotique américaine, ni de faire de lui, finalement, le porte-étendard d'un structuralisme "déconstructionniste". Il vaut mieux affirmer ouvertement la plate-forme de recherche qui guide notre travail et qui informe également la présente contribution : poursuivre le projet d'une sémiotique générale qui naît de la triangulation entre une sémiotique du texte, une sémiotique de la perception et une sémiotique des pratiques (cf. Basso 2002b).

Si la perception est une constitution de valeurs par voie interprétative, cela signifie que la référentialité d'une sémantique linguistique ne pourra qu'être au contraire une *inter-référentialité* par rapport à un horizon expérientiel qui est déjà sémiotisé. La deuxième considération est donnée par le fait que le signe linguistique, dans la communication, doit arriver à une manifestation et il ne peut acquérir une signification que dans la mesure où il est perçu. Le signe conquiert alors, dans les pratiques communicatives, une événementialité et une

---

<sup>15</sup> Nous utilisons ce terme au sens technique : ce terme est propre à une théorie des systèmes dynamiques et, en particulier, pour le rôle que celle-ci a joué dans la théorie de Luhmann (1984). Chaque opération porte quelque chose à détermination sans pour cela avoir en elle-même une détermination d'orientation : l'effectivité a toujours besoin d'une observation contingente pour être récupérée dans une gestion orientée du sens.

<sup>16</sup> Nous renvoyons à Basso (2005 ; 2007).

dépendance expérientielle. Si, ensuite, on considère que le *mot* peut être conçu comme prioritaire par rapport à la *langue* et que la communication à distance est seconde par rapport à la communication *in praesentia*, cela signifie que les signes linguistiques en “exercice public” (dans le cadre d’une intersubjectivité) ont joui d’un enracinement dans l’effectivité d’une expérience en acte. De cet enracinement ils ont réussi, au moins en partie, à s’émanciper seulement à travers des conditions particulières (systèmes notationnels et prothèses médiatiques) qui, à bien y voir, ne font que mettre, à nouveau, cette effectivité en jeu. La sémantique d’un roman passe nécessairement par une exécution (même mentale) de la *partition* graphématique, de sorte que c’est seulement en remettant la sonorité du signifiant verbal que la prosodie peut être reconstruite. L’opposition forte entre un texte verbal et un texte visuel, tel que le texte photographique, doit être ainsi tout de suite démentie par rapport à un caractère sensible commun. Le sensible n’est pas quelque chose d’ineffable, mais un territoire où s’exemplifient des patterns diagrammatiques qui sont assumés de façon pertinente par une *visée* spécifique et par un accès particulier à la signification ; la perception n’est que l’instruction signifiante qui est implémentée dans les territoires du sensible qu’elle a élus comme son propre environnement.

Une opposition nette entre texte verbal et texte photographique ne peut être validée sur la base d’une sujétion présumée du premier au code par rapport à la signification ouverte et insaturable du second. Le quotient de détermination du sens répond de sa gestion interne à des pratiques spécifiques ; ce qui signifie que la codification elle-même n’est qu’un instrument d’endiguement majeur par rapport à l’infinetisation des sens possibles, c’est-à-dire au gradient d’une indétermination qui informe n’importe quelle communication : la *sémiosphère* est, en effet, elle aussi un environnement sémiotisé qui ne manque pas non plus d’exprimer une indétermination de laquelle l’action linguistique tente tout de même de tirer profit. La sémiotique peircienne, avec sa concaténation de signes qui s’interprètent, décrit parfaitement ces carrefours de sens qui sont gérés par une configuration textuelle dont la structure s’offre comme une réduction partielle de complexité à travers des *contraintes*, des “virages” interdits.

La photo possède certainement une dimension (inter-)référentielle, un caractère sensible, une indétermination relative du sens, mais cela ne l’oppose pas du tout à d’autres formes de textualité, comme la forme verbale : on peut plutôt reconnaître des différences de degré et des régimes de production “signique” divers<sup>17</sup>. D’ailleurs, parler génériquement de “photographie” signifie utiliser un terme qui met en relation et qui regroupe l’ensemble des perspectives sous lesquelles celle-ci est constituée dans des pratiques différentes. La sémiotique structurale a parlé du *texte* comme d’une constitution de l’analyste, mais par rapport à cette apparente conscientisation épistémologique, elle a ensuite oublié de poursuivre une étude nécessaire des

---

<sup>17</sup> Voir le chap. 2 de la première partie de cet ouvrage.

modes pertinents de cette constitution (la sémiotique aussi est une pratique et tous les textes n'ont pas le même statut, ni ne le possèdent de façon stable).

Une fois une dimension sensible restituée à la textualité, voici que celle-ci doit toujours avoir une manifestation expérimentable concrète : une photo, comme un morceau de musique ou une poésie, est toujours, sous une certaine perspective, un *objet*. Ce dernier, en tant que tel, au-delà d'une configuration sensible, est toujours identifié en amont par un processus constituant que nous pouvons appeler *instanciation* et qui le rend signifiant aussi comme un *produit*. Maintenant, si la taille du simple *signe* a souvent été vue d'un mauvais œil en vue de l'analyse parce qu'elle ne serait pas en mesure de rendre compte de la sémantique de la configuration à laquelle ce signe participe, la nature interne de ce dernier, à savoir sa triadicité constitutive, est exactement ce qui permet d'homogénéiser et de mettre en relation la dimension discursive avec la dimension productive et sensible. Évidemment, l'existence d'une diagrammaticité discursive, la production inhérente dans les actes de langage et les conventionalités énonciatives n'échappaient pas du tout à Peirce ; il est même trop évident de voir comment les catégories cénopythagoriques se projettent aussi sur le versant textuel.

Le retour en vogue de l'analyse du signe en tant que niveau opportun de désimplification de la signification ne peut être justifié que de façon superficielle par le fait que celui-ci n'est pas du tout prédéterminé dans sa "taille", étant donné qu'un roman entier peut être saisi comme un signe. Pour le dire autrement, cette observation devient convaincante seulement lorsqu'on spécifie qu'il y a un signe (qu'on le constitue de façon pertinente) uniquement à l'intérieur d'un enjeu de signification interne à un parcours interprétatif. Pour le dire encore plus précisément : si nous pouvons soutenir que chez Peirce également *le global détermine le local* (Rastier), c'est parce que la Tiercité – à savoir une médiation intégratrice de propriétés ou d'instances identifiées selon des axes de relations multiples – est toujours en vigueur au cours des processus interprétatifs. C'est justement la multiplication des accès au sens (pluralité des interprétants) qui justifie le fait qu'on continue localement à passer par les signes, c'est-à-dire par leur hétérogénéité constitutionnelle. Le rapport entre la configuration et les signes qui la constituent se pose ainsi sous la marque de l'*intégration* (globale) et en même temps de la *diffraction* (locale) du sens.

Penser la photo en tant que signe ne signifie donc pas ne pas la reconnaître comme une configuration discursive ; simplement, on ne veut pas l'isoler des pratiques qui peuvent la constituer à travers des pertinences différentes. Celle-ci, avant d'exemplifier ses propres relations discursives, est dépendante d'un réseau de relations sensibles, d'une instanciation et d'un cadre culturel. La photo transite entre le *Perceptual Universe*, l'*Universe of Experience* et l'*Universe of Discourse* comme *configuration sensible, produite et discursive*. Mais la portée finale de nos notes introductives nous porte maintenant à reconnaître que ces Univers sont déjà assumés au second degré dans l'interprétation, ce qui revient à dire que le sensible, comme l'expérientiel, sont

déjà dépositaires de valences mises en relation par la dimension “signique”, tout comme le discursif est à même de construire uniquement une “objectivation” interne à lui-même (observation de deuxième ordre). De fait, la dimension “signique” est justement celle qui permet une circulation commensurable de valences qui ont un enracinement statutaire différent. Voici alors que la configuration sensible, le produit et le discours sont déjà sémiotisés et que, par rapport à ceux-ci, il est possible de mettre en avant des valorisations diverses dépendantes de façon récurrente des catégories cénopythagoriques, c’est-à-dire de celles que nous avons redéfinies les *catégories générales de sémiotisation* : à plein régime il n’y a pas, en effet, un *phanéron* pur, mais déjà quelque chose qui dépend d’une sémiotisation des Univers d’afférence des valeurs.

Chaque sens a (1) un contexte propre qui en motive, de façon perspective, la constitution (c’est son *ground*), (2) un enracinement explicite du maintien du conflit interprétatif dont il fait partie (c’est son *objet immédiat*), (3) un positionnement spécifique à l’intérieur d’un parcours de *sémantisation* qui est fonctionnel à la relance du sens à travers des *interprétants*. Le rapport triadique du signe est inséré dans une médiation continue de médiations, une gravitation autour de la Tiercité ; mais celle-ci n’aurait pas d’enjeux de signification sans s’alimenter auprès de la diagrammaticité et auprès de l’effectivité des Univers qu’elle met en relation.

Sur cette base, abordons maintenant la typologie des signes la plus simple élaborée par Peirce (1903b, *C.P.* 2.243 et sq.), en cherchant à nous demander ce qu’elle identifie. D’un côté, elle est constituée par différentes formes d’assomption du signe : a) le signe en soi ; b) le signe en relation à son objet ; c) le signe en relation à son interprétant. D’un autre côté, ces assomptions du signe le saisissent chacune comme s’il s’agissait de quelque chose qui se présente à l’esprit, comme un *phanéron* dont les propriétés peuvent être discriminées selon les trois catégories cénopythagoriques.

|   | PRIMÉITÉ          | SECONDÉITÉ       | TIERCÉITÉ        |
|---|-------------------|------------------|------------------|
| SIGNE EN SOI                            | <i>Qualisigne</i> | <i>Sinsigne</i>  | <i>Légisigne</i> |
| SIGNE EN RELATION<br>À SON OBJET        | <i>Icône</i>      | <i>Index</i>     | <i>Symbole</i>   |
| SIGNE EN RELATION<br>À SON INTERPRÉTANT | <i>Rhème</i>      | <i>Dicisigne</i> | <i>Argument</i>  |

Cette typologie, ou tableau synoptique des trois principales trichotomies “signiques”, peut être justifiée à nouveau à partir d’une perspective sur le signe qui n’est pas exactement la même que celle (*ground*) qui le constitue tout au long du parcours interprétatif dont il dépend ; il s’agit d’une perspective transversale que nous n’aurons aucun mal à reconnaître comme pertinente à la

relation entre signe énoncé et perspective énonciative<sup>18</sup>. Dans la perspective constituante du signe il n'y a aucune possibilité, par exemple, de parler de "signe en soi" ; de même que les relations duales entre "signe et objet" et "signe et interprétant" doivent être perçues comme *mises en relation* par un tiers, qui est justement une perspective d'énonciation ou, plus génériquement, par une perspective de *mobilisation* de leur signification<sup>19</sup>.

À la dynamique interne à la triadicité du signe se substitue une analytique de points perspectifs que l'énonciation peut projeter sur le signe en tant que ressource discursive. De chacun de ces points perspectifs partent des appréhensions et des assomptions du signe qui peuvent être à leur tour étudiées selon les trois catégories cénopythagoriques. Cette typologie analytique finit par "photographier" les assomptions pertinentes du signe même par rapport à la perspective d'énonciation qui le mobilise ; une fois que nous rétablissons la dynamique triadique du parcours interprétatif, il est clair que le signe semble être caractérisé par une synthèse conjoncturelle d'assomptions analytiquement distinctes : les points de vue perspectifs pourront alors trouver une intégration et répondre globalement d'une pratique. Mais nous analyserons cette deuxième typologie des signes plus complexe par la suite. Pour l'instant, il nous est suffisant de clarifier le fait que cette typologie analytique peut avoir une

---

<sup>18</sup> Au cours de notre excursus, nous maintiendrons l'énonciation, et en particulier le rapport entre énonciation énoncée et énoncé, comme une acquisition théorique fondamentale à laquelle la sémiotique actuelle, de toute orientation, doit d'une façon ou d'une autre se confronter. Mais à partir du moment où nous entrerons dans le vif de la discussion de la typologie des signes peircienne, nous essaierons d'attester nos considérations sur le plan de la photographie en tant qu'objet culturel et de ses potentialités prédicatives, sans passer, comme cela arrive au contraire souvent avec une désinvolture excessive, à la reconnaissance de signes à l'intérieur de l'énoncé photographique. D'ailleurs, étant donné que nous soutiendrons que la constitution du signe n'est rien d'autre qu'une étape d'un parcours interprétatif et qu'il n'est donc pas possible d'hypostatiser un objet culturel pour lui attribuer un type de signe une fois pour toute, nous soutiendrons avec encore plus de force qu'il n'est pas possible de "reconnaître", à l'intérieur d'une image, une figure qui soit une icône ou un index, un dicisigne ou un sujet, indépendamment d'un parcours d'interprétation qui la mobilise sous un quelconque *respect*. En ce sens, nous mettons en discussion des illustrations, même méticuleuses, de la sémiotique peircienne au domaine des images comme celle, par exemple, de Francesca Caruana (2009).

<sup>19</sup> Il est clair que nous sommes en train de soumettre ici le cadre typologique exposé ci-dessus à une sorte d'*enveloppe interprétative*, opération également motivée par le fait que Peirce lui-même et ses exégètes n'ont pas clarifié sa nature et sa vocation théorique : est-ce une simple table synoptique ou une schématisation typologique homogène et productive, capable de mettre en lumière les relations entre types de signes ? Pour quelle raison préférer cette intersection de pertinences quand Peirce lui-même (1908a) a ensuite montré bien huit autres respects sous lesquels les signes peuvent être saisis ? Est-ce que les *types* identifiés sont des *types* de signes ou bien quelque chose d'autre ? En ce qui nous concerne nous voudrions tenter de transformer la célébrité de cette typologie, qui n'a pas été dépassée par d'autres typologies successives, en un cadre théorique opérationnel.

exploitation méthodologique autonome, bien qu'elle ne réponde pas de la stratification et de la dynamique constitutionnelle qui sont propres à chaque signe.

Nous nous apprêtons alors à aborder une relecture de cette typologie peircienne qui associe le parcours du signe à travers différents Univers de référence à des faisceaux de valorisations analytiquement distinctes. Une telle relecture de la typologie n'identifie pas de classes de signes, mais bien la diffraction de ses assomptions pertinentes et des perspectives de valorisation. Cela ne fait que répondre à l'observation qui nous a permis de rétablir une centralité du signe dans les études sémiotiques une fois que celui-ci est entendu comme un embranchement à haute connectivité, interne au parcours interprétatif, mais en mesure d'en révéler en même temps la non linéarité (cf. § 6).

Globalement, les assomptions selon des pertinences spécifiques du signe et les focalisations sur ses *valences* dessinent un cadre de neuf ramifications perspectives sur la signification des signes que Peirce a présenté comme le trois trichotomies fondamentales de sa classification des signes. Nous en redessignons une schématisation dépendante des argumentations précédentes :

|   |                      | VALENCES DÉPENDANTES DES TROIS CATÉGORIES CÉNOPYTHAGORIQUES |  |   |
|---|----------------------|---|--|---|
|   |                      | <i>Priméité</i><br>(valence diagrammatique)                 | <i>Secondéité</i><br>(valence existentielle) | <i>Tiercéité</i><br>(valence médiative) |
| ASSOMPTIONS PERTINENTES DU SIGNE EN RAPPORT À L'ÉNONCIATION | <i>configuration</i> | QUALISIGNE  | SINSIGNE                                     | LÉGISIGNE                               |
|   | <i>produit</i>       | ICÔNE   | INDEX  | SYMBOLE                                 |
|   | <i>discours</i>      | RHÈME   | DICISIGNE                                    | ARGUMENT                                |

Tableau n° 1

Dans le cadre d'une première explicitation simplifiée de ce schéma, nous pouvons affirmer que le signe peut être assumé selon une certaine pertinence comme une configuration qui exemplifie des propriétés, voire comme quelque chose qui est le produit d'un processus constituant, en tant que membre d'une mémoire culturelle. Cela signifie que, en plus de remplir sa propre fonction de support d'un parcours interprétatif, le signe est quelque chose qui, à son tour,

doit être géré comme ressource énonciative lors de sa perception, de sa production, et de son afférence à un domaine culturel.

Étant donné que notre but n'est pas de construire une opposition forte entre les *mots* et les *choses*, ni entre *fait* et *valeur*, la première généralisation méthodologique que nous pouvons en tirer est que n'importe quelle entité sémiotique constituée dans un réseau de relations peut être pensée comme *signe*. Cela revient à dire qu'il peut fonctionner comme un embranchement de diffractions du sens tel que sa gestion énonciative prévoit que celle-ci soit mise en signification comme une configuration, un produit et un discours et au moyen des valences sous lesquelles étudier son apparition dans un cadre expérientiel déterminé. Voici alors par exemple que chaque texte ne pourra pas signifier uniquement en tant que *discours*, mais aussi en tant que *produit* et *configuration sensible*, c'est-à-dire qu'il pourra être traité comme un objet, et tout comme ce dernier, il devra être toujours pensé comme un *discours*.

Les catégories générales de sémiotisation (à savoir les catégories cénopythagoriques) sont telles justement parce qu'elles ne sont pas indifférentes à la signification, elles la nourrissent et la spécifient plutôt selon des valences principales : celles de l'exemplification diagrammatique qui permettent la projection de réseaux de relations, celles de l'effectivité qui agissent sur les modes d'existence, celles des médiations qui permettent la négociation de statuts identitaires des entités traitées au cours des processus interprétatifs. Parler de *valences* signifie qualifier les relations, leur "exploitation sémiotique", la valeur des valeurs qu'elles informent localement qui informent localement. Nous avons préféré les adjectiver comme "diagrammatiques", "existentives" et "médiatives" plutôt que d'utiliser "sensibles", "existentielles" et "conventionnelles". Au cours de notre développement les raisons sous-jacentes d'une telle préférence ont déjà émergé ; il suffit alors de préciser ici qu'outre la dé-ontologisation de ces valences, il nous semble intéressant de souligner qu'elles accèdent à des valences par leur émancipation du terrain d'occurrence et donc par leur capacité à être projetées : c'est justement grâce à cela qu'elles peuvent investir d'autres valeurs. Remplacer le terme "conventionnel" par "médiatif" est fondamental pour ne pas retomber dans la vieille dispute sur la codification des significations ; il est évident chez Peirce que la Tiercéité ne s'épuise pas avec la stipulation des significations, aussi parce que cela reviendrait à nier sa propre conception de la sémiose.

Si le signe peut également être constitué de manière compulsive, comme à l'intérieur des processus perceptifs, les pratiques significatives le saisissent à son tour comme l'occasion d'une redirection de l'interprétation. Voici alors que le *ground*, la base isotopante sur laquelle se mouvait une interprétation, est doublée ou remplacée par une assomption du signe même en tant qu'épicentre d'une ramification de pertinences et de lignes de sémantisation, finissant par détailler, sous un angle tout aussi multiperspectif, le conflit interprétatif.

L'effort exégétique que nous tentons de négocier ici va bien au-delà, comme nous l'avons dit, d'une reconstruction philologique de la typologie

peircienne, et demande au lecteur de déplacer son attention de la construction technique de cette typologie à sa significativité théorique : il s'agit d'étudier l'effet sous-jacent d'une telle typologie, pour ensuite passer à son exploitation méthodologique. Mettre en jeu la notion d'"énonciation" signifie ensuite montrer les points d'intersection entre théories (peircienne et structurale), au lieu d'utiliser une expression comme *ductus interprétatif* qui signifierait en obscurcir les affinités ; cependant cette dernière expression aurait le mérite de déplacer le foyer théorique d'une sémiotique du texte à une sémiotique des pratiques, celle-ci étant le niveau de pertinence de la description où cette structure entre théories peut vraiment être opérée de manière plus profitable.

Maintenant, étant donné que l'assomption du signe comme ressource mobile pour l'énonciation équivaut à sa *reconstitution* selon une certaine pertinence, la première typologie des signes que nous sommes en train de relire ici n'est autre que l'exemplification de la façon dont chaque entité sémiotique n'est pas le *terminus ad quem* d'une interprétation et n'est pas non plus le point de passage d'un processus interprétatif, mais est, au contraire, le croisement de ramifications interprétatives simplement assujetties à une force gravitationnelle – plus ou moins forte, selon les cas – que nous appelons "identité". Dans une telle perspective, cette typologie est lisible comme nouvelle preuve heuristique de la théorie sémiotique menée sur la notion même de base, celle du signe, en soi à très basse compromission identitaire et extrêmement prête aux mobilisations.

Avant de développer l'effet méthodologique de cette typologie, en le renvoyant au développement spécifique de la photo, arrêtons-nous brièvement sur les différents *types de mobilisations du signe à des fins de signification*. Nous aurons alors :

- A) L'assomption du signe, en tant que *configuration* qui est apprise, qui peut être mise en perspective selon :
- i) les valences diagrammatiques<sup>20</sup> : *qualisigne*. Il s'agit du signe en tant que configuration qui montre un réseau de relations, de

---

<sup>20</sup> L'expression "valence diagrammatique" peut susciter quelque perplexité, mais elle trouve une motivation consistante dans la mesure où nous l'avons argumenté précédemment (cf. § 2.1.4.). Tentons de pénétrer plus techniquement la question. Chaque entité est à même de faire valoir ses propres valeurs comme une exemplification d'un réseau interne de relations. Pour cela, il est préférable de ne pas hypostasier les diagrammes, sauf quand ils assument un statut qui cherche immédiatement à montrer et négocier leur vocation transpositive, traductive : ce sont les *graphes*. Pour le reste, la diagrammaticité est une exemplification de forme qui peut avoir une extraction ubiquitaire à partir d'occurrences. Sa transponibilité ne doit pas être confondue avec le fait que l'entité exemplificatrice accède à un type général (sur ces questions voir Chauviré 2008, pp. 51-52). Nous sommes encore à l'intérieur de projections analogiques qui passent à travers des domaines de valeur potentiellement assez hétérogènes : c'est le *musément* qui régit cette transposition diagrammatique avec des enjeux créatifs ou heuristiques. Voici alors que les valences diagrammatiques font valoir les valeurs d'une occurrence pour leur projectibilité en vue d'une coagulation d'un réseau de relations analogue dans un autre domaine. Le diagramme n'est pas un



patterns (par exemple, topologiques, méréologiques ou morphologiques) encore indépendants par rapport à un espace d'expérience ; le qualisigne trouve sa pertinence heuristique uniquement à l'intérieur d'une instruction sur les perspectives de sémantisation, mais il remplit le rôle, par rapport à l'énonciation, de proposition de principes d'organisation possible. Le qualisigne est l'actualisation de potentialités d'exemplification diagrammatique d'une configuration ; il montre que chaque configuration n'a aucune détermination précise de sens sans un fond d'occurrence précise, mais en même temps il indique sa capacité à transiter d'un fond à l'autre en portant avec lui une résidualité identitaire de type strictement diagrammatique : son réseau interne de relations ; l'exploitation sémiotique maximale du qualisigne est *l'embrayage d'une signification figurale* ;

- ii) les valences existentielles : *sinsigne*. Il s'agit du signe en tant que manifestation ou événement "*singulier*" qui donne lieu à une configuration-occurrence, dépendante donc d'une aspectualisation et d'une modalisation interne à un processus d'appréhension déterminé ; le sinsigne actualise certaines potentialités diagrammatiques du qualisigne et limite leur capacité à être projetées, bien qu'elle puisse être un *hapax*, une manifestation sans suite ou reprise ; l'exploitation sémiotique du sinsigne est donc de l'ordre de la *singularisation de la manifestation* ;
- iii) les valences médiatives : *légisigne*. Il s'agit du signe en tant que configuration reconnue comme "monnaie courante", comme forme sémiotique récurrente et dotée d'une légalité propre à l'intérieur des jeux linguistiques ; le légisigne est ce qui donne de la légitimité à des sinsignes à l'intérieur d'un espace d'occurrence mis en relation, réduisant les potentialités diagrammatiques et la force performative de l'occurrence "signique" à un filtre de significativité (d'ordre linguistique, institutionnel ou technologique) ; la meilleure optimisation sémiotique du

---

*schéma*, parce qu'il ne préexiste pas aux possibilités d'exemplification qui émergent localement. Les valences diagrammatiques régissent des enjeux de signification en se détournant d'un objet sur lequel elles devraient continuer à porter : elles sont la possibilisation d'une coagulation identitaire qui pourra se manifester dans des objets divers, dans des domaines divers. C'est pour cette raison qu'une telle possibilisation d'objet institue une sorte de prototiercéité qui se déplace (donc interdétiercéité) à l'intérieur de domaines divers (la priméité exemplifie, en quelque sorte, également les autres catégories générales de sémiotisation) et c'est pour cette même raison que nous avons soutenu ailleurs que la diagrammaticité est le fondement de la figuralité (Basso Fossali 2008a, 2009). Il est à noter, à la marge, que la *prototiercéité* exemplifiée par la Priméité fournit une exemplification du fondement empirique et non apriorique des *catégories générales de sémiotisation* (à savoir, cénopythagoriques) et que la Priméité est déjà un moteur de sémiotisation. Cela semble répondre à certaines objections de fond avancées par Elkins (2003).

légisigne est la *reconduction des manifestations des signes à des classes de concordance* ;

B) L'assomption du signe en tant que *produit* qui est instancié et échangé peut être mise en perspective selon :

- i) les valences diagrammatiques : *icône*. Il s'agit du signe en tant qu'exemplification de qualités dont la relation diagrammatique se greffe sur un cadre d'instruction plus large, propre à un Univers d'Expérience. L'énonciation saisit le signe comme une ressource iconique en raison de son pouvoir d'*insister* sur quelque chose d'autre, ouvrant par cela un archivage mémorielle de l'expérimental. Naturellement, l'offre d'instruction qui porte sur quelque chose n'est pas du tout une garantie du caractère non illusoire de l'icône qui se limite au contraire à exercer une sorte de séduction formelle. Comme nous l'avons déjà dit, le fait que la Priméité soit conçue par Peirce comme Possibilité, est ici traduit par la notion goodmanienne d'exemplification qui est le contraire de la dénotation en tant que rapport avec le référent<sup>21</sup>. Pour cela, l'icône existe même sans objet (C.P. 4.447 : Peirce 1903d) ; le caractère significatif des icônes qui « fait en sorte que celles-ci soient interprétées de cette manière est leur possession d'une qualité, à cause de laquelle elles peuvent être prises comme représentantes de n'importe quelle chose qui puisse exister et qui ait cette qualité » (Peirce 1903f) ; l'icône est une ressource pour l'énonciation parce qu'elle permet une comparabilité, une reconduction dans le temps des occurrences à l'intérieur d'un même conflit perceptif sans aucune certification de leur identité commune ancrée à une quelconque généalogie productive (par calque, par matrice, par imitation, par subrogation, etc.) ; l'exploitation sémiotique maximale de l'icône est donc *l'ouverture de conflits comparatifs et éventuellement assimilatifs*, sans qu'une compromission ou une connaissance préventive de l'identité de l'entité ou des entités comparées n'intervienne, c'est-à-dire que l'icône peut garantir des instructions de similarité et procéder à une interprétation économique des formes sémiotiques ; avec l'icône, nous accédons à un régime d'assomption des signes où leurs relations signifiantes sont greffées au fond d'occurrence, bien que, au

---

<sup>21</sup> En faveur de cette interprétation de l'icône en termes d'exemplification de propriété, voir le paragraphe 2.281 (trad. fr. dans Peirce 1978, p. 151) : Peirce parle des textes notationnels ou génératifs, tels que les ébauches ou les dessins préparatoires, comme exemples d'iconicité, mais la "similitude" par rapport aux exécutions de l'œuvre allographique est ici alors "anticipée". Les textes notationnels sont pertinents du point de vue du régime allographique et uniquement pour les propriétés qu'ils exemplifient en raison d'une générativité exécutive : par exemple la couleur du trait graphique d'un pentagramme n'est pas pertinente et n'exemplifie rien de l'œuvre musicale.

niveau iconique, celles-ci restent seulement actualisées et éventuellement liées à une syntaxe de dépendance et non de *régence discursive* (dans cette dernière, en effet, cette même dépendance de manifestation se place sous un étage hétéronome de dépendance ultérieur, mais enraciné, cette fois, sur des médiations non effectives); aux restrictions imposées par les classes légisigniques, l'icône répond avec la plus grande ouverture de conflits interprétatifs, joués sur des séductions formelles et basés sur la densité des traits "signiques" ;

- ii) les valences existentielles : *l'index*. Il s'agit du signe en tant que produit d'une instanciation déduite à travers un système de traces ; par rapport à l'énonciation, l'index est déjà dépendant d'une prédication de valeurs d'existence qui corrélerent ce qui se donne *in praesentia* avec ce qui se trouve en amont de cela ; si la notion sera spécifiquement problématisée au § 2.5 de cet essai, nous pouvons ici anticiper que l'index met en jeu une détermination hétéronome de sa manifestation, la dépendance en tant que "fait" sémiotique d'un objet ; le fait que nous parlions d'un lien d'instanciation laisse la nature de cette dépendance à l'objet suffisamment ouverte, pas nécessairement liée à une production au sens matériel, comme dans le cas de *l'ostension* : l'exploitation sémiotique maximale de l'index est *l'instruction indiciaire* à des fins de caractérisation singularisante des processus ;
- iii) les valences médiatives : *symbole*. Il s'agit du signe en tant qu'occurrence d'une configuration conventionnelle signifiante qui est susceptible de mettre en relation deux presque-Esprits, c'est-à-dire d'opérer dans une médiation communicative ; c'est le signe en tant que produit effectif d'une pratique institutionnalisée ; dans le symbole, il y a l'intersection d'une double restriction, et des propriétés pertinentes de l'objet et de celles du signe auquel il se corréle ; en ce sens, le symbole constitue une relation normée et standardisée ; grâce au symbole, les liens entre signe et fond d'occurrence obtiennent une canalisation précise, fondée sur une généalogie institutionnalisée de rapports et sur une détermination identitaire maximale ; l'exploitation sémiotique maximale du symbole est *la contribution en termes de filtre d'accès à une classe identitaire* ;

- C) La constitution du signe en tant que *discours* peut être mise en perspective selon :
- i) Les valences diagrammatiques pures : *rhème*<sup>22</sup>. C'est le signe en tant que quelque chose qui se prête à entrer à l'intérieur de concaténations discursives (par exemple, une structure propositionnelle vide) ou à figurer, sous un certain statut, à l'intérieur d'une classe culturelle (par exemple, un Terme) ; le *rhème* exemplifie des positions et des relations sans que celles-ci soient actuellement recouvertes, mais qui peuvent également être saisies comme disponibles pour structurer une pratique ; comme pré-annoncé, avec le *rhème* nous passons des syntaxes de dépendance aux régences discursives, et nous visons en particulier avec celui-ci la migrabilité d'entités sémiotiques dans le respect des contraintes posées par les configurations culturelles stabilisées ; pour cela nous saisissons dans l'*attribution performative d'un statut* l'exploitation sémiotique maximale du *rhème* ;
  - ii) les valences existentielles : *dicisigne*. C'est le signe en tant que produit culturel, situé à l'intérieur d'un cadre d'énonciation, mais aussi capable d'exercer une contrainte sur ce dernier et d'explicitier le degré d'assomption des valeurs par rapport aux positions énonciatives ; les valences d'existence sont traitées de façon autonome, à tel point qu'on peut composer des propositions afférentes à des mondes possibles ; dans cette optique, le *dicisigne* devient un synonyme de texte, en tant que production discursive attestée et singulière ; l'exploitation sémiotique maximale du *dicisigne* est alors celle de le saisir comme *un accès indiciaire à la culture* vu qu'il en apporte des traces et une matrice d'organisation consubstantielle ;
  - iii) aux valences médiatives : *argument*. C'est le signe en tant qu'entité capable de mobiliser et éventuellement d'agiter les cadres culturels auxquels il est afférent, dans le but d'affecter un parcours de resémantisation ou de contracter des commensurabilités entre entités sémiotiques diverses ; une forme d'argumentation est, par exemple, celle liée aux formes "transcendantes" de reconnaissance identitaire, où, par exemple, un même objet vit de plusieurs variantes ou de formes de manifestation lacunaire (Genette 1994). L'exploitation sémiotique maximale de l'argument est celle qui problématise les conventions sociales mêmes, à tel point que celui-ci accède finalement à une sorte de court-circuit de la culture qui permet des *détachements* par rapport aux connexions stabilisées et une

---

<sup>22</sup> « Un rhème est d'une certaine façon étroitement analogue à un atome chimique ou à un radical avec des liens insaturés » (Peirce 1992a, p. 64).

réimmersion de son propre matériel culturel dans des nouvelles configurations possibles. En quelque sorte alors, l'*argument* nous ramène au qualisigne, ce qui est attesté, non pas par hasard, mais par la *figuralité* qui est sous-jacente aussi bien à l'ouverture des projections diagrammatiques qui est promue par le qualisigne qu'à la rhétorique de l'argumentation. Ce tout dernier résultat, enregistré par la mobilisation des signes en tant qu'arguments, est donc fondamental ; c'est pourquoi la culture ne réussit pas à se mettre totalement en discussion, à se déployer linéairement, à embrasser de manière univoque ses propres médiations. Cette imperfection de l'auto-observation d'une culture est exactement ce qui informe et explique la mobilisation indomptable des signes, l'imperfection de chaque constitution de sens, le caractère inépuisable de l'interprétation. L'exploitation sémiotique maximale de l'argument est alors le *déroutement de la polémologie naturelle entre textes et la tentative rhétorique de réduire la distance entre les interlocuteurs* qui se reconnaissent dans différents discours.

### 2.3. De la typologie des signes aux pratiques

Peirce ne s'est pas du tout contenté de la typologie rediscutée précédemment et il est passé à des versions bien plus articulées et compréhensives, tout d'abord en combinant en triplets les neuf mobilisations à peine illustrées. Or, il est incorrect de lire la complexification ultérieure de ces classifications comme un simple supplément ou raffinement des trois trichotomies fondamentales. En réalité, ces dernières identifient des assomptions locales des valeurs "signiques" par rapport à l'énonciation en acte, tandis que les signes ne peuvent être constitués que par la coexistence des trois catégories cénopythagoriques (Priméité, Secondéité et Tiercéité). Il ne s'agit donc pas de complexifier une typologie des signes, mais d'en construire une qui soit véritablement capable de rendre compte de leur stratification identitaire. La première typologie construisait une analytique sur le signe qui peut être repoussée sur la vocation signifiante globale qu'un signe assume à l'intérieur d'une pratique. La gestion du signe au cours d'un processus de sémantisation comporte que celle-ci interconnecte le fait qu'elle soit à la fois configuration, produit et discours. La combinaison des neuf constitutions du signe donne lieu à vingt-septstratifications identitaires du signe, bien qu'elles ne soient qu'hypothétiques. Peirce a tout de suite révélé que ces vingt-sept types de signe sont seulement le produit d'une combinaison structurale, mais que nombre d'entre eux peuvent, en réalité, en être exclus. Les principes qui déterminent de telles exclusions statistiques sont problématiques : ils découlent du fait qu'on considère la Priméité come pure *possibilité* et la *Tiercéité* comme loi : voici alors que a) les possibilités déterminent uniquement les possibilités ; b) les lois sont déterminées uniquement par les

lois. De telles restrictions conduisent à un éclaircissement considérable des types :

|   |  |   |   |
|---|--|---|---|
| 1<br>QUALISIGNE<br>iconique<br>rhématique | 5<br>LÉGISIGNE<br>ICONIQUE<br>rhématique | 8<br>Légisigne<br>SYMBOLE<br>RHÉMATIQUE   | 10<br>Légisigne<br>symbolique<br>ARGUMENT |
| 2<br>SINSIGNE<br>ICONIQUE<br>rhématique   |  | 6<br>LÉGISIGNE<br>INDEXICAL<br>RHÉMATIQUE | 9<br>Légisigne<br>SYMBOLE<br>DICENT       |
| 3<br>SINSIGNE<br>INDEXICAL<br>RHÉMATIQUE  |  | 7<br>LÉGISIGNE<br>INDEXICAL<br>DICENT     |   |
| 4<br>SINSIGNE<br>indexical<br>DICENT      |  |   |   |

Tableau n° 2

Certains commentaires préliminaires peuvent déjà être avancés, en vue d'une évaluation plus attentive : en premier lieu la dimension existentielle (Secondéité), si elle est absente du type de signe, elle semble le condamner à ne pas se manifester à travers une occurrence concrète : c'est ce qui arriverait au qualisigne iconique rhématique, mais la capacité de traiter des valeurs d'existence ne pourrait pas concerner le légisigne iconique rhématique, le légisigne symbole rhématique, et le légisigne symbole argument (première ligne du schéma). Le qualisigne iconique rhématique a une existence uniquement à l'intérieur d'une instruction de sémantisation, d'une évaluation d'effets de sens possibles, tandis que les légisignes seraient tous des *types* dont les occurrences éventuelles se manifesteraient comme des sinsignes.

Dans l'économie de ce travail, vu la focalisation sur la pensée peircienne, nous ne problématiserons pas les restrictions qui portent à l'énucléation de ces dix types de signes qui seront assumés comme tels dans notre développement<sup>23</sup>. En même temps, nous devons cependant relever que cette typologie doit être rejustifiée au niveau méthodologique, vu que Peirce lui-même, au niveau théorico-général, était conscient des complexifications ultérieures. La première typologie de la constitution "signique" de laquelle dérivent, par combinaison, les dix types de signes, se fondait sur une analytique

<sup>23</sup> La règle que nous nous sommes donnée, intérieurement à notre excursus, est celle de ne pas altérer les classifications peirciennes, en en préservant l'organisation interne mais en les soumettant au contraire à des *enveloppes interprétatives*.

de la relation triadique qui se limitait à considérer : a) le signe en soi ; b) le signe en relation à son objet ; c) le signe en relation avec son interprétant, mais il faudrait préciser ultérieurement les relations du signe avec b<sup>1</sup>) l'objet immédiat ; avec b<sup>2</sup>) l'objet dynamique ; avec c<sup>1</sup>) l'interprétant immédiat ; avec c<sup>2</sup>) l'interprétant dynamique ; avec c<sup>3</sup>) l'interprétant final du signe ; d) la relation triadique du signe avec l'objet dynamique et l'interprétant final, etc. Cela porterait finalement à considérer les types de signes comme constitués par l'intersection de tous les « respects », c'est-à-dire de toutes les relations du signe avec ses composantes. Ces respects étant au moins 10, il en résulte 3<sup>10</sup>, c'est-à-dire 59049 classes de signes (Peirce 1908a, *C.P.* 8.343). C'est justement cette dérive classificatrice, s'étant révélée absolument malcommode et antiéconomique, qui a laissé dans l'ombre l'utilité de l'organisation de base des typologies peirciennes.

Or nous croyons que la relecture que nous avons fournie de la première classification est en mesure de construire un barrage théorique à cette dérive et garantit l'articulation avec une méthodologie d'approche à la relation entre pratiques et signes. Par exemple, la sémiotisation radicale (l'Univers du Signe) sur la base de laquelle nous avons pleinement situé cette typologie, empêche de penser l'icône, l'index et le symbole comme une trichotomie dépendante de la relation directement entretenue par le signe avec son objet dynamique. De telles constitutions de signes sont au contraire afférentes à un monde de l'expérience (déjà mis en relation dans la Tiercéité) dont les valences diagrammatiques, existentes et médiatives se contractent. C'est dans un accouplement structural avec l'environnement que la diagrammaticité exemplifiée par un objet dynamique peut entrer dans le circuit de l'interprétation et de la gestion des valorisations. En même temps, c'est seulement à l'intérieur d'une gestion du sens en mesure de se réarticuler autour de ces embranchements locaux que les signes existent, que ces derniers peuvent être saisis par des perspectives énonciatives qui en stratifient l'identité et les apports de sens. Quant à la relation entre le signe et les différents interprétants, l'assomption du signe, tel que le *discours*, subsume déjà en elle-même l'optique du déroulement de sa signification en relation au point de vue énonciatif.

Méthodologiquement, si la première typologie (voir le tableau n° 1) nous permet de saisir la diffraction du sens que le signe entrouvre, telle que l'articulation interprétative et les axes de pertinence selon lesquels une gestion de la signification devrait tensivement parvenir à une intégrabilité des valeurs construites différemment, la seconde typologie (tableau n° 2) devrait nous permettre de mettre en jeu l'identité "signique" qu'une entité culturelle donnée assume à l'intérieur d'une pratique déterminée. Le caractère abstrait des dénominations peirciennes (constitutions et types de signes) est justifié par le fait qu'ils gardent en mémoire la structure diagrammatique de l'élaboration théorique dont ils dérivent, mais il ne nous empêchera pas d'offrir de nouvelles lexicalisations et substituts exemplificatifs qui sont fonctionnels à la



clarification de la conséquence méthodologique dérivée de la distinction des classes.

Enfin, nous proposons l'argument le plus fort pour qu'on accepte de suivre Peirce dans le raffinement et dans la complexification de ses typologies des signes ; même si cette manœuvre peut se révéler stérile parce qu'antiéconomique et enfin inapplicable sur le plan des analyses concrètes, elle est la conséquence directe des relations entre les différentes *mobilisations des signes*. Dans notre précédent examen, il a été impossible et anti productif, sur le plan heuristique, d'isoler de telles mobilisations sans souligner au contraire les connections entre les deux. Plus particulièrement, nous avons progressivement saisi des quasi-régularités syntaxiques dans leur alternance ; si nous prenons le tableau n°1, nous observons que les trois niveaux d'assomption (configuration, produit, discours) se dénouent chacun selon les étapes successives de *restriction* de pertinence par rapport aux propriétés sémiotiques ("signiques"). En outre, nous avons vu que la dernière étape de chaque niveau renvoie d'une certaine manière à la première de celle qui suit (*enjambement de pertinences*), d'un côté à travers une réouverture de l'extension de pertinence (selon la précédente considération), de l'autre à travers un changement de niveau sémantique (dans l'ordre, nous trouvons : paradigmatique d'occurrences, syntaxe productive et régence discursive). En troisième lieu, la dernière étape, la mobilisation du signe en tant qu'argument, est également en mesure de se reconnecter avec la première, le qualisigne, sous l'égide d'une rethéorisation des formes sémiotiques (*circulation* selon des pertinences différentes). Les mobilisations du signe ne restent donc jamais isolées et même si on ne voulait pas saisir une "photographie" des signes dans leur multifractionnalisation de constitutions (la deuxième et plus complexe typologie des signes peircienne), il resterait quand même l'enjeu explicatif de la syntaxe de leurs assomptions et de leurs valorisations. Cela dit, la stabilisation nécessaire des identités des entités culturelles – garantie et non pas au contraire contrastée, par les pratiques – met justement en valeur la tentative peircienne de prendre en considération la multistratification compositionnelle des signes (deuxième typologie du tableau n° 2).

#### 2.4. Raccords entre sémiotiques : précisions à taux élevé de technicité

L'effet du parcours tracé jusqu'ici, placé surtout sous le signe d'un effort de traduction entre modèles sémiotiques, est en mesure de démentir certains lieux communs de la vulgate peircienne :

- a) en premier lieu, il n'est pas admissible de reconnaître les textes, les parties de ceux-ci ou les simples signes comme des icônes, ou des index ou des symboles, on doit plutôt les assumer à des fins de signification dans leur relation avec l'énonciation principale ;
- b) chaque identification de l'image avec l'icône est totalement illégitime, ainsi que chaque déproblématisation de la notion de *similitude* qui devrait caractériser cette dernière ; sur ce premier point, il a justement été reconnu que Peirce parle d'hypoicônes qui sont toujours traversées non seulement

par la Priméité, mais aussi par la Secondéité et par la Tiercéité, c'est-à-dire qu'elles ont un côté expérientiel et discursif. L'hypoicône est un signe iconique effectivement manifesté et destiné, dans certaines pratiques, à servir comme substitut de quelque chose au moyen d'un habitus ou d'une convention codifiée (Peirce 1903c, *C.P.* 2.276). Nous en arrivons ainsi au deuxième point : la ressemblance est toujours dépendante d'une analyse renversée qui va du sens comme échantillon vers quelque chose que celui-ci exemplifie ; en ce sens, l'iconicité existe aussi indépendamment d'un objet réellement existant, étant donné qu'elle peut insister sur un objet possible dont elle-même s'offre comme l'exemplification. En particulier, les *hypoicônes* sont conventionnelles par leur façon de représenter l'objet, mais en elles-mêmes, c'est-à-dire détachées d'un service dénotatif explicite et rendu par une légende (ou par un quelconque autre signe qui en ancre l'instanciation dans une instruction identitaire précise), elles se posent comme des instruments d'exemplification : exemplification de propriétés (elles sont alors des *images*), exemplification de relations internes, d'une méréologie (elles sont alors des *diagrammes*), exemplification d'une façon de pouvoir représenter quelque chose d'autre au moyen d'un pattern de relations internes commun (elles sont alors des *métaphores*, ou plus généralement des tropes<sup>24</sup>) ;

- c) au cours de notre développement nous avons forcé l'identification entre les valences qui dépendent de la Priméité et la diagrammaticité, en négligeant le fait que la première Priméité est identifiée par Peirce avec les Qualités. L'exagération ne dépend pas seulement de la recherche d'une tangence entre les positions peirciennes et la koinè structuraliste ; il s'agit du fait que les *qualia* sont toujours saisis à l'intérieur d'une diagrammaticité de relations soit entre elles, soit en rapport à l'observateur<sup>25</sup>. Que la diagrammaticité soit l'aspect crucial de la Priméité est démontré par les métaphores, « celles qui représentent le caractère représentatif d'un representamen en représentant un parallélisme dans quelque chose d'autre » (Peirce 1897b, *C.P.* 2.277, p. 149). Nous sommes exactement face à ce que Goodman appelait l'*exemplification métaphorique*, pour laquelle bien qu'un signe n'ait pas du tout de propriétés partagées avec son objet, celui-ci est en mesure de l'exemplifier à travers une transposition diagrammatique afférente à un domaine de qualités tout à fait dissimilaires.

L'exemplification maximale de l'*icône* est donc le diagramme : ce dernier est défini comme *icône de relations intelligibles*. Nous avons déjà insisté sur le fait que dans la phanéroscopie peircienne la dimension iconique est une mixture indissoluble d'intelligible et de sensible, tout comme nous avons

---

<sup>24</sup> C'est du moins notre interprétation de la classification des hypoicônes exprimée dans Peirce (1903c, *C.P.* 2.276-77). Voir aussi Fisette (1996, pp. 177-206).

<sup>25</sup> Dans Basso Fossali (2009) nous avons essayé de soutenir que même les *qualia* répondent à un *paradigme configurationnel* et qu'ils ne sont pas réductibles à une qualité dépourvue d'une organisation interne.

montré que l'icône est le produit de l'assomption pertinente d'un signe en tant que ressource pour promouvoir des valences diagrammatiques. De ces notations nous pouvons tirer que nous devons distinguer diagrammaticité de diagramme qui – comme l'hypoicône – a bien une dimension iconique mais n'est pas privé de Secondéité et de Tiercéité ; ce qu'atteste le fait qu'une des versions du diagramme qui jouent un rôle de tout premier plan dans la sémiotique peircienne est le *graphe existentiel*. Ce dernier est une transposition diagrammatique de la Pensée en mesure d'en généraliser des formes logiques ; le fait le plus intéressant est que le graphe est dit « existentiel » parce qu'il fait exister des patterns relationnels à travers le traçage de partitions sur une feuille qui se pose comme l'équivalent de l'esprit. Un graphe est un diagramme qui ne manque pas d'une configuration précise, mais qui est assumé tranquillement par Peirce au sens d'un *type* : il est donc icône, mais aussi symbole (C.P. 4.537). Mais si le graphe est tracé, celui-ci aura nécessairement un composant indexical, étant donné qu'« aucune position ne peut être exprimée sans l'aide des index » (Peirce 1906b, C.P. 4.543, nous traduisons). Une telle indexicalité est un cadre interdéictique sur lequel l'énonciation se meut et s'est mue pour tracer le graphe, ce qui ne signifie cependant ni la détermination des circonstances d'énonciation, ni des référents, et pas non plus des Objets immédiats et des interprétants. Et cela reste vrai même si nous considérons le graphe seulement en qualité de perçu. Le perçu, comme chaque signe, a un caractère indéfini aussi bien par rapport à l'Objet du Signe (caractère indéfini en Extension) que par rapport à l'Interprétant (caractère indéfini en Profondeur) (C.P. 4.543).

Convoquer ici la théorie des graphes<sup>26</sup> a pour seul objectif de nier que la sémiotique peircienne puisse être l'étude de signes isolés : « En admettant que les signes connectés entre eux doivent avoir un Presque-esprit, on peut aussi affirmer qu'il ne peut y avoir aucun signe isolé. Au contraire, les signes exigent au moins deux Presque-esprits : un Presque-émetteur et un Presque-interprète » (C.P. 4.551). Deux parties (deux organismes distincts, deux personnes, deux attitudes ou états mentaux d'une même personne<sup>27</sup>) doivent collaborer dans la « composition d'un phème et dans l'action sur celui-ci de façon à développer un Delome » (cf. Peirce 1906b, C.P. 4.552) : c'est la *première convention* de détermination des formes et des interprétations des graphes existentiels (dite « *De l'action de la trace* »), et dans le terme « convention » le caractère normatif de la sémiotique peircienne est explicite. Si l'on tient compte du fait qu'un *phème* est un signe-énoncé, qu'il soit Interrogatif, Impératif ou Assertoire, qui a un effet constrictif sur son

---

<sup>26</sup> Rappelons que les Graphes peuvent être compris comme « l'iconisation d'un processus d'interprétation » (Proni 1990, 285) ; d'un côté les graphes sont des "généraux", d'un autre côté ceux-ci peuvent décrire les processus interprétatifs uniquement s'ils se donnent comme instanciations, c'est-à-dire s'ils sont effectivement tracés sur une feuille.

<sup>27</sup> C.P. (4.552, en note).

Interprète, tandis que le *delome* est un signe qui guide l'interprétation, qui profile un parcours interprétatif, on comprend bien le cadre à l'intérieur duquel Peirce situe la signification : à l'intérieur de pratiques instanciatives et réceptives-interpétatives.

Par rapport à l'Univers du Signe, Peirce a mis en avant différentes perspectives d'enquête qui étudient respectivement :

- (a) les conditions permettant que le signe puisse faire fonction d'embranchement signifiant pour des sens ou, mieux, de representamen en mesure de soutenir un parcours de signification (grammaire spéculative) ;
- (b) les conditions d'afférence d'un signe à un cadre de relations expérientielles, qu'elles soient elles-mêmes ensuite déclinées sous la perspective pratique de la production des signes ou de celle de la réception (logique) ;
- (c) les conditions d'exercice des signes dans les pratiques communicatives et interprétatives (rhétorique pure).

Notre version traductive de ces trois branches de la sémiotique peircienne peut sembler exagérée<sup>28</sup> et cacher ou du moins affaiblir des aspects tels que la sémantique dénotationnelle, basée sur des conditions de vérité pour lesquelles la représentation du signe peut "vraiment" agir à la place de son propre objet. Maintenant, en premier lieu nous devons rappeler que la substitution "signique" est marquée par la pratique, par l'utilisation du signe, par la constatation que le signe est de facto utilisé pour indiquer un certain objet : nier cela signifie ne pas tenir compte du pragmatisme peircien. En deuxième lieu, la logique est normative c'est-à-dire que les conditions de vérité du signe sont purement idéales, dans le sens de régulatrices et qu'elles se posent tout au plus par rapport à une perspective scientifique qui, soit dit en passant, est pour Peirce l'optique d'apprendre à travers l'expérience (*C.P.* 2.227). En troisième lieu, il faudrait mieux préciser ce qu'est l'objet dont on parle ; avant tout, dans le parcours de la signification par concaténation des signes, l'un étant interprétant du précédent, l'objet indiqué est l'objet *immédiat*, et, uniquement asymptotiquement, l'objet *dynamique*. On doit donc observer que l'Objet représenté de façon délégatoire par le signe n'est pas nécessairement une instanciation matérielle extéroceptive, et encore moins un organisme indépendant de l'expérience ; il peut être une construction intéroceptive, quelque chose de purement imaginaire, un autre signe dont le representamen fait partie (Peirce 1910, *C.P.* 2.230), il peut être un scénario figuratif complet (comme dans « Cain tua Abel »). Pour ôter tout doute à propos d'une dérive

---

<sup>28</sup> L'exagération devient également, par rapport à certains passages du corpus peirciens, une distorsion apparente : de fait les trois branches de la sémiotique ont, dans certains cas, seulement comme objet les *symboles* (8.343), mais cela est en réalité une confirmation de notre considération des types de signes comme traversés par les trois catégories : Priméité, Secondéité et Tiercéité.

orthonymique d'une telle conceptualisation, Peirce (*ibid.*) précise que même un verbe (« tua ») a son objet propre (“tuer”).

Ce que nous avons appelé “conditions d'afférence d'un signe à un cadre de relations expérientielles” semblent alors généraliser correctement le rapport entre production des signes et flux de l'expérience : « Le signe ne peut que représenter l'objet et en dire quelque chose. Il ne peut ni faire connaître ni reconnaître l'objet ; car c'est ce que veut dire dans le présent volume objet d'un signe ; à savoir ce dont la connaissance est présupposée pour pouvoir communiquer des informations supplémentaires le concernant » (Peirce 1910, *C.P.* 2.231, p. 123). Ces assertions d'un Peirce plus mûr (elles sont tirées d'un manuscrit de 1910 intitulé *Meaning*) démontrent comment le signe, en tant qu'*entité*, peut être aussi bien une “chose” qu'une “idée” (8.328) ; ces dernières – rappelons-le – surgissent dans l'expérience commune. Dans n'importe quel cas, le signe est co-impliqué dans l'expérience, et celle-ci ne se donne qu'à partir d'un front que nous appellerons *inter-actanciel*, c'est-à-dire un scénario figuratif qui est déjà de l'ordre de la Secondéité. La Priméité, pour autant qu'elle ait été exemplifiée comme une pure sensation, comme sentiment, n'a en réalité pas d'occurrence propre dans l'expérience, mais est seulement une idée abstractive, qui renvoie à un instant détemporalisé de manifestation d'une qualité indépendante de n'importe quelle autre<sup>29</sup> : cela n'est possible ni pour la perception, ni pour la réflexion qui demandent une transition existentielle aussi bien entre ego et altérité qu'entre ego et non-ego (c'est-à-dire qu'il vit en niant ce qu'il fut lui-même précédemment) : « La personne dans son inertie s'identifie avec l'état de sentiment précédent et le sentiment nouveau qui se produit malgré elle est le non-ego [...]. Cette conscience de l'action d'un nouveau sentiment dans la destruction du sentiment ancien est ce que j'appelle une *expérience*. L'expérience généralement est ce que le cours de la vie m'a *forcé* de penser » (Peirce 1904, *C.P.* 8.330, p. 24). Dans la Secondéité s'enracine aussi bien le devoir de faire front aux axes d'opposition/résistance que la greffe d'une valorisation : d'une part, l'*effort*, dont l'enracinement corporel n'est pas sans intérêt, et de l'autre le *but*, qui n'est autre que cette *thématisation* qui informe déjà la perception dans le développement husserlien. Il suffit ensuite d'expliquer le fait que chaque relation triadique contient en soi un « élément mental » et que « chaque mentalité [substantif de mental] implique Tiercéité » (*ibid.*, *C.P.* 8.331, p. 28) pour comprendre qu'où qu'il y ait interprétation il y a Tiercéité et que le signe est toujours « une sorte de Troisième » (*ibid.*, *C.P.* 8.332, p. 31.).

Les signes aussi sont des entités qui peuvent être considérées comme configurations uniquement possibles (*potisigne*), comme entités (occurrences individuelles) configurées ou exécutées en acte (*actisigne*), comme entités *familiales* et *générales* (*famisigne*) c'est-à-dire rattachables à un cadre culturel

---

<sup>29</sup> Pour Peirce, la Priméité peut être uniquement exécutée dans des états subjectaux limites dans lesquels un cadre inter-actanciel n'est pas constitué ou stabilisé ; par exemple, un réveil improvisé dans une chambre inconnue (8.346).

ou, au moins, à une mémoire individuelle (8.346). La formulation théorique des *famisignes* semble prometteuse pour ne pas rattacher les occurrences à des types, mais à des *familles de transformation* – comme disait François Rastier<sup>30</sup> : du reste, c'est Peirce lui-même qui a préféré à *type* le terme *famisigne* en 1908, même avec quelques hésitations. Les *actisignes* exposent le problème des modes de production du signe : mais il est très important de souligner comme il est clair pour Peirce que : a) chaque signe, pour devenir tel, « doit être prononcé » (8.348) – *modes de production* ; b) chaque signe doit être asserté, en ce sens que la production est un acte de signification (8.337) ; c) chaque signe doit être *assumé*, étant donné que l'assertion prévoit une position épistémique et plus généralement une prise de position par rapport à ce qui est asserté (*ibid.*<sup>31</sup>).

La trichotomie *potisignes, actisignes et famisignes* n'est que le témoignage indirect que le cadre des assumptions des signes étudié précédemment (première typologie) doit être rattaché à la relation entre le signe et la perspective d'énonciation. La dénomination fantaisiste ne doit pas nous faire perdre de vue le caractère crucial des enjeux théoriques qui se cachent sous cette trichotomie.

## 2.5. Bref examen préliminaire de l'indexicalité

Il est apparu au cours de l'exkursus précédent que les catégories de Priméité, Secondéité et Tiercéité sont les centres névralgiques de l'*idéoscopie*<sup>32</sup> peircienne, dans la mesure où elles reviennent à des dimensions coexistantes de l'expérience commune, et où elles sont capables d'identifier des axes de valorisation spécifiques qui se placent finalement comme les *catégories générales de sémiotisation*<sup>33</sup>. À plein régime, l'expérialité

---

<sup>30</sup> La relecture du *type* comme famille de transformations trouve paradoxalement comme porte-étendard Nelson Goodman (1951), qui critiquait la conception de *type* filtrée à travers la vulgate peircienne.

<sup>31</sup> « L'acte d'assertion n'est pas un pur acte de signification. C'est l'expression du fait qu'on se soumet aux sanctions qu'encourt un menteur si la proposition assertée n'est pas vraie. Un acte de jugement est l'autoreconnaissance d'une croyance ; et une croyance consiste dans l'acceptation délibérée d'une proposition comme base de conduite » (Peirce 1904, *C.P.* 8.337, p. 33).

<sup>32</sup> « L'*idéoscopie* consiste à décrire et à classer les idées qui appartiennent à l'expérience ordinaire ou qui surgissent naturellement en liaisons avec la vie ordinaire, sans considération de leur validité ou de leur invalidité ou de leur psychologie » (Peirce 1904, *C.P.* 8.328, p. 22). La cénoscopie est au contraire l'étude du caractère commun à tous les signes.

<sup>33</sup> Après le parcours interprétatif déjà développé, je crois qu'il sera plus facile pour le lecteur d'accepter que la Priméité et la Secondéité sont déjà saisies comme catégories de sémiotisation dès lors qu'il est possible de déduire en elles une transmigration de formes (projections diagrammatiques) et d'*obsistences*, de conflits, de tensions existentielles. Comme nous l'avons dit, elles accèdent à des *valences* et donc à une mise en perspective des valeurs contractées dans un scénario. Rappelons, à ce propos, que les valeurs ne sont que des *liens implicatifs*, d'ordre méréologique, dans le domaine de

s'appuie sur la Tiercéité, c'est-à-dire qu'elle dépend toujours d'une concaténation interprétative à niveaux multiples : l'accès à une pure Priméité ou Secondéité dépend d'expériences limites, en outre décrites en termes de réduction phénoménologique ; en même temps, rien ne serait plus fallacieux que de réduire les régimes d'émergence des valeurs à la seule Tiercéité.

Dans la sémiotique peircienne, il est bien clair que la dotation de signification d'un signe, par rapport à l'ensemble auquel il appartient, n'épuise pas le cadre de la signification que celui-ci met en relation ; le signe s'offre comme une jonction à haute connectivité qui le renvoie à l'énonciation et au carrefour de pratiques dont il est lui-même dépendant. Comme nous l'avons dit, plus que des typologies « signiques », certaines trichotomies peirciennes classiques répondent, en réalité, de différentes perspectives sur les signes, tandis que ces derniers sont caractérisables analytiquement uniquement par le faisceau global des perspectives légitimes simples. Une problématisation ultérieure est générée par une coïncidence non nécessaire entre les processus assumptifs des signes (au niveau perceptif, instanciatif ou discursif) et le statut que ceux-ci peuvent acquérir dans la mémoire culturelle.

Cette reconstruction critique peut entrer en contradiction avec des passages peirciens qui semblent s'offrir à un cadre théorique plus incisif et linéaire sur les signes. La notion qui a majoritairement attiré les théoriciens de la photographie est, en ce sens, celle d'*index*. L'index met en jeu, si on s'en tient à certains passages de Peirce (C.P. 3.359-61), une relation *dégénérée* par rapport à la Tiercéité, étant donné qu'il manque l'authenticité propre à la triadicité du signe symbolique : la relation entre *representamen* et *objet* n'est plus mentale, et n'est plus sous-tendue par un *habitus* (régularité d'accouplement entre un système et son environnement), mais dépend, par exemple, d'une relation effective de contiguïté entre signe et objet.

On montrera que la Transuasion dans son aspect plus obsistent, ou *Médiation*, est sujette à deux degrés de dégénérescence. La médiation authentique est le caractère d'un *Signe*. Un *Signe* est toute chose rattachée à une Seconde chose, son *Objet*, en rapport à une Qualité, de façon à apporter une Troisième chose, son *Interprétant*, en relation avec l'Objet même, et cela de façon à en apporter une Quatrième en rapport avec l'Objet dans la même forme, et ainsi *ad infinitum*. Si cette série est interrompue, le signe perd son caractère signifiant parfait. Il n'est pas nécessaire que l'Interprétant existe réellement. Les Signes ont deux degrés de Dégénérescence. Un Signe dégénéré au degré mineur est un Signe Obsistent ou *index*, qui est un signe dont la capacité de signifier son Objet est due au fait que celui-ci a une Relation authentique avec cet Objet indépendamment de l'Interprétant. Tel que, par exemple, l'exclamation "hé !" comme indicatif d'un danger présent, ou un coup à la porte comme indicatif d'un visiteur. Un Signe dégénéré au degré majeur est un Signe Originalien, ou Icône, qui est un Signe dont la vertu de signifier est simplement due à sa Qualité. Telles que, par exemple, le sont les imaginations de la façon dont j'agis dans

---

la Priméité, et d'ordre figuratif, à savoir *inter-actantiel*, dans le domaine de la Secondéité.

certaines circonstances, dans la mesure où elles me montrent comment un autre homme agirait probablement. Nous disons que le portrait d'une personne que nous n'avons pas vue est *convainquant*. Dans la mesure où, sur la simple base de ce que je vois sur le portrait, je suis amené à former une idée de la personne qu'il représente, c'est une Icône. Mais il ne s'agit pas, en effet, d'une pure Icône car je suis fortement influencé par la connaissance qu'elle est un effet, à travers l'artiste, causé par l'apparence de l'original, et donc une authentique relation Obsistante avec l'original. En outre, je sais que les portraits n'ont qu'une très légère similitude avec leurs originaux, hormis à certains égards conventionnels et selon une échelle de valeurs conventionnelles etc. Un Signe Authentique est un signe Transactionnel, ou Symbole, qui est un signe qui doit sa vertu de signifier à un caractère qui peut être réalisé uniquement avec l'aide de son Interprétant. Chaque expression linguistique en est un exemple. Si les signes étaient, à l'origine, en partie iconiques et en partie indexicaux, ces caractères ont depuis longtemps perdu leur importance. Les mots sont pour les objets pour lesquels ils sont, et ils signifient les qualités qu'ils signifient, uniquement parce qu'ils détermineront, dans l'esprit de l'auditeur, des signes correspondants (Peirce 1902a, *C.P.* 2.92, nous traduisons).

La dégénération montre que parfois l'effet signifiant du signe ne prime pas directement sur la Tiercité, mais récupère une archéologie indiciaire ou iconique qui en est la base. Cependant, même quand cette dégénération se manifeste, comme dans le cas du portrait, ce n'est pas du tout parce que celui-ci manque d'une médiation qui l'institue en tant que tel, c'est-à-dire en tant qu'interne à un *genre pictural*. L'excédent du Monde du Signe est seulement local et archéologique et, dans tous les cas, il est plus étendu dans les langages *denses* (pour utiliser l'expression goodmanienne), c'est-à-dire à basse restriction de traits, si on s'en remet à leur codification et négociation préventive.

L'idée d'une iconicité et d'une indexicalité totalement autonomisées par rapport à la Tiercité dépend d'une exagération interprétative des écrits peirciens. De la perspective d'une conventionalité des savoirs (Tiercité), voilà qu'on passe, dans l'explication de la nature de l'index, à un niveau de connaissance des relations naturelles ; de l'intersubjectivité nous passons à un domaine inter-objectif, où les signes sont "réels", connexion causale entre phénomènes (les nuages pour la pluie, la fumée pour le feu, etc.) : « Il doit y avoir une relation binaire directe du signe à son objet indépendamment de l'esprit qui utilise le signe [...]. Le signe ne signifie son objet qu'en vertu du fait qu'il est réellement en relation avec lui (Peirce 1885, *C.P.* 3.361, p. 280) ».

Le fait est que, même dans son "réalisme" génétique, l'index demande un observateur : celui-ci, pour constituer "quelque chose" en tant qu'index, doit inférer une relation causale sur la base de la préhension perspective de ce "quelque chose" et sur la base de la possibilité de le saisir comme *consécutif* par rapport à un antécédent dont il n'a pas l'expérience en acte. Comme dirait Eco, si nous avons l'expérience actuelle des deux *relata*, nous n'avons plus la constitution de l'un comme signe (indiciel) de l'autre. Il est toutefois bon de



préciser que cet ultime scénario doit lui aussi être mis en signification ; la configuration qui semble connecter les deux termes doit être interprétée selon une loi de concaténation causale (c'est le processus de combustion à la base du feu qui provoque la fumée) : ce parcours interprétatif implique de façon évidente la Tiercéité.

Cette ultime observation explique qu'en réalité l'observateur doit quand même avoir une compétence de façon à reconnecter le signe indiciel à l'objet indiqué, c'est-à-dire qu'il doit avoir un pré-savoir (un savoir collatéral) sur une certaine relation causale et assumer un cadre épistémique sous lequel penser que cette relation peut raisonnablement se produire. Avec cela, la spécificité de l'index par rapport au symbole semblait alors être perdue, étant donné que de toute façon l'index se donne uniquement en vertu d'une loi et d'un habitus expérientiel. D'ailleurs, notre précédent développement a tenté de montrer comment Priméité, Secondéité et Tiercéité sont, de façon récurrente, coexistantes à chaque assomption du signe : signe en tant que configuration, en tant que produit, en tant que discours.

Bien sûr, on pourrait insister sur le fait que le point crucial dans l'indexicalité est que la loi (la règle) n'est pas sociolectale, mais naturelle, c'est-à-dire qu'elle n'est pas arbitraire mais nécessaire ; elle n'est pas seulement dans l'esprit de l'observateur mais c'est une loi "réelle" qui dirige le monde. Cela signifierait toutefois dépasser n'importe quelle perspective épistémologique, ou bien échanger fallacieusement le processus d'interprétation, mis inéluctablement en relation par la Tiercéité, par le statut qui est attribué à l'entité sémiotique interprétée : rien n'empêche, en effet, que l'interprétation ne ré-objective le signe comme interne à un processus "naturel". Le passage théorique des catégories cénopythagoriques aux assomptions des signes est justement celui qui marque la distance entre un mode présentationnel, à savoir un régime de constitution de valeurs reconstruit par réduction phénoménologique, et une constitution spécifique de valeur qui est déjà fonction d'une assomption pertinente (ou si l'on veut d'une écologie de la signification en rapport à un environnement) : il en découle que parler d'indexicalité signifie déjà se placer dans le cadre d'une sémiotisation pleine et radicale, par rapport à laquelle la détermination de chaque signe individuel est déjà de l'ordre de l'interprétation, et donc du passage à travers d'autres signes.

La mise en valeur de l'aspect épistémique qui est corrélé à cette constitution interprétative est fondamentale également pour ce qui a trait à la photographie ; celle-ci est présentée à plusieurs reprises par Peirce comme garantie d'objectivation de quelque chose en tant que dépendant de connexions inter-objectives, mais, à bien y voir, cela se donne uniquement dans le cadre d'une évaluation critique entre les constitutions "signiques" en compétition : une photo peut être utilisée pour attester du caractère fallacieux d'un percept, d'une hallucination individuelle ou collective<sup>34</sup>, tout comme une perception actuelle

---

<sup>34</sup> Cf. *C.P.* 5.117 (1903) ; *C.P.* 8.144 ; 8.153 (1901).

peut dissimuler les valeurs exemplifiées par une photo indiquant des distorsions provoquées par le dispositif. L’“inter-objectivité” de la photo est seulement un ancrage possible d’un parcours interprétatif, mais elle dépend à son tour d’un autre parcours qui la constitue et l’assume comme telle. En d’autres termes, l’attention portée à la production des signes n’est jamais pensée comme quelque chose qui peut saturer le sens, et, au contraire, celle-ci devient sémiotiquement intéressante quand elle est rattachée à la gestion de parcours interprétatifs. C’est dans une telle perspective que Peirce s’aventure parfois à comparer l’appréhension perceptive même à une photographie ou encore mieux) à rapporter l’expérience stratifiée dans le temps de quelque chose à une *composite photograph*<sup>35</sup>, sans qu’il ne veuille par cela dérépertorier le caractère interprétatif de la perception et de la remémoration.

Il est bien sûr manifeste que notre lecture tend à préférer la possibilité d’une dé-ontologisation critique de la sémiotique peircienne, mais il est bon de tenir compte du fait que les définitions susmentionnées d’index, en termes de connexion “réelle” qui s’auto impose en tant que telle aux yeux de l’observateur, proviennent d’un écrit de 1885 (“On the Algebra of Logic : A Contribution to a Philosophy of Notation”), qui date donc l’année au cours de laquelle se produit un tournant au sens phénoménologique (phanéoscopique) de la théorisation peircienne. Cela dit, la dé-ontologisation doit être placée en faveur d’une médiation sémiotique ubiquiste, mais pas d’une dé-réalisation ; la Secondéité en tant qu’irradiation d’une valorisation existentielle des configurations perçues (ou produites durant un certain cours d’action) doit être un axe tout aussi inéluctable pour une sémiotique qui veut tirer un enseignement de la leçon peircienne. En ce sens, il ne s’agit pas du tout de nier que la photographie puisse mettre en relation ou faire partie intégrante d’un

---

<sup>35</sup> Voir par exemple : C.P. 2.435, 2.438, 3.621, 4.447, 6.233, etc. Nous reviendrons par la suite sur ces passages des *Collected Papers*. Pour l’instant, nous nous limitons à renvoyer au précieux essai d’Hookway (2002). Au-delà des réflexions théoriques, sa contribution fournit quelques apports philologiques intéressants. Au temps de Peirce, l’expression *composite photograph* était amplement attestée et indiquait une technique qui avait été au centre des intérêts de Joseph Jastrow, un célèbre chercheur, élève de Peirce à la Johns Hopkins University ; avec cet élève, le philosophe américain écrit un article et conduisit une série d’expérimentations la même année (1885) que celle où Jastrow publia un essai sur la *composite photograph* (voir aussi Peirce 1907). Hookway (2002) rapporte aussi l’éclairante définition fournie par *The Century Dictionary* de la *composite photograph*, attribuable au même Peirce. Signorini (2009) a noté que cette définition était rapportée avec des lacunes, dont nous ne nous étions pas rendu compte dans la première édition du livre. Rétablissons donc le texte complet : « A single photographic portrait produced from more than one subject. The negatives from the individuals who are to enter into the composite photograph are so made as to show the faces as nearly as possible of the same size and lighting, and in the same position. These negatives are then printed so as to register together upon the same piece of paper, each being exposed to the light for the same fraction of the full time required for printing. It is believed that by study and comparison of such photographs made from large series of subjects, types of countenance, local, general, etc., can be obtained. [...] ».

processus d'attestation (celui-ci concernant un événement ou au contraire un parcours de mise en évidence d'analogies/contrastes entre identités visuelles). De la même manière, il ne s'agit pas du tout de contester la connexion physique interne au processus photographique, dans la mesure où celle-ci comporte déjà une *transformation* qui ne peut être tue (Klinkenberg 2004) ; de fait, Peirce a toujours continué à insister sur cela. Il est vrai que parfois le philosophe américain, faisant un examen attentif de la notion de vérité en tant que *correspondance* (conformité du *representamen* à son propre objet), mentionne la photo comme un cas où l'on force la pellicule, par contrainte physique, à rendre l'image d'une maison encadrée (Peirce 1906a ; *C.P.* 5.554). Peirce ajoute que la photo impose l'objet (la maison) à l'attention de l'observateur, elle en active la préhension scopique compulsive, comme la sonnerie de la cloche à la porte de la maison. L'argumentation a le défaut d'utiliser deux points de vue différents ; le premier est une perspective qui certifie d'en haut que l'observateur se trouve *in praesentia* d'une image qui est physiquement et de façon coercitive liée à l'objet dont elle exemplifie les propriétés (correspondance). De l'autre côté, elle prend un point de vue interne à l'observateur qui, comme dans le cas de la cloche, déplace son regard de la photo vers la maison (la porte) qu'il a à portée d'expérience. La compulsivité n'est pas celle de la reconnaissance, mais de la syntaxe expérientielle qui porte à connecter deux entités, la photo et la maison indiquée et exemplifiée par celle-ci.

Il est ainsi apparu que l'index en tant que signe autonome reste, pour une instance subjectale (à savoir, pour un Quasi-Esprit, pour un épïcentre de valorisations), un signe triadique, étant donné qu'il requiert la convocation d'une médiation, d'un interprétant (par exemple, une loi causale, pas forcément auto évidente, comme celle qui connecte le feu à la fumée) placé sous le signe de la Tiercéité. La spécificité de l'index est dans la relation entre signe et objet, qui est expliquée par un lien objectivé comme étant naturel ; mais cela concerne l'*assomption* de la signification, comme Peirce lui-même le reconnaît dans le passage fondamental de la lettre à Lady Welby de 1904 à laquelle nous avons déjà fait référence précédemment dans une note :

L'acte d'assertion n'est pas un pur acte de signification. C'est l'expression du fait qu'on se soumet aux sanctions qu'encourt un menteur si la proposition assertée n'est pas vraie. Un acte de jugement est l'autoreconnaissance d'une croyance ; et une croyance consiste dans l'acceptation délibérée d'une proposition comme base de conduite (Peirce 1904, *C.P.* 8.337, p. 33).

Naturellement l'assomption ne doit pas faire oublier que, depuis le début, la "pertinentisation" qui constitue le signe lui-même, en le mettant en signification à l'intérieur d'un parcours de sens donné, est en jeu. Avant de distinguer les cas dans lesquels l'indexicalité est réattribuée à des connexions causales naturelles, par rapport à ceux dans lesquels elle reste totalement interne à des actes linguistiques, on doit remarquer que le lien d'interconnexion entre les termes rapportés se donne comme une configuration liée à un

processus d'instanciation du representamen : c'est le cas de la *trace*. Si le passage à travers une loi naturelle connue pousse l'index vers la Tiercéité, la trace, en tant que "mémoire visible" du lien, le pousse au contraire vers l'iconicité, et de là, en apparence, à nouveau vers le réalisme. Dans ce cas aussi, une perspective sémiotique actuelle, non enthousiaste à l'idée d'assumer une position épistémologique réaliste comme celle du Peirce des débuts, devra évaluer la tractabilité et l'heuristique de la notion de trace à côté de celle d'index. Dans la trace, et en particulier dans l'empreinte, l'index assumerait une capacité proto-descriptive de l'objet qui est à la base de la production des signes : ce qui est en jeu ici, c'est cette problématisation de la dimension iconique de la signification que nous avons déjà abordée dans le paragraphe précédent en termes d'*exemplification* de propriété.

Essayons alors de thématiser brièvement la possibilité théorique de débattre des deux pôles antithétiques de l'index, celui qui le pousse vers une iconicité maximale, *l'empreinte*, et celui qui le pousse vers la Tiercéité maximale, *l'indexical linguistique* ; en même temps, supposons un cas intermédiaire par rapport à ces deux pôles, c'est-à-dire l'exemple classique de l'index pointé. Commençons par le lien entre indexicalité et indexicalité linguistique ; dans de nombreuses théories du langage, les signes indexicaux, tels que les démonstratifs, les pronoms, etc., sont considérés comme capables de déclencher une projection référentielle ou de réaliser un acte de référence<sup>36</sup>. Pour une sémiotique du discours, l'indexicalité linguistique (ou indirecte) dispose une articulation entre espace de l'énoncé et espace de la pratique linguistique en cours, articulation qui est cependant censée constituer un niveau d'intermédiation autonome : l'énonciation. Cette "charnière" est en effet propre à la médiation discursive et c'est cela qui permet la constitution d'une identité subjectale narrative qui se place comme axe de la réélaboration, de la sédimentation et de *l'autoascription*<sup>37</sup> des expériences. Dans ce cas, l'indexicalité linguistique<sup>38</sup> est l'emblème d'une inter-sémantique qui connecte sémiotique de l'expérience et sémiotique du discours.

---

<sup>36</sup> Le nœud théorique sur la référence est plutôt emmêlé ; en effet, pour Peirce la référence concerne l'énoncé et le percept, mais en pouvant supposer 1) que ce qui les connecte est justement une indexicalité (même s'il s'agit d'un index dégénéré ; cf. *C.P.* 2.283), 2) que grâce à l'enracinement perceptif, le vecteur indexical peut transférer des valeurs existentielles à l'énoncé, 3) que le type sous lequel l'occurrence a été perçue puis énoncée est le même, vu que ce type est un mélange d'élaborations de l'expérience perceptive et des savoirs qui peuvent aider l'identification, voilà qu'une position "réaliste" peut enfin être corroborée. Naturellement des lectures qui vont dans le sens opposé sont possibles ; étant donné que nous en tentons justement une à travers cette œuvre, laissons-la déployer ses raisons au fil du développement de cet essai.

<sup>37</sup> Néologisme construit sur le model de la locution anglaise *self-ascription* : dans notre perspective sémiotique l'embranchement est le mouvement de sens plus primordial en tant qu'auto-attribution, auto-imputation d'un tissu d'expériences.

<sup>38</sup> Pour distinguer l'indexicalité linguistique de celle connectée à une syntaxe expérientielle ou tout de même à une relation existentielle directe entre le signe et son objet, nous accueillerons, dans cette version française, la distinction proposée par

Dans la théorisation mûre de Peirce, en dehors de la présence de certaines observations sur l'énonciation, nous avons déjà noté une sémiotisation radicale également de l'expérience perceptive qui semblerait pouvoir s'accorder à une vision inter-référentielle de l'indexicalité indirecte (ou linguistique). Or, indubitablement, pour le philosophe américain, l'idée que le rapport entre signe et objet – dans ce cas entre signe et personne/lieu/temps dénoté – concerne le domaine de la réalité, de “vraies” relations intersubjectives en acte d'une pratique communicative, revêt une centralité indubitable (cf. *C.P.* 2.536 ; 5.153). Cependant, avant de nous précipiter dans la reconnaissance d'une position sémantico-référentielle, nous devons tenir compte du fait que l'enracinement dans une situation en acte ne signifie en aucun cas que celle-ci, tout comme les pratiques qui s'y déroulent, ne doit pas être à son tour interprétée. En outre, Peirce reconnaît que les indexicaux linguistiques, même avec leur “charge” dénotationnelle, sont des index tout à fait particuliers, dans le sens où ils sont saisis comme *Seconds Individuels*, comme occurrences *sui generis*, tout comme des Généraux, des types : il les appelle alors *subindex* (Peirce 1903c, *C.P.* 2.284). L'effet de cette simple constatation est double, et la reconnaissance de cette duplicité est fondamentale pour ne tomber ni dans des réductionnismes immanentistes ni dans des réductionnismes sociopragmatiques : d'un côté, les *subindex* garantissent une pleine autonomie aux connexions sémantiques discursives et le scénario énonciatif est reconnu comme figurativité qui exemplifie des relations (il n'y a donc ni mimésis ni dénotation au sens strict) ; de l'autre, la situation communicative qui doit être interprétée à son tour fait fonction de mise en perspective du cadre discursif (détermination du global sur le local).

Passons maintenant au cas emblématique mais quelque peu controversé, de l'index pointé. L'index pointé est une tension relationnelle en acte entre le signe gestuel et la région de monde à laquelle il se réfère, relation topologique entre un ici et un là qui est incarnée par la protovectorialité du signe lui-même. Le fait est que l'index pointé est un geste symbolique, et donc en ce sens il peut être interprété par un observateur uniquement à l'intérieur d'un domaine culturel et d'une certaine pratique (on se souvient, par exemple, des athlètes qui atteignaient la ligne d'arrivée en montrant l'index en signe de victoire). Deuxièmement, on peut bien sûr reconnaître que la conventionalité de l'index est partiellement motivée, vu que la relation topologique est exprimée par la

---

Lefebvre (2007) entre *indexicalité indirecte* et *indexicalité directe*. La première, d'ailleurs, a été distinguée par Peirce lui-même à travers la notion de « *subindice* » (Peirce 1903c, *C.P.* 2.284), bien que ce néologisme anglais risque de créer de la confusion et qu'il soit donc préférable de parler de *subindex*. En marge, nous pouvons noter qu'au terme *hypoicône* celui de *sub-icône* aurait été préférable, ou bien au contraire parler d'*hypo-index*. L'homogénéisation terminologique aurait expliqué qu'il s'agit d'iconicité et d'indexicalité interne à l'entité sémiotique (par exemple un texte) qui le filtre déjà à travers sa Tiercité constitutive. En d'autres termes, il s'agit d'un enchâssement, sur la base duquel il est possible de renvoyer à la notion d'*énonciation énoncée* propre à la sémiotique structurale.

forme proto-vectorielle du doigt. Cependant, une fois cela admis, il reste le fait que l'index pointé ne constitue pas de relations de sens (il n'est pas efficace) si l'espace indiqué à l'observateur ne parvient pas au regard de celui-ci ou n'est de toute façon pas déductible (pensons à l'index pointé contre nous, à l'index pointé vers le ciel). La sémantique de l'index se fonde sur une micro-syntaxe expérientielle<sup>39</sup>, en premier lieu, en termes de translation de la focalisation attentionnelle : d'abord, j'observe l'index, puis je suis ce qu'il me montre. Ou bien, une telle sémantique peut s'appuyer sur une interconnexion entre espaces déjà sémantisés, dont l'un d'eux est déductible à travers un *frame* prototypique et un sens potentialisé : « Celui-là m'indique le ciel pour signifier que ce qui concerne notre horizon terrestre dépend du bon vouloir de celui qui habite un autre espace et a des ambitions divines ». L'index pointé, dans la plupart des cas, crée une inter-référentialisation entre un ancrage déictique de la perspective énonciative et l'espace indiqué par le doigt, en affirmant avant tout une coexistence, en modulant ensuite cette dernière en termes d'intensité, et en la préparant à une resémantisation.

Venons enfin à la *trace*, et en particulier à sa version la plus proto-descriptive de l'objet "traceur" : l'empreinte. La sémantique de l'empreinte ne se fonde ni sur la coexistence d'un index et d'un espace visé, ni sur une inter-référence émancipée par la simple situation communicative et en mesure, par contre, de l'informer (déictique linguistique ou sub-indexicalité). Toutes les traces ont un rapport avec la temporalité et en particulier avec un processus instanciateur dont elles sont le résultat ; cela ne doit cependant pas faire oublier que, du point de vue de la signification, c'est la "pertinentisation" d'une configuration comme "trace", ou comme empreinte, qui décide d'une perspective de sémantisation qui met en valeur la mémoire de la production du signe<sup>40</sup>. Ensuite, une question théorique fondamentale est de clarifier si cette mémoire productive, à nouveau considérée comme relative à la sémantisation de la trace, est "mémoire discursive" (c'est-à-dire, un profil de l'énonciation énoncée), ou s'il s'agit de récupérer et de mettre en valeur<sup>41</sup> la pratique ou le processus instanciateur "réel", à la lumière duquel réencadrer la globalité de la configuration "tracée". En premier lieu, notons que les pratiques elles-mêmes veulent souvent s'occulter, devenir transparentes par rapport à la surface discursive, pour créer des effets de sens indépendants de l'instanciation effective : nier cela reviendrait à dire qu'on ne peut pas mentir avec les signes et ni construire des univers figuratifs fictionnels même au niveau de l'énonciation énoncée. En deuxième lieu, le renvoi aux pratiques et à un certain domaine culturel d'afférence comporte que la perspective de sémantisation d'une configuration donnée dépende de sa constitution en tant qu'objet

---

<sup>39</sup> Parler de "syntaxe expérientielle" n'est pas du tout une attribution subreptice à la pensée peircienne, au contraire ; voir Peirce (1892a) où il parle, à propos de l'indexicalité, de « concaténation d'expérience ».

<sup>40</sup> Voir le chap. 3 de la première partie de cet ouvrage.

<sup>41</sup> Par exigences d'exposition, nous simplifions la convocation de la pratique comme générante des axes de sémantisation spécifiques.

sémiotique doté d'un *statut* précis. En ce sens, il est différent de considérer une photo comme un texte doté d'un statut esthétique ou de la rendre pertinente en tant que document historique. Cette observation sert déjà à reconnaître une pleine Tiercéité à la trace ou à l'empreinte ; en effet, sans connaissance des lois sur la "traçabilité" en termes d'inter-corporalité entre un actant traceur et un actant tracé, il n'est pas possible de permettre à la trace en tant que telle de signifier<sup>42</sup>.

Sur le plan de la Priméité, nous devons préciser ce qui a été appelé, lors de la première analyse, le caractère "proto-descriptif" de l'empreinte ; en considérant quelque chose comme empreinte, la perspective de sémantisation part des propriétés sensibles exemplifiées par celle-ci (iconicité). La perspective "dénotationnelle" – si nous voulons continuer à l'appeler de cette façon – doit être ramenée à une inter-référentialité et à des faisceaux de caractères isotopiques communément exemplifiés par des configurations-occurrence distinctes, qu'elles soient perçues *in praesentia* ou à travers une textualité (dans les deux cas, il y a une médiation sémiotique<sup>43</sup>). La "reconnaissance" d'une même personne est représentative de cette gestion des caractères isotopiques exemplifiés par configurations-occurrence. Ou mieux, il ne s'agit pas d'affirmer simplement qu'elle ne se donne pas pour prototypicité de la personne, vu la variation des caractères dans le temps, les différents "masques" (vestimentaires, en termes de maquillage, etc.), l'anesthésie ou la magnification d'aspects dus aux conditions d'appréhension, etc. ; de fait, il ne s'agit pas de reconnaître "quelque chose", mais de saisir une occurrence comme membre d'une classe de configurations isotopiques<sup>44</sup>, mais en transformation. Le point le plus délicat, du point de vue théorique, est de concevoir cette classe comme étant mise en variation par chaque attribution successive de nouveaux membres ; ce qui signifie qu'ils ne sont pas des caractères qui décident de la "régularité" d'une subsumption sous la classe en question, mais seulement des critères que l'on peut contracter pour gérer une "culture" d'ensembles d'occurrences répondant à un minimum d'organisation "économique" propre à chaque mémoire individuelle ou socioculturelle. Ces ensembles ouverts d'occurrences sont les *famisignes*, lesquels – comme nous l'avons dit – ne sont qu'une reconceptualisation avisée de la notion de *type* en termes de *familles de transformation*.

---

<sup>42</sup> La loi connue peut naturellement être relative au simple fait de se donner une connexion causale, sans connaissance explicite des processus de causation ; et rien n'interdit qu'elle soit aussi une simple supposition statistique : ce qui variera sera le degré d'assomption épistémique.

<sup>43</sup> La théorie sémiotique nécessite un terme qui subsume chaque type de constitution d'une configuration, de la textualisation à l'appréhension perceptive. Sur ce point, nous nous permettons de renvoyer à deux de nos contributions récentes (Basso 2004 et Basso 2006b).

<sup>44</sup> Cette observation est accomplie sur le plan de la Priméité ; par brièveté, ajoutons simplement que des questions identitaires statutaires concernent la Tiercéité.

Ce qui a été relevé jusqu'à maintenant nous permet d'examiner la photographie en termes d'empreinte, c'est-à-dire d'entrer dans la question qui est apparue plus décisive pour une théorie de la photographie. Cela vaut la peine d'anticiper certains axes indicatifs des argumentations qui suivent. En premier, la sémantisation de la trace semble mettre en jeu : a) une prédication de l'existence de l'instance "traceuse" ; b) une relation inter-actancielle entre corps traçant et corps tracé ; c) une exemplification de propriétés du processus existant et – dans le cas de l'empreinte – également du corps traçant. Cela dit, a) la prédication d'existence de l'instance imprimée ne nous dit rien sur sa nature ; b) la relation inter-corporelle est signifiée par la configuration tracée et n'est pas autrement déductible<sup>45</sup> ; c) l'exemplification de propriétés est le simple échantillon d'un scénario inter-actantiel dépendant de la configuration perçue (tracée) et seulement en négatif de celle inférée (traçante).

Les deux groupes d'assertions se contrebalancent de façon réciproque, posant les "justes limites" aux étourdissements possibles au sens "réaliste" ou "constructionnaliste". Le "constitutionalisme" des valeurs – perspective adoptée par nous même (Basso 2002c) – tente en effet de concilier *légalité* des valeurs (le fait qu'elles soient "monnaie courante" sous une stratégie de sémantisation précise) avec leur *inhérence* expérientielle. Au fond, ce que l'organisation peircienne enseigne, c'est le don de *valences régulatrices* des constitutions perceptives qui se reflètent dans la *normativité* même de la sémiotique.

En dernier lieu, il est cependant nécessaire d'expliquer qu'il est possible de rendre dissemblables deux perspectives diverses sur la Secondéité de la trace. La perspective antérograde, qui enregistre l'apparition de la trace et qui atteste la conservation en elle de certains traits de l'actant-instanciateur et de son action sur le support d'inscription ; la perspective rétrograde qui sémantise la trace sur base d'une reconstruction procédurale qui est exemplifiée et signifiée par ses traits. Dans le premier cas, la configuration inscrite est saisie comme trace uniquement grâce à une préfiguration d'un actant-observateur qui la saisira a posteriori, en devant reconstruire un scénario d'instanciation qui n'est plus en acte. Dans le second cas, elle est saisie comme trace uniquement en la reconnectant, en amont, à un scénario inter-corporel temporalisé. Les deux perspectives sont complémentaires, mais à bien y voir la sémantique de la trace se construit seulement à partir d'un unique point de vue ; qu'il soit seulement préfiguré ou coïncident avec la deixis spatio-temporelle de l'énonciation, celui-ci s'installe tout de même après la fin du processus d'instanciation. En ce sens, la perspective antérograde dépend de la perspective rétrograde par rapport à la sémantique de la trace, même s'il ne faut pas oublier que la familiarisation avec les processus de "traçage" dérive le plus souvent d'observations directes ; et c'est cette familiarisation qui cimente la

---

<sup>45</sup> Il faut rappeler que nos argumentations partent de la constitution et de la sémantisation d'une trace ; si la pratique en cours et une accessibilité directe au processus du traçage sont mises en jeu, nous aurons justement la constitution et une sémantisation de tracés et non de traces.



compétence sur les lois et la régularité de production des signes qui explique la Tiercéité propre à chaque interprétation de traces.

Pour conclure ce paragraphe, nous pouvons nous limiter à dire que déictiques linguistiques, index (tel que le doigt pointé), indices (tels que les traces) comportent des régimes de sémantisation plutôt différents. Non seulement la Secondéité est – bien que de façons différentes – une dimension ubiquiste de la signification, mais même la “pertinentisation” de chaque configuration peut finalement saisir cette dernière, à chaque fois, en termes indexicaux (indexicalité interne), inter-déictiques (indexicalité relationnelle, *indicialité*) ou indiciaires (indexicalité instanciative éloignée, *indiciarité*). Par exemple, étant donné que chaque objet constitué dans l’appréhension perceptive est dépendant d’une *syntaxe figurative*, il pourrait être saisi comme *trace* d’un processus ; mais celle-ci est seulement une des perspectives de sémantisation dans laquelle il peut être constitué et mis en signification. Nous pouvons saisir le même objet comme *trace* de quelque chose d’autre (comme un indice dépendant d’un autre scénario que celui qui est étroitement lié à l’instanciation), comme doté d’un cadre de relations déictiques internes qui en préfigurent (par exemple, de façon ergonomique) l’utilisation, comme index de la coexistence des objets semblables, etc.

Nous reviendrons sur ces distinctions dans les paragraphes suivants, mais il est déjà bien clair dès à présent que, parallèlement à ce qui s’est dit concernant la dissimilation entre icône et iconicité, on devra rendre la différence entre index et indexicalité ; si les termes premiers (index et icône) doivent avoir une définition intensionnelle plus limitée (assomptions des signes par rapport à l’énonciation), les seconds doivent passer à leur tour par une analyse qui les saisisse comme “termes-parapluie” (*umbrella term*).

### **3. La photographie et les typologies des signes peirciennes**

#### **3.1. Reprise et charnière argumentative**

Après les deux enquêtes préparatoires que nous venons à peine de réaliser, nous pouvons passer à un examen attentif – non exhaustif<sup>46</sup>, nous le regrettons, mais le plus attesté possible – de la théorisation de la photographie dans les écrits de Peirce. Nous démentirons tout d’abord l’attribution univoque de la photographie à la Secondéité et à la classe des Index. L’effort initial par lequel nous convoquons la classification des signes peircienne, dans ses versions plus ajournées (de 1903 à 1908) tout en respectant sa complexification progressive, a la fonction de rendre compréhensible le cadre de notre réflexion sur la photographie du philosophe américain. Il suffira, en outre, de traduire le souci typologique dans le vaste spectre des observations et des discernements de questions qui en forment la base, pour remédier à la sensation de vertige

---

<sup>46</sup> Vu le retard dans la publication complète des écrits de Peirce (*Writings of Charles Sanders Peirce. A Chronological Edition*, Bloomington, Indiana Press), nous avons dû nous limiter, principalement, à un dépouillement des *Collected Papers* et des essais individuels publiés en version complète.

définitoire et de rejet en bloc que suscite cette indomptable prolifération terminologique.

À la question de l'opportunité de partir à nouveau de Peirce, en vue d'une sémiotique de la photographie, on peut au moins répondre par une argumentation interne au projet de notre travail, et par une réflexion à propos de la contribution du philosophe américain. Sur le premier versant, pèse – comme nous l'avons rappelé à plusieurs reprises – l'histoire de la réflexion sur la photographie qui a désigné, de parts et d'autres, Peirce en tant que théoricien de référence ; d'où notre exigence de faire suivre l'examen attentif de la théorie du philosophe américain, par une rapide exploration du succès critique et de la mise en perspective tendancieuse de la sémiotique de la photographie peircienne. Sur le second versant, le plus "stimulant", nous pensons qu'il est possible d'affirmer que le gradient de perspicacité dans l'énucléation de la problématique qui concerne la photographie est, dans l'œuvre peircienne, d'une indéniable actualité. Peut-être que ces problématiques n'attendent pas de relectures peirciennes pour réémerger – elles sont déjà des fronts explicites de la recherche –, mais jamais comme aujourd'hui il n'a semblé si nécessaire de réussir à montrer comment des traditions de pensée (sémiotique) restées en polémique malgré les tentatives de les réunifier, peuvent avec profit se renforcer et se corriger mutuellement. L'exigence de clarté dans les "prises de position" correspond souvent à une respectueuse, bien que secrètement ironique, indifférence réciproque des diverses "écoles" ; de sorte que le second et plus important versant qualificatif d'une théorie reste dans l'ombre, cela signifie le degré d'élaboration des positions engagées. Les prises de position sont seulement "admirables", ou "affreuses", tandis que les élaborations demandent analyse et aperçus entre modèles : enjeux communs, cécité réciproque et intégrabilité heuristique ; résultats certes non négligeables, quand ils sont empreints de sensibilité, et non d'indifférence, aux hiatus épistémologiques des diverses perspectives théoriques.

Dans l'élaboration peircienne, les assertions expéditives sur la "nature" de l'index sont assurément en nombre mineur par rapport à la complexification et à la maturation progressive des questions regroupables sous la classe de l'indexicalité ; questions qui informent tous les signes et qui traversent la signification et son assomption. Symétriquement, tous les signes qui sont indicateurs de valences indexicales spécifiques ne sont pas réductibles à la Secondéité, étant donné qu'ils sont toujours traversés, dans une certaine mesure, également par la Priméité et par la Tiercéité.

Comme nous l'avons déjà dit, ce cadre émerge à condition de mettre au second plan les inflexions cosmologiques qui traversent indubitablement la philosophie peircienne, surtout dans la première phase de sa recherche. Après le tournant phénoménologique (phanérocopie) et la classification des signes, la signification recouvre le centre des intérêts peirciens et la théorisation sémiotique se plie à la reconnaissance de son statut normatif. C'est, finalement, le résultat de la reconnaissance que chaque opération sur le sens se situe, du point de vue anthropique, dans le cadre de la Tiercéité et de la gestion du sens.

Tout cela ne va naturellement pas à l'encontre, mais à l'appui – bien que sous un réencadrement décisif – des intérêts peirciens pour une logique des relations. Sans cette dernière, la conservation même de l'expression Priméité, Secondéité et Tiercéité pour identifier les différents régimes de la signification (à savoir de l'élaboration des valences) n'aurait plus de sens. La constitution des valeurs n'est pas subjective, mais elle se fonde sur une dépendance double étant donné que Priméité, Secondéité et Tiercéité ont chacune un caractère "autoaffirmatif" (elles imposent des valences), mais les deux premières en termes exogènes (le sujet en dépend), et la troisième en termes (potentiellement, mais pas nécessairement) autonomes. À bien y regarder, la Secondéité est celle qui s'impose comme autoaffirmation d'une co-implication et d'un interfaçage entre sujet et monde-environnement.

Dans cette perspective, le *feeling* n'est que la couche de l'appréhension qui saisit le *caractère incorrigible* (« inamendables ») des *qualia* sensibles qui s'autoaffirment comme émergents dans le domaine expérientiel ; le *dual* n'est que la couche de l'appréhension qui saisit l'autoaffirmation d'une *inhérence* de rapports inter-actanciels qui rend inéluctable la circulation des valences en termes de présence/absence, sous l'égide d'un continuum en inexorable transformation ; le *Tiers* est l'autoaffirmation d'une détermination et d'un questionnement continu des valorisations, qu'elles soient délibérées et contractées de façon autonome, ou imposées de façon hétéronome. À plein régime la signification est toujours filtrée et gérée sous l'enseigne de la Tiercéité, ce qui ne revient pas à dissoudre l'inhérence relationnelle dans la simple opposition à un obstacle ou dans le caractère incorrigible des *qualia* sensibles. Il est toutefois bon de se rappeler que le caractère incorrigible n'a rien à voir avec la certification d'une "réalité", étant donné que les *qualia* sensibles sont le matériel qui informe la constitution perceptive, mais qui ne peut pas être ré-analysé ni en deçà ni au-delà de la constitution : d'où le fait que le caractère incorrigible soit une propriété de la classe des *qualia* (ou plutôt de leur régime d'occurrence dans le circuit perceptif) et ne soit certainement pas de chacun de ceux-ci. Ou encore : parler d'*inhérence* ne signifie pas ne se référer à quelque "nature" autoévidente des membres et des processus impliqués dans un scénario inter-actantiel. Les *valences diagrammatiques* et *existentives* s'affrontent et sont réévaluées dans le cadre de la Tiercéité propre à une forme de vie afférente à une certaine culture. En ce qui nous concerne cela signifie saisir une multiplication des régimes de sémantisation et donc des accès au sens, chacun desquels trouve équilibres et mélanges parmi les trois régimes d'assomption des valences dans la signification. Si enfin on reconnaît que dans les pratiques culturelles des (*auto-*)*observations de second ordre* sur ses propres donations de sens ou sur celles d'autrui sont continuellement présentes, il apparaît alors que c'est à ce niveau, celui de la gestion du sens et de l'interprétation comme sa translation réélaborative continue, qu'une théorie sémiotique doit s'enraciner.

C'est à la lumière de cette conscience que le schéma que nous avons proposé dans le § 2.2. comme relecture des trois trichotomies "signiques"

fondamentales chez Peirce doit être saisi. Il s'agit maintenant de le faire fructifier théoriquement et méthodologiquement pour aborder la photographie.

### 3.2. La photographie dans la classification peircienne

Nous nous sommes référés à Peirce aussi bien pour soutenir que la photographie est une icône, que pour affirmer qu'elle est un cas d'index. Les deux assertions sont déjà en elles-mêmes plutôt imprécises, avant même d'examiner leur pertinence par rapport à la photographie ; en résumant au maximum, nous pouvons en effet observer, sur base de l'exkursus précédent :

- a) Quand on parle d'un type de signes, classifié par Peirce, on entend toujours une entité stratifiée qui réfère des relations complexes entre les trois catégories de Priméité, Secondéité, Tiercéité ;
- b) la coexistence d'une Iconicité, Indexicalité et Symbolicité s'explique aussi par enchâssements implicatifs : l'index « implique donc une sorte d'icône, bien que ce soit une icône d'un genre particulier, et ce n'est pas la simple ressemblance qu'il a avec l'objet, même à cet égard, qui en fait un signe, mais sa modification réelle par l'objet » (Peirce 1903b, *C.P.* 2.248, 140). En outre, le fait que la connexion indicielle doive être saisie à partir d'une certaine compétence implique son enchâssement à l'intérieur de la Tiercéité ;
- c) l'assomption du signe en tant que configuration sensible, en tant que produit ou en tant que discours est toujours corrélée à une stratégie de valorisation de son potentiel sémiotique, c'est-à-dire que cette assomption dépend d'une mobilisation qui continue à re-hiérarchiser différemment les valences diagrammatiques, existentielles et médiatives qui informent le signe.

La photographie, si on veut, a une existence sémiotique par le simple fait d'être un produit culturel ; en l'assumant comme un signe, on tend à la saisir comme un carrefour d'interprétations qui épaississent et interdéfinissent son identité avec celle d'autres entités sémiotiques auxquelles elle est, pour certaines raisons, corrélée. Dans cette perspective, la photo saisie en tant que signe empêche tout réductionnisme sur la signification et ouvre, au contraire, le champ de son investigation radiale et gravitationnelle. Il est inutile de souligner alors, encore une fois, que cela comporte une traversée des trois catégories cénopythagoriques pour l'élaboration de la signification d'une photo.

Or, non seulement la photographie a souvent été identifiée avec l'icône et l'index – et cela à partir de la vulgate de ces notions –, mais l'objectif théorique sous-jacent de la reprise de la terminologie peircienne a généralement été celui d'affirmer un lien ontologique entre réalité représentée et représentation, en termes de restitution “fidèle” de propriété (iconique) et de “réelle” connexion causale-événementielle à la base de l'empreinte photographique : d'où le caractère photographique de similitude typiquement “motivée” ou de connexion causale à la réalité, selon des axes de correspondances qualitatives

“point à point”, dépendantes des contraintes physiques et chimiques internes au dispositif.

Cette simplification théorique trouve, cependant, des passages textuels peirciens qui semblent l'appuyer :

Les photographies, et en particulier les photographies instantanées, sont très instructives parce que nous savons qu'à certains égards elles ressemblent exactement aux objets qu'elles représentent. Mais cette ressemblance est due aux photographies qui ont été produites dans des circonstances telles qu'elles étaient physiquement forcées de correspondre point par point à la nature. De ce point de vue, donc, elles appartiennent à la seconde classe des signes : les signes par connexion physique (Peirce 1903b, *C.P.* 2.281, p. 151).

Le fait que ces assertions doivent être comprises dans un cadre de raffinement théorique *in progress* n'est pas toujours explicite (on note par exemple la précision « à certains égards »). Dans tous les cas, on doit enregistrer d'intéressants passages vers un dépassement d'une sémantique dénotationnelle, aussi bien en raison de sa problématisation que pour son total renversement ; cette dernière étant une tendance que nous avons, de notre côté, déjà scellée en attribuant à Peirce l'élaboration à l'état embryonnaire de la notion d'*exemplification*, clarifiée quelques décennies plus tard par Nelson Goodman. Le fait que l'icône soit pensée comme potentialité de faire fonction d'échantillon au moyen des propriétés qu'elle possède en est un témoignage manifeste, celle-ci se prête à faire fonction d'échantillon bien avant qu'on ne la choisisse comme échantillon (comme signe) de quelque chose. Rapportons ici deux passages cruciaux pour une clarification de ce qui vient d'être affirmé et qui démontrent une stabilisation de la conception de l'icône à l'époque de la pleine maturité de la pensée peircienne.

Une icône est un representamen de ce qu'elle représente, et pour l'esprit qui l'interprète comme tel, en vertu du fait qu'elle soit une image immédiate, c'est-à-dire en vertu de caractères qui lui appartiennent en elle-même en tant qu'objet sensible, et qu'elle posséderait exactement de la même manière même si il n'y avait aucun objet en nature auquel elle ressemblerait et ne soit jamais interprétée comme signe (Peirce 1903d, *C.P.* 4.447).

L'Icône n'est pas de manière inéquivoque pour telle ou telle chose existante, comme l'est par contre l'Index. Son objet peut être pure fiction. Il n'est pas non plus nécessaire que son Objet soit une chose contre laquelle elle se heurte habituellement. [...] Mais il y a une garantie que l'Icône fournit au contraire au plus haut degré : ce qui est déployé devant l'œil de l'esprit – la Forme de l'Icône, qui est aussi son objet – doit être *logiquement possible* (Peirce 1906b, *C.P.* 4.531, nous traduisons).

Le fait que les propriétés qui constituent l'icône soient le paramètre d'un éventuel "amorçage signique" et qu'elles appartiennent à une configuration, même indépendamment du fait que celle-ci soit saisie comme un signe, semble appuyer la présence à l'état embryonnaire de la notion d'exemplification et motive encore plus l'attribution de l'icône à la modalité aléthique du *possible* ; le fait qu'elle ait été constituée comme configuration explique en revanche que l'icône doive être un réseau de relations logiquement possible. Dans cette perspective la *likeness*, en tant qu'éventuelle portée d'une icône, a une attestation renversée, c'est-à-dire une reconnaissance rétrospective, ainsi que dépendante de l'attribution à une classe ouverte d'occurrences d'un "individu" (au sens technique). Nous n'insisterons pas ultérieurement sur ce point, vu nos précédentes argumentations.

Même en ce qui concerne l'index, il n'est pas nécessaire de s'y attarder encore, après l'exkursus préliminaire dans lequel nous avons vu que la notion est – comme dirait Eco – un parfait *terme-parapluie*. On peut bien sûr insister sur le fait que l'index est ce versant du signe qui le précise comme "produit" ancré à un niveau d'inhérence expérientielle, c'est-à-dire à un scénario de coexistence et de co-implication existentielle. En ce sens, on peut affirmer que celui-ci garantit une prédication d'existence. Peirce est très clair quand il souligne comment « les index nous donnent une assurance positive de la réalité et de la proximité de leurs Objets. Mais de ces assurances, nous ne tirons aucune lumière sur la nature de ces Objets » (Peirce 1906b, *C.P.* 4.531, nous traduisons).

Si l'on tient compte de la portée de "vive" exemplification de l'icône, du caractère principalement rétrograde de la prédication existentielle des index tels que les traces, de l'ubiquité de la Tiercité dans l'organisation et la mise en perspective de nos expériences et de nos connaissances, la référentialité présumée, attestant d'une réalité, de l'image photographique, s'avère suffisamment problématisée, c'est-à-dire complètement reconceptualisée. Le passage 4.531 nous parle d'« assurance de la réalité », mais cela ne peut confirmer que l'émergence inéluctable de valences existentielles ; il est très clair chez Peirce que cela n'écrase pas du tout les autres dimensions de la signification (Priméité et Tiercité) et que cette dernière peut être assumée différemment (nous sommes revenus plusieurs fois en ce sens sur le § 8.337 de 1904, qui clarifie ce point sans laisser place au doute).

Si nous tentons de résister aux simplifications adoptées sur ces points délicats, nous ne devons pas, bien entendu, présenter la question photographique comme étant facilement résolue par la théorie peircienne. Loin de là. Au-delà des impressions superficielles pour lesquelles la photo a été mise en jeu comme pur exemple des types de signes, celle-ci a été un "objet théorique" qui n'a pas qu'un peu occupé le philosophe américain. Cette détermination d'existence "point par point" propre à la trace photographique en rapport à l'Objet imprimeur n'a pas du tout échappé à Peirce, qui y a réfléchi dans les perspectives délimitées par les trois catégories. Pas seulement ; il a même renversé les termes, utilisant argumentativement la photo comme

*explicans* exemplificatif de la complexité interne de l'icône : c'est-à-dire que cette dernière est une sorte de « "composite photograph" of innumerable particulars » (C.P. 2.441 : Peirce 1893a). Le renvoi insistant à la photo, dans ces passages de la *Short Logic*, semble la convoquer comme un composé, nullement organisé, dont le nombre de propriétés échantillonnées et transformées de l'extension spatiale visée par rapport à un certain laps de temps n'est pas définissable. En effet, ce dernier est pensé comme un intervalle d'exposition, c'est-à-dire comme une mémoire stratifiée de multiples appréhensions de l'extension spatiale (comparer le passage 2.438 avec le 2.441 déjà cité). L'intervalle d'exposition est conçu par Peirce comme l'intégrale de microintervalles :

Même ce qui est appelé une "photographie instantanée", prise avec un appareil photo, est un composite de l'effet d'intervalles d'exposition bien plus nombreux que les grains de sable de la mer. Prenez un instant absolu pendant l'exposition et le composite : le composite représentera *cette* situation parmi d'autres (*ibid.*, 2.441, nous traduisons).

La photo s'avère être une organisation composite de propriétés sensibles et une intégrale d'effets produits par le temps d'exposition. Celle-ci peut être considérée, pour ces aspects, non pas comme un unicum mais bien comme un parfait exemple de "composé signique", dépendant d'un acte de signification (§ 2.436) et d'une interconnexion d'iconicité, d'indexicalité et de symbolicité (§ 2.435-441). Dans ces passages de l'œuvre de Peirce, il apparaît avec une certaine clarté, en outre, que chaque acte de signification s'articule par rapport à des rapports figure/fond, local/global, ou bien occurrence individuelle/intégrale expérientielle ou situationnelle (§ 2.435 ; § 2.438 ; § 2.441). En outre, la mise en valeur d'une apparition continue de la *différence* qui peut être analysée par des observations synchroniques est remarquable : « Prenez un instant absolu pendant l'exposition et le composite : le composite représentera *cette* situation parmi d'autres » (§ 2.441).

Il est cependant inutile de cacher la présence de l'idée d'un "échantillonnage de propriété" qui semble heurter notre mise en valeur de la dépendance de la signification par la constitution de configurations et par la prééminence de l'exemplification de propriétés sur la dénotation. Nous sommes, en outre, conscient d'avoir laissé à l'arrière-plan, en première instance, le fait que dans ces passages de la *Short Logic*, icône, symbole et index sont présentés comme des signes autonomes ; mais le problème le plus embarrassant est que Peirce, dans cet essai, articule sa théorie du jugement autour d'une proposition où on trouve des symboles qui sont, pour l'acte d'assertion, des index qui connectent la proposition aux organismes terrestres, des prédicats et des icônes qui déploient des images mentales. Tout comme on ne saurait se cacher derrière la seule considération, même opportune, qu'il s'agit d'un essai qui remonte à 1893. Il est certainement impossible de traiter toutes les questions coimpliquées. Nous choisissons alors ici une réponse synthétique mais qui, nous le croyions, n'élude pas la question : en premier

lieu, la matière théorique abordée par ces passages est le jugement exprimé sous forme propositionnelle, où il est, entre autres, plus qu'appréciable pour une théorie des actes du langage, de montrer que Peirce considérait que les symboles linguistiques sont en mesure de s'acquitter et de réaliser des assertions (entre autres, modalisées selon la volonté, la croyance, etc.), c'est-à-dire des actes de signification qui tiennent le rôle d'actes de conscience. En deuxième lieu, sa préoccupation est ici de montrer que n'importe quelle connexion interdéictique a besoin de se traduire dans un scénario figuratif (c'est-à-dire de conquérir une issue iconique) et que chaque objet figuratif, en tant que composé d'icône, est pris en charge et préparé par les symboles qui réalisent l'assertion, à savoir l'acte de signification et d'assomption (voir *C.P.* 4.439-4.441<sup>47</sup>). Comme on le voit alors, c'est au niveau de l'intégrale de propriétés, c'est-à-dire de configurations, que l'acte de signification se réalise, et seulement à condition qu'icônes, index et symboles entrent dans un système de relations. Ce qui est totalement laissé dans l'indétermination la plus absolue par ces passages peirciens, c'est le niveau de pertinence sous lequel sont convoqués les différents signes, pour lesquels, par exemple, l'énoncé linguistique est tout de suite rattaché au symbole, en déproblématisant le fait que lui-même est le produit d'une instanciation et qu'il est constitué en tant que configuration sensible au fil de son appréhension perceptive.

Mais nous devons revenir avec plus de précision sur l'échantillonnage et sur l'intégrale de propriétés. L'exemplification est justement cette référence renversée qui nous offre un échantillon ; cependant, il est bien différent d'avoir un échantillon obtenu par échantillonnage extractif et un échantillon constitué au contraire à travers une transposition de propriété mise en relation sémiotiquement. Dans ce cas, les propriétés de l'échantillon n'ont pas le même statut que ce qui a été échantillonné. La médiation sémiotique nous dit ensuite que l'échantillon peut être donné en avance par rapport à n'importe quel objet échantillonné : nous avons seulement un échantillonnage de possibles, comme dans le cas des échantillons de tissus par rapport aux rideaux à réaliser. L'exemplification, d'ailleurs, est ce qui clarifiait l'icône au-delà de l'existence d'un objet dont elle pourrait devenir le signe-échantillon.

Le problème interprétatif, cependant, s'est seulement déplacé ; la photo n'est-elle pas exactement un exemple d'échantillonnage extractif ? Les passages de la *Short Logic* – sur lesquels nous nous sommes arrêtés si longtemps justement parce que plus “résistants” par rapport à notre parcours critico-interprétatif – convoquent la photo comme exemplification de composés et d'intégrales d'expériences. Il n'en faut pas beaucoup plus pour soutenir que la photographie n'est pas vue au-delà d'une médiation phénoménologique et sémiotique des valeurs, et qu'elle pourrait même faire pencher pour une interprétation contraire : c'est l'expérience qui est conçue comme un échantillonnage de propriétés, position qui appartient, entre autres,

---

<sup>47</sup> Sur ce point, Peirce (1902b) est également essentiel. Nous en discuterons partiellement dans le § 4.1.



à une grande tradition dans le monde culturel anglo-saxon. Ce sont justement les “correspondances” point par point dont nous parlions plus haut qui semblent nous éloigner de cette conclusion. Dans la photographie, ces correspondances prévoient une conversion : le signe photographique est un produit, et en particulier une trace sur un support spécifique qui est fonction du temps d’exposition (au-delà du cadre de reprise, ici non thématiqué), et cela vaut aussi quand nous sommes face à un instantané. Ou encore : chaque “appréhension photographique” est mise en signification non pas pour ce qu’elle restitue, mais pour le différentiel informationnel qu’elle apporte par rapport aux appréhensions précédentes. Trois verbes sont alors fondamentaux pour la photo : *convertir* (les propriétés), *superposer* (les effets), *différer* (chaque photo est signifiante par rapport à une paradigmatique des accès au sens de quelque chose).

Au-delà de la validité de ce qui vient d’être affirmé, le fait d’avoir renversé le signe de la convocation de la photo dans ces passages peirciens pourrait sembler tout à fait subreptice : portée en exemple de “composé signique”, dépendante d’un acte de signification, nous l’aurions ensuite assimilée à la constitution de signification propre à l’expérience. Pour démontrer que cette inversion de l’analogie n’est pas subreptice nous devons accomplir, à travers les écrits de Peirce, le circuit argumentatif entier qui conduit la photo sous le domaine de la proposition et du jugement. Voyons cela.

L’intégrale esthétique (iconique) de la photo n’est pas une restitution du continuum du monde, étant donné que chaque comparaison entre ces deux termes (photo/monde) passe à travers deux constitutions : d’une part, la constitution du dispositif photographique et de la pratique qui le guide, de l’autre, la constitution expérientielle. Les configurations iconiques sont en elles-mêmes saisies comme des produits sémiotiques en tant qu’appréhensions diagrammatiques dépendantes d’une mise en perspective d’un presque-esprit, qui peut tellement s’émanciper de la réalité, par rapport à ces dimensions de la signification, que les configurations iconiques peuvent vivre comme pures représentations mentales (Peirce s’est exprimé à plusieurs reprises sur la dépendance sémiotique de ces représentations, bien qu’avec une certaine ambiguïté). C’est seulement au niveau du sens commun et quand on ne recherche pas une précision conceptuelle – soutient Peirce dans un écrit de la pleine maturité, *Logic Tracts No. 2* – que nous pouvons étendre le terme *icône* aux objets externes que susciteraient, dans la conscience, l’image même :

Elle a la nature d’une apparence, et comme telle, rigoureusement parlant, elle existe seulement dans la conscience, bien que par convenance, dans le parler ordinaire et quand on n’exige pas une extrême précision, nous étendons le terme *icône* aux objets externes qui excitent, dans la conscience, l’image même. Un diagramme géométrique est un bon exemple d’icône (Peirce 1903d, *C.P.* 4.447, nous traduisons).

Le rapport entre index et photographie dépend aussi du fait que nous la saisissons comme un produit, placé à l’enseigne d’une coexistence éloignée

entre trace et espace imprimant ainsi que d'un processus événementiel ; il y a une connexion factuelle entre indice et objet et ceux-ci occupent, ou ont occupé, le même espace de présence. Le fait que le signe agisse de la sorte uniquement pour quelqu'un implique un rôle fondamental à assigner à la perspective et au champ de présence (également en termes temporels) de l'observateur ; l'index semble s'imposer, justement pour cela, « avec force sur l'esprit, presque indépendamment de sa capacité à être interprété comme un signe » (*ibid.*, nous traduisons) : c'est en effet quelque chose qui se produit et qui est coimpliqué dans le champ de présence de l'observateur, en ce sens, il s'impose pour sa propre *valeur*, pour son *inhérence*. L'inhérence de l'index comme signe-produit ne correspond pas nécessairement à l'inhérence et à l'appréhension de l'objet indiqué comme instanciateur. D'où, l'ouverture de ces différences entre les divers types d'*indicialité* et d'*indiciarité* que nous avons illustré dans notre investigation de l'*indexicalité*. Bien sûr, quand une syntaxe immédiate entre trace photographique et espace est possible, Peirce peut soutenir qu'elle « est preuve que cette apparence correspond à une réalité » (*ibid.*, nous traduisons).

Cependant, la circulation des photographies est justement ce qui les éradique de l'espace d'afférence originel de l'empreinte, de sorte qu'elles deviennent des preuves indiciaires de leur instanciation dans le passé et, en tant qu'inscrites dans des pratiques symboliques, elles auront comme enjeu les conditions de bonheur de la constatation de leur portée informative (« L'être d'un symbole consiste dans le fait réel que quelque chose sera sûrement exécuté si certaines conditions sont satisfaites », *ibid.*). La photo est connectée à une sémantisation rétrograde de son instanciation, ainsi qu'à une validation différée de ce qu'elle semble "affirmer".

L'indiciarité de la photo explique comment les propriétés et les relations qu'elle exemplifie ne sont pas indépendantes par rapport à la perspective interprétative et à un cadre inter-référentiel reconstructible à l'intérieur d'une concaténation d'interprétants auxquels nous avons eu autrement accès. Dans le précieux essai de 1890 *A Guess of a Riddle* (publié intégralement dans les *Writings*), la notion de "similitude" est encore centrale, mais elle dépend d'une stratégie d'appréhension qui peut être favorisée par ces signes qui se présentent comme « des Troisièmes dégénérés au deuxième degré », qui « servent à faire ressortir la ressemblance entre des formes dont la similitude aurait pu sans eux passer inaperçue ou n'être pas estimée à sa juste valeur » (Peirce 1890, *C.P.* 1.367, p. 111). La dégénération de la Tiercité est donnée par le fait que celle-ci ne relie pas des configurations simples mais générales ; deuxièmement, elle est la mise en perspective d'équivalences sensibles entre configurations selon des pertinences contractées, conventionnelles ou tout de même dépendantes d'une médiation irréductible à la Priméité et à la Secondéité (on trouve donc ici en jeu des *hypoicônes*). Des découvertes investigatrices dues à un *blow up* ne sont pas nécessaires afin qu'une photo soit alors porteuse d'une rhétorique discursive en mesure de resémiotiser des lieux dont on avait une parfaite connaissance directe : on peut photographier la route en bas de chez soi ou

quelqu'un de connu en trouvant dans la photo l'occasion, la structure constitutive et le rendu plastique capables de modifier notre façon de la percevoir.

Des sanctions de similitude ou de connexion génétique saisies "d'en haut", c'est à dire abstraction faite d'une perspective et d'une médiation sémiotique (qui est aussi pragmatique), sont alors rejetées par un Peirce plus prudent. Mais ce qui finalement nous intéresse le plus, c'est que la photo n'est pas identifiable avec un type de signe, ni encore moins avec des dimensions "signiques" telles que celles identifiées par les trois premières trichotomies (voir plus haut). L'image photographique est constituée en tant que signe dans une pratique et cette constitution traverse diverses "pertinentisations" et perspectives sur la valeur des valeurs en jeu, mais finit dans tous les cas par coimpliquer les trois dimensions de la sémiotisation (diagrammatique, existentielle, médiationnelle).

Constituée comme signe, la photo peut donc néanmoins toujours être une *hypoicône*, en tant que complexe de valences dans lequel prédomine toutefois la dimension iconique. Mais même cette prédominance est dépendante d'une perspective de signification, qui élit l'exemplification des valeurs sensibles comme axe de la sémantique photographique. Cela explique pourquoi Peirce ne se contente pas du tout de relier à la photographie le statut fixe d'hypoicône, même en le modulant selon les différents équilibres tensifs entre dimension iconique et cette dimension indexicale et symbolique qui l'informent. À partir de la classification des signes, aucun réductionnisme n'est plus possible ; tout d'abord, à titre analytique, il est possible d'analyser les photos selon les différentes facettes identifiées par les trois premières trichotomies ; ensuite, il est possible de discriminer la constitution "stratifiée"<sup>48</sup> de la photo selon les 10 classes de "signes à plein titre" (à savoir, englobant la Priméité, la Secondéité et la Tiercéité). Si ce double examen de la photo n'a pas été personnellement mené par Peirce, il est cependant possible de saisir dans ses écrits des idées significatives qui ont contribué à le promouvoir.

Si les contraintes de cette étude imposent qu'on fasse la clarté sur l'élaboration à l'état embryonnaire d'une théorie de la photographie chez Peirce, l'intégration traductive avec la recherche sémiotique plus récente et l'identification d'une finalisation méthodologique sont des préoccupations tout aussi présentes dans notre travail. Ainsi, avant de commencer l'examen de la première typologie de signes, tentons de la traduire en un éventail de trajectoires de sémantisation qui partent du signe comme jonction à haute connectivité interprétative. Revenons alors au tableau n° 1, celui où nous avons relu la première typologie peircienne des signes en termes de *mobilisations du signe à des fins de signification* ; nous pouvons ici l'enrichir et la préciser avant de l'appliquer au cas de la photographie. Dans cette perspective, d'ordre strictement opérationnel, nous nous éloignons encore plus d'un examen littéral des propositions peirciennes pour les porter, au contraire, vers une nouvelle

---

<sup>48</sup> Par "stratification" nous voulons dire qu'elle est constituée comme configuration, comme produit, comme membre d'une mémoire culturelle.

orientation heuristique. D'ailleurs, après des années passées à reprendre les classifications des signes, nous sentons la nécessité de montrer leur capacité à cartographier et à illuminer des problématiques que tout analyste est amené à considérer<sup>49</sup>, surtout dès qu'il veut reconstruire une suture théorique entre signification et communication, entre sémiotique du texte et sémiotique des pratiques, entre sémantique et pragmatique. Nous indiquerons en particulier, pour chaque mobilisation du signe i) le régime sémiotique, ii) le type de traitement des valeurs et iii) le traitement figuratif sous lequel celle-ci se place. En outre, même avec un réductionnisme déclaré, nous n'avons pas renoncé à répertorier (→), sous chaque dénomination contenue dans le schéma, une question théorique classiquement mise en examen dans l'analyse ; il s'agit d'une répertorisation uniquement exemplifiée et partielle, et donc à considérer avec toutes les précautions du cas.

---

<sup>49</sup> La contribution de Chateau (2007) tente, de manière par certains aspects analogues à la nôtre, de relire les trichotomies peirciennes et de les rapporter à une approche iconographique-iconologique à la Panofsky de façon à les rendre finalement opérationnelles. Au-delà de l'enveloppe interprétative des classes affectée par Chateau, dont on pourrait discuter (l'auteur joue fondamentalement sur les catégories d'indétermination, détermination et sémioticité, les croisant entre elles sans ajouter un gain heuristique considérable), il est au contraire clarifiant de saisir la première trichotomie (qualisigne, sinsigne, légisigne) sous le signe du gradient de détermination de la "pertinentisation" du signe et la deuxième (icône, index, symbole) sous le signe du gradient de détermination par rapport au contexte. Le parcours d'« exploration du signe iconique » est également indubitablement intéressant, avec trois étapes qui le mesurent à l'intérieur d'un « contexte intrinsèque » (*degré propre d'iconicité, discernement de l'icône, jugement de l'icône*) et à l'intérieur d'un « contexte extrinsèque » (*indexation de l'icône, l'icône comme symptôme, l'icône comme légisigne iconographique, l'icône comme symbole philosophique*). Ces sept étapes perdent toutefois un ancrage précis par rapport aux neuf classes peirciennes et ne clarifient pas ce « circuit sémiotique » (*ibid.*, p. 65), adopté par le même Chateau, qui devrait également conduire de la dernière classe vers la première.

|   |  | VALENCES DÉPENDANTES DES TROIS CATÉGORIES CÉNOPYTHAGORIQUES  |   |  |
|---|--|--|---|--|
|   |  | <i>Priméité</i><br>→ valence<br>diagrammatique   | <i>Secondéité</i><br>→ valence<br>existentielle   | <i>Tiercéité</i><br>→ valence<br>médiative   |
| ASSOMPTIONS PERTINENTES DU SIGNE EN RAPPORT À L'ÉNONCIATION | <b>Configuration</b><br>→ appréhension | QUALISIGNE<br>→ <i>pattern</i><br>i) r. de projection<br>ii) t. exemplificatif<br>iii) instabilité figurative  | SINSIGNE<br>→ <i>occurrence</i><br>i) r. d'individuation<br>ii) t. déterminatif<br>iii) détail figuratif                      | LÉGISIGNE<br>→ <i>code</i><br>i) r. d'identification<br>ii) t. dissimilation<br>iii) normativité figurative                      |
|   | <b>Produit</b><br>→ reconduction       | ICÔNE<br>→ <i>analogie</i><br>i) r. de séduction<br>ii) t. assimilatif<br>iii) ré-initialisation<br>figurative | INDEX<br>→ <i>instanciation</i><br>i) r. de réduction<br>ii) t. recompositif<br>iii) suture figurative                        | SYMBOLE<br>→ <i>genre</i><br>i) r. d'attribution<br>ii) t. électif<br>iii) icasticité figurative                                 |
|   | <b>Discours</b><br>→ autonomisation    | RHÈME<br>→ <i>statut</i><br>i) r. de migration<br>ii) t. émancipatif<br>iii) autonomisation figu-<br>rative    | DICISIGNE<br>→ <i>monde possible</i><br>i) r. de proposition<br>ii) t. à enchâssement<br>iii) modes d'existence<br>figurative | ARGUMENT<br>→ <i>métatextualité</i><br>i) r. de rhétorisation<br>ii) t. critique<br>iii) polémologie figura-<br>tive (allotopie) |

Tableau n° 3

Nous nous limitons ici à une très brève synthèse de ce qui a été clarifié précédemment, en exposant les enjeux sémiotiques sous-jacents à chaque mobilisation du signe, selon ce que nous avons indiqué dans la formulation du schéma reproduit ci-dessus :

(I – *qualisigne*) le signe devient le terrain de déterminations multiples et ouvertes (*traitement exemplificatif*), en restant un *constituant* dans une instruction en devenir de sa fongibilité sémiotique ; il s'avère être une ressource pour un régime sémiotique de la *projectibilité* diagrammatique placée à l'enseigne de l'amorçage *figural* et donc de la transversalité du sens et de l'*instabilité figurative* ;

(II – *sinsigne*) le signe est caractérisé dans sa manifestation individuelle, à partir d'une stabilisation de sa constitution relationnelle interne (*traitement déterminatif*) ; il s'enracine sur un régime sémiotique d'*individuation* placé à l'enseigne de la *singularisation* des occurrences et donc du *détail figuratif* ;

(III – *légisigne*) le signe est attribué à une famille des signes reconnue comme étant déjà codifiée ou de toute façon attestée (c'est-à-dire comme ressource opérationnelle/opérable) dans des expériences, des énonciations, des pratiques spécifiques (*traitement dissimilatif*) ; il dépend alors d'un régime sémiotique d'*identification*, placé à l'enseigne de perspectives de sémantisation plus ou moins statuées et légitimées *normant* la figurativité ;

(IV – *icône*) le signe est considéré comme exemplification possible de quelque chose d’autre, sollicitant une *mémorabilité expérientielle* et donc un principe d’*économie figurative* indépendant des normes ; il est ancré dans un régime sémiotique de *séduction*, placé à l’enseigne de l’attraction d’occurrences (*traitement assimilatif*) ; l’icône se place à la base d’une sorte de réinitialisation des généalogies figuratives au-delà des identités actérielles déjà normées ;

(V – *index*) le signe est saisi comme trace motivée de l’instanciation qui en est à la base ; se dénoue alors une *archéologie existentielle*, une restriction de sa “familiarité” avec d’autres signes par contiguïté des rapports ; l’index se place sous l’égide d’un régime sémiotique de *réduction* par rapport à laquelle une syntaxe des points de vue devrait renvoyer à la structure d’une scénarisation unitaire, mais originellement déformée (temporellement et/ou spatialement) ; très souvent l’index est identifié comme un principe de *mémoire figurative*, mais le cas des index pointés nous fait préférer l’expression justement plus généralisable de *suture figurative (traitement recompositif)* ;

(VI – *symbole*) le signe est saisi comme le produit d’un domaine social spécifique, s’effectue alors un *traitement électif* qui reconnecte le signe à un fond culturel allant modifier ce dernier, au moins en termes de corroboration de son identité ou de ses classes plus ou moins institutionnalisées ; le symbole, suspendu entre émanation et transformation du fond culturel dont il dépend, semble se fonder sur un principe d’*icasticité figurative*, parfois sous un angle de représentativité (en ceci, l’attribution est infléchie par une *électivité* des caractères dont le signe témoigne) ; dans cette perspective, le signe comme symbole n’est pas une ressource pour l’énonciation seulement parce qu’il en reconnaît le caractère conventionnel, mais parce que le gradient de “bonheur” de la représentation est mobilisé ; par exemple, par rapport au fond institutionnel des arts, le processus d’attribution de genre détermine la qualification symbolique d’une œuvre et l’électivité ou non de sa représentation ; pour cette raison il est possible de penser le symbole à l’enseigne du régime sémiotique de l’*attribution* ;

(VII – *rhème*) le signe est saisi dans ses possibilités de régence discursive, d’orientation de la signification, c’est-à-dire dans sa capacité de mettre un parcours interprétatif en relation ; destiné à recouvrir des positions à l’intérieur d’un système de relations discursives, le rhème est le *statut* d’un signe qui supporte sa *migration* ; dans cette optique, le signe devient une ressource pour l’énonciation dans la mesure où il offre une *résistance* à sa résolution identitaire dans une configuration plus grande au moment où il exhibe une capacité interpositive capable de régir, d’orienter la signification de cette configuration ; le rhème accède à un encadrement mobile de la sémiotisation, exerçant un éventuel poids syntagmatique sur les interprétants successifs ; le régime sémiotique du *rhème* est celui de la *migration*, sous l’égide d’un *traitement émancipatif* des valeurs “signiques” et d’une *autonomisation* des valeurs figuratives ;

(VIII – *dicisigne*) le signe est considéré comme quelque chose en mesure de prêcher tous les types de valences de façon autonome ; avec cela on accède au régime sémiotique de la *proposition* qui identifie la *textualité* ; l'autonomie positionnelle du rhème devient ici autonomie de traitement des modes d'existence de la figurativité ; dans le *dicisigne*, nous avons un *traitement à enchâssement* qui fonde une sémiotisation seconde, capable d'autonomiser de propres rapports entre figure et fond ; c'est une façon comme une autre de soutenir qu'avec le *dicisigne*, on parvient à énoncer un *monde possible* ;

(IX – *argument*) le signe est considéré pour sa capacité à mettre en perspective d'autres signes et donc des portions de la culture dont il est une partie intégrante ; avec cela nous pourrions dire que l'*argument* n'est que la mobilisation du signe en tant que ressource *métatextuelle* ; le régime sémiotique est celui de la *rhétorisation* dans laquelle il y a un traitement polémologique des figures (recours aux allotopies) en vue d'un *traitement critique* des signes.

Nous pensons que le schéma du tableau n° 3, ainsi que les ultérieures notations exposées ci-dessus, sont en mesure d'émanciper définitivement la portée de la typologie peircienne au-delà d'une simple exigence classificatoire ; dans cette perspective, l'objectif ne devient pas seulement celui de reconnaître quand une pratique déterminée constitue la photo en tant que *sinsigne*, *symbole*, *argument* et ainsi de suite, mais de saisir chacune de ces classes comme un parcours de *sémantisation* auquel la photo accède. La typologie nous permet alors de discerner et, en même temps, de maintenir dans un cadre unifié, les stratégies de *sémantisation* et les parcours interprétatifs divers. On notera enfin que nous ne renoncerons pas, dans notre examen, à reconnaître des plans sémiotiques distincts qui trouvent leur articulation entre un scénario d'implémentation d'une photo et les perspectives énonciatives qui en constituent intérieurement des plans de signification.

### 3.3. Ramifications prospectives sur la signification de la photo en tant que signe

Le moment est donc venu d'utiliser notre relecture de la première typologie des signes peircienne pour la soumettre, sous un angle heuristique, à l'épreuve de l'objet culturel *photographie*. Pour organiser notre exposition, divisée monographiquement pour chaque type de mobilisation de la photo en tant que signe, nous nous servons d'une scansion en trois étapes :

- (i) l'éventuelle élaboration que Peirce en personne a menée sur le type de signe en question et sur sa convocation directe pour expliquer la *photographie* ;
- (ii) la projection explicative de notre révision de la typologie ;
- (iii) La conséquence méthodologique de la reconduction de la photo à un type de mobilisation "signique".

#### 3.3.1. La photo comme *qualisigne*

(i) Dans les écrits peirciens, on ne trouve aucun rapprochement direct entre la théorisation du *qualisigne* et la photographie ; le *qualisigne* est « de la nature d'une apparence, [...] il n'a pas une identité définie. Il est la qualité pure d'une apparence et il n'est jamais exactement le même en l'espace d'une seconde : au lieu de posséder une identité, il a une *grande similarité*, et ne peut pas différer beaucoup sans être appelé un qualisigne tout à fait différent » (Peirce 1904, *C.P.* 8.334, nous traduisons).

(ii) Une photo peut être saisie comme *qualisigne* uniquement à partir du moment où elle n'est même plus considérée comme telle. Elle est uniquement perçue comme configuration sensible indépendante de scénarii d'implémentation<sup>50</sup> spécifiques, c'est pourquoi n'importe quel caractère qualificatif l'identifie, à chaque fois, comme un unicum expérientiel : en ce sens, elle n'a pas une identité culturelle stabilisée (Peirce 1904, *C.P.* 8.334). La photo est un qualisigne pour la fluctuation de ses constitutions diagrammatiques possibles ; cela peut être le cas de photos ambiguës qui permettent des lectures figuratives doubles, ou bien des photos abstraites dans lesquelles on passe en revue la possibilité de reconstruire des lectures plastiques. La photo comme qualisigne reste alors un *constituant* qui co-varie à la modification des conditions et des modalisations de son appréhension perceptive. Chaque lecture possible (plastique ou figurative) la constitue comme un qualisigne.

(iii) Il est clair que par rapport à une pratique qui a mis en jeu la photo selon une certaine visée (détermination du global sur le local), la gestion énonciative de la photo en tant que signe (projection des jonctions interprétatives locales que celle-ci met en relation sur le global) comporte le passage par de nouvelles lectures. Le qualisigne photographique signale le fait que ces lectures passent par une phase d'instruction sur les déterminations diagrammatiques possibles, qu'elles soient plastiques ou figuratives. Naturellement, le qualisigne photographique n'émerge pas seulement au sein de pratiques d'interprétation, mais aussi d'élaboration productive. De fait, durant toute la syntaxe productive, de l'éventuelle prédisposition du *prophotographique* à la modulation du point de vue, du calibrage des variables du corps-machine aux épreuves en phase d'impression, la photo est profilée comme quelque chose qui devra avoir certaines qualités sensibles pour obtenir un certain type d'effets ; pour cette raison, elle est évaluée en tant que classe de qualisignes variables d'une projectualité unique. En tant que qualisigne, la photo peut être analysée en phase d'implémentation dans un espace public ; on évalue sa

---

<sup>50</sup> Nous utilisons l'expression *scénarii d'implémentation* non seulement par adéquation à la terminologie goodmanienne qui avait soulevé cette question il y a déjà une quarantaine d'années, mais aussi parce qu'il ne s'agit pas simplement d'un scénario qui détient une régence prédicative par rapport au texte photographique, mais aussi d'un espace médiat qui assume et décline figurativement l'objet photographique (on peut comparer cette observation avec la précieuse structure de Fontanille 2008, mais aussi avec l'exigence de l'homogénéisation terminologique d'une théorie des pratiques avec la théorie de l'énonciation, cf. Fontanille 1999a).



*fongibilité esthétique* (par exemple, attirer l'attention) par rapport à des usages sociaux spécifiques, sans que celle-ci ne figure encore comme signe en acte (cf. Peirce 1903b, *C.P.* 2.244). Méthodologiquement, donc, le qualisigne représente le moment au cours duquel l'objet photographique culturel devient totalement sujet à une pratique qui le mobilise et l'unique résistance que celui-ci impose est sa possibilité d'exemplification diagrammatique ; comme nous l'avons déjà dit, quand cette pratique est typiquement interprétative, le qualisigne devient l'élément déclencheur d'une projection diagrammatique, c'est-à-dire d'un raisonnement *figural*, également à la base du *musement*. En résumant sous un angle d'exemplification, nous pouvons affirmer que le qualisigne photographique met en cause une sémiotique de la perception dans le cas de la multistabilité des lectures plastico-figuratives, une sémiotique du texte quand la photo est mise *en abyme* dans une organisation discursive syncrétique qui la place sous un angle *figural*, une sémiotique des pratiques quand la photo est évaluée pour son impact à l'intérieur d'un espace d'implémentation.

### 3.3.2. La photo comme sinsigne

(i) Le *sinsigne* est « un objet ou un événement individuel » ; en particulier, dans sa façon d'« incarner un légisigne », Peirce peut l'identifier comme une « réplique » de ce dernier (Peirce 1904, *C.P.* 8.334, nous traduisons) ; par transposition par rapport à ce que le philosophe américain soutient en ce qui concerne le rapport entre types (en tant que *légisignes*) et simples occurrences (les *sinsignes*, justement), nous pouvons certainement lui attribuer l'idée que l'exemplaire positif d'une photo se place comme un *sinsigne*.

(ii) La forte variabilité d'implémentation de la photo (surtout selon des tailles diverses) et la reproductibilité technique semblent la pousser vers une vocation constitutive à la *plasticité médiale*. Chaque variante est un *sinsigne*, et cela signifie que l'identité culturelle de la photo peut certes dépasser les occurrences simples et variable (c'est la *pluralité opérable*, cf. Genette 1994), mais que chaque exemplaire est quand même en mesure de revendiquer sa propre singularisation et de garantir une expérience spécifique.

Dans notre examen, il est important de souligner que le *sinsigne* photographique n'est pas identifié *tout court* avec un exemplaire perçu, parce que cela comporterait immédiatement la prise en considération du rapport avec son fond d'occurrence ; comme nous l'avons répété, par *sinsigne*, on indique une mobilisation du signe qui l'isole de tout le reste, qui le considère dans ses relations internes et dans son effectivité non reproductible. En ce sens, le *sinsigne* tend à stabiliser une *détermination plastique*<sup>51</sup> et *figurative* de la

---

<sup>51</sup> Nous ne problématiserons pas dans cet essai la relation entre plastique et figuratif (nous renvoyons à Basso 2003a et Basso 2004). La lecture plastique est toujours tendanciellement instable ; en effet, la sémantisation d'une photo cherche constamment à regagner une détermination figurative, ou propre aux relations internes au texte (*protonarrativité*), ou aux relations entre la photo et le processus productif (*lecture*

photo, obéissant à une restriction de pertinence qui tend à laisser de côté ses autres apparences possibles sous des conditions d'implémentation et de perception diverses des conditions actuelles.

La photo comme sinsigne est considérée pour son *identité numérique*, et non pour son *identité spécifique*, informée et négociée par des processus culturels. C'est une photo saisie comme un objet matériel qui problématise aussi ses bords et son éventuel cadre.

(iii) le sinsigne photographique n'est en mesure de construire ni une mémoire figurative, ni une *aboutness*, comme dirait Arthur Danto, c'est-à-dire que le scénario d'implémentation et le paysage figuratif ne sont ramenés ni à un horizon pragmatique d'instanciation (photo comme produit), ni à un *topic* ou à une manœuvre interne à un horizon culturel (photo comme discours). Méthodologiquement, l'investigation de la détermination plastique-figurative est ce qui permet d'articuler l'analyse d'une photo, avec ses diverses constitutions configurationnelles, par rapport à un exemplaire attesté. Le rapport entre l'observateur et l'objet matériel "exemplaire photographique" trouve ici une pertinence ; le rapport de ce dernier avec un espace expositif ou avec le support papier d'une publication est ici éventuellement assumé comme condition de la manifestation et comme singularisation ultérieure éventuelle de l'exemplaire photographique. Ce qui compte c'est la stabilisation de l'objet par rapport à un regard qui se veut "clinique".

### 3.3.3. *La photo comme légisigne*

(i) Le légisigne n'est pas de l'ordre du singulier, mais du général. Pour cette raison, Peirce le qualifiait de « type général » d'objet, à savoir dépendant d'une identité normée, conventionnelle (Peirce *C.P.* 2.246, nous traduisons). Pour cette raison, comme nous l'avons déjà dit dans le paragraphe précédent, il est légitime d'attribuer à Peirce l'idée que le légisigne photographique soit identifiable avec le négatif-matrice d'où peuvent être tirées de multiples *occurrences* (chacune d'elles sera un *sinsigne*).

(ii) La photo est mise en perspective en tant que ressource légisignique au moment où on la saisit comme configuration-mère d'une famille de transformations. Le légisigne photographique a une identité culturelle qui est celle de mettre en relation des occurrences multiples (la photographie est un *art autographique à exemplaire multiple*) ; cependant, le légisigne photographique met également en jeu la possible *transcendance* de la photo en rapport à son propre *objet d'immanence* parce qu'elle pourrait par exemple vanter des *variantes* tout aussi légitimées pour la représenter (cf. Goodman 1968 ; Genette 1994). Les variantes peuvent concerner la taille et le différent tirage choisi pour les positifs simples (si admis) ou encore la possible textualisation de fragments (manifestation lacunaire). Sur le plan des enchâssements énonciatifs, le légisigne photographique rend pertinente la

---

*figurative de l'énonciation plastique*). Sans une quelconque réadmission du figuratif, il n'y a pas non plus de possibilité d'accéder à une signification *figurale*.

dissimilation possible des différents langages syncrétiquement en jeu dans la photo : par exemple, la présence d'écritures (date et heure du déclic superposées sur l'espace figuratif énoncé, selon une fonction typique des machines digitales), de signifiants appartenant à d'autres langages, de configurations conventionnelles telles que les timbres, etc.

(iii) Méthodologiquement, le légisigne photographique comporte avant tout la répertorisation d'un objet à la classe culturelle des photographies et d'ici à l'identification de son identité principale, au-delà de ses éventuelles manifestations plurielles. Le légisigne comporte de hautes restrictions de pertinence par rapport au sinsigne. Toute la vie accidentelle des sinsignes (par exemple, le caractère usé et terne de certains exemplaires photographiques) peut être laissée de côté en faveur de leur qualité de se construire en tant que classe de concordances qui renvoie à une unité d'éléments communs, effectivement intéressants, pour leur attribuer une même identité. Pour ce qui a trait au légisigne, les médiations linguistiques, institutionnelles et technologiques ne sont pas convoquées pour attribuer un genre, ou un statut, à la photo mais pour qualifier l'identité de la photo, la famille d'exemplaires qui l'identifient. Dans cette perspective, le légisigne active une philologie "interne" de la photo en tant que *type*, ou si l'on veut, une méréologie culturelle intestine où les exemplaires sont également différenciés par les différentes médiations dont ils dépendent. À côté de cela, un maximum de dissimilations s'active philologiquement d'un type à l'autre, c'est-à-dire, par exemple, d'une œuvre photographique à l'autre.

#### 3.3.4. *La photo comme icône*

(i) Pour la définition d'"icône" dans Peirce, nous renvoyons au § 3.2. La possibilité de considérer la photo comme icône est fortement attestée dans les écrits de Peirce. Souvent, cependant, les passages textuels où elle est thématisée s'avèrent plutôt déproblématisants, donnant lieu à des interprétations "réalistes" et parfois hâtives. Nous y reviendrons en détail.

(ii) Une photo est saisie comme icône quand l'énonciation la met en perspective comme une ressource pour une identification hétéronome ou pour l'exemplification d'un produit à construire. La photo est alors un échantillon qui lance une nouvelle instruction identitaire, sans primer sur les *types*, sur les légisignes. Elle est une ressource dense, où les propriétés exemplifiées ne subissent aucune restriction de pertinence. La photo comme ressource iconique ne certifie rien, mais s'offre à un circuit expérientiel, activant un processus analogique, une "capture" de configurations analogues. À l'isolement de l'objet photographique, propre aux trois premières mobilisations "signiques" (qualisigne, sinsigne, légisigne), l'icône répond en actualisant une syntaxe, une concaténation possible, selon ce que nous avons appelé un principe séducteur. L'icône ouvre une potentielle classe ouverte et fréquentative de similitudes, en restant dans le "climat épistémique" du semblant de similarité, c'est-à-dire le doute. En ce sens, l'icône photographique ne répond pas d'une identité culturelle, elle est prometteuse pour une phase d'instruction indiciaire, mais

elle ne promet rien en elle-même. Elle se produit comme l'exemplification de quelque chose d'autre, sans pouvoir dire qu'il s'agisse de quelque chose en amont, que celle-ci, donc, imite, ou de quelque chose en aval, qui exprime ainsi des analogies ou des ressemblances par rapport à lui. La mobilisation iconique de la photo est ce qui la rend *mémorable*, digne de ne pas être archivée comme une apparence locale (qualisigne) ou à l'intérieur d'un type (légisigne) et en même temps non légitime à être considérée de façon autonome comme un exemplaire, dont on peut par exemple considérer la singularité de conservation matérielle.

(iii) Comme nous l'avons déjà suggéré, l'icône photographique est une ressource pour ouvrir des conflits interprétatifs éventuellement assimilatifs, pour ouvrir une représentation ouverte, pour laquelle l'analogisation peut potentiellement prendre de nombreuses pistes. Dans les *rayogrammes* de Man Ray, l'objet en contact avec la pellicule n'est souvent plus saisissable ; voici alors que le rayogramme donne lieu à des exemplifications possibles d'objets, sans qu'on ne puisse plus distinguer si ceux-ci sont à la base de la production ou s'ils sont des objets seulement suggérés, à travers des "semblants". En ce sens, la *photogénie* ne peut pas être confinée à la mobilisation *iconique* du signe.

Du point de vue méthodologique, l'icône photographique ouvre l'investigation de la mémorabilité expérientielle de la photo, où se pose alors avec cela le problème de son efficacité et des circuits d'inter-référentialité dans lesquels elle est susceptible de jouer un rôle. Pour ces raisons, l'icône photographique est fortement considérée comme pertinente à l'intérieur d'un corpus, où elle est valorisée pour sa paradigmatique distinctive en rapport à d'autres photos ou pour son positionnement dans une chaîne syntagmatique reconstructrice. Par exemple, un corpus de photos devient une ressource pour la caractérisation d'un style, d'un auteur ou d'un collectionneur en raison des déformations cohérentes (des diagrammes de relations électifs) qu'elles exhibent. Les mêmes expérimentations de Muybridge et Marey reconstruisaient photographiquement le mouvement en vertu de la ressource iconique des déclics dans la mesure où ils exemplifiaient des diagrammes figuratifs de relations (par exemple, les muscles en action du cheval au galop) qui semblaient l'un garder en mémoire le précédent, substituant ainsi un circuit expérientiel "ralenti" du mouvement. Puisque l'icône photographique se produit dans un espace d'implémentation, le temps d'exposition et d'exploration perceptive de la photo est également pertinent pour l'enquête sémiotique.

### 3.3.5. *La photo comme index*

(i) Sur la notion d'index chez Peirce nous renvoyons au § 2.5. La pertinence indexicale de la photographie est pleinement attestée dans les écrits de Peirce (*C.P.* 2.281), et, en partie, déjà précédemment commentée. Ainsi, le débat sur qui a été le premier à théoriser la photo en termes d'index est tout à fait inconsistant ; non seulement Peirce avait déjà opéré cette manœuvre théorique,

mais comme nous le verrons, il avait mené sa réflexion à un haut degré de problématisation, dont se sont bien vite détournés les premiers théoriciens de la photographie qui se sont référés à sa pensée. De fait, les fines distinctions classificatoires ont amené Peirce – au-delà d’obscurités terminologiques négligeables – à reconnaître l’indexicalité comme un simple terme-parapluie et la photo comme stratification de constitution de signes. L’indiciarité de la photo par rapport à son processus productif n’interdit pas – comme nous l’avons dit – qu’elle soit aussi vue comme le produit indiciel d’un scénario d’implémentation avec lequel elle vit “en acte”. En ce sens, les relations indicielles entre scénario et photo peuvent se rapprocher du fonctionnement sémiotique d’un “index pointé” ; par exemple un index paratextuel ou la photo elle-même peuvent servir comme une chose qui « attire l’attention » étant donné qu’elle « marque la jonction entre deux portions de l’expérience » (Peirce 1893b, *C.P.* 2.285, p. 154). Cette dernière observation est ce qui place la contiguïté expérientielle en relation étroite avec un circuit inter-référentiel propre à l’icône, à tel point que dans la note à la fin de la *Lettre à Calderoni*, Peirce soutenait que « la photographie implique une icône, comme c’est en fait le cas de très nombreux index » (Peirce 1905b, p. 205, n° 1). Mais ça nous conduirait à déjà parler de signes stratifiés, alors que cela est renvoyé au commentaire de la seconde typologie de signes.

(ii) La photo est mise en jeu comme ressource *indiciaire* à partir du moment où on la ramène à la syntaxe de son instanciation. Dans cette perspective, on a parlé de photo en tant que trace d’un processus d’impression, se reliant à l’idée peircienne d’une contiguïté physique entre l’antécédent (l’agent traceur) et le suivant (la superficie tracée). Nous avons cependant déjà noté que, hormis les photos immédiatement développées et consommées dans le lieu même de l’exposition, on ne peut pas du tout parler de syntaxe expérientielle en mesure d’exemplifier la relation productive. La photo fonctionne plutôt comme une ressource indiciaire à l’intérieur d’une reconstruction archéologique, où l’instanciation qui est en amont du produit photographique en cours de réception peut être reconstruite seulement comme une jonction de possibilités. En ce sens, nous avons dit que la photo fonctionne seulement comme preuve indiciaire, c’est-à-dire comme une *promesse d’indexicalité*. Étant donné qu’il n’y a aucune affirmation ontologique d’existence sur la nature des choses représentées par la photo, on ne peut que parler de l’irradiation des valences en vertu de cette promesse d’indexicalité.

Nous avons déjà expliqué que la vision rétrograde sur le processus photographique informe aussi la perspective antérograde, étant donné que la visée productive est fonction d’une certaine contractualité avec le public (on tient donc déjà compte de la perspective de ce dernier). Mais cependant, rien n’empêche qu’une sémantique de la pratique productive *in fieri* ne rende pertinents les effets résultants de certaines techniques, mais cela nous porte au-delà d’une sémantique de l’indexicalité photographique (par exemple, ils nous ramènent à l’évaluation des qualisignes).

Cela dit, nous n’aurons aucune peine à reconnaître des aspects moins problématiques, mais bien sûr non négligeables, comme par exemple les relations indicielles qui peuvent subsister entre le scénario d’implémentation et la photo, ou les relations indexicales internes à l’énoncé photographique. Sur le premier point en particulier on doit souligner que cela nous porterait déjà à considérer le signe selon une stratification d’assomptions ; en effet, l’occurrence individuelle d’une photo (sinsigne), quand elle est implémentée dans un espace muséal, devient en partie également le “produit” de l’installation expositive. De l’autre côté, le légisigne photographique réduit la question productive au processus instanciateur (le type est indifférent aux exemplaires réunis dans une classe de concordance, étant donné que ceux-ci répondent dans cet unique cas des qualités pertinentes à l’identité culturelle de l’objet photographique) mais problématise par contre les diverses médiations technologiques et linguistiques. Nous reviendrons sur ces questions plus tard.

iii) Du point de vue méthodologique, l’archéologie existentielle de l’indice photographique étudie la possibilité de contracter l’existence du monde photographique qui s’est imprimé dans la photo, en tenant compte du fait que celui-ci, dans la majorité des cas, n’est plus un état de choses disponibles à l’observateur (aussi bien spatialement que temporellement). D’où le fait que la sémantique de l’index photographique se fonde sur une reconstruction indiciaire conjecturale ; cela explique aussi le fait que nous utilisons l’adjectif “existentif” et que nous ne parlons pas de valences *existentielles*. Il faut également noter que l’archéologie existentielle s’impose à l’énonciation dans la mesure où les signes, tels que les produits, ne peuvent pas ne pas avoir un contexte d’instanciation. Dans cette perspective, l’archéologie existentielle met en avant une responsabilité instanciatrice (plan de l’énonciation) et un potentiel de témoignage de la photo en tant que trace indiciaire d’un état de chose (plan de l’énoncé).

Si on a observé (Roche 1982, entre autres) que la trace photographique se place à l’enseigne d’une temporalité abstraite, contraire à la temporalisation anthropique, les *anamorphoses chronotopiques* (Machado 1999) dues à un mouvement du *prophotographique* plus rapide que l’intervalle d’ouverture de l’obturateur, relèvent sans aucun doute de l’index photographique, étant donné qu’elles permettent de reconstruire un devenir. Dans le deux cas, cependant, il y a la trace d’une aspectualisation temporelle fondée sur une base paramétrique qui n’est évidemment pas la base perceptive, mais celle du dispositif. Il en sort des effets de sens spécifiques qui vont moduler la circulation des valences existentielles à l’enseigne de l’*incidentalité* et de l’*accidentalité*. D’un côté, l’instantané photographique semble sélectionner une section de temps normalement imperceptible, de l’autre l’anamorphose, ou en général le “mouvement”, semble mettre en jeu une coexistence fortuite d’instantanés normalement distincts au fil d’un processus.

Quand on réduit la mobilisation de la photo comme index à une trace de son instanciation, on n’en doit pas moins relever que la construction indiciaire du scénario de production réactive une triadicité complexe de relations : il y a

en effet des traces du *prophotographique*, des traces de la stabilité relative du photographe et de sa vocation à cadrer, traces de la médiation technologique inhérente dans le dispositif photographique. La dissimilation de ces traces rend encore plus évident le caractère indiciaire de l'index photographique et les enjeux de signification sous-jacents.

### 3.3.6. *La photo comme symbole*

(i) « Je définis un symbole comme un signe qui est déterminé par son objet dynamique uniquement dans le sens où celui-ci sera ainsi interprété. [...] Chaque symbole est nécessairement un légisigne » (Peirce 1904, *C.P.* 8.335, nous traduisons). Or, apparemment dans les écrits de Peirce le *symbole* photographique est passible de quelques problématisations théoriques à partir du moment où celui-ci envisagerait qu'aussi bien le signe que l'objet sont des *généraux* (Peirce 1903b, *C.P.* 2.249), c'est-à-dire des *types*, tandis qu'une photo tend à se référer à un *individu* (une photo renvoie à un certain homme ou à un certain paysage, et pas tant à un homme, à un paysage). Pour cela, on pourrait dire que Peirce a tendu à répertorier la photo à l'enseigne d'un symbole dégénéré, c'est-à-dire un *dicisigne*. Cependant comme nous l'avons dit concernant l'index photographique, l'instantané prélève un moment quelconque et habituellement inaperçu par la Gestalt dynamique d'un visage ; raison pour laquelle, la responsabilité d'instanciation de la photographie même est connectée à cette mise en circulation d'une suite d'images des sujets qui peuvent reconstruire l'identité visuelle d'un personnage uniquement dans leur intégrabilité et réduction isotopique à une idéale "représentation moyenne". S'il n'y a pas cette standardisation intégrative idéale (à partir de laquelle on écarte dans les albums, si non à des fins de raillerie, les photos qui saisissent le représenté dans des poses intermédiaires "bouleversantes" – yeux mis clos, articulation apparemment non naturelle des lèvres, etc.), on poursuit tout de même la route de l'élection d'un seul déclic come idéaltype du portrait. D'ailleurs, à côté de cette argumentation pragmatique, on doit relever que chaque individu est doté d'une identité qui a quand même un côté standardisé (*l'idem*).

Par contre, il faut relever ici que la photo en tant que ressource symbolique met aussi en jeu la relation entre photo et scénario de production/implémentation sous l'égide d'une dissimilation et d'une moralisation des pratiques. De la même manière, le régime communicatif sous l'égide duquel la photo est mise en circulation prédispose, par exemple, son éventuel caractère "de témoignage", véridatif, esthétique sur la base des connaissances et des opinions de ses consommateurs.

(ii) La photo peut être constituée comme une ressource symbolique à partir du moment où elle est non seulement reconnue comme le produit d'une famille de transformations qui a un fondement institutionnel et une implémentation conventionnelle, mais qui nourrit également le domaine social auquel elle est attribuée. En ce sens, la photo est reconnue comme un objet culturel à plein titre qui a derrière elle une détermination identitaire attribuable à des pratiques

spécifiques, ce qui motive son “exploitation sémiotique” à l’intérieur de pratiques sociales. Nous pourrions soutenir que, sur le plan de l’énoncé, nous trouvons la reconnaissance de familles de transformations qui renvoient à une classe identitaire de sujets iconographiques (*motifs*). Dans les enchâssements énonciatifs, il est possible de reconnaître, par exemple, la *pose* des sujets représentés, interne à des stratégies de médiation communicative dans laquelle la photo circule. Sur le plan énonciatif nous aurons des *styles*. D’un côté, poser de telles questions sous l’égide du symbole peut cacher comment les motifs, les poses, les styles ont des aspects inéluctablement assez répertoriés sous l’icône et l’index ; de l’autre côté, nous devons ici rappeler que le symbole comporte une restriction de pertinence des ressources iconiques et indexicales sous le principe d’*élection* (motifs, poses, styles, tous choisissent, pour être identifiables, des traits électifs). Mobiliser la photo comme symbole veut donc dire découvrir ses propriétés culturelles électives et saisir comment celles-ci sont mieux saisissables sous un “chapeau” communicatif tel que le *genre*, auquel les photos peuvent justement être attribuées. La reconnaissance du genre et la restriction de pertinence des aspects symboliques trouve un point d’appui dans les solutions à haute icasticité figurative.

(iii) Il est important de comprendre l’optique d’une détermination identitaire de la photo en tant que telle ; celle-ci est saisie comme une ressource symbolique spécifique. La photo symbolise activement la praxis stylistique d’un photographe, se plaçant à l’intérieur d’une généalogie d’œuvres ; la même chose se dit pour les genres photographiques tels que, par exemple, les classes généalogiques de sujets iconographiques (le nu, la photo de paysage, le portrait, etc.). La photo d’identité des cartes d’identité relève d’une généalogie institutionnelle de production photographique spécifique ; la même chose peut être dite des radiographies qui sont utilisées dans les hôpitaux. Mais il doit être clair que la photo, saisie comme ressource symbolique, en clarifie seulement la destinalité virtuelle, tandis que le statut photographique en actualisera les potentialités discursives (par exemple, le fait que les radiographies peuvent autoriser certains diagnostics). Méthodologiquement, la mobilisation de la photo en tant que symbole comporte sa réduction à un corpus (paradigmatique identitaire) de façon à clarifier son potentiel représentatif des classes culturelles et à une pratique de façon à saisir la connexion élective (syntagmatique identitaire), bien que indirecte, c’est-à-dire médiante, entre les identités convoquées et les identités représentées.

### 3.3.7. *La photo comme rhème*

(i) Peirce définit le *rhème* « comme un signe qui est représenté dans son interprétant signifié *comme s’il était* un caractère ou une marque – ou s’il assumait une telle fonction » (Peirce 1904, *C.P.* 8.337, nous traduisons). Ceci clarifie encore mieux ce que Peirce avait affirmé précédemment : « un rhème est un signe qui, pour son interprétant, est un Signe de Possibilité qualitative » (Peirce 1903b, *C.P.* 2.250). Enfin, le rhème individualise la « forme vide d’une proposition » (*ibid.*, *C.P.* 2.272, nous traduisons) qui est tout de même en



mesure d'attribuer un squelette de positions actanciennes (de « postes blancs »). L'ambiguïté est que le rhème semble aussi bien être un Terme qualifié par les places qu'il peut occuper qu'une proposition qui attribue des places vides à d'autres Termes. Ce qui est commun à ces deux perspectives sur le rhème, c'est le *statut* des identités sémiotiques prises en considération, au-delà de leur taille (nous savons que le signe est indifférent à cette dernière).

ii) En ce qui nous concerne, nous avons tenté de reconnaître le *rhème* comme la mobilisation du signe qui qualifie l'avènement de son autonomisation, c'est-à-dire de sa possibilité migratoire, allant imposer une forme aux objets culturels avec lesquels il s'articule localement. Pour cette raison, nous avons justement répertorié sous le *rhème* la question du *statut* des objets culturels ; nous savons que changer le statut d'un objet vaut à réinitialiser sa signification ; en ce sens, le *rhème* valorise la portée *itérative* du signe, sa capacité de *faire faire* quelque chose à l'interprète, représentant un délégué efficace. La photo rhématiquement entendue qualifie sa mobilisation selon un statut déterminé qui fait abstraction des termes liés à son intérieur. C'est la portée énonciative de la photo qui prédispose cela. Voici alors que le rhème photographique autonomise la figurativité exemplifiée en la ramenant à un jeu linguistique.

iii) Saisir la photo saisie comme ressource rhématique signifie l'encadrer sous une ramification d'interprétants qui l'identifient comme entité discursive susceptible de greffer différents axes isotopiques, sous des perspectives diverses. En ce sens, l'expression "ressource rhématique" est pléonastique étant donné que c'est justement la photo en tant que rhème qui s'offre comme une jonction des perspectives énonciatives diversifiées. La photo, à l'intérieur d'un scénario d'implémentation, se retrouve introduite dans un réseau de relations avec d'autres entités sémiotiques et, en même temps, elle-même se présente comme une configuration dotée de points de relations, c'est-à-dire comme une organisation diagrammatique qui est susceptible de régir des chaînes discursives. Une photo de reportage, publiée sur la page d'un quotidien, n'est pas seulement insérée à l'intérieur d'un réseau de renvois mis en relation par le texte écrit, mais peut se poser comme un anneau connectif qui restructure les relations entre plusieurs articles selon les isotopies qu'elle exemplifie.

Le *rhème* photographique peut effectivement profiler sa propre entrée en jeu dans un scénario d'implémentation seulement s'il est corrélé au type symbolique sous lequel il peut se produire. Voilà alors que le réseau diagrammatique discursif que celui-ci est en mesure d'actualiser se spécifie selon un *statut* particulier de la photo, qui clarifie le domaine social dans lequel celle-ci se prête à circuler (photo artistique, photo scientifique, photo publicitaire<sup>52</sup>, etc.). Pour la photo, avoir un statut signifie actualiser ses possibilités de faire fonction de texte ; en effet, grâce à lui, celle-ci se pose comme une démarcation stratégique d'une configuration dans le but de pouvoir

---

<sup>52</sup> Voir le chap. 3 de la première partie de cet ouvrage.

réclamer sa sémantisation seconde, autonome par rapport à son appréhension perceptive, et posée sous l'égide d'une pratique instituée et d'un langage. La fongibilité discursive de la photo, unie à sa plasticité médiale (régulée par le *légisigne* photographique), semblent parfois la transformer en une jonction sémiotique ambiguë et ouverte à soutenir des thématisations discursives également opposées.

### 3.3.8. *La photo comme dicisigne*

(i) Pour Peirce, le *dicisigne* est essentiellement une proposition, effective dans son apparition et "heureuse" dans ses prédications d'existence (nous dirons qu'il réussit à moduler les *modes d'existence* des valeurs qu'il prend en charge sur le plan de l'énonciation). En effet, à bien y regarder, les positions de Peirce sont plus vagues parce que le *dicisigne* « n'est pas une assertion, mais un signe capable d'être asserté. Mais une assertion est un dicent. Selon mon actuel point de vue (je peux voir plus clair dans le futur) l'acte d'assertion n'est pas un pur acte de signification. C'est une exhibition du fait qu'il s'assujettit aux peines prévues pour un menteur si la proposition assertée n'est pas vraie » (Peirce 1904, *C.P.* 8.337, nous traduisons). Il nous semble ici évident que Peirce fait une distinction entre la structure de l'énonciation d'un texte (le signe mobilisé en tant que Dicent) et l'acte d'énonciation véritable qui répond d'une sémiotique des pratiques : bien sûr l'énonciation aussi, quand elle est en acte, est Dicent, mais en lui-même un *dicisigne* ne va pas au-delà des mouvements prédicatifs et d'assomption internes à lui-même. Ce qui est également la qualité de l'autonomisation discursive des signes et de leur stabilisation textuelle.

Comme nous l'avons déjà dit, Peirce a reconnu la photo comme *dicisigne* en tant que Tiercéité dégénérée, parce que susceptible de "tenir un discours" sur un *individu* et non sur un *général*. Peirce s'est beaucoup creusé la tête sur la possibilité de la photo de régir des prédications ; nous réserverons la clarification de ce point à un prochain paragraphe plus philologiquement orienté.

(ii) La photo est saisie comme *dicisigne* en tant que textualité qui est en mesure de prédiquer des valeurs en modulant leur *modes d'existence* ; par exemple, elle réalise des figures dans le champ et en actualise d'autres hors du champ, au moyen de rapports indexicaux entre les regards des observateurs énoncés. Par rapport au scénario d'implémentation, la photo est saisie comme un *texte*, au moins sous le *respect* de son attestation.

Le *dicisigne* photographique naît du réflexe même de l'activité de l'énonciation et c'est donc cela qui relève des mêmes enchaînements énonciatifs, des régences qui font "exister" des discours encaissés. En outre, le *dicisigne*, tel que la textualité, exemplifie la photo comme terrain de discursivité qui dépasse, à travers une sémantisation dépendante d'un jeu linguistique, la signification perceptive. Dans cette perspective, le *dicisigne* est ce qui permet de réaliser un réseau de relations intertextuelles et inter-référentielles (*aboutness*).

(iii) Étant donné que le dicisigne régule discursivement les modes d'existence de toutes les valeurs prédiquées, voici qu'à l'intérieur de l'énoncé les autres valences, outre les valences existentielles, trouveront aussi négociation. Le dicisigne photographique crée ainsi un univers figuratif propre, à savoir un *monde possible*. Par rapport au scénario d'implémentation, le dicisigne photographique s'avère aussi être une manœuvre énonciative, chronotopiquement attestée, dans un domaine culturel. En ce sens, la photo peut accéder, par exemple, à un *texte testimonial* en vigueur dans un contexte communicatif donné, mais elle peut aussi très bien mettre en scène un univers figuratif fantastique.

La photographie peut être aussi pensée comme un texte qui abrite des discours divers ; en ce sens, elle peut avoir une nature poly-énonciative, mais également toujours construite pour des hiérarchisations et des enchâssements ; en outre, elle est régulée par une distribution du gradient d'assomption qui, même s'il est explicité discursivement, relève de la façon de mettre en perspective la discursivité même, c'est-à-dire de l'insérer à l'intérieur d'une argumentation.

### 3.3.9. La photo comme argument

(i) « Un *Argument* est un Signe qui, pour son Interprétant, est un signe de loi », et « qui tend à représenter son Objet dans son caractère de Signe » (Peirce 1903b, *C.P.* 2.252, nous traduisons). De ces deux assertions, il est clairement déductible que l'*argument* représente une forme de mise en perspective des interprétants mêmes (ils accèdent à des issues conclusives) et que sa prédication est toute interne au Monde du Signe, c'est-à-dire à la discursivité.

(ii) La haute réflexivité de l'*argument* le place comme une manœuvre tout interne aux trames d'une culture et enfin comme une mobilisation réflexive de celle-ci ; pour cela nous nous risquons à exemplifier l'*argument* grâce aux formes de *métatextualité*. Plus généralement, l'*argument* peut articuler des portions de culture distantes, il peut mettre entre guillemets leurs prétentions sémantiques en les jouant les unes contre les autres. Voici alors que pour mesurer la capacité de la photo à être mobilisée comme argument, on doit explorer sa capacité à opérer des tensions rhétoriques et à exercer un processus critique d'autres portions de culture.

(iii) La photo dicisigne rend pertinentes seulement certaines propriétés du texte photographique. La pratique qui régit ce texte peut aussi saisir le signe photographique comme une ressource en mesure d'explicitier ses propres manœuvres discursives, son propre statut, et son identité même en tant que configuration et en tant que produit. Par soucis de brièveté, nous pouvons généraliser ces capacités du texte en termes de tournures métatextuelles. En réalité, la photo comme *argument* entrouvre une série de questions qui devraient être distinguées et qui sont de la plus haute importance dans l'analyse de textes photographiques. Si le dicisigne photographique saisit la photo comme textualité en mesure de prédiquer les valeurs, la photo comme argument explique les potentialités intrinsèques de régulation de l'assomption

énonciative de ces valeurs. Dans cette perspective, même si le statut du monde possible est régulé par le genre (photo comme symbole) et par le statut d'afférence (rhème), l'assomption des valeurs qui y circulent est fonction d'une compétition entre les attitudes propositionnelles qui soutiennent respectivement le monde de référence qui relie le scénario d'implémentation à l'énonciation et celui qui relie l'énonciation au monde textuel énoncé (Eco 1979 ; Basso 2006a).

Une grande partie de la production artistique est centrée sur des photos qui, partant du fait qu'elles sont considérées comme des textes, démontrent ensuite une capacité à tenir un discours sur les conventions culturelles mêmes qui sont en à la base (elles démontrent le fait qu'elles sont un signe énoncé à l'intérieur d'une culture donnée). Au-delà de la régularisation de l'assomption qui se pose entre dicisigne et argument, et de la métatextualité proprement dite, nous devons ici également répertorier des *raisonnements figuratifs* qui taillent transversalement et corrént les différentes constitutions de signes selon de nouvelles jonctions signifiantes. Le figural est la forme générale d'une rhétorisation du discours qui traite communément des valences constituées sous des pertinences diverses, en les remotivant à l'intérieur de la textualité en tant que terrain sémiotique destiné à consentir et à contracter une forme déterminée de production et de gestion de la signification. Comme nous l'avons déjà suggéré, Peirce a appelé *musement* la forme d'argumentation, de traitement commun de valences hétéroclites que nous pouvons aujourd'hui reconnaître à la base de la *figuralité*.

En ce qui concerne le scénario d'implémentation, la photo peut être saisie comme un *texte agi* dans une forme d'argumentation plus vaste (la photo portée comme preuve écrasante) ou au contraire comme un *texte agent* doté d'une organisation illocutoire et de potentialités perlocutives propres (stigmatiser un usage inconvenant de l'appareil photographique en en exhibant les effets collatéraux immédiats).

### 3.4. Classes de signes et pratiques

Le but qui a guidé toute l'élaboration précédente est de transformer la première typologie peircienne, relue en termes de mobilisation des signes à des fins de signification, en une carte théorique de questions qui peuvent être exploitées sur le plan de l'analyse et en mesure de mettre de l'ordre même à l'intérieur d'approches théoriques qui se sont développées dans le temps comme antithétiques. Globalement, nous pouvons dire que la relecture de la première typologie s'est finalement placée comme une *sémiotique de la pratique interprétative de l'objet culturel*. Si l'on veut, en suivant un angle d'autosimilarité, cette sémiotique de la pratique interprétative a soumis ses propres axes définitoires à une série de médiations, ou mieux elle les a filtrés à travers une série de gaines interprétatives. Nous avons en particulier développé interprétativement (Y) l'axe des dépendances du signe et (X) celui de ses restrictions de pertinence :

(I)

|   |                        |   |                         |
|---|------------------------|---|-------------------------|
| le signe en lui-même                      | → <i>Configuration</i> | → | appréhension du signe   |
| le signe en rapport avec l'Objet          | → <i>Produit</i>       | → | reconduction du signe   |
| le signe en rapport avec son interprétant | → <i>Discours</i>      | → | autonomisation du signe |

(II)

|            |                                       |   |                                      |
|------------|---------------------------------------|---|--------------------------------------|
| Priméité   | → <i>valences<br/>diagrammatiques</i> | → | réinitialisation de la signification |
| Secondéité | → <i>valences existentes</i>          | → | stabilisation de la signification    |
| Tiercéité  | → <i>valences médiatives</i>          | → | optimisation de la signification     |

Conscients du fait qu'un développement philologique sur les catégories "signiques" peirciennes ne résout pas leur efficacité dans le domaine de l'analyse, nous avons forcé le plus possible une explicitation de la retombée explicative et heuristique de chaque mobilisation du signe. Le tableau qui ordonne et met ainsi côte à côte les trois premières trichotomies peirciennes est ainsi devenu une schématisation à plein titre dont le diagramme de relations internes se pose comme un moteur interprétatif et donc heuristique.

Il s'agit donc d'assumer la première typologie travaillée comme une cartographie de problématiques que l'étude de la photographie devrait toujours traverser. Par exemple, en guise de tableau mnémotechnique nous pourrions présenter de façon réductionniste une cartographie minimale comme celle qui suit :

|                       |  |  |   |   |
|-----------------------|--|--|---|---|
|                       | +  |  |   |   |
| <i>appréhension</i>   | d<br>é<br>p<br>e<br>n<br>d<br>a<br>n<br>c<br>e | <i>potentiel<br/>exemplificatif<br/>QUALISIGNE</i> | <i>attestation de<br/>l'exemplaire<br/>SINSIGNE</i> | <i>afférence<br/>technico-<br/>linguistique<br/>LÉGISIGNE</i> |
| <i>reconduction</i>   |  | <i>potentiel<br/>analogique<br/>ICÔNE</i>          | <i>mémoire<br/>figurative<br/>INDEX</i>             | <i>genre<br/>SYMBOLE</i>                                      |
| <i>autonomisation</i> | -  | <i>Statut<br/>RHÈME</i>                            | <i>organisation<br/>textuelle<br/>DICISIGNE</i>     | <i>rhétorique<br/>ARGUMENT</i>                                |
|                       |  | -  | restriction de pertinence                           | +   |
|                       |  | <i>réinitialisation</i>                            | <i>stabilisation</i>                                | <i>optimisation</i>   |

Tableau n° 4

Un tel schéma, tout au moins, explique, dans sa vocation traductive, comment le passage pour Peirce montre la nécessité de franchir les frontières d'une sémiotique du texte, comme par exemple d'inscrire la rhétorique dans une sémiotique des pratiques communicatives, ou de réimpliquer la signification de l'objet culturel dans son appréhension perceptive. En outre, il semble également exposer une fédération nécessaire entre approches disciplinaires sous l'égide de la sémiotique des cultures (Rastier 2001a), restituant un rôle évident, par exemple, à la philologie.

Or, il est clair que chaque objet culturel n'est autre que le produit de l'intersection de ces clés d'accès à sa signification. L'idée peircienne est alors d'arriver à une seconde typologie qui clarifie les signes circulant effectivement dans les pratiques communicatives. Une typologie de signes de ce genre devrait brider la façon dont les photos circulent sous une certaine identité

culturelle. En effet, déjà dans l'élucidation de la typologie précédente, il émergeait de façon plutôt évidente que chaque classe de signes ne pouvait, en réalité, avoir une subsistance indépendante des autres. Chaque exemple fourni par rapport à des types de mobilisation "signique" s'est avéré exagéré, ou pouvait tout de même finalement s'avérer tel, parce qu'il négligeait inévitablement certains aspects de l'objet-photographie. Et pourtant, si les dix classes de signes à plein titre (voir tableau n° 2) semblent être un point d'arrivée presque prévisible, leur malléabilité est beaucoup plus limitée, et leur individuation théorique se traduit mal dans leur effectivité au sein d'analyses. En outre, la syntaxe des mobilisations du signe semble être beaucoup plus heuristique que la répertorisation en un objet culturel dans une classe de signes stable, bien que stratifiée en son intérieur. Le risque est celui d'hypostatiser chaque objet culturel en le transformant en un objet typiquement théorique : voici alors qu'on se demande la "nature sémiotique" de la photographie, quand celle-ci peut être en vérité mobilisée selon différents *stretching* interprétatifs.

Les dénominations obscures n'ont pas aidé et n'aident pas le succès applicatif de ces dix classes. Dans tous les cas, nous ne renoncerons pas à exposer les dix classes en rapport à la photo, en répondant avec cela à une sollicitation directement peircienne, vu que le philosophe américain a expressément cité la photo comme un exemple de *sinsigne indexical dicent* et de *légisigne symbole dicent*. Si l'étude peircienne sur la photo ne s'est pas limitée à l'application et à l'exemplification de la classification des signes, il faut tout de même noter que c'est justement la répertorisation de la photo sous la classe du *légisigne symbole dicent* qui a conduit Peirce à une réflexion particulièrement tourmentée, mais de rare qualité, sur laquelle nous reviendrons ensuite. Pour l'instant, nous nous limitons à expliquer que nous n'accepterons pas l'idée que la photo puisse être répertoriée seulement à l'intérieur d'une catégorie de signes.

Méthodologiquement, il s'agit d'assumer que l'objet culturel "photographie" n'est pas un fait autoévident, mais qu'il répond au contraire d'un faisceau de perspectives constituantes. En ce sens, l'analyse de la photo ne pourra plus partir d'une sorte d'autotélie du texte, plutôt typique du domaine artistique, mais devra se doter de conditions d'accès à la signification dépendantes du scénario d'implémentation, de la pratique d'afférence, du statut, du genre et ainsi de suite. Sur ce point s'est, entre autres, justement battu Bernard Darras (2006a) qui, dans une optique peircienne, inviterait même à abandonner le terme d'"analyse" parce que trop prétentieuse par rapport à la prestation offerte par un sémioticien dans son étude d'un objet culturel. Ce dernier, en effet, concerne un domaine social spécifique et son intelligibilité répond souvent de compétences spécialisées que le sémiologue, en tant que tel, ne peut pas avoir la prétention de détenir ou de pouvoir substituer. Par exemple, le problème peut se poser de savoir ce que signifie analyser une radiographie sans la compétence spécialisée d'un médecin : Darras (2006b, p. 30) observe justement que la prestation du sémioticien devrait partir de certaines restrictions :

- a) « constituer avec méthode la théorie de ses limites et incapacité » ;
- b) « faire l'étude sémiotique du processus interprétatif déployé par tel ou tel médecin ou sémiologue et qui lui permet d'accéder à l'acte diagnostique ou thérapeutique (c'est l'étude du processus interprétatif de l'*insider*) ;
- c) adopter une approche comparative et montrer comment le processus interprétatif du médecin est proche, éloigné ou différent de celui que développent le chimiste, le chaman, le psychanalyste ».

Si ces observations sont certainement partageables, on doit sans aucun doute en ajouter d'autres en bagage. L'expertise sémiotique d'un objet culturel peut se conjuguer avec un savoir spécialisé et, dans tous les cas, une analyse n'est même plus orientable si elle ne ramène pas son propre objet à des médiations linguistiques, institutionnelles et technologiques propres (d'ailleurs, sans *savoir collatéral* on ne va nulle part) ; les diversités perspectives des savoirs spécialisés se comparent toutes avec une organisation de l'objet culturel et la commensurabilité même entre processus interprétatifs dépend de l'explication des facteurs de résistance posés par ce dernier (d'ailleurs, ces mêmes médecins s'intéressent à rendre explicites les façons dont ils mettent en signification leurs textes spécialisés, des images scientifiques aux comptes-rendus des essais sur les médicaments, jusqu'à la communication avec leurs patients). Passer à une sémiotique des pratiques interprétatives ne signifie pas simplement problématiser habitus et croyances, en transformant l'expertise sémiotique en une interrogation philosophique (d'ailleurs, on ne demande pas au sémioticien une interprétation de l'objet qui dépasse celles faites par les spécialistes du domaine, mais pas non plus de s'ouvrir à une dérive des contextes interprétatifs : il s'agit de décrire comment se construisent les formes de détermination réciproque entre textes et pratiques, entre pratiques et stratégies, et ainsi de suite<sup>53</sup>). Le résultat ultime des enseignements peirciens est certainement celui de saisir la mobilisation inépuisée de l'identité des objets et des sujets culturels, les soustrayant tant à un quelconque relativisme sans enracinement qu'à une quelconque hypostatization ontologisante, mais c'est aussi celui de ne pas renoncer à l'identification des étapes transformatives, dans l'ordre que prennent les objets culturels au fil de leur constitution locale en tant que signes. En ce sens, le travail sémiotique se pose pour nous comme une expertise *sui generis* et la typologie des signes reste, avec toutes ses limites, la cartographie de restrictions, mais aussi de déterminations observatrices dont le sémioticien, en tant que tel, se dote. En tant que science des médiations, attestée sur le dégagement et l'explication des formes d'assomption des objets culturels et sur le comparativisme entre celles-ci, la sémiotique n'a pas comme objectif une « *enquête* », une détermination résolutive d'enjeux de significations, mais

---

<sup>53</sup> Sur ce point, voir Fontanille (2008).



bien une expertise des plates-formes qui permettent un enracinement négociel de ces dernières<sup>54</sup>.

### 3.4.1. *La photo comme qualisigne iconique rhématique*

Peirce avait l'habitude de réduire la dénomination de la première classe des signes à *qualisigne*. La motivation de cela était alors donnée par le fait que l'icône et le rhème ont comme condition le qualisigne, c'est à dire le signe en lui-même. Ensuite, le qualisigne ne peut pas donner lieu à d'autres combinaisons, vu qu'il est ou une appréhension instable d'un signe ou seulement possible, c'est-à-dire qu'il ne peut pas comporter des valences existentes et encore moins se rattacher à des valences médiatives (il est au contraire totalement sous la dépendance de la modulation de son appréhension perspective, momentanée, fugace).

Dans cette classe, la photo est un objet matériel dont on examine la production et l'implémentation, sur base d'un statut déterminé et d'une exemplification précise de qualités sensibles susceptibles de s'organiser sous des diagrammaticités figuratives ou plastiques. Dans des contextes

---

<sup>54</sup> Darras (2006b) offre une exemplification de celle qu'il appelle une *enquête sémiotique* en l'opposant à l'*analyse* classique du sémiologue structuraliste qui n'offre rien d'autre qu'une interprétation particulière en la faisant accéder à l'universel (*ibid.*, p. 66). Maintenant, ce qui est intéressant dans l'approche de Darras, dans sa comparaison d'un panel d'interprètes avec deux photographies aux connexions ambiguës (ce sont les portraits d'une même personne à deux moments différents ou peut-être de plusieurs personnes différentes), et qui place la sémiotique à l'intérieur d'une pratique expérimentale; cependant, une fois qu'on a reconnu cela, on doit souligner que l'*enquête* est en réalité le mandat posé aux interprètes en les mettant à l'intérieur d'une situation où il y a une insuffisance manifeste de savoirs collatéraux pour adresser une instruction identitaire; elle se base surtout sur une motivation artificielle. Quant au sémioticien, Darras ne peut pas manquer d'ancrer et d'expliquer les différentes interprétations non seulement sur la subtilisation délibérée d'un savoir collatéral (annulation de n'importe quel paratexte ou légende), mais aussi sur l'organisation des deux photographies présentées, sur le fait qu'elles sont justement "photographies" et sur les valeurs figuratives et plastiques qu'elles exemplifient (*ibid.*, p. 74). En outre, trouver des « familles de parcours interprétatifs » par rapport au corpus de réponses interprétatives fournies par le *panel* signifie conduire une analyse comparative. Étudier les dynamiques de négociations des interprétations à l'intérieur du *panel* (ou *focus group*) est se donner un autre objectif descriptif. Peut-être y a-t-il la nécessité de souligner la différence entre une analyse textuelle et une analyse de pratiques, vu qu'elles ne peuvent pas suivre une même méthodologie; cependant, il est aussi important de sauvegarder la spécificité de l'expertise sémiotique, sous peine que celle-ci n'ait plus une capacité de se différencier par rapport à une expertise psychologique et sociologique. Ceci dit, on peut accorder à Darras que l'introduction de l'expérimentation dans les pratiques sémiotiques dote l'analyse d'un moment laboratorial de constructions de l'objet d'étude par "provocation" in vitro de résultats; la syntaxe entre expérimentation et analyse peut bien sûr être qualifiée comme une *enquête* sans opposition mais au moment de l'analyse. Sur le rapport plus général entre *analyse et interprétation* nous nous permettons de renvoyer à Basso Fossali (2007).

communicatifs déterminés, et surtout à l'intérieur de textes syncrétiques ou multimédiaux, la photo est constamment en compétition avec d'autres formes textuelles pour faire partie ou pour construire un réseau discursif (rhème) ; mais celle-ci est aussi examinée comme une ressource possible qui occupe un certain espace pour la textualisation (en tant que configuration qui doit être apprise), et qui est susceptible de créer des circuits expérientiels mémorables (en tant qu'icône).

Pensez à l'étude des qualités sensibles et de la résolution diagrammatique qu'un hypothétique manifeste photographique, exposé dans les rues et sous les plus diverses conditions de lumière, devrait être en mesure d'exemplifier pour s'avérer perceptivement efficace, pour affecter une inter-référencialité possible d'expériences et pour entrer dans le réseau statutaire des textes implémentables dans un scénario social donné.

Le *qualisigne iconique rhématique* réapparaît de fait chaque fois que le parcours de sémantisation retrouve le signifiant photographique même comme un interprétant des choix énonciatifs. En ce sens, le *qualisigne iconique rhématique* réapparaît toutes les fois que la photo montre sa récalcitrance et sa reconnexion possible à d'autres pratiques et domaines d'afférence. En ce sens, la photo comme jonction interprétative, étudiée précédemment, réapparaît à chaque fois que celle-ci prospecte d'autres possibilités d'orienter une signification, par rapport à l'énonciation qui devrait la gérer : en ce sens, nous l'avons déjà vue à l'œuvre comme *ressource communicative*, si ce n'était qu'avec cela elle serait déjà une occurrence concrète. Cela nous conduit à la deuxième classe de signes, c'est-à-dire *sinsigne iconique rhématique*.

#### 3.4.2. La photo comme *sinsigne iconique rhématique*

Peirce donnait comme exemple du *sinsigne iconique rhématique* un diagramme individuel ; pour offrir un autre exemple, concernant notre recherche, nous pensons aux photos qui sont utilisées dans le sport d'équipe pour exemplifier une disposition sur le terrain qui pourrait s'avérer bonne dans certaines phases du jeu.

Il s'agit d'un exemplaire photographique doté d'une détermination figurative propre et d'une identité numérique rapportée à un scénario d'implémentation spécifique, qui est en mesure de contracter des relations discursives en exemplifiant des propriétés et des diagrammes susceptibles d'entrer dans un circuit expérientiel<sup>55</sup>. Cette classe semble identifier la *photo souvenir* à exemplaire unique d'un album de voyage, étant donné qu'elle se prête à entrer dans un circuit mémorial exemplifiant certaines propriétés d'un lieu, mais en les sélectionnant et en les transfigurant à l'intérieur d'une discursivisation de son expérience propre qui est toujours renouvelable. Le statut de *photo souvenir* la destine à être le support d'un réseau de

---

<sup>55</sup> En réalité, la formulation devrait tenir compte de la distribution des valences sur le plan de l'énoncé et sur le plan de l'énonciation, tout comme nous l'avons fait dans notre examen attentif de la typologie précédente sur les différentes mises en perspective du signe photographique. Nous évitons ici de complexifier davantage.

remémorations discursives qui priment sur le gradient de détermination figurative de la photo même. La *photo souvenir* n'est garante d'aucun potentiel de témoignage d'événements et de lieux mais se retrouve à sémantiser une apparence, en outre soustraite, grâce au déclic, à son changement. La photo souvenir ne rappelle cependant pas une expérience mais s'offre statutairement comme si elle était un *analogon* en miniature du lieu visité. Donc, elle devient une base pour rénover une expérience à assimiler à la mémoire de l'expérience touristique. Naturellement, la *photo souvenir* est seulement une des manifestations culturelles du *sinsigne iconique rhématique* photographique.

### 3.4.3. La photo comme *sinsigne indexical rhématique*

Pour cette classe, Peirce a utilisé le terme de *vestiges*. En réalité, le *sinsigne indexical* fournit une promesse d'*indexicalité* seulement en raison de l'événement local à la base de son instanciation, et peut donc seulement construire une trace dont on puisse témoigner et non un simulacre des entités représentées en mesure de construire une circulation identitaire par rapport à elles-mêmes. Le cas échéant, on pourrait parler de *vestiges* du voyage et d'une coexistence entre cette trace et des scénarii dont la reconstruction dépend d'une archéologie indiciaire. L'absence de la pertinence iconique spécifie une suspension des valences diagrammatiques, ce qui signifie que la photo touristique est celle qui n'a pas comme ambition première de montrer la morphologie des lieux ou d'exemplifier les traits physiologiques des personnes, parce que ceux-ci sont évidemment donnés pour connus ou stéréotypés.

Toutes les photos de voyage ne sont pas des *souvenirs* et, dans de nombreux cas, elles se retrouvent à faire fonction d'attestation de la coexistence de la personne représentée dans un certain paysage. C'est le cas prototypique de la photo touristique, pour autant que celle-ci soit susceptible de diverses déclinaisons. En elle-même, elle ne prédit rien discursivement, mais elle prime simplement sur la promesse d'*indexicalité* propre à la photo en tant que telle. Si le *sinsigne* est pertinent, c'est parce que la valeur de la photo touristique est confiée à l'ostension, à l'implémentation d'un exemplaire et non à sa reproductibilité : elle doit donner "spectacle" d'elle-même et donc valoir pour chacune de ses nouvelles "exhibitions". Sur le plan de l'énoncé, c'est ensuite la conjoncture non reproductible entre facteurs et acteurs coexistants qui est mise en valeur. En outre, la photo touristique se prête à être narrativisée à travers des discours qui sont chaque fois affectés comme côté présentationnel ; pour cette raison, celle-ci reste rhématique, c'est-à-dire simplement déterminée par un statut.

Cela nous fait comprendre qu'un cas de *sinsigne indexical rhématique* est celui des photos artistiques abstraites qui montrent les *vestiges* d'une rencontre entre l'appareil photo et une instanciation matérielle photographiée sans que la morphologie de cette dernière ne puisse plus être déduite. Plus généralement le *sinsigne indexical rhématique* est ce qui peut modaliser la signification de la photo selon le « ça a été » barthésien et son articulation avec le *punctum* qui

laisse à l'accidentalité du moment l'exploitation des concaténations discursives dans lesquelles la photo peut entrer.

#### *3.4.4. La photo comme sinsigne indexical dicent*

Peirce affirme explicitement que la photo peut être saisie comme *sinsigne indexical dicent*, dans la mesure où elle prédit l'existence de l'objet dont elle est signe : « on peut, ainsi, donner comme exemple du Sinsigne Dicent ordinaire [...] une photo [...]. Parce que l'on sait que cette dernière est l'effet de radiations venues de l'objet, elle devient un indice et fort riche en informations » (Peirce 1903b, *C.P.* 2.265, p. 184).

Un exemplaire photographique est saisi comme le produit d'une syntaxe d'instanciation qui est pensée réguler et garantir l'irradiation de valences existentielles, de sorte que la détermination des contenus figuratifs pourra être le point d'appui d'une prédication discursive capable de réguler les modes d'existence d'un paysage de figures actancielles. La photo n'est pas comme une girouette qui prédit directement la présence aérienne du vent au cours d'une syntaxe expérientielle mais en tant que *sinsigne indexical dicent* elle peut accéder à une narrativisation reconstructrice d'une transformation de valeurs. Dans cette perspective, la photo met en signification le hors champ, la vectorialité des mouvements "congelés", elle active un possible intertexte et une inter-référence avec d'autres niveaux d'expérience.

La photo est stabilisée comme un *sinsigne indexical dicent* à l'intérieur de pratiques qui l'assument comme preuve indiciaire bien que l'épistémologie investigatrice exige que soit évalué le type de technique utilisée et donc le type de photographie (*légisigne symbole dicent*), puisque celle-ci pourrait s'avérer être un photomontage ou une mise en scène. Intérieurement à un domaine plus acritique parce que finalisé à la persuasion comme le domaine publicitaire, la photo est implémentée comme un potentiel de témoignage du produit dont on fait la réclame, et donc comme un substitut narratif d'une relation expérientielle directe avec l'objet de valeur. Cependant, la simple photo devrait accéder au témoignage d'un type d'objet et non pas cette simple occurrence du produit photographié et cela pousse la photo vers le légisigne ; tout comme la photo publicitaire exemplifie certaines propriétés du produit, ce qui la pousse vers l'icône.

Le *sinsigne indexical dicent* semble être le barycentre des occurrences photographiques mais celui-ci se révèle par contre hautement instable, ou bien parce qu'il remet en jeu un circuit expérientiel (iconicité) ou bien parce qu'il est examiné selon une configuration standard (légisigne) ou bien sur base d'une étude critique de la pratique photographique (symbole). Pour cette raison, celui-ci tend à poursuivre une prédication d'auto-confirmation : à travers la superposition de la date et de l'heure du déclic ou au moyen de l'autographation, ou alors il poursuit l'absolutisation de son occurrence : c'est le cas du polaroid ou des vieux daguerréotypes.

### 3.4.5. *La photo comme légisigne iconique rhématique*

Il s'agit de la photo comme configuration-type par laquelle se mettent en valeur les qualités et les relations diagrammatiques qu'elle est en mesure d'exemplifier, au-delà de la variabilité des simples occurrences concrètes (par exemple, la dimension d'éventuels exemplaires qui la manifestent ne sera pas pertinente), et en fonction de leur fongibilité à l'intérieur d'une pratique culturelle donnée. Un des grands photographes italiens vivants, Mario De Biasi, a confessé prendre ses photos « en pensant à la mise en page ». Pour De Biasi, l'« harmonie entre les pages » est si fondamentale qu'il prend toujours ses photos « aussi bien à la verticale qu'à l'horizontale<sup>56</sup> ». La transcendance de l'œuvre (elle vit de plusieurs variantes – légisigne) entend être fonctionnelle à l'harmonisation diagrammatique (iconicité) entre elle-même, le support d'implémentation (le livre) et d'autres photos (aspect rhématique).

À bien y regarder, préparer des photos pour des installations, signifie toujours se confronter à elles en termes de *légisigne iconique rhématique*, mais nous pouvons plus généralement reconnaître une certaine stabilité de ce type de signe dans la *photo insert* ou utilisée comme *image en regard*, selon le statut que ces photos assument dans la pratique qui les implémente et le réseau de relations contractées avec les textes co-occurents.

### 3.4.6. *La photo comme légisigne indexical rhématique*

Par rapport à cette classe, Peirce aurait surtout souligné la relation indiciale que les œuvres photographiques et les didascalies propres à une exposition peuvent contracter dans un scénario d'implémentation, sans tenir compte de leur contenu. Tous les types de paratextualité photographique pourraient être ici répertoriés, parce qu'il y a une sorte de connexion exécutable et en même temps statutaire.

Les photos comme légisignes indexicaux rhématiques sont celles qui sont destinées, sous un statut déterminé, à faire fonction, au-delà des diverses impressions et formats sous lesquels elles peuvent se produire, de fondement pour une reconstruction archéologique indiciaire. Dans cette perspective, les photos sont, par exemple, reconnectées à l'implémentation d'une source d'archives d'images pour permettre une reconnaissance éventuelle par rapport à certains caractères exemplifiés : ce sont les photos signalétiques utilisées par la police ou le corpus de photos qui documentent une activité théâtrale ou une performance, pour exemplifier une classe de manifestations identitaires (dans la photo signalétique, une posture d'épaules particulière, idiosyncratique, peut valoir comme reconnaissance, malgré que d'autres aspects du corps représenté – barbe, couleur de cheveux, lunettes, etc. – soient bien différents de ceux qui sont connus par expérience directe). En termes plus techniques, cette classe comporte une indexicalité dégénérée, c'est-à-dire qu'elle active une indicarité basée sur la catégorie inférieure, la rhématique : nous aurons alors une

---

<sup>56</sup> D'une interview de Mario De Biasi publiée dans *Il Gazzettino*, édition de Belluno, samedi 19 août 2006, p. xv.

*reconduction à l'expérience seulement possible*, et non déterminable (on voit les deux principes différents qui informent l'index et le rhème, l'un sous la modalité de l'*actuel*, l'autre sous la modalité du *possible*).

#### 3.4.7. *La photo comme légisigne indexical dicent*

Si l'on s'en remet à Peirce, le *légisigne indexical dicent* n'est autre que le type auquel on peut ramener un *sinsigne dicent* individuel. Il serait toutefois simpliste de se limiter à observer que c'est donc cela qui renvoie l'exemplaire positif d'une photo à son négatif.

Avant tout, nous avons vu que le légisigne problématise la *configuration-type* de la photo en termes de *transcendance* (Genette 1994). D'un côté, le légisigne est ce qui confère une circulation conventionnelle d'une photographie en tant que preuve, sa capacité à être invoquée comme valable, exploitable en contexte, de l'autre côté, celui-ci peut renvoyer, comme configuration-mère d'une famille de transformations, à une praxis énonciative qui érode la singularité de l'événement instanciateur et la force prédicative de la photo telle que la gestion autonome des valorisations. Le *légisigne indexical dicent* est celui qui a derrière lui des protocoles de production photographique qui en entament chaque singularisation dans la constitution des valeurs ; si cette classe répond de l'optimisation de l'investissement de la photo à l'intérieur de pratiques institutionnelles du domaine scientifique, juridique, médical, elle s'offre aussi comme un lest, une force gravitationnelle, qui tend à assujettir toutes ces poussées interprétatives qui tendent à rétablir un caractère auratique à la photo par rapport à son "mystère" productif.

La photo comme *légisigne indexical dicent* émerge aussi chaque fois qu'elle se prédispose à être admise par une praxis qui exige une étude critique de son instanciation. En effet, dans ce cas, la photo est mise en signification en raison de la technique productive qui en est à la base, chose qui gradualise la prédication d'existence sur la base du type de processus dont elle est "trace" (instantané, photo retouchée, photomontage, etc.). Dans cette perspective, le *légisigne indexical dicent* doit "recevoir", sur le plan discursif, la promesse d'indexicalité liée à son instanciation protocolaire telle que le produit signifie opérationnel à l'intérieur d'une pratique donnée : c'est seulement ainsi qu'il peut régler sa capacité prédicative qui diversifie les *modes d'existence* des valeurs proposées.

#### 3.4.8. *La photo comme légisigne symbole rhématique*

Nous avons une photo en tant que *légisigne symbole rhématique* chaque fois que celle-ci est considérée comme une configuration-type reconductible à un produit symbolique spécifique susceptible de trouver sa manifestation dans un scénario d'implémentation en raison de son statut. C'est le cas d'une photo-manifeste politique, à "tirer" à de nombreux exemplaires, également de tailles différentes, et qui peut être implémentée uniquement après autorisation dans les espaces publics opportunément réservés. Généralement, la photo est considérée en tant que symbole rhématique en raison de sa reconduction à une

production typique d'une culture. C'est une photo qui répond d'une généalogie d'instanciations, dans une tradition culturelle, au-delà de celle de la différenciation des domaines sociaux. En ce sens, une photo considérée comme exemplification d'un genre et d'un statut social est mise en jeu comme *légisigne symbole rhématique*. Sous ce type de signe, nous pouvons aussi observer l'afférence de l'énoncé photographique à motifs iconographiques qui prévoient non seulement une thématique récurrente dans un intertexte (*topos*) mais aussi une déclinaison figurative plutôt stéréotypique. Une conventionalisation ultérieure peut aussi concerner le style, dans le sens où celui-ci se cristallise, par imitation d'une œuvre-mère, à travers la réduction au dénominateur commun minimum des compétences de tous les exécutants successifs au premier. En ce sens, la photo plus stéréotypique parvient aussi à une anomalie stylistique qui déclenche l'inflation de la singularité événementielle du déclin, la paternité d'instanciation mais aussi l'autonomie signifiante ; en ce sens, les praxis énonciatives peuvent exproprier un *légisigne symbole dicent* de sa particularité prédicative, en assumant des stocks de sens pour les praxis énonciatives auxquelles il est ramené (aspect rhématique)

#### *3.4.9. La photo comme légisigne symbole dicent*

La photo n'est pas citée comme exemple de ce type de signe dans la classification de 1903 ; cependant, comme nous le montrerons dans un approfondissement successif, Peirce examine la possibilité de la considérer comme *symbole dicent* dans certains écrits de la même période.

Nous avons une photo en tant que *légisigne symbole dicent* chaque fois que celle-ci est considérée comme un objet culturel doté d'une propre règle opérationnelle de circulation communicative et en mesure, en tant que produit symbolique spécifique, de prédire de manière autonome des valeurs en vertu de sa propre organisation discursive. C'est la façon la plus conventionnelle de saisir la photo comme une œuvre dotée d'une organisation textuelle propre, d'une afférence à des genres et d'une régulation légisignique de ses modes de manifestations. Le texte photographique est en mesure de gérer, sur le plan de l'énoncé, des valences de chaque type et d'activer des connexions intertextuelles et inter-référentielles.

La photo comme symbole dicent doit "recevoir", d'une façon ou d'une autre, l'inter-référencialité expérientielle qui est à la base de sa production symbolique, mais cela se fait de façon interne à la gestion de sa propre signification, c'est-à-dire, en termes contractuels, de positionnement de son propre énonciateur. Mais cela pousse déjà la photo vers l'argumentation au moyen du gradient d'assomption du monde possible affecté.

#### *3.4.10. La photo comme légisigne symbole argument*

La photo, en circulant avec une identité et une transcendance objectale propre (*légisigne*) et en renvoyant à une certaine pratique symbolique, est en mesure de mettre en perspective son appartenance culturelle même. L'interprétabilité de la photo fait ici un saut qualitatif étant donné qu'elle

s'offre comme une tournure discursive qui affecte une observation de second ordre sur la signification. La photo en tant qu'argument s'avère capable de remettre en discussion le rapport entre type et occurrence, les frontières entre pratiques culturelles habituellement distinctes, de se mettre en discussion comme produit autonome ou hétéronome d'une culture, de réfléchir sur tout ce qui fait partie de la mémoire culturelle et qui est sédimentation de cette même expérience sensible, de l'événementialité et de la temporalité phénoménologique. La photo comme *légisigne symbole argument* est ce qui la met en jeu sur un scénario d'implémentation comme un objet théorique, doté de cette capacité autoréférentielle et de ce niveau de signification métatextuelle qui, parfois, lui ont été heureusement reconnus.

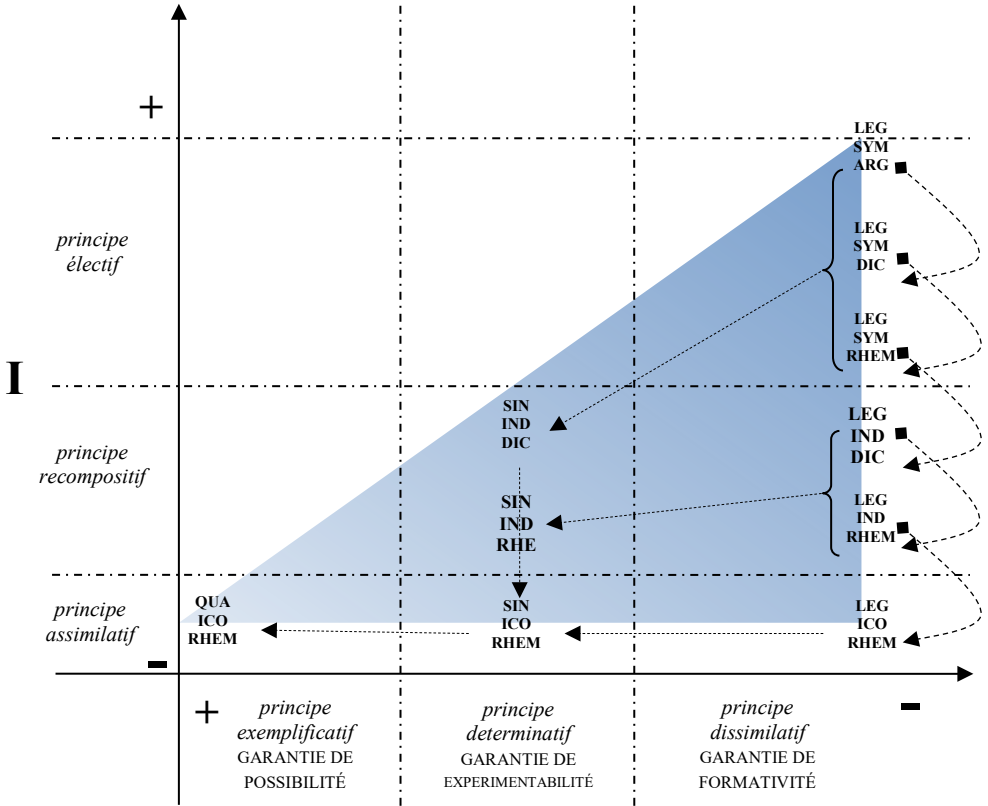
### 3.5. Une relecture des dix classes de signes

Bien que nous ayons tenté d'exemplifier les différentes classes de signes, et bien que nous nous soyons efforcés de rendre compte de la manipulation culturelle de la photo sous l'exercice de pratiques diverses, il reste l'impression que la proposition typologique peircienne est plus un exercice de bravoure qu'une base méthodologique. Ou mieux, encore une fois, les exemplifications fournies pour rendre les classes moins abstraites semblent conduire à beaucoup de questions qu'il est difficile de confiner à l'intérieur de la catégorie "signique" qu'on tente de leur attribuer. Au fond, il suffirait d'affirmer que la photo, comme tout objet culturel, doit être étudiée selon les trois catégories générales de la sémiotisation (les catégories cénopythagoriques) et que les convocations de la photo à l'intérieur de pratiques spécifiques peuvent être cartographiées, à travers leurs manœuvres syntaxiques, grâce aux manipulations assertives du signe que nous avons précédemment reconceptualisées et rendues, il nous semble, suffisamment opérationnelles. De plus, les dix classes de signes s'avèrent peu convaincantes, à commencer par le fait qu'elles sont apparemment l'exacte condition de l'intersection ubiquiste de la Priméité, Secondéité et Tiercéité. En effet, le Qualisigne, les trois Sinsignes et les six Légisignes sont concentrés sur une ou deux de ces catégories, et seul le Légisigne Indexical Rhématique semble les contenir toutes les trois. L'*hypoicône* même, notion insérée justement pour confirmer l'insubsistance d'une *icône* comme un signe à part et les symbioses des trois catégories cénopythagoriques, ne trouverait pas d'autre espace dans cette classification sinon justement sous le Légisigne Indexical Rhématique. Un autre point problématique est que seules trois classes de signes (les Sinsignes) sur dix font fonction de manifestation possible (détermination d'occurrence) de toutes les autres. En outre, Peirce lui-même a explicitement argumenté qu'une classe de signes donnée en implique d'autres : par exemple, « le Sinsigne [Indexical] Rhématique [...] implique nécessairement un Sinsigne iconique », un Sinsigne Dicent « doit impliquer un Sinsigne Iconique » (Peirce 1903b, C.P. 2.256, 2.257, nous traduisons). Voici alors que l'autonomie de chaque classe de signes est plutôt compromise, donnant l'idée que l'identification d'un objet culturel, tel que la photo, sous une classe plutôt que



sous une autre, est constitutivement une exagération, vu qu'une dérive d'implication y est sous-jacente. Et surtout, la relation implicative réprime la "supériorité" hiérarchique des classes pleinement imprégnées de Tiercéité, vu qu'elles ont nécessairement besoin de la Secondéité pour entrer dans le domaine de l'expérience et dans le domaine de la possibilité pour pouvoir comparer et traduire ce qu'elles ont tendu à dissimuler. La perte d'autonomie des classes, ou mieux leur impossibilité à délimiter une entité sémiotique, semble finalement donner un coup final à leur prétendue heuristique et même le tracas de Peirce consécutif à leur formulation, exprimé avec de nouvelles typologies (Peirce 1908a), semblerait appuyer le fait que celles-ci ne peuvent pas marquer un point d'arrivée.

Avant d'abandonner ce guêpier, il vaut tout de même la peine de faire une tentative, semblable à celle tentée précédemment sur l'autre typologie, c'est-à-dire de ramener la classification des dix classes de signes à une schématisation qui nous permette de saisir une éventuelle heuristique déjà à partir de l'organisation diagrammatique de celle-ci. Que met en effet en évidence le choix de Peirce de croiser les trois trichotomies initiales, partant du principe que les Tiercéités peuvent comprendre les catégories inférieures de Secondéité et de Priméité mais ne pas être comprises par ces dernières. Dans le tableau n° 2 nous avons déjà reproduit la schématisation des classes affectées par Peirce lui-même (1903b, *C.P.* 2.264) ; lui aussi, à travers la mise en valeur de certains bords et la "pertinentialisation" des sommets du triangle, avait tenté de faire émerger des régularités : par exemple, la ligne marquée entre carrés adjacents servait à remarquer le fait que ceux-ci identifient des classes avec une seule sous-classe similaire (le rhème, le légisigne, l'index), tandis que ceux dépourvus de ligne marquée ont au moins deux sous-classes partagées. Ces mises en valeur n'ont pas conduit à des reliefs interprétatifs particuliers, tout comme d'autres schématisations renvoyées à l'« arbre de Peirce » (cf. Proni 1990, p. 153). Tentons donc une nouvelle schématisation :



**E**

Légende

- I = intensité de sémiotisation    E = extension de sémiotisation
- QUA = qualisigne    ICO = iconique    RHEM = rhématique
- SIN = sinsigne    IND = indexical    DIC = dicent
- LEG = légisigne    SYM = symbole    ARG = argument
- Flèches en pointillés : implications

Tableau n° 5

Ce schéma a pour qualité de rendre moins obscures les dénominations ou mieux, de les encadrer comme une sorte de sténographie de positions à l'intérieur d'un espace topologique où, dans l'axe des ordonnées, nous avons l'intensité de sémiotisation, qui va d'un principe faible d'assimilation à un maximum d'électivité et, dans celui des abscisses, l'extension de sémiotisation qui, selon une corrélation inverse, procède d'un maximum (principe d'exemplification) à un minimum (principe de formativité). Si les trois

*sinsignes* sont les seuls à avoir une détermination effective et donc directement exécutable (ce sont des occurrences), nous devons nous rendre compte que les triplettes à plus basse intensité de sémiotisation sont informées par une matrice *rhématique* et sont déjà à l'intérieur, donc, d'une dimension discursive. Voici alors que malgré que nous ayons des triplettes qui ne se placent pas à l'enseigne d'une Tiercéité qui décide des *formes* (de fait toutes celles qui ne sont pas des légisignes), les dix classes sont toutes déjà internes à un terrain interprétatif, à un cadre d'autonomisation de valeurs (elles dépendent d'une gestion d'interprétants). Chaque triplette représente ainsi un *relais identitaire* d'une entité culturelle qui vit de ses transformations interprétatives, de ses mobilisations. Et pas seulement, des triplettes de gauche vers celles de droite, nous avons des transformations préfiguratives, tandis que de la droite vers la gauche, des transformations implicatives. En résumé, le schéma montre que les triplettes ne sont pas des signes mais des stations interprétatives en mesure de clarifier leur nature par rapport aux stations précédentes et que la gestion de la signification du signe est toujours sous l'égide d'une *multiplication des accès au sens*. C'est une autre façon de dire que la sémiotique peircienne est réfractaire à toute *sémantique à dictionnaire* et encore plus à toute hypostatisation ontologique sur la nature des choses. En ce sens, même la photographie est dans un réseau encyclopédique mobile et inépuisable, et ne peut être définie, ni limitée à une des triplettes.

Si dans le schéma, l'espace topologique en haut à gauche est laissé vide c'est parce que la corrélation entre un maximum d'intensité et un maximum d'extension de la sémiotisation porte à une sorte de « vertige prothétique » des qualités exemplifiées par l'environnement, ce qui ne permet plus aucune délimitation de jeu linguistique. Il est tout aussi intéressant de noter que le cadran central du schéma qui réunit les *sinsignes* se place comme l'intersection de *recomposition* et *détermination*, c'est-à-dire qu'il se place comme une zone d'équilibre tensif entre programmation et accidentalité, c'est-à-dire comme un terrain d'effectivité, le seul où s'enracinent vraiment les substances dépendantes d'une forme sémiotique, mais encore et toujours informées par des qualités supranumériques disponibles à d'éventuelles « *re-pertinentialisations* ». Que le terrain principal de la sémiotique est le domaine de la formativité, on le voit par les différenciations et les spécialisations majeures des triplettes (les légisignes sont bien au nombre de six), celles-ci complexifient et sous-spécifient les *sinsignes* qui devront par la suite tout de même s'offrir comme leurs manifestations : ce n'est pas par hasard que nous avons dit que les légisignes sont à l'enseigne du principe de dissimilation.

À ce propos, une autre notation extrêmement intéressante, suscitée par le schéma, est l'intersection antiphastique entre le principe d'*assimilation* et celui de *dissimilation* ; dans le *légisigne iconique rhématique*, on enregistre en effet un condensé possible de frictions terminologiques entre courants sémiotiques. L'*iconique* chez Greimas est une figurativité à haute conventionalisation, c'est-à-dire qu'il est tout entier tendu vers le légisigne ; l'*icône* chez Peirce est au contraire partisane d'une réinitialisation

d'appréhensions analogiques, au-delà d'une médiation quelconque. Dans la dimension autonome du discours, garantie par le rhème, le légisigne iconique rhématique peut alors tenter de statuer l'analogie, de dissimiler les formes d'assimilation et de là, les formes de projection diagrammatique (le légisigne iconique rhématique, comme on le voit dans le schéma, finit par impliquer le *qualisigne*). De cela, on déduit que la gestion la plus complexe du sens, la gestion *figurale*, est comme par hasard celle que notre schéma décrit comme la plus dense d'implications, c'est-à-dire celle qui coule le long des deux côtés les plus courts du triangle, de l'*argument* (*légisigne symbolique argument*) en bas jusqu'au *légisigne iconique rhématique* et de là, comme nous l'avons vu, jusqu'au *Qualisigne*. De fait, l'argumentation a comme formes électives les figures rhétoriques, qui ont une reconnaissance statutaire, au-delà de ce qu'elles réussissent localement à exemplifier (*légisigne iconique rhématique*), et s'appuient sur les potentialités diagrammatiques des signes mêmes dont elles se servent (*qualisigne*). L'*argument* possède alors en interne une grande partie de toutes les autres triplettes. Or, étant donné que la majeure partie de nos communications contracte des *valences modales* (parmi lesquelles leurs complexifications *épistémiques*, *déontiques*, etc.), on peut se demander, une fois que la taille du sens s'égalise au niveau des substrats sémiotiques qui régissent nos mouvements discursifs, si l'aspect argumentatif n'est pas, au fond, ubiquitaire. Nos objets de discours sont d'autres discours, si bien que l'identité même des objets communs est mise en discussion.

À partir de ce raisonnement, nous pouvons nous demander si la photo n'a pas elle aussi un statut généalogique négocié à l'intérieur d'une culture ; en particulier, celle-ci peut être considérée, et cela survient normalement, comme un objet de communication qui montre donc une organisation en mesure de coaguler transpositivement les relations effectives entre les interlocuteurs dans des relations discursives. Si nous appliquons le schéma à peine dessiné à l'identité "signique" des textes, voilà que nous pourrions trouver, à nouveau cartographiée, une série de problématiques thématiques de façon éparpillée par des approches sémiotiques variées.

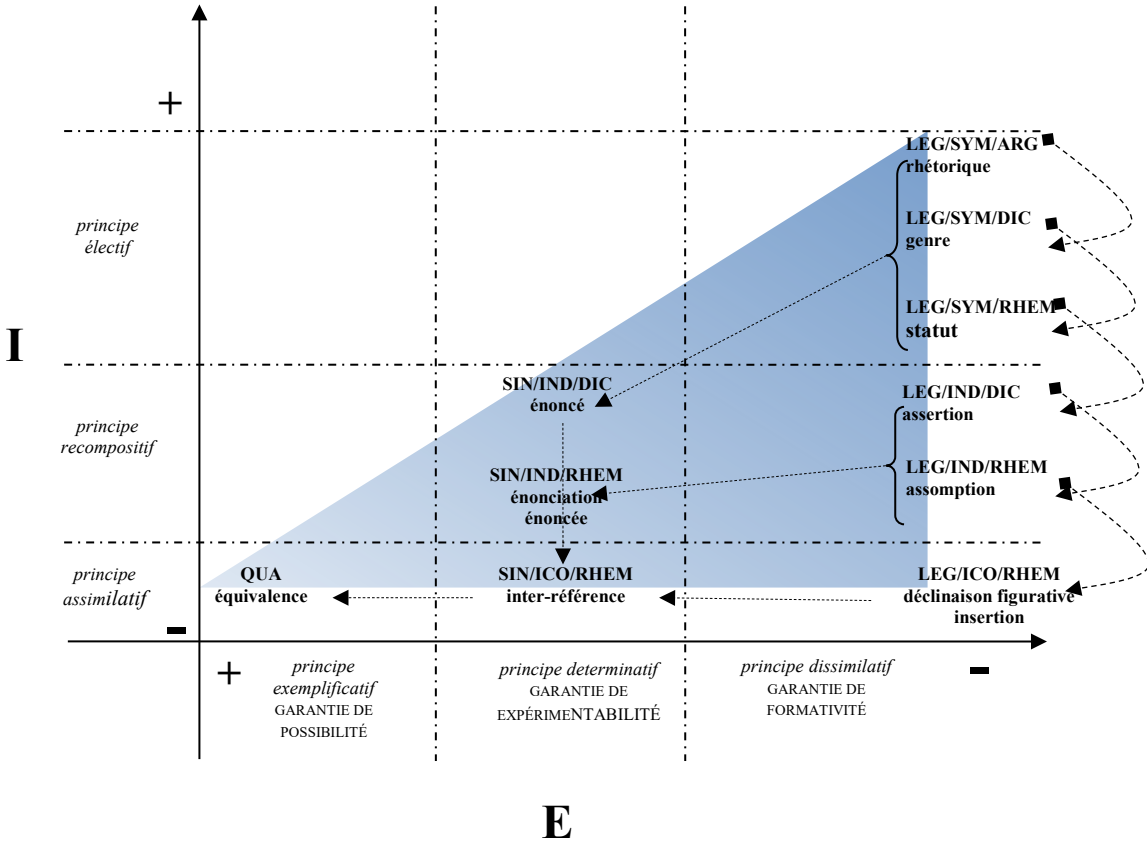


Tableau n° 6

Ce schéma peut ici être montré comme une pure suggestion transpositive entre modèles théoriques ; il a le défaut de ne respecter aucune interprétation des classes explicitées par Peirce lui-même et d'être sûrement trop influencé par un modèle textualiste. Disons alors que cette schématisation est elle aussi trop influencée par une enveloppe interprétative qui déplace la pertinence sur le texte et qui enrichit et en même temps déplace son heuristique. En outre, des dénominations propres apparaissent aussi à notre révision de la première classification, comme "statut", ou "genre", tandis que la textualité devient, justement, un centre gravitationnel. Nous pourrions dire que ce schéma raffine et précise simplement certains éléments du genre (c'est une instance au travail dans le texte, il est par lui-même une macro-proposition qui décide des valeurs traitées dans ceux qui seront les énoncés qui le concentrent) et du statut (qui

ne prédique pas quelque chose sur les valeurs, mais qui les inscrit à l'intérieur d'un cadre électif – une *idée générale* comme dirait Peirce). Signalons en particulier que le schéma tient compte d'une conception de l'énonciation en acte comme articulée sur trois axes fondamentaux : l'*assertion* qui régule le mode d'existence des valeurs, l'*assomption* qui régule la force illocutoire et la *déclinaison figurative* qui régule la densité de relations internes au monde possible textuel (cf. Fontanille 1999a) et qui – comme nous le savons – se cramponnent de façon parasitaire sur le monde de l'expérience pris en référence par l'interprète (cf. Eco 1979).

En résumé, cet ultime schéma est ici proposé si la photo est saisie comme un composé intégré de signes, c'est-à-dire comme un texte ; l'analyse que nous avons menée dans le paragraphe précédent, non seulement respecte majoritairement l'organisation peircienne, mais considère la photo comme signe pris en charge par des pratiques, et pour ces raisons nous l'avons elle-même vue glisser d'une classe de signes à l'autre. Voici alors que les deux propositions interprétatives données aux dix classes de signes peuvent coexister et s'offrir comme une tentative interprétative autonome, l'une de l'analyse de la photo en tant qu'objet culturel, l'autre de l'analyse du texte en tant que tel. Cette dernière, en outre, est étendue bien au-delà de l'immanence du texte, aussi bien à travers l'aire supérieure du schéma, celle identifiée par les légisignes symboliques qui exercent une détermination d'instances culturelles *globales* sur la manifestation *locale* du texte, qu'à travers l'aire de l'inter-référence et de l'équivalence, qui restituent la textualité à une comparaison d'abord hétéronomique et ensuite dissolutive de sa propre identité (un texte, réduit au qualisigne, s'ouvre à sa traductibilité en quelque chose d'autre).

### 3.6. Considérations sur la portée de la relecture des typologies peirciennes

Du point de vue méthodologique, il n'est pas très important de considérer ces types de signes comme des classes dans lesquelles répertorier les photos à analyser. Cette typologie doit être l'occasion de dynamiser la façon avec laquelle l'analyse considère la photo, étant donné qu'elle est mise en signification à l'intérieur de pratiques spécifiques qui ne peuvent pas du tout se résoudre dans l'interprétation du texte esthétique. S'il est probablement vrai que l'interprétation esthétique, surtout si elle est interne au domaine artistique, offre à la théorie un cadre de complexification maximale, vu la relative autonomisation de la prédication discursive et la saturation sémantique asymptotique des traits qui peuvent être rendus pertinents, la sémiotique structurale n'a largement pas respecté le devoir de rendre compte d'autres pratiques dans lesquelles les objets culturels sont mis en signification. Notre relecture de la typologie peircienne permet de mieux éclairer les relations entre les perspectives de sémantisation que la sémiotique a su, au fil des années, distinguer (des lectures plastiques aux lectures figuratives et figurales, de l'appréhension perceptive de la configuration sensible de l'objet à l'identité transcendante de ce dernier, de la mémoire discursive aux tournures

métatextuelles). Réciproquement, la typologie peircienne reste prise au piège dans l'enchevêtrement, parfois confus, des casse-têtes du philosophe américain, du moins tant qu'elle n'est pas rabattue sur la recherche sémiotique actuelle et relue sur la base des distinctions de problématiques qu'elle a péniblement opéré.

Le lecteur le plus attentif aura remarqué que les typologies dont nous avons débattu sont en mesure de se problématiser et de s'éclairer réciproquement. La première a offert des perspectives sur le signe photographique qui le saisissent comme une jonction interprétative et une ressource inépuisée de pertinences, au point que le cadre théorique qui en est sorti est une mobilisation de la signification photographique sous l'égide d'études spécifiques. La seconde typologie nous a, au contraire, introduit à la négociation stabilisée du signe photographique en tant qu'admis par une certaine pratique, nous révélant cependant que cette dernière a une syntaxe interne propre qui finit par construire des glissements constitutionnels du signe photographique dans la décomposition progressive de son identité. Peirce lui-même avait remarqué que les types de signes qu'il avait identifiés étaient des composés pour lesquels chacun des types en présupposait d'autres ou servait de supplément à un autre. Dans leur intersection, les deux typologies dessinent des conditions d'accès à la signification des objets culturels qui offrent en même temps un discernement théorique des conditions d'une stabilisation identitaire et un complexe d'étude qui permet d'en suivre la mobilisation. Au fond, cela répond de la dialectique identitaire entre une *mêmeté* (*le soi-idem*) et une *ipsité* (*soi-ipse*) ainsi qu'une articulation entre *interprétation* et *usage* des objets culturels. Les conditions culturelles d'identification et de transformation d'un objet culturel, si elles ont des contraintes matérielles, ne répondent tout de même pas d'une détermination ontologique, mais de l'organisation en devenir et à des niveaux multiples d'une *sémiosphère* où coexistent des pratiques concurrentielles et divers scénarii d'implémentation.

Le fait d'avoir raisonné sur la constitution de la photo en tant que signe à travers les typologies peirciennes ne s'est ainsi pas révélé un exercice en soi ; c'est surtout la systématisation peircienne, dans l'ouverture d'un guépier de syntaxes entre constitutions "signiques", dans la remise en question de l'autonomie des types "signiques" individuels, dans l'affirmation d'insubsistance de bien 17 classes<sup>57</sup>, qui apparaît comme une boîte de Pandore

---

<sup>57</sup> C'est un point sur lequel nous avons décidé de ne pas de rentrer dans le fond pour ne pas appesantir l'examen critique attentif ; mais il est clair que notre réinterprétation critique des critères à la base de la typologie finissent par se refléter dans les critères d'exclusion des classes en raison de leur impossibilité à se soutenir. Du reste, cela ne fait que rendre plus évident que notre intention n'est pas du tout de mettre à notre compte une typologie des signes dans laquelle encadrer le cas de la photographie ; il s'agit au contraire de penser que dans les ruines présumées de la plus sophistiquée des classifications des signes se cachent des briques encore précieuses pour la recherche actuelle.

seulement parce que les “maux” qui en sortent ne sont que les tracas d’une théorie qui ne veut pas être réductionniste.

Avec la témérité appropriée, nécessaire pour affronter le flot de l’idioscopie peircienne, nous avons au moins été en mesure de passer du citationnisme du Peirce vulgate, pour “clore la discussion” sur l’ontologie et sur la référence inéluctable de la photo, à la convocation de la classification des signes pour remettre la photo au centre de tous les fronts de la recherche actuelle. La photo redevient épice de questions, non pas en tant qu’“exemple théorique”, mais au moyen de la diffraction de textes photographiques attestés, de techniques inventées et adoptées, de perspectives de “pertinentisation” de la photo dans des pratiques spécifiques, etc. La démonstration de cela est l’objectif primaire de notre étude.

À l’intérieur de ce cadre critique où la photo ne s’avère pas du tout “parquée” dans un type de signe, on peut mieux apprécier l’analyse tourmentée de la photo de Peirce. À travers la photo, il se heurte à la question de la possible autonomie de l’énoncé visible (non graphématique) en vue de sa signification. D’où son indécision dans la reconnaissance de celui-ci en tant que *symbole dicent*, c’est-à-dire dans la possibilité de lui attribuer le même statut que les propositions linguistiques. Au premier abord, il lui semble que la photo peut exemplifier des qualités sensibles et fonder des analogisations par inter-référence, que la photo peut tout au plus supporter une prédication d’existence de ce qui l’a produite, mais que, pour entrer vraiment dans les “jeux propositionnels”, elle doit se doter d’un “titrage” (étiquette) : voici, sous un portrait, le nom de la personne représentée (dans ce cas uniquement, Peirce reconnaît sans problème un *symbole dicent* ; cf. Peirce 1903c, *C.P.* 2.320).

Il est inutile de lui reprocher cette hésitation étant donné que l’autonomie de la signification des textes visuels a été reconnue d’une manière non controversée, dans la sémiotique structurale, seulement à la fin des années 1970, et que dans le domaine de la philosophie et de l’esthétique de tradition anglo-saxonne, ce problème a occupé le débat jusqu’à nos jours. Nous ne nous embarquerons naturellement pas dans la reconstruction de ce double nœud historico-critique, mais il semble plutôt intéressant d’explicitier au moins que Peirce s’est creusé la tête sur cette question à travers la réflexion sur la photographie. C’est un devoir philologique que nous lui devons, après être intervenus aussi massivement pour opérer une traduction et une relecture tendancieuse de ses typologies. En outre, il est clair que la typologie des signes n’est pas l’unique thématique scientifique qui lui a suggéré une réflexion sur la photographie ; nous devons alors, nécessairement, rouvrir le cadre de notre examen.



#### 4. La théorie de la photo chez Peirce<sup>58</sup>

##### 4.1. L'énoncé photographique

Si nous reprenons le passage que nous venons de citer (*C.P.* 2.320), qui appartient à un écrit de 1903 (*Syllabus*), c'est-à-dire contemporain de la classification des signes déjà commentée, nous nous apercevons que celui-ci fut détaché et situé délibérément dans les *Collected Papers* dans un chapitre intitulé « Propositions ». Cela ne fait que souligner que, juste après l'exemplification du portrait qui désigne le portraituré par une étiquette, Peirce convoque à nouveau la photographie en la qualifiant de *dicisigne* assez proche de la proposition ; cette dernière – cela mérite d'être rappelé « est, en bref, un Dicisigne qui est un Symbole » (*ibid.*, nous traduisons), à savoir, pour la précision, un Légisigne Symbole Dicent (dans notre relecture il s'agirait d'une classe propositionnelle, d'un genre). De ce constat découle sans doute le plus lumineux passage sur la photographie de tous les *Collected Papers*. Peirce pousse la photo jusqu'aux abords de la « quasi prédicativité », c'est-à-dire jusqu'à la possibilité d'être constituée de façon autonome comme *symbole* (*dicent*), puisqu'il est difficile de reconnaître dans le texte visuel les traits qui caractérisent la proposition (quantificateurs, opérateurs logiques, etc.). Cette fois, puisque nous ne tentons pas une lecture critique précise, il convient de citer le passage, également dans sa version anglaise originale, en signalant notre subdivision arbitraire en cinq parties.

[1] A better example is a photograph. The mere print does not, in itself, convey any information. But the fact, that it is virtually a section of rays projected from a object [2] *otherwise known*, renders it a Dicisign. Every Dicisign, as the system of Existential Graph fully recognizes, is a further determination of an already known sign of the same object. It is not, perhaps, sufficiently brought out in the present analysis. [3] It will be remarked that this connection of the print, which is the quasi-predicate of the photograph, with the section of the rays, which is the quasi-subject, is the Syntax of the Dicisign; [4] and like the Syntax of the proposition, it is a fact concerning the Dicisign considered as a First, that is, in itself, irrespective of its being a sign. Every informational sign thus involves a *Fact*, which is its Syntax. [5] It is quite evident, then, that

---

<sup>58</sup> Après la parution italienne des deux premières éditions de ce livre, Roberto Signorini, disparu prématurément, est intervenu avec un travail de reconstruction philologique de tous les matériaux peirciens qui peuvent concerner une sémiotique de la photographie, agrémenté de commentaires sur des auteurs (Brunet, Lefebvre, Hookway) qui ont récemment abordé à nouveaux frais la théorie de la photographie à la lumière de l'ensemble de la théorie sémiotique peircienne. Notre contribution est mentionnée, mais écartée parce qu'elle cherche une conciliation avec la sémiotique structurale et se rattache à une sémiotique textuelle. Or, non seulement notre contribution, déjà dans les versions précédentes de la présente en langue française, se plaçait en polémique avec une sémiotique strictement textualiste, non seulement elle présentait Peirce comme avant-coureur d'une sémiotique des pratiques, mais elle proposait la reconstitution d'une théorie de la photographie déjà présente, quoique de façon très concise, dans les écrits peirciens, chose aucunement mentionnée par Signorini, malgré le fait que ses conclusions aillent précisément dans cette direction.

Indexical Dicisigns equally accord with the definition and the corollaries  
(Peirce 1903c, *C.P.* 2.320).

(1) « Une photographie est un meilleur exemple [d'un dicisigne, qui quoique de nature indicelle, semble se rapprocher de la proposition]. La simple impression en soi [épreuve] ne communique pas une information. Mais le fait qu'elle est virtuellement une section de rayons projetés<sup>59</sup>... ». On pourrait commencer la réflexion en explicitant le fait que la photo n'est pas une empreinte en tant qu'exemplaire photographique, reproduction imprimée (*print*), ou encore *sinsigne indexical dicent*, mais en tant qu'on peut la ramener à son *type*, c'est-à-dire à son négatif (*légisigne indexical dicent*) : cela expliquerait le fait que Peirce ait ressenti le besoin de se référer en l'occurrence à l'épreuve et non à la photo en général. C'est le négatif, en effet, une fois institué en matrice, qui contrôle et explique le rapport de contiguïté, le lien direct que l'épreuve particulière préserve avec l'objet imprimant. Toutefois, l'instrument légisignique est fondamentalement lié au statut attribué à l'épreuve (*légisigne indexical rhématique*), à son caractère informatif (*légisigne iconique rhématique*). Ces liens impliqués entre le dicent, le rhématique et l'iconique, sous l'axe des légisignes (on se référera à nouveau au tableau n° 5), peuvent trouver un parallèle sur le plan de l'exemplaire photographique particulier (sinsigne), lequel, renvoyant à son propre légisigne correspondant, pourra hériter des valences existentielles et des valences diagrammatiques que la forme « dicent » du sinsigne pourra précisément se charger d'énoncer. À son tour, cette capacité énonciative est reconnue seulement par une sémiotisation symbolique, par une tiercéité interne au Monde du Signe (*légisigne symbolique dicent*). L'acharnement théorique est donc en effet régi par le doute qu'il y ait des potentialités propositionnelles dans des signes (*sinsignes indexicaux dicents*) qui n'ont pas déjà été ramenés conventionnellement à une classe propositionnelle codifiée et dès lors à des critères explicites de reconnaissance d'un sujet et d'un prédicat.

On note encore l'ambiguïté à propos du caractère informatif de la photo : d'une part, elle peut être imputée au versant iconique mais, de l'autre, elle a besoin d'une *aboutness*, d'être une exemplification attribuable à quelque chose ; voici alors que l'informativité est liée également à l'indicialité, en particulier aux rayons imprégnants, véritable *objet dynamique a quo* de l'institution du signe photographique.

(2) « ... d'un objet *par ailleurs connu*, en fait un dicisigne. Tout dicisigne, comme le système des graphes existentiels le montre pleinement, est une nouvelle détermination d'un signe *déjà connu ailleurs* du même objet. Cela n'apparaît peut-être pas suffisamment dans la présente analyse » (nous traduisons). Dans ce second extrait l'*aboutness* est explicitée ; pour qu'il y ait informativité on doit se référer à quelque chose de connu ailleurs, à une instruction identitaire déjà ouverte, à un réseau de nœuds interprétatifs. Ce

---

<sup>59</sup> Rappelons que Barthes disait que la « photo est littéralement une émanation du référent » (Barthes 1980, p. 126).

second extrait insère la photo dans un parcours interprétatif qui est (ou peut être) une syntaxe expérientielle, toutefois non tournée vers le futur, comme dans le cas de l'index pointé, mais vers le passé : l'objet est pensé comme déjà connu ailleurs. Ce qui explique que le parcours rétrospectif qui garantirait seulement une promesse d'indexicalité peut se suturer avec une reconstruction indiciaire ou en tout cas avec la possibilité d'attester une connexion entre objet et épreuve photographique par le biais d'un autre interprétant. On note que l'interprétant qui est en jeu n'est pas une théorie de la photographie mais un accès alternatif à l'objet (le problème dans ce cas n'est pas la remontée ascendante vers le caractère symbolique de la photo, mais l'implication descendante rhématique) ; naturellement nous pouvons penser également un tel accès comme une constitution perceptive précédente (plan de l'expérience sémiotique) ou comme un renvoi encyclopédique (plan de l'existence sémiotique<sup>60</sup>), mais il est un fait que dans les deux cas on a besoin d'une médiation, et donc d'un passage par la tiercéité (*légisigne indexical rhématique*). On comprend alors ainsi que la sémantisation de la photo peut enfin arriver à saisir celle-ci comme une occurrence-type, qui dépend d'une pratique symbolique régie par des matrices capables d'affirmer un lien actuel entre deux portions de culture.

(3) « On remarquera que ce lien de l'épreuve, qui est le quasi-prédicat de la photographie, avec la section des rayons, qui est le quasi-sujet, est la syntaxe du dicisigne » (nous traduisons). Il s'agit d'une affirmation qui constitue une ouverture théorique vers ce que nous appellerions avec Jacques Fontanille *syntaxe figurative* de la photographie. L'instanciation de la photo est conçue comme scénario énonciatif qui informe le processus de signification de celle-ci. Il est fondamental de relever l'usage de l'atténuation désignative fournie par le « quasi » antéposé à « prédicat » et à « sujet » ; encore une fois, Peirce précise délibérément qu'il prend en considération l'exemplaire particulier, notamment l'épreuve positive (*print*). Comme nous l'avons déjà dit, le *sinsigne* doit être vu comme ayant la capacité de traiter de valeurs d'existence, de pouvoir réguler la prédication et l'assomption de valeurs. Mais cela suscite un passage ultérieur par la *tiercéité*, tant en ce qui concerne la certification statutaire de l'objet photographique comme empreinte (*légisigne indexical dicent*), qu'en ce qui concerne la pleine reconnaissance d'une construction propositionnelle (*légisigne symbolique dicent*). Au niveau du *sinsigne* nous en sommes encore à une sorte d'exemplification analogique de la propositionnalité et à une détermination syntaxique saisie au sein d'une syntaxe expérientielle (respectivement la version rhématique et iconique d'un *sinsigne*).

(4) « ... et comme la syntaxe de la proposition, c'est un *fait* concernant le dicisigne considéré comme premier, c'est-à-dire en soi indépendamment du fait qu'il est un signe ». Peirce non seulement appréhende la problématique de la syntaxe figurative, mais il pense qu'à cet égard l'épreuve photographique,

---

<sup>60</sup> Cf. Fontanille (2003)

produite concrètement, est quelque chose qui décide du *dicisigne* en tant que tel, de sa potentialité prédicative, encore avant même d'être dissemblable et attribué à une classe de signes (versant légisignique). Il y a prédication déjà au niveau de la *densité figurative*, avant les restrictions de forme des légisignes, avant la prédication garantie par les spécialisations des signes qui fonctionnent comme sujets et comme prédicats. À travers la photo, Peirce est prêt à admettre qu'un *sinsigne indexical dicent* équivaut à une proposition, mais il n'apporte pas de réponse à la question de savoir si l'on doit ou non directement admettre que la photo puisse être élevée en toute circonstance à un *légisigne symbole dicent*. En pratique, la question à laquelle Peirce est confronté est celle à laquelle s'est heurtée la sémiotique visuelle des années soixante et soixante-dix, quant à l'autonomie ou non de la sémiotique visuelle par rapport à celle des langages verbaux.

(5) « Ainsi tout signe informationnel implique un *fait* qui est sa syntaxe. Il est donc tout à fait évident que les dicisignes indiciaires s'accordent également avec la définition et les corollaires » (Peirce 1903c, *C.P.* 2.320, p. 178) La définition et les corollaires sont relatifs au Dicisigne, mais la conformité de la photo avec ceux-ci n'est finalement rien d'autre que l'acceptation de son caractère propositionnel. La connexion indicielle est ce qui garantit qu'il y ait une prédication dans un énoncé visuel. Pour reprendre l'exemple de Peirce, en le renvoyant contre ses propres positions théoriques, on pourrait admettre que la photo exemplifie un homme grand, mais n'est pas en mesure d'affirmer avec des moyens spécifiques « C'est un homme grand »<sup>61</sup> ; or, cette éventuelle insuffisance prédicative est de toute façon rachetée par un autre versant, celui de la syntaxe instanciative qui est en mesure de prédiquer l'existence (« On atteste l'existence d'un homme grand »). Ce qui manque est l'*élection* du trait « grandeur », par rapport à d'autres traits de l'homme, mais cela ne prive pas la photo d'une prédication d'existence de ces derniers, de leurs relations internes et de leur rapport au fond ; en somme, le versant *iconique* demeure fortement affirmé, en même temps que le versant *indexical*, obtenu par le potentiel prédicatif du *dicisigne* photographique. Or, du moins dans la reconstruction interprétative que nous avons tentée, le dicisigne est la clé de voûte d'une *autonomisation* des signes, de leur interconnexion sur un plan d'interprétants qui s'érige à *médiation discursive*. Dès lors, même si le dicisigne n'est pas interprété par son statut ou par une classe codifiée de propositions (la grammaticalisation garantie par le légisigne), celui-ci demeure en soi déjà une détermination discursive qui dispose d'une capacité syntaxique autonome de relier des sujets et des prédicats et de moduler les modes d'existence des valeurs (par exemple, en actualisant quelque chose qui, quoique restant hors champ, semble manifester une certaine *co-présence* par rapport au scénario représenté).

---

<sup>61</sup> Nous reprenons l'exemple du passage peircien immédiatement successif à celui qui vient d'être commenté.

Nous ne souhaitons pas, dans les raisonnements menés ici, forcer l'interprétation de ce passage théorique fondamental dans le vaste corpus peircien ; en tout cas, dans le contexte de la sémiotique structurale, une tension entre plan de l'énoncé et plan de l'énonciation suffit pour attribuer à un texte sa capacité de moduler les modes d'existence des valeurs et leur assomption, et d'ailleurs le « format » de la proposition linguistique n'est pas nécessairement le prototype de tous les jeux linguistiques. Mais, pour en rester à Peirce, il est significatif d'appréhender une perspective intersémiotique dans son insistance sur la propositionnalité ; en effet, selon le père de la sémiotique américaine :

Une proposition consiste en un acte de signification, qu'il soit retenu ou non, peu importe son mode d'expression. Cet acte de signification réside dans la portée de n'importe quel signe qui devrait signifier qu'une certaine représentation iconique ou une image (ou bien tout autre équivalent) est un signe de quelque chose désigné par un certain signe indiciaire ou un équivalent (Peirce 1902b, p. 255).

On le voit<sup>62</sup>, ce qui semble être la syntaxe interne à la photographie devient le modèle général de la prédication, ou en tout cas la structure portante de celle-ci, à tel point que sa signification peut être conservée même si la substance expressive des signes est modifiée. Les propositions servent à ancrer (indicialité) des exemplifications (iconicité) de façon telle qu'elles se situent dans une appartenance, une *aboutness* (tiercéité). Certes, le problème qui demeure est précisément d'attribuer à la photo une syntaxe interne et non de devoir la suppléer avec des légendes et autres signes verbaux. C'est un argument qui doit en tous les cas être considéré avec beaucoup de prudence, parce que, comme il n'existe pas de phrases isolées, sauf dans les exemples d'un manuel de grammaire, de même, il n'existe pas non plus de photographies indépendantes d'un scénario culturel, d'un corpus d'objets, etc. Tout objet culturel est intégré au sein d'un circuit de Tiercéité externe, mais l'enjeu, dans la discussion sur les propositions, est qu'il peut y avoir un circuit de Tiercéité même interne, c'est-à-dire une structure de signification *en abyme*.

Il s'avère vrai (et c'est une vérité qui s'impose) que toute proposition est susceptible d'expressivité, que ce soit par le moyen d'une photographie simple ou d'une photographie composée, avec ou sans stéréoscopie, avec ou sans élaboration cinéscopique, et ce, en conjonction avec quelque *signe*, ce qui devrait démontrer la connexion de ces images avec l'objet par le biais de quelque indice ou d'un signe, ou bien en vertu d'une expérience dirigeant l'attention, apportant quelque information, ou indiquant quelque source d'information ; ou encore, en faisant appel à quelque icône semblable

---

<sup>62</sup> Sur l'interprétation du MS 599, quoique dans une optique interprétative différente de la nôtre, voir Fisette (1996, pp. 160-62). Pour le reste, le manuscrit n'est généralement pas pris en compte dans le débat sur la sémiotique de la photographie. Il n'apparaît pas non plus dans le matériel inventorié par Signorini (2009).

s'adressant à des sens autres que la vue et lié à des indications du même ordre ; dans tous les cas, le signe établit une connexion entre l'icône et de tels indices (Peirce 1902b, p. 256).

Le signe interne qui relie icône (exemplification de relations) et indice (déictiques internes) est quelque chose qui doit déployer exactement une médiation entre les deux niveaux différents dans lesquels icône et indice se situent, à savoir ce qu'on appelle en sémiotique structurale plan de l'énoncé et plan de l'énonciation. On pourra souligner que chez Peirce cette connexion médiatrice est à son tour une relation diagrammatique, et que celle-ci, plutôt que d'être saisie sur le plan purement textuel, est saisie sur le plan cognitif d'un procès d'*iconisation* qui reconstruit un scénario où nous reconnaissons de toute façon un plan d'observation et un plan observé, des relations verticales et horizontales – pour reprendre des expressions utilisées au début de notre excursus (§ 2.1.2.). Nous devons en outre remarquer qu'ici la photographie est utilisée comme interprétant de la proposition, voire comme terme figural pour indiquer ce qui peut lui garantir une expressivité, c'est-à-dire un plan de manifestation. En outre, on doit noter que dans un passage qui ne concerne pas du tout la photographie mais mène au contraire une analyse d'un fragment de l'Évangile (Matthieu, 21.2), Peirce s'étend, de façon apparemment subreptice, sur la photo selon une série de modulations techniques (photo composée, stéréoscopique, élaborée de façon cinéscopique) : cette façon de s'attarder sur des solutions techniques semble démontrer que le problème n'est ici pas seulement cognitif (iconiser par l'imagination), puisque l'expressivité de la proposition peut se concrétiser en différentes formes d'exemplification textuelle (photo simple, photo composée), par construction perspective (stéréoscopique) ou par une syntaxe de points de vue (cinéscope<sup>63</sup>).

---

<sup>63</sup> Dans le manuscrit 599, cité ici, le problème classique de la négation est également convoqué, autrement dit de l'application de la négation à une image, à sa portée informationnelle, voire exemplificative. L'iconisation, la production d'images mentales, est « comme prendre une photographie » de quelque chose à un certain moment, sur laquelle on applique ensuite la négation (Peirce 1902b, p. 256). Les relations intradéictiques internes à l'image ne semblent pas encore résoudre totalement les doutes peirciens sur l'éventuelle capacité propositionnelle de la photo, parce que dans la traduction intersémiotique entre un passage de l'Évangile et sa « photographie » (mentale ou concrète) l'opérateur de négation continue à faire problème. L'argumentation peircienne est viciée par le fait que la phrase incriminée « Vous y trouverez [...] un ânon sur lequel aucun homme ne s'est encore assis » n'exige pas, dans un contexte de traduction intersémiotique (d'*iconisation*) l'illustration d'un homme assis sur un âne et ensuite sa négation, mais la gestion du mode d'existence de l'*actualisation* (un âne sellé, une main d'homme posée sur la croupe de l'âne et cachée par sa silhouette comme s'il était sur le point d'y monter, etc.). Naturellement, ceci n'est qu'un exemple parmi tant d'autres qui peuvent démontrer la possibilité de nier des valeurs de la part des images.

On le voit, ici émerge un cadre théorique qui est très éloigné de la vulgate qui relègue la photo au statut d'icône, d'*indice* ou de *symbole* ; certes, pour l'éclaircissement des positions peirciennes on a eu recours à tout un parcours qui précède l'examen de cet extrait fondamental du *Syllabus*, mais il nous semble indubitable qu'il y ait un gain non seulement exégétique, mais aussi heuristique, en dévoilant une théorisation de la photo au sein du corpus des écrits peirciens et la pleine actualité de ses thèses par rapport au débat contemporain sur la sémiotique visuelle. Pour conclure cette section de notre recherche, nous présentons quatre questions techniques-photographique qui ont ou auraient pu revêtir un rôle important dans la réflexion peircienne.

## 4.2. Quatre aiguillons technologiques

### 4.2.1. *Les photos instantanées*

L'expression « photo instantanée » était déjà diffusée dans les années 1860, par exemple dans la région de Brighton, surtout autour de la figure d'Edward Fox Junior ; une telle expression était motivée par l'utilisation de la découverte la plus récente en fait de techniques photographiques, à savoir l'adoption de nouvelles gélatines en mesure de garantir l'impression de l'image malgré une durée minimale d'ouverture de l'obturateur. Plus généralement, l'expression « photographie instantanée » finit par indiquer dans les dernières décennies du XIX<sup>e</sup> siècle des expositions de moins d'une seconde : du point de vue praxéologique cela impliquait une intervention unique sur le dispositif, un seul « clic ». Or, dans certains extraits peirciens consacrés à la photographie, le philosophe américain a ressenti le besoin de préciser que sa réflexion sur la photographie était surtout centrée sur l'instantané (on pense au paragraphe le plus galvaudé des *Collected Papers*, c'est-à-dire le § 2.281). L'explication apparemment la plus logique de cette précision est que l'instantané semble exagérer de façon asymptotique deux points d'arrivée du dispositif : (i) garantir une préhension totalement mécanique, donnée par la fermeture automatique de l'obturateur, selon des vitesses qui n'auraient pas non plus été gérables de façon praxéologique (soit avec la pose B, qui demande une fermeture activée manuellement) ; (ii) garantir la sauvegarde d'une préhension et d'une correspondance point par point de la photo par rapport à la réalité reproduite, de sorte qu'on peut enfin saisir l'image instanciée comme une sorte de « coupe synchronique » (rappelons que Peirce au § 2.320 affirma que la photo est « virtuellement une section de rayons projetés »). Il est un fait que ces deux explications rapides ne vont pas du tout de soi, si bien que nous pouvons maintenant retourner avec plus d'attention à ce « virtuellement ». Mais pour le premier point (i), il est difficile de trouver des preuves textuelles suffisantes, même s'il apparaît plutôt clairement que Peirce appréhende la photo comme un instrument certificatif et donc qu'on peut juger comme une optimisation la plus grande indépendance du déclenchement par rapport aux variables contingentes offertes par le corps et par l'action pragmatique du photographe sur le dispositif ; sur le second point (ii), Peirce est en revanche tout prêt d'être démenti. Il suffit de prendre un extrait contemporain du § 2.281 de *What is a*

*sign?*, à savoir le § 2.441 de la *Short Logic* (les paragraphes renvoient toujours aux *Collected Papers*) – celui-ci aussi déjà cité et commenté antérieurement (voir plus haut le § 3.2 du notre essai) –, pour voir explicité le fait que la photo instantanée est également pensée comme une intégrale d’intervalles d’exposition : « Even what is called an “instantaneous photograph”, taken with a camera, is a composée of the effects of intervals of exposure more numerous by far than the sands of the sea »<sup>64</sup>.

Évidemment, les expériences sur la fixation des sections immobiles du mouvement, déclenchées au millième de seconde, par Eadweard Muybridge n’avaient pas convaincu le philosophe américain ou l’avaient amené en tout cas à la conclusion que nous venons de citer<sup>65</sup>. On note que Peirce ressent le besoin de préciser « taken with a camera ». Entre la fin des années 1880 et la première moitié des années 1890, Peirce assiste à la diffusion des premiers appareils photographiques portatifs (comme le Kodak), dotés de la nouvelle technologie à la gélatine de bromure qui permet facilement des déclenchements au vingt-cinquième de seconde. Celui qui avait lancé sur le marché de tels appareils était son compatriote George Eastman, lequel forgeait le premier *slogan* publicitaire de l’industrie photographique : « Poussez sur le bouton, nous ferons le reste »<sup>66</sup>. Il est possible que Peirce voyait dans l’instantané une version dépoétisée de la photographie, une technique qui permettait l’émancipation des canons « artistiques » qui avaient exploité les expositions nécessairement prolongées des premiers dispositifs pour obtenir des effets « embrumés » dignes de la peinture. Ceci dit, on doit en tout cas remarquer que si Peirce fait porter la critique sur la correspondance point par point en raison du procès instanciatif effectif (il reste cependant un intervalle temporel dans le déclenchement), il ne devait pas moins être conscient du fait que, du point de vue des valeurs iconiques, les expositions plus prolongées créaient des superpositions de configurations (ou en tout cas ce que nous pouvons appeler de nos jours des anamorphoses chronotopiques), en mesure d’influencer de façon notoire la signification photographique et son assomption : des configurations illusoires émergent et l’ancrage dans le “présent” de l’instanciation se perd par définition, embrassant une durée qui donne à l’inscription de traces sur la pellicule une profondeur temporelle disparate. Non seulement les valences existentielles sont compromises, mais

---

<sup>64</sup> On comprend alors qu’on ne puisse assigner à Peirce l’idée de l’instantané photographique comme une coupe synchronique, idée défendue par un sémiologue de la photographie tel que Philippe Dubois (1983-1990, p. 149 *sqq.*)

<sup>65</sup> Grâce également à l’inventaire de tous les passages peirciens consacrés à la photographie accompli par Signorini (2009, p. 99), il est apparu que Peirce connaissait l’existence des expériences de Muybridge, et en raison du fait qu’il avait traduit *Exposition d’instruments et d’images relatifs à l’histoire de la chronophotographie* d’Etienne-Jules Marey. Rappelons, en outre, que dans les années 1880 se situent aussi les premières tentatives d’utiliser une sorte de “photofinish” dans le contexte sportif, en particulier hippique.

<sup>66</sup> Cf. Kleim (1970, p. 47).



en raison de la conception peircienne de la signification la tension interne au sinsigne photographique entre aspects « dicents », « rhématiques » et « iconiques » qui le portaient au seuil de la propositionnalité à plein titre (légisigne symbole dicent)<sup>67</sup> vient à se perdre.

#### 4.2.2. *Les photos polaroid*

Vu que le procédé du polaroid a été élaboré en 1947 puis optimisé au début des années soixante-dix, l'idée d'avoir un positif immédiatement disponible de la photo qui vient d'être prise était sans doute une chose inconcevable pour Peirce. Toutefois, il est bon de noter que les plaques au collodion humide, utilisées au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, exigeaient un développement plus ou moins immédiat et surtout "sur place", et permettaient même d'obtenir directement des positifs, quoique de mauvaise qualité<sup>68</sup>. C'étaient en revanche les photos à la gélatine de bromure qui imposaient un développement en laboratoire.

Face à une photo polaroid à peine développée, ou en tout cas devant un positif immédiatement tiré après le déclenchement, nous retrouvons la photo comme indice qui nous renvoie à une région du monde que nous avons en même temps sous les yeux : dans ce cas la photo récupère cette disponibilité à régir une syntaxe expérientielle, permettant de saisir sur le vif la relative correspondance (morphologique, luministique, etc.) entre espace photographique énoncé et espace-ambient photographié, ainsi qu'il arrive pour l'*index pointé*. Il est tout à fait évident que la réception d'une photo relative à un espace inconnu et à un temps imprécisé change considérablement les régimes et les axes de sa signification. Comme on l'a dit, la constitution de la photo comme *dicisigne* ne clôt pas le débat sur sa "promesse d'indexicalité" (cette dernière reste *sub iudice*) ; or la vérification de l'objet représenté et la documentation reconstitutive du procès d'instanciation sont maintenant pensés comme possibles, ou bien cette promesse est relatée à la *mémoire signifiée* d'un procès d'instanciation, dont le statut discursif montre que, parfois, elle peut mentir. Ce qui est en jeu ici, ce sont naturellement les *valences existentielles* par rapport à la portée informative (dans la terminologie peircienne) garantie par l'iconicité ; sur ce dernier point nous évitons de préciser à nouveau avec quelle prudence cette terminologie doit être assumée, vu l'ubiquité de la Tiercéité dans la signification. Ce qu'il est important de souligner est le fait que, pour parvenir à la prédication, autrement dit au dicisigne, la photo doit – sinon relier électivement deux portions de culture comme le (*légisigne*) *symbole dicent* – pouvoir être au moins ramenée aux actants co-impliqués dans la syntaxe figurative de l'instanciation. C'est la raison pour laquelle Peirce veillait dans le § 2.320 (Peirce 1903c) – déjà étudié en détail – à souligner (en italiques) le fait que l'objet de la relation "signique" doive être « *connu par ailleurs* », c'est-à-dire de remarquer, par conséquent, que la photo, pour être un dicisigne,

---

<sup>67</sup> On se réfère à ce qui a été dit un peu plus haut (§ 4.1), comme commentaire du § 2.320 des *Collected Papers*.

<sup>68</sup> Kleim (1970, p. 28).

doit être l'ultérieure détermination d'un signe connu du même objet. Si ce n'est pas le cas, le "moteur" de la sémosis ne se met pas en marche et la quasi-proposition de la photographie reste non signifiante, puisque, pour obtenir une "résolution minimale" du sens, elle doit être « composée », c'est-à-dire soustendue de connexions de doubles (ou de multiples) accès qui se déterminent réciproquement (et vont constituer, par exemple, ce que nous définissons comme un parcours interprétatif) (cf. Peirce 1906b, *C.P.* 4.572). Le problème spécifique pour la quasi-proposition de la photo est que ce qui est prêt à prédiquer se place sous l'égide de valences existentielles (Secondéité) tandis que son Objet (voire l'actant instanciateur, ou le sujet de la quasi-prédication pour le dire avec Peirce) est absent. On peut achever le circuit prédicatif par la triangulation médiée par les connaissances encyclopédiques de l'objet, par les expériences antérieures de celui-ci, par un accès expérientiel direct de l'objet. Dans tous les cas un parcours *indiciaire* s'ouvre qui peut induire à la recherche d'un *type* imprimant et d'un individu (autrement dit, il n'aura pas seulement une identité spécifique, mais aussi numérique) ; un tel parcours se situera dans la perspective d'une certaine pratique qui rend sensée de manière spécifique l'enquête et ses enjeux. Seule la photo polaroïd, à peine sortie de l'appareil, peut être dite "indicielle" (et non indiciaire) par la syntaxe expérientielle qui se rend disponible et qui guide le parcours de sens ; normalement une photo ouvre au contraire un parcours indiciaire au sein duquel elle se place comme une promesse d'indicialité conjuguée au passé. Cela ne signifie pas qu'au sein de certaines pratiques celle-ci ne puisse pas gagner le statut de *texte testimonial* (pensons au reportage journalistique) ; mais un texte testimonial est précisément convocable devant le "banc des accusés" à n'importe quel moment et ne manque pas, éventuellement, de rétracter ce qu'il avait promis, ni de se parjurer. Le fait que la photo continue à exemplifier des configurations et ait une *mémoire signifiée* de sa propre instanciation explique que devant la plus évidente démonstration du manquement à ses propres promesses (répétons que celles-ci s'installent seulement au moment où l'on assigne la photo à une pratique spécifique) la photo peut continuer à garantir le sens ; si ce n'est que précisément les configurations et la mémoire signifiée seront soumises à d'autres valences et à d'autres assomptions (sous l'égide – pour utiliser la terminologie greimassienne – d'autres *embrayages énoncifs et énonciatifs*). Par exemple, la photo fallacieuse d'une victoire guerrière exemplifierait, en raison de l'élaboration fictionnelle, selon quelles valeurs le sujet de l'énonciation (le pouvoir décisionnaire) se représente idéalement comme victorieux et quel degré de "dignité" et de "valeur" il attribue à l'ennemi.

#### 4.2.3. *Photomontages*

Tout attesté peut être falsifié et toute attestation exige, pour être rejetée comme acte linguistique inefficace, d'être ou montrée du doigt pour vice formel ou d'être prouvée mensongère. Quand une photo est dévolue à une pratique qui l'implémente sur la scène sociale comme texte testimonial, elle demande à être falsifiée (Basso 2001).

Or, le photomontage, et non seulement en termes de surexposition multiple, était déjà en vogue au XIX<sup>e</sup> siècle. On dissertait sur l'« art du photomontage » comme pratique célébrée au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, et les débats étaient nombreux, comme les succès de quelques illustres spécialistes (tel que Henri Peach Robinson). D'autre part, la photographie « contrefaite » avait déjà servi à composer d'« excellents » faux pour de « bons » motifs politiques. Parler de photographie « contrefaite » ne signifie pas qu'on produise un faux à partir d'une photo historiquement attestée, mais qu'on ait contrefait le processus d'instanciation qui entre en friction avec la façon dont celui-ci est conçu et mis en valeur par une certaine pratique : par exemple, prendre des photos pour documenter. Un processus productif « impur » était ainsi en jeu qui porte un faux témoignage par rapport au statut qu'on lui attribue : celui d'attester, celui d'être un texte testimonial<sup>69</sup>. Le contenu de la photo peut être vrai ; supposons, par exemple, que les Américains sont allés sur la Lune, mais que, tellement émus, ils ont oublié de prendre des photos, de sorte qu'après coup on réalise des photomontages qui se font passer pour des photos prises sur la Lune : nous aurions une fausse attestation de quelque chose qui est véridique (naturellement qui est véridique seulement parce qu'il y d'autres documents qui l'attestent ou une communauté qui, à travers d'opportunes prothèses perceptives, pense avoir eu accès à l'événement de l'alunissage<sup>70</sup>). Notons, toutefois, que le problème théorique le plus important ne concerne pas le rapport entre ce qu'on affirme sur la photo et son procès d'instanciation, mais le fait que la *mémoire signifiée* par la photo occulte un autre type de procès d'instanciation qui a effacé ou camouflé les propres traces. Afin qu'elle puisse être négociée comme « photo document », il ne faut pas qu'elle manifeste, au niveau des traces de l'énonciation, le fait d'être un photomontage. Ce qui est indubitable est le fait que la photo et le photomontage montrent que la syntaxe d'instanciation du texte peut participer à sa propre signification. En même temps, nous trouvant dans la majeure partie des cas face à des textes photographiques produits en d'autres temps et lieux, nous nous servons davantage de la *mémoire discursive* et du statut d'implémentation culturelle du texte que de la reconstitution du processus d'instanciation effectif (le risque est

---

<sup>69</sup> Naturellement, sur le plan des pratiques, on peut prendre en considération l'habitus interprétatif, de sorte que, au-delà de la conscience théorique, il faudrait admettre que la photo soit interprétée comme un « prélèvement » de réalité, par rapport auquel le montage semble compromettre l'inter-objectivité entre dispositif et réalité. Tout cela signifierait toutefois la fin de l'examen critique de la réalité, la démobilisation du projet sémiotique, lequel accepte – ou devrait accepter – sa nature normative, ou si l'on veut, régulatrice. La classification des signes nous enseigne qu'on ne doit pas résoudre le problème d'une sémiotique des pratiques en explicitant quelles sont les habitudes interprétatives à l'égard de la photo, mais en montrant le mode selon lequel on rend la photo localement pertinente en tant que signe. La reconnaissance de la détermination du local par le global nous amène d'ailleurs à attribuer un rôle aux statuts selon lesquels les textes circulent au sein d'une culture donnée.

<sup>70</sup> C'est un cas qu'Eco (1990, p. 176) appellerait « faux diplomatique ».

entre autre une *mise en abyme* indiciaire relative à l’instanciation “véridique” des documents certifiés par d’autres). Cela signifie que le même procès d’instanciation, qui serait à la base de la connexion physique entre signe et objet et donc d’une sémantique de la trace, finit par être dévolu à une photo comme symbole, dès lors que nous avons l’intervention d’un interprétant culturel dans l’attribution de la même constitution objectale (cf. Peirce 1902a) : « puisqu’il s’agit d’une photo ». Dès lors, de l’indicialité nous sommes passés à la promesse d’indexicalité et enfin à une sorte de statut indexical attribué à un texte photographique au sein d’une certaine pratique, statut qui exige – quoiqu’on puisse rencontrer le risque d’un possible rejet du régime de sémantisation que celui-ci prescrit – d’être falsifié.

Malgré l’intérêt profond que présente le photomontage – l’ampleur des problématiques sous-tendues n’a été qu’effleurée – Peirce ne s’en est pas occupé, et même Eco, dans son célèbre essai sur « Faux et contrefaçons » (Eco 1990, pp. 162-192) n’y prête pas d’attention spécifique. Mais cela sert seulement d’exemple valable dans un double sens : démontrer que les catégories et raisonnements sémiotiques peirciens peuvent être transférés à d’autres cas textuels (non seulement comme des cas-type, mais aussi comme des cas-occurrence), et que ces derniers peuvent exiger un affinage de la théorie, de sorte que celle-ci puisse enfin se révéler heuristique. Il serait inutile ici d’empêcher la soudure entre une vocation interprétative et une vocation structurale-générative, étant donné que la première a posé de façon contradictoire un hiatus entre l’examen théorique de cas-modèles (même en termes de *Gedankenexperiment*) et la caractérisation critique d’une simple interprétation, tandis que la seconde s’est attardée à établir un lien problématique entre analyse textuelle et tendance spasmodique à généraliser la portée de l’analyse particulière dans le modèle général. En fait, le cas du photomontage ne fait qu’exemplifier le fait qu’on puisse considérer, d’une part, l’articulation effective de la théorisation de Peirce autour de la photographie sur le fond de la complexité de sa pensée, de l’autre, le questionnement et les nécessaires analyses de cas dont ce genre de théorisation ne s’est pas occupé, mais auxquelles elle se prête bien. En somme, à partir de Peirce, la sémiotique de la photographie se déploie comme champ d’investigation très ouvert, mais à condition de ne pas repartir de vulgates réductionnistes ou d’amnésies d’école qui tendent à obscurcir, à leur tour, les gains conceptuels de l’école structurale.

#### 4.2.4. *La photographie composée*

À plusieurs reprises nous avons relevé l’intérêt de Peirce pour ce genre particulier de technique photographique qu’est la *composite photograph*. Fortement élaborée conceptuellement et expérimentée par Francis Galton<sup>71</sup> sous l’égide d’un darwinisme social auquel Peirce n’aurait jamais pu adhérer,

---

<sup>71</sup> Voir sur ce point le matériel philologiquement rassemblé par Signorini (2009, p. 135 sqq.).

la photographie composée a servi au sémioticien américain également à des fins métaphorico-explicatives de l'appréhension perceptive et cognitive. En effet, la photographie composée conjugue attestation et généralisation, singularité et familiarité. La photographie composée devrait être le résultat d'une superposition de photos qui vise à la typisation d'une classe identitaire (par exemple, dans le cas de Galton, des criminels) par isotopisation de caractères résistant à l'idiosyncraticité des visages et des attitudes. Or il n'est pas vrai que Peirce ne s'intéresse pas à cette généralisation iconique de la photo composée par voie d'un abstractive et éliminatrice (cf. Peirce 1903d, *C.P.* 4.463), mais il l'inscrit dans un procès de "cartographie", de syntaxe interprétative "économique", sans compromissions préventives sur le plan du contenu. Pour cela, la *photo composée* devient chez Peirce celle que nous définissons comme *instruction identitaire*<sup>72</sup>, où la composante iconique ouvre une *memorabilité* livrée à l'expérience future, tandis qu'elle repose sur une stratification d'exemplifications diagrammatiques liées par analogie. La photographie composée est ainsi une classe ouverte de photographies, une famille de transformations dont les nouvelles "attributions" motivent un ajustement des traits définitionnels, en maintenant toujours la sémiotisation "vivante" et toujours renouvelée (cf. Peirce 1898a, *C.P.* 7.499).

On doit aussi dire que l'intérêt de Peirce pour la photo composée va bien au-delà de sa technique et de l'actualité dans le débat scientifique à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle ; en effet, chaque photographie instantanée est, à son tour, l'intégrale des intervalles d'expositions, une stratification imperceptible d'appréhensions différentes par rapport au devenir dans le monde représenté (voir le § 2.441 des *Collected Papers* cité à plusieurs reprises). Et on peut le dire également de la perception, laquelle ne peut jamais être réduite à la "photographie" d'un état de choses, mais doit toujours être ramenée à une photo composée qui procède, guidée par la schématisation de l'imagination, aux ajustements indiciaires qui soudent localement les croyances : « [pour le pragmaticiste] toutes ses croyances peuvent être représentées, en substance, dans les schémas de son imagination ; c'est-à-dire, comme des photographies composées de séries continues de modification d'images ; ces composés s'accompagnant de résolutions conditionnelles relativement à la conduite » (Peirce 1905a, *C.P.* 5.517, p. 120). Cela nous ramène à ce que nous avons avancé au début de cette étude (§ 2.1.2.), à savoir que toute constitution de sens est confrontée à un scénario opératif-opérable de valeurs, où les « croyances-habitudes » (*ibid.*, p. 123) se heurtent à « quelque nouvelle expérience » (*ibid.*, p. 124) traversée par la contingence et incitant à passer de l'action (prise d'initiative) à la réaction. L'intégrale des expériences ne correspond donc pas à une « abstraction précursive » (*ibid.*, p. 131), c'est-à-dire séparative et éliminatrice d'une accommodation toujours transformative et qui revivifie les enjeux de la signification, précisément parce que placée sous l'égide de la

---

<sup>72</sup> Nous avons développé cette notion en particulier dans Basso Fossali (2009), surtout dans l'optique d'une sémiotique de la perception.

confrontation avec un espace d'implication. Ce faisant, la *composite photograph* devient la métaphore d'une adéquation serrée à l'espace expérientiel conjuguée à l'effectualité d'une relation mobile, due précisément aux mobilisations pragmatiques, à la succession de « prises sur la réalité ». Pour cette raison, nous souhaitons attribuer à Peirce une position épistémologique qui tente de dépasser réalisme et idéalisme, à travers ce que nous avons appelé un *réalisme constitutionnel* (cf. § 2.1.4.). Celui-ci se mesure à une *légalité* des valeurs qui est à double dépendance, autrement dit qui dépend d'un couplage entre système vivant et environnement et qui ne se résout pas tour à tour localement, mais qui tend à une familiarisation, à l'élaboration d'*habitudes interprétatives* adéquates à une dialectique de valeurs opérables et de valeurs opératives (Basso Fossali 2002 ; 2009).

#### 4.3. La photographie comme métaphore explicative

Le fait que Peirce ait élaboré une réelle théorie de la photographie est chose démontrée par la transposition métaphorique de certaines questions cruciales de sémiotique générale sous l'égide de la photographie : celle-ci devient l'*explicans* d'un *explicandum*. En particulier, dans les écrits sur les Graphes Existentiels nous assistons à une inversion de la convocation de la photographie, utilisée pour expliquer un concept sous forme analogique : dans ce sens la « page blanche de l'assertion » peut être considérée comme « une pellicule sur laquelle il y a, pour ainsi dire, une photographie non développée des faits de l'univers » (Peirce 1903e, *C.P.* 4.512 ; cf. Fabbrichesi Leo 1993, p.147, nous traduisons). C'est un passage dont l'interprétation est controversée ; toutefois, on peut déduire que l'analogie avec la photo dérive de l'idée d'avoir un continuum expressif spéculaire au continuum du monde, sans que cela ne comporte en soi de réfléchissement. La page blanche de l'affirmation est une photo non développée, mais le développement est une détermination (du moins une adaptation) réciproque (a) de deux continums. Loin d'être en proie à un réalisme ingénu, Peirce souligne la « plasticité » du monde de l'affirmation : « Lorsque nous découvrons qu'une proposition est vraie, nous pouvons la mettre n'importe où sur la feuille, car nous pouvons imaginer que le continuum original, qui est plastique, soit tellement déformé qu'on peut mettre n'importe quelle proposition à n'importe quel endroit de la feuille au choix. » (*ibid.*, nous traduisons). Pour un pragmaticien il est opportun de retenir que « Toutes ses croyances peuvent être représentées, en substance, dans les schémas de son imagination ; c'est-à-dire, comme des photographies composées de séries continues de modifications d'images » (Peirce 1905a, *C.P.* 5.517, p. 120). Le continuum du plan de l'expression photographique s'ajoute à l'idéal d'un « cinéma » (*moving picture*) qui soumet le devenir à la continuité<sup>73</sup>. Dès lors, toute idée dans la conscience se constitue non comme

---

<sup>73</sup> Peirce 1905a, *C.P.* 5.115. Le recours métaphorique au cinéma (*moving picture*), comme a signalé Signorini (2009), vante au moins une autre occurrence significative du corpus des écrits peirciens, à savoir in Peirce 1906d, *C.P.* 4.8-11.

une « photographie instantanée », mais comme « une photographie composée de plusieurs photographies quasi instantanées. Plus l'idée est composite, c'est-à-dire plus elle est généralisée, plus puissante et semblable à une chose, plus il y a de troisième facteur de conscience. » (Peirce 1896, MS 17, p. 9, nous traduisons). L'analogie avec une intégrale photographique d'instantanées (*composite photograph*) explicite le fait que par la médiation de la Tiercéité on procède à la reconstitution d'un continuum qui puisse répondre plastiquement du continuum du monde. On comprend bien que la photographie est convoquée pour mettre en œuvre une position épistémologique qui se place à mi-chemin entre réalisme et constructionnalisme, et que la diagrammaticité et l'inscription locale de l'épreuve particulière doivent se confronter au continuum par le biais d'une tension asymptotique à l'intégration de saisies discriminantes infinies. Le couplage structural chez Peirce s'exprime sous forme d'appareillage de déterminations du continuum propre de chaque Univers, de celui de l'Effectualité Brute, à celui des Idées et à celui des Signes par rapport à une page *phémique* d'inscription. La détermination est interminable parce qu'elle est ouverte à d'ultérieures déterminations possibles et parce qu'aucune détermination ne se sépare jamais définitivement de ce dont elle se distingue<sup>74</sup> : dans nos termes, on dira que la garantie d'expérimentabilité s'articule à la garantie de formativité, à savoir le principe de détermination exemplifié par la photographie n'est jamais séparable d'un principe de dissemblance qui rend justice de l'exemplification "signique" en reconstruisant un continuum par recompositions successives. Si nous revenons à notre tableau n° 5, nous voyons que la photographie préside à une signification "signique" non élective (la propositionnalité de la photo s'affirme même restant en deçà de la troisième ligne supérieure, celle identifiée par un principe électif), une signification dans laquelle il y a une contingence interprétative, quelque chose de non réductible à un code et en mesure de garantir une formativité expérientielle en direct et non pré-confectionnée. C'est une relecture qui réexamine, en le recadrant, l'adage barthésien qui considère la photographie comme une production sémiotique dans laquelle l'homme brille par son absence et qui en même temps éclaire la prédilection peircienne pour la vocation certificative de la photo. Toutefois, même quand celle-ci a un statut scientifique spécifique, son usage heuristique optimisé est donné non par ce qu'elle prouve isolément (sinon pour désambigüiser ce qui semblait une hallucination<sup>75</sup>), mais par ce qui garantit au moment où elle entre dans un corpus de photographies liées à un même scénario et généralisables comme une intégrale photographique, une *composite photograph* ou enfin une carte tirée d'un tel corpus<sup>76</sup>. Par inter-référentialisation interne des photos on construit un modèle éventuel du monde (inter-référentialisation externe).

---

<sup>74</sup> Cf. Peirce 1906c, p. 163. On renvoie en outre à Paolucci (2010), où ce genre de problématiques est profondément disséqué.

<sup>75</sup> Peirce 1905a, C.P. 5.117. Voir également une allusion tardive (1909) à la même question dans C.P. 6.334.

<sup>76</sup> Voir Peirce (1895, C.P. 2.279),

L'appariement entre univers et « pages » d'inscription respectives inter-référentialise des composés, et non des entités simples ; cela nous confirme l'idée que dans le Peirce de la maturité l'iconicité n'est pas du tout réductible à un échantillonnage de propriétés. L'hypo-icône exemplifie des relations diagrammatiques et le fait par le biais d'une médiation "cartographique" qui généralise les univers inventoriés, au sens où il recourt à des simplifications, même au prix de certaines falsifications (narcotisation de propriétés négligeables selon la pertinence assumée). « Quoiqu'une icône ne soit pas, à proprement parler, *générale* du fait qu'elle est pure icône, cependant toute icône doit, dans ce sens particulier, plus ou moins "généraliser". Même une photographie procède ainsi » (Peirce 1908c, MS 300, p. 52, nous traduisons). De la même façon, la relation indicielle propre d'une "trace" photographique ne peut pas non plus être réduite à un tableau de conséquentialité processuelle originaire entre antécédent et conséquent (empreinte). La trace photographique est mise en circulation comme « une icône généralisée avec une légende symbolique ou étiquette, qui lui sont assignées indexicalement » (*ibid.*), c'est-à-dire, elle est implémentée à l'enseigne d'un certain statut et la perception de sa portée indicielle et informative reste en lice jusqu'à ce que la "promesse" ne soit pas, par rassemblement de preuves indiciaires, soldée. Mais, lorsque cela arrivera, ce qui sera "restitué" aura précisément déjà été filtré par d'ultérieures médiations de médiations.

La photo est à tel point révélatrice de la manipulation des signes et de la syntaxe entre types "signiques" que Peirce peut parfois, au lieu de la cataloguer comme exemple d'une classe, le présenter comme terme explicatif : « L'*icône* [...] est la photographie dont l'index constitue la légende. » (Peirce 1896, MS 16, p. 13, nous traduisons). Dans le manuscrit 296, Peirce affirme que « le Système de Graphes Existentiels maintient son rôle de photographie de la Pensée puisque la Forme conceptuelle que le Graphe décrit ne peut pas rester davantage dans le champ de la conscience que le Graphe ne peut rester sur la Feuille phémique » (1908d, nous traduisons). La photographie est ce qui peut expliquer, par analogie, que le système des Graphes fonctionne comme cartographie simplificatrice de la logique diagrammatique de la pensée ; en outre, la nature de trace événementielle qui s'inscrit sur un support éclaire l'advenue de la pensée, son œuvre instantanée d'organisation formelle qui toutefois ne cesse de se reconstituer, de se remettre en jeu selon un enchaînement interminable de "déclenchements" : ce n'est pas par hasard que les Graphes Existentiels sont définis comme un film (*moving-picture*) de la pensée (Peirce 1906d, C.P. 4.11). La photo composée de myriades d'autres photos n'est alors autre qu'un enchaînement de médiations de médiations qui profilent la dynamique interne de chaque *famisigne*. Le schématisme et le rapport *type/token* trouvent une résolution théorique plus avancée et substitutive précisément en passant par la photographie : à la base du *famisigne* photographique (famille de transformations) nous ne trouvons pas une généralisation qui conduise à un prototype abstrait non existant, mais la stratification et l'accommodation d'une succession vivante d'occurrences qui



continuent à apporter leur informativité diagrammatique et leur prégnance existentielle. Même la perception d'un objet, médiée par la modulation du point de vue, par des photos déclenchées tandis que ne suis plus en train de regarder et par des expériences successives, devront donc constituer une « photographie composée de percepts » (Peirce 1901a, *C.P.* 8.144, nous traduisons).

Il est vraiment difficile de penser que Peirce ait confié un rôle explicatif à l'exemple photographique sans que son statut théorique ne soit éclairci. Personne ne peut donc s'attribuer le primat d'avoir assumé les catégories sémiotiques peirciennes pour une théorie de la photographie ; c'est une prérogative qui revient au philosophe américain même.

### **5. Peirce à l'appel des théories de la photographie**

Nous ne jugeons pas aveugle ou réducteur de repartir de la classification des signes, ou encore de la *grammaire spéculative*, au lieu d'embrasser avant tout les "grandes" idées philosophiques qui informent la pensée peircienne. Ces dernières, au contraire, sont surtout des prises de position qui dépendent également du contexte historico-philosophique dans lequel Peirce se mouvait ; l'héritage majeur qu'il nous a laissé est l'*élaboration fine* de telles prises de position, élaboration qui souvent arrive à les préciser, voire à les faire comprendre différemment ; en outre, c'est au niveau de la production conceptuelle que la traductibilité des modèles et l'examen croisé de leur portée heuristique peuvent être pratiqués.

Or, s'il est vrai qu'il aurait été possible de constituer une sémiotique de la photographie indépendamment de la classification des signes peirciens, historiquement le contraire s'est produit, car l'inertie et l'indécision de la reprise de la théorie peircienne pèse sur la possibilité de réagencer globalement la recherche. D'où la nécessité de régler ses comptes avec Peirce. Notre modeste contribution tente de montrer la complexité de la réflexion peircienne, en reprenant l'idée d'Umberto Eco (Eco 1975, p. 283) de relire sa classification en termes de « modes de production du signe », bien que le parcours que nous avons tracé soit légèrement différent. La « faillite presque complète » en même temps que le « succès partiel » (*ibid.*) de la classification peircienne sont déjà intrinsèques au fait que telle typologie n'est qu'un grand champ de bataille théorique, où les signes sont "attaqués" sur différents fronts.

Or, pour débusquer des prises de positions de ceux qui se défendent derrière l'option d'école et utilisent les idées des pères fondateurs dans une version lyophilisée et comme épice pour leur propre "cuisine" intellectuelle, il a été nécessaire de mener l'examen à fond. Par contre, il vaut maintenant la peine d'affronter brièvement certains passages de théoriciens de la photographie – des sémioticiens, pour certains d'entre eux – qui ont repris avec un certain sérieux les enseignements peirciens. Le point de vue adopté serait le suivant : précisément là où la recherche téméraire de Peirce a "semé" ses propres épigones (nous renvoyons clairement à la complexification inépuisée de la

typologie des signes), une vaste couche de problématiques émerge qui ont été seulement effleurées à toute allure, avec pour seul bagage la trichotomie icône/index/symbole. Ce qui émerge notamment est le fait qu'on tende à conceptualiser la photo comme un type de signe, alors qu'on devrait la penser plutôt comme constituée en tant que signe au sein d'une certaine pratique. Plus en général, la sémiotique peircienne a, programmatiquement, toujours tendu vers la plus grande complexification, de sorte que le programme typologique qui l'informe ne vise pas à une économie des cas d'après la possibilité de les subsumer sous des types, mais plutôt à procéder à une vaste cartographie culturelle.

### 5.1. Les points cardinaux de la théorie philopeircienne de Dubois

Philippe Dubois, auteur d'un des livres de référence sur la sémiotique de la photographie (*L'acte photographique*, 1983), identifie comme enjeu théorique fondamental pour aborder le propre objet d'étude le rejet conjoint tant de la position qui voit la photo comme « miroir du monde », que celle qui l'esquisse comme « codification des apparences ». Si on conceptualise la première hypothèse en termes de *représentation par ressemblance* et la seconde en termes de *représentation par convention générale*, on aura, selon Dubois, d'une part, une réduction de la photo à l'ordre de l'*icône* et, de l'autre, son rattachement à l'ordre du *symbole*. Tentons de synthétiser les positions influentes de Dubois en une dizaine de points cardinaux.

I. *La trace d'un réel*. Un troisième angle d'approche, le plus fructueux, selon Dubois, est celui de penser la photographie comme un *index*, c'est-à-dire comme *représentation* garantie par une contiguïté physique du signe par rapport à son référent, comme « trace d'un réel » (Dubois 1983-1990, p. 40).

II. *La possible non-identificabilité*. La photo, dans une telle perspective, peut n'avoir aucune ressemblance avec l'objet imprimant (autrement dit, aucune iconicité). La photo est définie, en effet, par un processus qui a laissé des traces qu'on ne peut pas nécessairement ramener à la configuration du référent : le « réel » particulier peut demeurer inidentifiable et repérable seulement comme antécédent causal de la trace.

III. *La dépendance de la photo de pratiques culturelles*. Dubois reconnaît qu'« en amont et en aval de ce moment de l'inscription "naturelle" du monde sur la surface sensible, il y a, de part et d'autre, des gestes tout à fait "culturels", codés, dépendant entièrement de choix et de décisions humaines » (p. 47).

IV. *La photo comme image-acte*. Chez Dubois il y a une pleine connaissance de la dépendance de la photo des pratiques culturelles, également parce que le cadre théorique général dans lequel il évolue est une pragmatique de la photographie qui la saisit comme *acte* énonciateur à plein titre, voire comme une image-acte.

V. *Le moment de l'indicialité pure*. Toutefois, Dubois insiste beaucoup sur l'existence d'un « moment » de pure indicialité, en total « oubli des codes », qui est la fixation (photonique, dirait Schaeffer 1987) de la trace photographique.

VI. *Instanciation sans ingérence humaine.* On remarque l'affirmation suivante « C'est là, *mais là seulement*, que l'homme n'intervient pas et ne peut intervenir sous peine de changer le caractère fondamental de la photographie » (p. 47).

VII. *Singularité, désignation et attestation.* Enfin, Dubois impute à Peirce la conception de la photo comme un signe indexical qui maintient avec son objet référentiel une relation « marquée d'un quadruple principe, de *connexion physique*, de *singularité*, de *désignation* et d'*attestation* » (p. 48). Cela éclaircirait « la dimension essentiellement *pragmatique* de la photographie (par opposition à *sémantique*) » (*ibid.*).

VIII. *Le signifié extrinsèque de la photo, c'est-à-dire pragmatique.* « Les photographies, à proprement parler, n'ont guère de signification en elles-mêmes : leur sens leur est extérieur, il est essentiellement déterminé par leur rapport effectif à leur objet et à leur situation d'énonciation [...]. La logique de l'index que l'on repère aujourd'hui au cœur du message photographique joue pleinement de la distinction entre *sens* et *existence* : la photo-index affirme à nos yeux l'*existence* de ce qu'elle représente (le « ça a été » de Barthes) mais elle ne nous dit rien sur le *sens* de cette représentation ; elle ne nous dit pas « cela veut dire ceci » (pp. 48-49).

IX. *La langue blanche entre punctum et hérédité.* À en croire Barthes, si on devait dire que la photographie est une langue, elle serait définissable comme une « langue blanche », sans connotations, attestative ; elle est tellement « décisive » dans sa genèse qu'elle ne supporte pas de déviations ou d'ultérieurs « remplissages ». C'est précisément pour cela qu'elle est en mesure de révéler des émergences de valeurs qui s'imposent au récepteur (*punctum*). La photo se prête dès lors à être assumée comme témoignage qui nous appelle à comparaître en tant qu'héritiers de son contenu figuratif (« ceci est ma mère »).

X. *Conséquences antitextualistes.* De tout cela dériveraient deux exigences programmatiques – symétriques mais opposées – qui préludent au congé de l'analyse du texte photographique : (1) ce qui compte n'est pas « analyser des *photographies* » mais « la photographie comme dispositif théorique, “le photographique”, si on veut, [...] comme quand on parle de “poétique” par rapport à la poésie », ou mieux encore comme « catégorie de pensée » (Dubois 1983-1990, p. 57) ; le cas échéant, (2) ce qu'on doit étudier est l'efficacité de la photo : l'efficacité qui suscite, le plaisir qui garantit, la mémoire qui sollicite.

Dubois déclare ne pas prendre en considération les théories peirciennes en elles mêmes (*ibid.*, p. 60), mais comme « un instrument conceptuel » (*ibid.*) ; il est certain en tout cas que la trichotomie peircienne icône/index/symbole organise l'argumentation de Dubois et de celle-ci sont tiré par déduction des conséquences, comme celles exposées ci-dessus, lesquelles sont résumées par le même auteur dans l'idée que la photo ne peut être considérée seulement en tant que message, mais également comme acte de production : « *On ne peut*

*pas penser la photographie en dehors de son inscription référentielle et de son efficace pragmatique* » (*ibid.*, p. 64).

Dubois, comme quelques années avant lui Rosalind Krauss, se sert de Peirce à des fins spécifiques, à savoir pour élaborer une théorie de la photographie ; l'opération est ambiguë, toutefois, parce que Peirce avait déjà situé la photographie dans sa théorie des signes, comme le reconnaît Dubois lui-même (*ibid.*, p. 50). Ce n'est donc pas une manœuvre théorique inédite que de ramener le photographique à l'indexicalité ; on devrait alors d'autant plus souligner le fait que la sémiotique de Peirce ne puisse pas être pliée à un pur usage instrumental, puisqu'elle doit au contraire figurer comme la première perspective critique légitime sur la théorie de la photographie.

Avant tout, l'assurance d'un moment d'indicialité « pure » est assumée élégamment pour justifier une contiguïté physique et donc une dépendance ontologique entre l'empreinte photographique et un *réel* ; mais Peirce avertissait précisément que cela n'est pas suffisant pour ne jeter quelque lumière sur la nature de ce *réel* (Peirce 1906b), voire il faut absolument qu'il y ait d'ultérieurs accès interprétatifs à l'Objet, la portée référentielle de la photo restant en lice. De façon plus générale, il y a un faillibilisme propre à n'importe quelle inférence reconstructive relative à un enchaînement causal et à un scénario de production. Par contre, dans la théorie de la photographie philopeircienne la contiguïté physique devient subrepticement pivot fondateur d'une *désignation* et d'une *attestation* sans le passage par une tractation énonciative de la force illocutoire de la photo, voire la capacité prédicative même de celle-ci est niée, vu qu'elle ne signifie rien en elle-même. L'insistance peircienne sur le *sinsigne dicent* précède de quatre-vingts ans cette régression théorique de la sémiotique incapable de reconnaître une organisation discursive à la photographie, sans doute sous prétexte que le projet d'une projection du modèle linguistique verbal sur les langages visuels s'est révélé impraticable. Prétendant qu'il n'existe pas de tension entre énoncé et énonciation photographique en mesure de moduler la prédication et l'assomption des valeurs exemplifiées, des chercheurs comme Dubois ont confié la communication photographique à une perspective hétéronome de signification, à une inclusion de la photo dans un scénario d'implémentation littéraire ou théorique-verbale en mesure d'actualiser son usage. Les précautions peirciennes en matière de signification de valeurs d'existence (l'indexicalité avec ses différentes formes) deviennent chez Dubois affirmation *tout court* d'existence du référent ; en outre, la possibilité prédicative de la photo, entrevue par le philosophe américain, est exclue par les néopeirciens parce qu'ils ne reconnaissent pas de structures discursives autonomes.

Si l'on se réclame, en revanche, d'une efficacité "directe" de la photo en raison de la nature du dispositif, cela sonne comme un démenti avoué de la vision peircienne qui mettait partout en œuvre une *médiation*, une *tiércité*. Il n'y a aucune transparence de la photo par rapport à son instanciation, éventuellement il peut y avoir une familiarisation avec le *medium* et des

circuits fiduciaires nécessaires à la réduction de complexité de la communication sociale (Luhmann 1968).

Chez Dubois, on assiste par contre à l'assomption de la photo comme "catégorie de pensée" ; il la réduit à une "idée" (tandis qu'il convoque d'autres catégories pour l'expliquer), à un "dispositif théorique" (tandis qu'il en prédique l'événementialité et la matérialité) à la *photographicité* (tandis qu'il déclare la dépendance de pratiques culturelles). De manière contradictoire, il assume une conception pragmatique de la signification photographique au sein d'un modèle interprétatif, mais ensuite (i) il renvoie à une syntaxe productrice standard et non déclinée en usages distincts, (ii) il conçoit l'exemplaire photographique individuel comme quelque chose qui hérite un statut d'une classe productive et non de sa dépendance d'une pratique sociale, (iii) il assume, en définitive, le signe photographique comme quelque chose qui résout simplement sa signification dans son procès d'instanciation.

L'analyse de la constitution locale du signe photographique au sein de pratiques spécifiques serait en revanche la vraie "cartographie" des pivots d'un parcours interprétatif selon une approche pragmatique. Par contre, on tend à réduire la photo au moment pur d'indicialité. Si celle-ci est la "nervure" de la signification, et indubitablement elle peut l'être, cela dépend d'une perspective spécifique d'interprétation qui assume le procès d'instanciation, ou le met en perspective sur base du mode selon lequel il y a accès, par voie directe ou par reconstitution, ou précisément par le fait qu'il n'est pas reconstructible ("c'est une photo qui a emporté avec soi son secret"). Si je trouve une photo dans le tiroir, j'ai une perception actuelle de celle-ci, mais non certes de son procès d'instanciation : s'il y a quelqu'un dans la photo qui fixe l'objectif j'aurai l'actualisation d'une relation inter-déictique fictive entre l'espace énoncé et mon espace d'expérience ; si je vois que je suis en train d'y laisser d'abondantes traces de doigts, je les lirai comme indices (traces actuelles) de mes mains souillées ; si j'observe le papier et la température de la couleur, je me ferai une idée du fait qu'il s'agit, admettons, d'un polaroid du début des années 1970, et croyant qu'il appartient probablement à mes parents – relativement inexpérimentés en matière de technique photographique – je suis prêt à l'assumer comme n'étant ni un montage photo, ni une photo à statut esthétique, mais une prise occasionnelle qui représente quelque parent ou ami, même si je ne les reconnais pas. Dans ce dernier cas, je suis déjà en train de constituer la photo comme signe indiciaire, voire comme objet matériel qui contient une stratification d'énonciations dans le temps (l'impression, le développement, la détérioration par consultation récursive dans le temps, l'apport de facteurs environnementaux qui en ont endommagé le support et les pigments, etc.), à tel point que je serai probablement contraint d'identifier des signes qui peuvent être ramenés tantôt à l'une, tantôt à l'autre de telles "énonciations".

La lecture indiciaire d'une photo ne réduit pas du tout la signification à des inférences du type "si → alors" : elle souligne plutôt la nature exploratoire de la gestion du sens dans le temps et le fait que l'indice soit constitué comme tel

seulement dans un cadre indiciaire, c'est-à-dire dans une constellation d'indices (de même que le médecin diagnostique une maladie à partir d'une constellation de symptômes). L'indice ne vit que dans un réseau de relations fictives et dépend de la tentative de saturer la sémantisation des configurations inter-actantielles qu'on peut constituer seulement dans une certaine perspective (*intérêt thématique*<sup>77</sup>), même lorsqu'elles sont directement éprouvées puisque l'événementialité est toujours en soi déficitaire par rapport au sens (on a une transformation de valeurs, mais selon quelle *valence* ?). Tracer un parcours relationnel entre indices n'est pas du tout un simple geste inférentiel qui reconstruit un enchaînement causal ; on procède plutôt par accumulation de "preuves écrasantes" (par exemple, celles-ci pèsent seulement en tant que strates indicielles qui justifient la rationalité de la thèse de l'accusation en tant qu'interprétation plus "dense" que les thèses de la défense). Ce qui émerge est que l'indicialité débouche tout au plus dans une « tenue du sens » locale ; cette dernière est en même temps "possession" (c'est un sens cultivé), "contenance" (c'est un sens densifié et entassé dans la mémoire), habitude (au sens peircien : c'est un sens régulateur), résistance (c'est un sens qui reste *valable* dans le temps), point d'appui (c'est un sens qui soutient). L'indicialité, avec lequel se confronte également l'analyse textuelle, est "promesse d'indexicalité", "reconstruction conjecturale d'indicialité", parce que ce n'est qu'en perspective qu'elle pourra saturer par connexions sémantiques chaque relief, identification, ou repérage par le biais d'un scénario qui se proposera, par inter-référence, comme modèle possible du procès d'instanciation qui s'est réalisé dans le passé. De même qu'on ne peut pas nier la contribution de l'inférencialité à la gestion du sens, il n'est pas possible non plus d'occulter la constitution pertinente et locale des signes, les perspectives de sémantisation et d'assomption, les stratégies économiques du traitement et de la reconfiguration continue du sens dans le temps.

## 5.2. Figurativité instanciative et figurativité énoncée

Dubois parle de la photographie comme « image-acte » et « image-icône », même en termes synonymiques, pour indiquer que sa sémantique est inséparable du procès d'instanciation. Mettant de côté la contradiction entre volonté de définir le photographique indépendamment de l'iconicité pour parler ensuite d'image-icône, concentrons-nous sur l'expression « image-acte ». Sur le plan du signifiant, d'un point de vue peircien, nous pouvons affirmer que chaque signe-occurrence est un produit : il a donc en mémoire un acte d'instanciation. Soutenir à raison, comme le fait Rastier, que la sémantisation passe toujours par le signifiant en tant qu'il se pose comme un des interprétants incontournables du texte, ne signifie pas délier acte instanciateur et acte locuteur, mais en revanche les faire confluer dans un parcours interprétatif ; néanmoins, cela ne signifie pas éluder l'importance de leur distinction (on pense combien les stratégies de l'assomption du signifiant

---

<sup>77</sup> C'est le terme utilisé par Husserl (1926).

et celles du signifié<sup>78</sup> peuvent être divergentes entre elles ; il suffit de penser, d'une part, au lapsus, de l'autre, à l'ironie).

Mais c'est surtout au niveau de la *déclinaison figurative* que certains distinguos se précisent : la syntaxe figurative de l'instanciation n'est parfois plus superposable à la syntaxe figurative de l'énoncé, comme le démontre entre autre la dissemblance entre une lecture figurative et une lecture plastique du texte photographique (dans ce dernier cas il est typique de mettre en œuvre une lecture de l'énonciation plastique, autrement dit de penser cette dernière comme dépendante d'une dramatisation du procès d'instanciation). Mais la sémantisation plastique n'est pas non plus généralement tout à fait superposable à la syntaxe figurative d'instanciation mise en mémoire dans le texte ou attribuée par son statut.

Toute la gêne théorique provoquée par ces niveaux de la signification textuelle, qui sont toutefois propres à une multiplication des accès au sens, semble se résoudre dans le cas de la photographie dans leur apparente coïncidence. Soutenir cela signifierait toutefois penser que les règles d'actorialisation figurative sur le plan de l'énoncé sont les mêmes que celles qui sont à l'œuvre sur le plan de l'instanciation : la configuration de l'objet s'est tracée et la configuration-trace, quoique dans l'appauvrissement de propriétés, sauvegarde une même règle d'actorialisation, surtout à cause de la projection, point par point. Mais c'est le même Dubois qui ne veut justement pas assumer l'idée d'une indexicalité qui régirait la restitution iconique ; la connexion indicielle peut subsister et s'exhiber même au prix du renoncement à toute lecture figurative possible de la photo-énoncé. Par là, Dubois en arrive implicitement à rendre dissemblable la syntaxe figurative d'instanciation des photos (c'est-à-dire, la mémoire inscriptive dont on déduit indiciairement l'imprimant de l'empreinte), laquelle reste du point de vue de la sémantique fondamentale une image-acte, une figurativité énoncée (à savoir "ce qu'on voit dans la photo"). On doit noter encore que la syntaxe figurative de l'instanciation ne prévoit pas seulement l'objet imprimant, mais des actants de contrôle comme la lumière ; voire, il serait plus correct de prétendre le contraire : il y a une impression de la lumière médiée par des objets qui en filtrent, bloquent ou relancent la diffusion. Cela rend raison d'une "dramaturgie" de l'instanciation avec des rôles de protagoniste inversés par rapport à l'actorialisation figurative de la photo-énoncé, où la lumière devient seulement condition de possibilité du "visible". On ne devrait pas oublier à ce stade le rôle du support, dont la matière réagit à la lumière : la pellicule semble vouloir réduire les réactions chimiques de sa propre matière à la pure inscription de son enveloppe. Dubois convoque significativement l'analogie avec le bronzage, mais l'analogie avec la peau doit être prolongée jusqu'à la texture de la photographie analogique, qui possède ses propres patterns comme d'ailleurs la photo digitale (les pixels).

---

<sup>78</sup> Nous devrions préciser ici "ce qui, à un certain niveau, devient pertinent sur le plan de l'expression et ce qui, au même niveau, devient pertinent sur le plan du contenu".

Dans tous les cas la syntaxe figurative de la production photographique peut s'avérer totalement démunie face au scénario figuratif énoncé. Il suffit d'un "nocturne" sur le plan de l'énoncé figuratif obtenu par simple réglage de l'obturateur pendant un déclenchement diurne pour démontrer que la syntaxe figurative instanciative peut être impuissante à expliquer la syntaxe énoncée. Mais pas seulement : la mémoire instanciative signifiée par le texte (et pour cela appelée *discursive*) ne coïncide pas nécessairement avec le processus qui a "réellement" été à la base de la production photographique. Une photo bougée peut signifier un faire énonciatif perturbé par une (é)motion, tandis qu'elle répond, dans la technique de réalisation, à un déclenchement hypercalibré pour obtenir exactement cet effet.

Par rapport au « ça-a-été » barthésien, qui serait propre à la sémantique de la photo, on doit relever que c'est seulement le "déclenchement" qui "a été", et en tant qu'ontologie négative d'un fait instanciatif, tandis que le « ça-a-été » du scénario figuratif n'est constitué qu'à partir de la photo et réattribué au passé à travers les garanties futures d'une archéologie menée interminablement à terme.

L'irradiation des valeurs existentielles par le biais de la connexion indexicale se heurte, par exemple, à des problèmes d'identification et de repérage, dont dépendent des critères de "bonne composition" d'une photo. Il suffit d'essayer de photographier depuis une distance de cinquante centimètres un morceau de mur blanc de sa maison pour exhiber sa photo comme "texte testimonial" (et non comme exemplification de son ascétisme esthétique) et voici que l'irradiation des valeurs existentielles par rapport au mur s'avérera insignifiante, dès lors que, privé d'un quelconque rapport figuratif interne, même la minime constitution de valeurs spatiales (en termes dimensionnels) viendra à manquer. Hormis ce cas étrange, mais qui fait comprendre qu'il est difficile que des valorisations spécifiques de l'acte même de photographier soient établies par rapport à la possibilité d'identifier un paysage figuratif, nous pouvons assumer des cas bien plus répandus où le problème est l'identité de sujets et d'objets dont la configuration serait révélée par la photo : typique le geste de déchirer les photos, pour autant qu'elles soient "certificatives", accompagnées de phrases du type "ce n'est pas moi celui-là", "on ne dirait vraiment pas que c'est elle non plus", "vu d'ici on ne comprend rien de ce que c'est réellement". Certes, de tels exemples peuvent être assumés dans le signe de la photo "tellement fidèle au réel qu'elle en devient ingrate" ; mais on doit noter en premier lieu que la photo a été soupesée comme index en fonction d'autres accès expérientiels (médiés ou non) à l'objet représenté ou dans la perspective de pouvoir identifier des traits dont la nature reste en lice. En outre, la photo peut être refoulée en tant qu'elle saisit quelque chose de non éprouvable ; typique le raisonnement : "je ne suis pas photogénique, mais je me console car les gens me voient en mouvement et ainsi je fais valoir mon expressivité". Dans le domaine filmologique on tend à rejeter l'analyse du photogramme individuel, puisqu'il n'est pas saisissable lors de l'expérience perceptive du film. De même, la photo peut être refoulée dès lors que personne



ne saisirait la réalité de telle façon ; le dispositif serait fidèle dans son inter-objectivité, mais infidèle à l'égard de la phénoménologie de l'expérience.

### 5.3. La photographie comme art de l'index

C'est précisément avec l'aval présumé de la sémiotique peircienne qu'une théorie de la photographie comme *ready made*<sup>79</sup> s'est imposée. La connexion indexicale de la photo passerait outre le niveau symbolique et restituerait « le langage de l'art à l'ordre des choses » (Krauss 1977). Voire, un véritable « art de l'index » (*ibid.*) se profilerait qui a comme premier enracinement le *photographique*, né comme technique d'impression sur support photosensible, et son élaboration poétique plus cristalline chez Duchamp. De l'esthétique métaphorique du Classicisme on passerait, avec l'avènement de la Modernité « indicielle », à une esthétique métonymique. La réflexion théorique-générale devient dès lors également le pivot d'un encadrement historique, à tel point que s'ajoutent à la vision de Krauss celles de nombreux autres chercheurs, prêts à relier l'index à l'idéologie et à la politique et l'icône au symbolique et à l'intemporel (Durand 1995, p. 126) et à noter le raffinement poétique du *ready made* selon lequel la photographie est pensée comme « mode de présence de l'objet » (*ibid.*). La photo s'instancie à travers une appréhension qui soit la plus neutre possible et en même temps digne de foi, de sorte que le déclenchement se pose comme un prélèvement de l'objet, lequel est ensuite libre de signifier par lui-même ou en tout cas au sein d'un nouveau contexte, par rapport auquel la photo s'est posée comme simple intermédiaire. Autrement dit, la photographie est absoute de toute prétention de médiation linguistique précise (elle est tout au plus « langue blanche »), elle est insérée dans des formes de médiation institutionnelle qui la transcendent (par exemple, le domaine de l'art) et rendue pertinente uniquement en tant que médiation technologique<sup>80</sup>.

Dubois, plutôt que d'accorder une dimension indicielle (les traces de l'instanciation comme mémoire signifiée) propre à chaque texte, entend

---

<sup>79</sup> Régis Durand, réfractaire à la théorie de la photo comme *ready made*, prétend qu'il est désormais acquis que l'image photographique est « bien loin d'être purement indicielle. Son statut sémiotique se situe plutôt entre icône et indice, et c'est sans aucun doute de cette indétermination qu'elle tire une grande partie de ses potentialités » (Durand 1995, p. 130). Toutefois, Durand avance cette affirmation quelques lignes après avoir énoncé (quoique de manière succincte) que le statut de l'image photographique évolue dans le temps, que l'idée d'une image sans code est fallacieuse, que le dispositif dépend d'une certaine conception culturelle ; autrement dit, après avoir apporté beaucoup d'eau au moulin de l'interprétation *symbolique* de la photo. Le mérite de Durand est cependant celui de soutenir que la photo n'est aucunement condamnée au présent de l'indicialité en acte ou à l'« avoir été » de la trace, mais qu'elle peut déployer les assises temporelles de la signification les plus diversifiées (*ibid.*, pp. 132-33). Le précieux travail de Durand met au jour le fait que le simple rappel de la vulgate peircienne rend les positions théoriques plus indécises qu'elles ne l'auraient été sans (du reste, de façon significative, Durand ne place même pas Peirce en bibliographie).

<sup>80</sup> Sur les formes de *médiation* et leur syntaxe nous nous permettons de renvoyer à Basso Fossali (2007 ; 2008b).

dégager, contrairement à Krauss, une orientation de la production artistique contemporaine qui se relie à la peinture des origines, puisque celle-ci naquit comme *représentation par contact* (Dubois 1983, p. 116).

De telles reconstitutions historiques généralisantes nous intéressent peu en l'occurrence, elles sont d'ailleurs extrêmement discutables, puisqu'elles prêtent le flanc à d'innombrables contre-exemples. Ce qui nous préoccupe, ce sont les forçages théoriques selon lesquels

c'est le référent en tant que tel, dans sa matérialité spatio-temporelle, qui devient à lui-même sa propre représentation. La proximité physique entre le signe et son objet se fait alors totale identification. [...] l'"œuvre" alors ne nous dit pas autre chose que ce qui la fait être œuvre. Toute la sémantique du message tient dans sa seule pragmatique » (Dubois 1983, pp. 114-115).

L'argumentation de Dubois – qui a comme fond théorique la photographie, le *ready made*, le *land art* et la performance, ainsi que la peinture des origines, parce que tout cela forme un ensemble d'expériences connexes à un art de l'événement indiciel – est paradoxale parce qu'il passe d'une sémantique de l'ostension de l'objet (le référent est saisi comme signe de lui-même) à la sémantique d'implémentation publique d'un artefact qui peut l'ériger en œuvre d'art, en transformant la sémantique uniquement parce qu'il en modifie le statut. Ce sur quoi se base la sémantique de l'œuvre est-il alors l'objet exhibé ou l'acte de la performance ? Certes, on pourrait avancer que l'"ostension" photographique (pour faire crédit aux thèses débattues ici) est à son tour une performance, mais cela ne ferait que démontrer la non-transparence de l'événement performateur, et non la transparence référentielle. En outre, les pratiques réceptives des performances, précisément parce qu'éphémères, ont bien peu à voir avec la persistance de la trace photographique, sinon par le fait que cette dernière est souvent utilisée précisément pour les documenter. Personne ne réduirait, toutefois, une performance à sa documentation, et n'accéderait à son signifié en considérant les photographies comme non transparentes<sup>81</sup>. En troisième lieu, toute événementialité ne décline pas un processus d'impression, et donc ce n'est pas parce qu'une performance est liée à un advenir "ici et maintenant" qu'elle peut être cataloguée sous la même classe que les photographies. Enfin, le théâtre est depuis toujours lié à un advenir scénique qui n'exclut en rien sa "métaphoricité", sa symbolique ; la même chose peut être dite des performances et de la photographie elle-même.

L'indicialité semble donc entrée dans le champ de la théorisation photographique, certes à juste titre (Peirce l'enseigne lui-même), mais avec pour *effets collatéraux* beaucoup de confusion conceptuelle, ou du moins de réductionnisme théorique, sans doute dans le but d'identifier des périodisations ou des tendances de l'art contemporain. L'approche au *photographique* de Rosalind Krauss, médié par *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même* (à

---

<sup>81</sup> Voir l'étude de M. G. Dondero sur la photo de théâtre publiée dans la version italienne de cet ouvrage et Dondero (2007-2008).

savoir *Le Grand Verre*) de Duchamp, pourrait témoigner pleinement de ce réductionnisme. La proximité statutaire de cette œuvre célèbre par rapport à la photographie serait donnée (1) par la *présence* réelle et irréfutable des objets contenus dans le *Grand Verre* (présence, entre autre, renforcée par la transparence de ce dernier), (2) par la dépendance de la signification de l'œuvre de son titre didascalique qui « élucide le lien narratif entre ses éléments » (Krauss 1990, p. 76), (3) par le paratexte intitulé « Préface » de 1934, c'est-à-dire postérieur de huit ans à la première exposition publique de l'œuvre, qui fait allusion à un « Repos instantané [...] d'une succession [...] de faits divers [...] pour isoler le signe de la concordance entre [...] ce Repos [...] et [...] un choix de Possibilités<sup>82</sup> », (4) par la présence de parties conçues soit utilisant la photographie, soit par la trace indicielle offerte par la poussière qui s'est déposée sur l'œuvre pendant qu'elle se trouvait dans le studio de l'artiste. Il est difficile d'objecter à Krauss le manque d'autonomie sémantique de l'œuvre de Duchamp, vu que l'usage tranquille des paratextes duchampiens successifs, qui expliquent ou racontent la genèse de l'œuvre, est régie théoriquement par la relation du *Grand Verre* avec la photographie, laquelle ne réussirait pas à signifier toute seule si ce n'est par le biais des intitulées et des didascalies. Certes, quand on mortifie la sémiotique du texte visuel par le biais des béquilles verbales dont on doit se doter, il va alors sans dire qu'il en dérive des avilissements en chaîne ou une réduction du signifié de l'œuvre à la poétique, en particulier aux écrits de poétique. Soutenir que le *Grand Verre* met des objets *in praesentia* du spectateur apportera sûrement son sceau à une torsion significative dans la pratique artistique de Duchamp, mais non une nouveauté au sein des beaux-arts, vu que la sculpture et l'architecture ont toujours donné lieu à une réception de ce type et dramatisé leur intervention sur la matière, l'intersection tensive entre lumière et formants, l'implémentation dans un lieu public, etc.

Que Duchamp se soit fortement intéressé aux calques et aux traces est un fait notoire ; qu'on puisse passer à travers sa poétique pour en distiller une portée théorique générale sur la spécificité photographique et sur son impact dans l'histoire de l'art est une question bien plus douteuse. Si la finesse interprétative de Krauss à l'égard de l'œuvre de Duchamp et de la présence massive de l'indicialité dans l'œuvre de celui-ci est louable, sa tentative de relever des sauts paradigmatiques dans l'histoire des arts est une maladie typique de la chercheuse avide de discontinuités révélatrices fuyant l'effort de caractériser des relations, sachant bien que la tâche est inépuisable<sup>83</sup>.

---

<sup>82</sup> Texte de la « Préface » de Duchamp ainsi cité par Krauss (1990, p. 76).

<sup>83</sup> Par exemple, on note que l'excellente réflexion sur la photographie aérienne amène Rosalind Krauss (1990, p. 97), à des affirmations totalement contradictoires par rapport à celles envisagées avant : « La photographie aérienne nous met en face d'une "réalité" transformée en un texte, en quelque chose qui nécessite une lecture ou un décodage. Il y a césure entre l'angle de vision sous lequel la photo a été prise, et cet angle de vision qui est requis pour la comprendre. La photographie aérienne dévoile donc une déchirure dans le tissu de la réalité, une déchirure que la plupart des photographies prises au sol

Ainsi, le centre argumentatif de la théorie de Krauss, ou du moins celui qui fut surtout retenu, se fonde sur la relation entre «prélèvement photographique» comme trace de l'objet et ostension publique de l'*objet trouvé*. Dans les deux cas nous aurions une «capture de l'objet» qui rompt avec les codes représentationnels. D'une part, on veut savoir si les opérations duchampiennes visent à mettre l'objet à nu ou si, en revanche, elles proposent de dénuder les conventions artistiques, de l'autre, si le prélèvement indiciel trouve vraiment un objet «présymbolique», étranger ou aliéné par les codes culturels, et si l'opération de «titrer de façon didascalique» et de l'implémenter dans un espace muséal ne signifie peut-être pas une immédiate réinsertion et un ultérieur assujettissement aux conventions. La «spécificité physique de l'indice» (*ibid.*, p. 85) n'a rien à voir avec la différence statutaire de deux objets indiscernables, dont l'un a été élevé au rang d'œuvre d'art : ils sont tous deux des occurrences, donc dotés chacun d'une identité numérique. Si ensuite on comprend que l'urinoir de Duchamp devient un exemplaire non reproductible parce qu'autographique, ceci n'a rien à voir avec la photographie dont le régime de l'œuvre est à *objet multiple*.

Duchamp assimilait l'implémentation d'une œuvre à un instantané photographique, et Krauss explique que l'«effet d'instantané» peut être ramené soit au «déraillement du discours ou [à] la dysfonction dans le domaine du langage», soit à l'acte linguistique comme événement (*ibid.*, p. 85). Il est clair que Duchamp se réfère à la performativité de l'exposition qui provoque «instantanément» un changement de statut de l'objet. Mais alors la photographie est utilisée ici en termes analogico-métaphoriques, et si l'on veut aller jusqu'au bout du parallélisme, cela concerne l'implémentation et le déclic photographique, provoquant performativement non la restitution d'un réel, mais exactement une «repertinentisation» culturelle de l'objet.

Par contre, Krauss commente la chose en soutenant que «l'immédiateté du *Ready-made* est logiquement reliée non seulement à l'effondrement des convenances linguistiques (ou semble l'impliquer) mais encore à l'abandon de cette idée selon laquelle le langage aurait un sens qui lui serait propre et qui existerait indépendamment de la volonté d'un locuteur donné» (*ibid.*, pp. 85-86). Avant tout, le *ready made* démasque des conventions culturelles, et à la limite il les tourne en dérision, mais il ne les fait pas s'écrouler ; en second lieu, la signification linguistique, depuis Saussure, a toujours été pensée comme liée à l'activité des locuteurs et donc aussi comme une mémoire sociale ; en troisième lieu, l'intention du locuteur, quand bien même il serait le plus explicite possible, ne résout aucunement le problème suivant : celui-ci doit se confronter avec le caractère public des interprétants (c'est précisément sur eux que doit aussi se reposer Duchamp s'il veut accéder à un minimum d'intersubjectivité). Du reste, quant à l'intentionnalité, son droit de cité en art

---

essaient à grand peine de dissimuler. Si toute la photographie promet, approfondit et encourage notre fantasme d'un rapport direct au réel, la photographie aérienne tend – par le moyens mêmes de la photographie – à crever la baudruche de ce rêve ».

équivalait à la disqualification de ce dernier par la réédition d'un prométhéisme romantique de l'artiste-génie, oracle de la vérité ou d'un quelconque absolu.

Certes, on pourrait avancer que photographie et *théorie du terrain* ont dû se confronter et rompre par rapport à une pensée sémiologique, qu'elle soit culturellement implicite (verbocentrisme), ou scientifiquement explicite (théorie des codes), qui se manifestait comme profondément réductrice. Toutefois, on doit relever – comme on l'a déjà dit – qu'on exacerbe ce réductionnisme si on assume des positions qui prêchent la non-autonomie sémantique d'un texte photographique et sa dépendance par rapport à une didascalie (tout texte, quelle que soit sa nature peut dépendre de paratextes, ou entrer en relations intertextuelles et, quant aux titres, il en existe dans tous les types de communications et ils font partie de l'œuvre, de même qu'une *image en regard* fait partie d'un texte de biologie). En même temps, on ne doit pas confondre les conceptualisations sémiotiques erronées de la photographie avec la mauvaise édification de modèles généraux, nocifs pour la conception même de la langue naturelle et des textes verbaux.

Il est assez curieux de noter que, tandis qu'on peut accepter des substitutions de paradigmes dans certaines disciplines, sans nuire à la légitimité de leur perspective de pertinence sur un phénomène, en ce qui concerne la sémiotique, la falsification des thèses structuralistes des années 1960 doit équivaloir à une sépulture de ses ambitions, d'ailleurs perçues comme entrave par rapport aux *théories de terrain*. Les "fautes" sémiotiques, à bien y regarder, sont encore mineures si on pense que le retour à Peirce (ou au Saussure des inédits) peut être exhibé comme un acte de régularisation opportune par rapport aux vulgates simplificatrices. Encore plus curieux : le fait que des théories qui se veulent anti-textualistes et pragmatiques finissent par se poser une question comme *qu'est-ce que la photographie ?*, pensant pouvoir la résoudre sur base d'une "nature" instanciativo-technologique. Précisément en tant que positions pragmatiques, elles devraient se poser la question de savoir comment un dispositif a été investi au sein de pratiques spécifiques, et appréhender le produit photographique comme la stratification tensive et irrésolue entre "pertinentisations" en compétition, endiguées localement selon des négociations locales.

Dubois est un excellent chercheur également dans le domaine du cinéma ; comment se fait-il qu'il n'ait pas entendu la critique du réalisme ingénu ou d'un certain documentarisme, mise en chantier par les *Cahiers du cinéma* entre la fin des années 1960 et le début des années 1970<sup>84</sup> ? Comment ne pas comprendre que la réalité sociale est une grande mise en scène et que la reproduire photographiquement et l'exposer à un public qui est partie intégrante de cette réalité ne signifie pas du tout la désancrer d'une sémantique

---

<sup>84</sup> Nous pensons, par exemple, aux interventions éclairantes de Jean-Louis Comolli (1972) que Dubois cite lui-même (1983, p. 31).

culturelle? Quand bien même il y aurait un moment d'indicialité pure, la réalité retracée est une réalité qui est médiée par ses structures d'autoreprésentation<sup>85</sup>.

Claudio Marra (2000) définit non seulement la photographie comme « un morceau de réalité », mais il pense qu'il est incorrect de saisir l'articulation entre le fonctionnement d'un dispositif et son opérationnalité dans des pratiques de signification, ou il proclame encore le paradoxe embarrassant qui consiste à définir le signe comme n'étant ni arbitraire, ni pleinement conventionnel, ignorant évidemment la longue tradition linguistique des *signes partiellement motivés*, comme par exemple les onomatopées ; il se prévaut de Peirce et de sa théorie de l'index en ne saisissant pas que même pour le philosophe américain la médiation de la *Tiercéité* est ubiquiste ; il polémique avec Eco parce que celui-ci soutient que les photographies « bien que n'étant pas des miroirs, "on décide de les lire *presque comme si* elles en étaient" » (nous traduisons), montrant du doigt le vice d'un *als ob* régulateur (donc emblème du pragmatisme), sans relever que le sémiologue italien est simplement en train d'argumenter la distance entre l'indicialité et l'indiciarité, vu que l'*antécédent*, dans la syntaxe d'instanciation, ne peut être éprouvé directement<sup>86</sup>. Nous n'avons pas l'intention d'objecter l'indubitable existence de retards théoriques et méthodologiques dans l'étude de la photographie, mais il est très important, pour aller en profondeur, de ne pas troubler les eaux. Par exemple, il est clair qu'une conception de la photographie comme *message* est rétrograde, mais cette notion de message n'est plus pertinente pour tout objet culturel – hormis au sein d'une nouvelle médiologie. Quoiqu'en se situant à l'intérieur d'une pragmatique de la photographie, Marra conçoit la photo comme un *analogon* du réel faisant croire que ce statut est général et non négocié localement à l'intérieur de pratiques spécifiques. De la même façon, il est sûrement éclairant de saisir la photo comme *relique*<sup>87</sup>, mais uniquement

---

<sup>85</sup> Sur ce point voir également Batchen (1999, p. 198) : « nous devons considérer la photographie comme la représentation d'une réalité qui n'est elle-même rien d'autre qu'un jeu de représentation » (nous traduisons).

<sup>86</sup> Dès lors qu'on peut trouver des passages peirciens qui prétendent que des procès inductifs peuvent s'étayer sur la photographie (cf. Peirce 1903c, *C.P.* 2.642), exactement comme ils peuvent s'étayer sur les miroirs, il est certain que Peirce aurait considéré que le *sentir* vrai de l'« enregistrement » photographique trouvé dans une archive dépend d'une inférence hypothétique (abduction), dès lors qu'il s'agit de « supposer quelque chose d'un genre différent de celle que nous avons directement observée et souvent quelque chose que nous serions incapables d'observer directement » (*ibid.*, *C.P.* 2.640, nous traduisons). Ce raisonnement est expressément étendu par Peirce aux sciences des traces, telles que la géologie. Rien n'empêche alors que nous puissions nous forger un *habitus* par induction par le fait que chaque photo déclenchée par nous exhibe des connexions indicielles avec la portion d'espace enregistrée, tandis que nous devons nous confier à une abduction et à un sentir vrai par rapport aux photos que nous trouvons implémentées au sein d'un circuit médial qui nous permet de remonter seulement indiciairement à la production de la photo.

<sup>87</sup> Une telle vision de la photo comme *relique* est propre également à Barthes et explicite chez Dubois.

quand celle-ci s'articule avec une pratique de culte, ne fût-ce que celui dédié aux proches qui nous ont quittés. Dans une autre intervention, Marra (1990) déplore le fait que les approches formalistes se soient basées sur le *hardware* des dispositifs, c'est-à-dire sur leur matérialité d'objet, et non sur le *software* conceptuel qui peut associer des médias différents. Au contraire, il semble que les positions de Marra (2000) sont étroitement liées à la nature matérielle de la trace photographique, tandis que les approches sémiotiques ont relevé le "software" discursif entre formes expressives différentes. En effet, chez Marra (1990) la photographie exemplifierait, pour l'époque contemporaine, non tant un procès matériel d'instanciation, mais une « macro-poétique : la réalité dupliquée, l'automatisme productrice, le temps réélabore » (nous traduisons). Une telle macro-poétique anticipe sur les images informatiques qui « doivent être considérées comme une forme de réalité simulée avec laquelle on se confronte » (nous traduisons), et non comme un territoire de simulacres discursifs. Au-delà du fait que la notion de simulacre se déploie exactement dans une circulation de valeurs identitaires entre mondes de référence à différents statuts, le rapprochement de la photographie avec la réalité virtuelle semble accentuer son appartenance à un monde possible, quoique posé, par translation de l'enracinement de l'expérience, comme propre monde de référence régulatrice. La *post-photographie digitale* signe une réelle discontinuité avec la photographie analogique (et même digitale) dès l'instant où elle devient un *data set* disponible, par implémentation informatique, pour un nombre infini de textualisations selon les perspectives les plus différentes<sup>88</sup> (Hansen 2004, pp. 94-95). Mais c'est exactement cela qui fait de la post-photographie digitale une chose bien éloignée d'un « fragment de réalité », et plutôt un répertoire d'images possibles (*ibid.*, p. 96) en mesure de la modéliser. Du *ready made* nous sommes donc arrivés à une photographie à décliner selon des points de vue multiples, qui tour à tour la textualisent et la rendent perceptible, bien que celle-ci, comme *data set*, reste quelque chose à exécuter indéfiniment dans une liberté radicale par rapport aux positions réelles d'un observateur.

Pour résumer, la théorie de la photo comme *ready made* implique : (a) une totale déformation de la théorie peircienne (après ce qui précède, je crois que cela peut se passer de commentaire) ; (b) une déproblématisation de la

---

<sup>88</sup> La photo digitale n'a pas du tout construit une solution de continuité par rapport à la photo analogique quant au statut indiciaire ; la possibilité de mentir a toujours été propre au signe photographique, sans que par cela cessent les pratiques selon lesquelles elle est définie comme "document" (et ceci n'arrivera même pas pour les photos digitales). Dans la syntaxe productive de la photo analogique et de la photo digitale il n'y a pas de facteurs qui les rendent statutairement différentes en termes sémiotiques. Dans ce sens on ne peut pas épouser *tout court* les thèses de Mitchell 1992, mais il est vrai en revanche que le statut de l'objet photo se modifie dès l'instant où nous le concevons comme un pur et simple *data set* reconfigurable perspectivement à des fins d'exploration. Le problème est que nous ne sommes plus face à une *image*, mais à un *environnement* virtuel où se créent des images.

perception, vu que cette dernière est toujours dépendante d'une sémiose et d'une écologie de la signification<sup>89</sup> (même les cognitivistes comme Neisser ont compris la leçon de Gibson, et même les gestaltistes ont mis en évidence la « tension à la prégnance ») ; (c) l'acceptation que l'ordre des choses soit déjà un ordre de signification, un paysage d'objets qui les relie à des pratiques (penser pouvoir les appréhender autrement signifie accéder à un horizon nouménique étranger à la dépendance historique de notre compétence d'acteurs sociaux) ; (d) une imprudente éléction de cas *sui generis* – ou encore la séparation, le déplacement et l'éventuelle recontextualisation d'un objet comme un des “coups” particuliers du *ready made* – tandis qu'il est plutôt évident que ceci arrive à chaque pratique linguistique (le système linguistique est une abstraction par rapport à la *parole*, raison pour laquelle toute suite énonciative qui a eu droit de cité dans un cours d'action sémiotique est passible d'être décomposée, extraite et rejouée dans un autre contexte : les types linguistiques ne sont que des *famisignes*, autrement dit *des familles de transformations* ; (e) une explicitation manquée du fait que même l'ostension de l'objet (il s'agit toujours de cela) se pose comme un mode de production “signifique”, enchâssé à l'intérieur du mode de production sémiotique de la photo ; c'est-à-dire, d'une part nous avons une énonciation énoncée qui régit l'ostension, de l'autre, l'instanciation de la photo même (ne pas distinguer ces deux syntaxes, placées à deux niveaux différents, signifie ne pas comprendre que la photo puisse faire bien autre chose qu'exhiber l'objet dynamique qui se trouve éventuellement à la base de son instanciation). Enfin, les rapports réellement prégnants entre photographie et *ready made* (changement statutaire de l'objet, métadiscours sur les conventions qui rendent deux objets indiscernables différents, etc.) finissent par démontrer exactement le contraire d'une théorie indicielle déproblématisée comme celle qui envisage la photographie comme *analogon* ou trace ontologique de la réalité.

#### 5.4. Éléments controversés des contributions philopecriniennes à la théorie de la photographie

Tandis que la reprise de la division entre sémantique et pragmatique ne nous semble nullement fructueuse puisqu'une théorie sémiotique de la gestion du sens établit des dépendances croisées entre elles, il est épistémologiquement important de distinguer une sémiotique des textes d'une sémiotique des pratiques vu que les modes d'investigation des unes et des autres diffèrent inévitablement au niveau méthodologique. Les théories de la photographie d'obédience peircienne, au delà des déproblématisations de la sémiotique du philosophe américain, ont eu un impact décisif, non seulement pour mettre en évidence l'importance inévitable de la *mémoire* signifiée du procès d'instanciation, mais aussi pour focaliser l'attention sur les pratiques au sein

---

<sup>89</sup> La photographie digitale, et surtout la post-photographie, n'ont que récemment problématisé la perception comme syntaxe figurative incorporée dépendant d'une écologie de la signification (cf. Hansen 2004).



desquelles la photo circule, également parce que cela détermine, inévitablement, le système de pertinence selon lesquelles on peut la constituer.

Une phrase caustique de Denis Roche (1982, p. 73) est placée en exergue au livre de Dubois (1983, p. 5) : « Ce qu'on photographie, c'est le fait qu'on prend une photo ». Roche – comme nous verrons dans le chapitre qui lui est consacré – est un explorateur de la temporalité en photographie. En particulier, il y a des photos chez Roche qui manifestent la survenue du déclic par rapport à une réalité qui n'a pas eu le temps de “poser” (le “contretemps” d'un auto-déclenchement délibérément mal calibré), ou bien, dans une tout autre perspective, la répétition de la prise d'une photo du même paysage à des années de distance, ré-adoptant entre autre le même point de vue. L'investissement sémantique du *faire photographique* au sein d'une pratique spécifique (par exemple, activité artistique, scientifique, reportage, etc.) est une chose qui doit être différemment interrogée par rapport à l'analyse des structures de signification du *produit photographique*. D'une part, on doit noter que le programme d'une pratique ne cesse de vouloir être visible sur la surface de ses produits, de l'autre, on doit remarquer que ramener la photographie au *faire* ne signifie en aucun cas liquider une sémantique, puisque tout cours d'action gère le sens même de sa propre production. Quant au fait que le déclic photographique porterait l'événement de sa production à charge de sa signification publique et de la co-implication du sujet instanciateur dans la situation référentielle (Dubois), on ne voit pas quelle spécificité elle peut acquérir puisque tout acte de langage, et en général toute production culturelle, ont une sémantique qui est liée également au moment et à la circonstance de sa production. La valorisation d'un produit à l'intérieur d'un scénario d'implémentation et de réception ne se pose pas sur le même plan que la gestion des valorisations que le produit même, avec ses articulations internes, médie. Toutefois, des articulations entre la dimension *globale* de la pratique et la dimension *locale* des textualités adoptées se posent. C'est donc précisément par le biais d'un certain angle perspectif ou d'un “bougé” qu'on cherche à augmenter la signification d'un degré majeur de co-implication du photographe dans la scène qu'il a prise.

Calculer le “rendu” photographique (la réaction du dispositif à certaines conditions d'éclairage, de mouvement du pré-photographique, etc.) signifie penser précisément qu'on est en train de construire une image différente de ce qu'on est en train de percevoir<sup>90</sup>. Dire banalement qu'on est de toute façon en face de l'événement de l'empreinte photographique en tant que telle n'a pas une valeur différente que prétendre qu'un peintre remarque l'inscription du trait du pinceau sur la feuille. Dans les deux cas l'acte a une performativité : il fait être quelque chose qui se destine à être un signifiant articulable avec des contenus.

Les photos sont des événements singuliers, mais leur choix d'archivage et d'implémentation dépend d'actes d'*élection* d'une photo donnée comme

---

<sup>90</sup> C'est ce que note également Dubois (1983, p. 91).

représentant d'une classe ou comme œuvre autographique (dans les deux cas il y a une médiation sur la *représentativité* d'une photo, voire d'un certain exemplaire photographique identifié par une coupe ou par une certaine impression du négatif).

L'«extraction» temporelle de la photo (instantanée) et sa fixité sur le plan du signifiant sont exactement ce qui augmente la possibilité de la mettre en œuvre comme image, c'est-à-dire comme terrain d'une discursivité qu'on cherche à définir seulement après coup. On note *ex post* les possibilités d'exemplification des photos et l'efficacité testimoniale selon laquelle elle peut être contractée en raison de certains de ses aspects (par exemple, une telle complexité du cadre de co-occurrences figuratives qui peuvent dissuader de l'idée d'une mise en scène). D'ailleurs, comme on l'a déjà dit, la portée indiciaire de la photo ne fait même pas défaut quand elle est falsifiée, puisqu'il est possible d'abdiquer l'idéologie sous-jacente à la façon de mettre en scène une «réalité» contrefaite. Mais cela ne fait que confirmer le fait qu'à la transparence présumée de l'acte photographique se substitue la médiation de niveaux d'énonciation enchâssés.

Il est plutôt étrange d'observer que le livre de Dubois, *L'Acte photographique*, emprunte une photo de Michael Snow (*Authorization*, 1969) comme son «emblème», puisqu'elle serait « la mise en acte de la photographie même ». La photo de Snow a été obtenue par une mise en abyme de déclics d'autoportrait au miroir tour à tour distribués sur le miroir même jusqu'à décréter une sorte de destitution de la tâche : il n'y a plus de surface spéculaire disponible qui puisse restituer l'image du photographe et l'unique autorisation possible est de continuer à photographier des autoportraits. La photo de Snow se prête bien à être invoquée comme exemple de la capacité de la photographie à construire un pli méta-textuel en mesure de parler de la photographie même, et en particulier du statut de l'autoportrait en photographie ; en somme, une photo *argument*, pour reprendre Peirce. Par contre, c'est l'emblème d'un livre qui veut présenter la photo comme traversée par un moment d'indicialité pure, qui ne signifie rien en soi si elle n'est pas reliée à l'acte. Mais dans la photo de Snow l'acte est régi par le discours argumentatif (raisonnement figural) qui met en perspective la signifiante de la procédure technique qui en est à la base. C'est la photo même qui *autorise* à voir ce qu'on est délégitimés, par définition, à construire à la place de l'artiste, c'est-à-dire tous ses autoportraits possibles. En même temps, l'autoportrait en *en abyme* finit par narrativiser la tentative d'une purification de l'image par la médiation visible des dispositifs (miroirs et appareil photographique) au prix, cependant, de l'effacement du visage même. C'est exactement ce qui rapproche la photo de Snow du corpus de Roche étudié dans un chapitre monographique de la troisième partie de ce livre.

Dubois cite souvent Roche, non tant comme photographe, mais comme théoricien de la photographie qui a anticipé la récupération théorique de l'indexicalité comme base explicative de sa nature ; Roche (1982) a surtout pointé le *quid* du photographique dans l'accomplissement de l'action du déclic,

et non tant dans le produit de ce déclic<sup>91</sup>. En se posant la question de savoir « avec quoi une photographie peut-elle avoir quelque chose à faire, dès lors qu'on la prend » (*ibid.*, p. 50), Roche expose le problème du réseau de relations dans lesquelles elle entre. Avant tout, pour Roche elle entre dans un circuit d'incorporation, qui fait que dispositif et machine désirante du corps trouvent un parcours commun de résolution (une *détente*) et de relance. Mais c'est précisément cette incorporation du dispositif qui attribue à l'acte photographique tout autre chose qu'une valence inter-objectale et laconiquement reproductrice : la syntaxe de l'empreinte est déjà dramatisée et jouée selon des valences anthropiques.

Roche amène Dubois à admettre le caractère *séparé* de l'empreinte photographique, sa distance temporelle par rapport au déclenchement, voire le fait qu'elle ne coïncide pas rigoureusement avec une *ruine* parce qu'elle ne partage pas l'identité numérique avec l'objet représenté (elle a une identité propre, le cas échéant, en tant que négatif photographique). Dubois arrive ainsi à prétendre, via Roche (1981), que « *c'est dans l'instant même où la photographie est prise que l'objet disparaît*. La photographie rejoint ici le mythe d'Orphée » (Dubois 1983, p. 89). Le "différé" de la photographie la livre à une "fluctuation" de son assomption épistémique (*ibid.*, p. 90), selon un paradigme indiciaire.

Ces déviations argumentatives créent le paradoxe interne au livre de Dubois qui voudrait définir la photographie comme « *une véritable catégorie épistémique irréductible et singulière* », mais, en revanche, le fait de la caractériser par ses particularités la réduit à la catégorie générale des index ; au lieu d'assumer les relations dans lesquelles la photo entre en raison de son différé, il en assujettit la sémantique à la pragmatique du simple actionnement d'un dispositif ; au lieu de décliner la photo selon les pratiques qui l'assument, il la pense comme une idée. Après avoir défini la catégorie du photographique sur la base d'un moment d'indicialité pure, Dubois parle de l'acte photographique comme d'un *coup linguistique* interne à un *jeu* dont dépendent les effets performatifs. En somme, la richesse indubitable du livre de Dubois est corrélative de ses contradictions internes, des prises de position instables à travers lesquelles se dévide son discours, suivant de façon rhapsodique un parcours théorique qui n'a pas atteint en son sein de définition éclaircissante.

Barthes, Krauss, Dubois partent d'une fulguration conceptuelle pour une ontologie de la trace qui s'imposerait au récepteur en deçà de n'importe quelle interprétation ; la photo ne deviendrait un objet théorique qu'au moment où elle est appréhendée comme « témoignage muet », une « tâche aveugle par rapport à l'interprétation ». Mais c'est précisément ce point de départ qui n'a rien de peircien, vu que la perception de la photographie ou son appréhension affective passent par des interprétants (Tiercité) par le biais de mouvements abductifs. La même chose vaut pour l'*enregistrement*, étant donné que celui-ci restitue quelque chose seulement à travers une *médiation* et la sélection d'un

---

<sup>91</sup> Voir le chap. 1 de la première partie de cet ouvrage.

certain *égard*, et est compris comme tel seulement au sein d'une pratique de négociations donnée<sup>92</sup>.

Les *recording arts* (ou *media arts*<sup>93</sup>) n'outrepassent en aucun cas la médiation d'une Tiercéité, ni ne se servent d'un dispositif indifférent, tant il est vrai qu'entre eux sont en jeu de perpétuelles négociations sur la possible transposition intermédiaire ou des tractations sur le changement des supports. Les signes, et parmi eux les traces, continuent à être une *ressource ouverte* par rapport aux pratiques, aux perspectives d'énonciation et aux tensions entre énoncé et énonciation même, en ne s'opposant pas par là, dans l'absolu, à la codification informatique des données.

Celui qui a adopté une telle perspective, en restant en contact étroit avec la leçon peircienne, est Jean-Marie Schaeffer (1987), lequel est parti précisément de la « flexibilité pragmatique » de la photo, surtout par rapport à sa réception (*ibid.*, p. 10). Toutefois même en partant de telles prémisses, Schaeffer enracine le spécifique *photographique* dans la trace photochimique et émancipe l'image photographique du fait d'être une restitution d'une vision anthropique, déjà modelée culturellement. La photo *enregistre* quelque chose d'événementiel ou un état de fait selon une appréhension qui n'est pas superposable à celle de la perception humaine de sorte qu'elle peut aller au-delà de ce qui est normalement visible. Dans cette perspective on affirme que la photo n'est pas image de l'image phénoménologiquement perçue du monde. L'indicialité pure de la photo est la dimension *photonique* de la photographie (qui est d'ailleurs digitale d'un point de vue informatif) ; d'une part, Schaeffer s'empresse de dire qu'en réalité l'image pertinente, l'image *photographique*, est comprise comme *vue analogique* et assumée au sein de pratiques qui ne sont pas intéressées à mettre en valeur les réactions photosensibles en tant que telles (les études astronomiques des étoiles, par contre, vont dans cette direction) ; de l'autre, il continue à enraciner la sémantique de la photo dans sa nature de signe « naturel<sup>94</sup> ». Schaeffer s'insurge contre les sémiotiques du code et leur volonté de repérer une conventionnalité ubiquiste dans l'appréhension des photographies ; par contre, il revendique le fait que c'est la transposition d'une vision physiologique, anthropologiquement universelle, qui permet que les figures "enregistrées" photographiquement soient reconnaissables.

Or, soutenir qu'il existe des procédés chimiques et physiques au sein d'un dispositif, ne signifie pas annihiler le caractère culturel de ce dernier. La notion même d'"appareil" prévoit qu'en amont et en aval de ses syntaxes transformatives il y ait une perspective de sémantisation anthropique (d'une part, les fins, de l'autre, l'évaluation des résultats) ; sans parler ensuite de son

---

<sup>92</sup> Du reste, c'est Rosalind Krauss même (1990, pp. 37-56) qui montre que la photographie peut entrer dans des espaces discursifs différents et peut être pratiquée de façon à refigurer certaines catégories interprétatives normalement utilisées par la critique d'art.

<sup>93</sup> Cf. Manovich (2001, p. 362).

<sup>94</sup> Voir le chap. 3 de la première partie de cet ouvrage.

élaboration conceptuelle, éminemment culturelle. En second lieu, tant l'iconicité analogique que l'indexicalité déterminable (indicialité) exigent la médiation d'une Tiercéité ; les classes d'objets reconnus sont des *famisignes* dépendant d'une habitude expérientielle qui, si elle n'est pas forgée par des stipulations conventionnelles, ne dépend pas moins de la stratification mémorielle de l'immersion dans l'environnement et de l'élection de prégnances sémantiques par rapport aux interactions qu'elle y a éprouvées (ceci est déjà partie intégrante de la sémiotisation du monde) ; en outre, comme Schaeffer l'admet lui-même (*ibid.*, p. 41), les indices fonctionnent comme tels uniquement si on dispose d'un savoir relatif à l'*arché* photographique, autrement dit au processus d'instanciation, et même dans ce cas, on accepte quelque chose comme "photographie" seulement en le cataloguant au sein d'une classe comprise comme *famille de transformations* (chaque nouvelle insertion est susceptible ensuite de modifier les faisceaux de pertinences qui sous-tendent la classe).

Schaeffer distingue : a) les *empreintes* de l'*indice*, dans ce sens que les premières sont reliées au statut matériel de l'image, le second à son statut sémiotique ; b) la réception d'une image comme *indice* de l'*identification* référentielle de ce dont elle est l'indice ; c) l'*indice* de l'*index*<sup>95</sup>, dès lors qu'ils ont un régime sémiotique différent, le premier référentiel et non conventionnel, le second symbolique et conventionnel (*ibid.*, p. 49). « L'identification référentielle n'est que rarement exigée pour une réception adéquate de l'image photographique » (*ibid.*, p. 51), tandis qu'en revanche on prévoit la reconnaissance d'une nature indicielle, voire de la naturalité de l'indice, puisque celui-ci n'a rien à voir avec les pratiques communicatives mais avec des « phénomènes intramondains » (*ibid.*).

Schaeffer prétend que la relation entre signe et objet, c'est-à-dire le *renvoi* "signique", n'est pas de l'ordre de la signification, mais admet que celle-ci soit reconnue sur la base d'un « savoir sur le "monde" » (*ibid.*, p. 52). Le fait que la médiation encyclopédique ne soit pas reconnue comme de l'ordre de la signification s'explique, tout au plus, par l'identification de cette dernière avec le "signifié en langue", précisément celui d'une sémiotique des codes. Mais la prise de position de Schaeffer n'est pas innocente justement parce que l'irradiation des valeurs existentielles, donnée par l'assignation d'une nature indicielle à une photo, est évidemment une question de gestion de la signification de celle-ci qui ne peut être détachée de la pratique en cours. La médiation du savoir sur l'*arché* photographique n'est autre que la connaissance typique des lois qui concernent le monde physique ; celles-ci relèvent d'un savoir négocié, comme tout le savoir scientifique, et la ré-objectivation d'un modèle interprétatif de la réalité ne nous rend pas la nature, mais une nature

---

<sup>95</sup> Comme nous l'avons déjà rappelé, certains auteurs, dont Schaeffer et Van Lier utilisent *index* seulement pour l'indexicalité linguistique ou dans tous les cas intentionnelle et conventionnelle ; par contre, les traducteurs de Peirce utilisent *index* comme terme générique qui recouvre tous les types de signes délimités par la Secondéité.

signifiée par une médiation culturelle. La polémique de Schaeffer est donc vaine, parce qu'il envisage la vérification du phénomène indiciel du "point de vue de Dieu", tandis que la photographie circule sous un régime indiciaire. La production photographique est ensuite réduite à l'instant du déclic et à l'impression relative de la lumière sur la pellicule, en oubliant que cette réduction est un tractation doxastique du "standard" génétique d'une photo, tandis que n'importe quel photographe est conscient du fait que la photo est susceptible de témoigner de maintes autres interventions et sélections de matériel (cf. Sonesson 1989).

Si Schaeffer fait une distinction entre photonique et photographique, il finit par reléguer ce dernier à l'exercice d'une appréhension analogisante quasi-perceptive : quoique s'intéressant à la réception de la photographie, il prétend en fait que l'espace photographique est calibré sur le modèle de l'espace perceptif, comme si la photo était un prélèvement d'un scénario phénoménologique accessible autrement ou dont on aspirerait à la saturation exploratoire-perceptive. Cela comporterait, comme l'affirme également Dubois, un écart par rapport à la peinture qui au contraire instaure un univers figuratif et donc renverrait de manière différente à son hors-champ (*ibid.*, pp. 120-21). Mais alors la photo ne peut-elle accéder elle aussi à la négociation des mondes possibles, n'existe-t-il peut-être pas de photos à statut fictionnel ?

Après avoir polémique avec les positions anti-iconistes d'Eco, Schaeffer parle de l'image photographique comme appartenant au « champ quasi perceptif » (*ibid.*), ce qui la fait beaucoup ressembler à l'idée de « stimuli de remplacement » dont parle le sémiologue italien. Toute cette approche est toutefois fallacieuse dès lors que, précisément parce que Schaeffer a montré que le dispositif photographique ne fonctionne pas comme la perception, l'instant de la photographie n'a rien de phénoménologiquement réel et par contre il n'est pas du tout vrai que la temporalité de la dimension iconique coïncide ou dépende forcément du temps physique de la formation de l'empreinte. La photo, parce qu'elle est objet matériel, est perçue en tant que telle (il n'y a rien de quasi-perceptif) ; si la surface de la photo est saisie comme représentation bidimensionnelle d'un monde figuratif tridimensionnel, c'est dû au fait qu'un enchâssement énonciatif est désimpliqué selon lequel un point de vue interne à la photo régit une certaine déclinaison figurative, à savoir un cadre de relations entre des éléments que je peux assigner à des "familles" figuratives qui font partie de la compétence expérientielle du sujet. De la même façon, dans les anamorphoses chronotopiques, j'infère le temps d'exposition par le biais de la comparaison avec la "bande" visible d'objets dont on peut calculer expérientiellement la vitesse standard (par exemple, un homme qui marche) saisie à une certaine distance. Si l'on peut parler d'iconisation du temps dans « l'entraînement anamorphique de la bande » c'est précisément parce qu'il y a une textualisation qui me permet d'abduire indiciairement l'intervalle d'exposition. La détermination contraignante de l'intervalle d'exposition est déduite de façon inversée sur le plan de la réception photographique. Par contre, l'icône photographique exemplifie une

vectorialité transformative et même une rapidité par les postures des corps et par les gestes, un ensemble de relations temporelles qui ne sont pas déterminées par l'indice photographique. Prétendre que le temps de l'icône photographique dépend de son indicialité (*ibid.*, p. 67) contredit le principe même d'analogie perceptive par lequel on souhaite expliquer sa « lecture ». Et d'ailleurs la tensivité des mouvements dans les poses se déduit communément en peinture comme en photographie.

Schaeffer avance encore que dans l'image photographique c'est « le savoir sur l'*arché* qui est responsable, du moins en partie, du fait que nous la mettions en relation [...] avec un regard correspondant » (*ibid.*). Le renvoi au positionnement de l'appareil de prises de vue ne signifie pas l'assignation de l'image au regard subjectif du photographe ; élève de Metz, Schaeffer thématise ici la question de l'*impersonnalité* de l'énonciation, mais pour affirmer que la photo ne se structure pas comme un message et donc qu'elle ne dépend pas d'un fonctionnement sémiotique, puisqu'elle se présente comme une vue correspondant, éventuellement, à un regard qui mobilise des interrogations sur l'*arché* ou sur la portée informative de l'icône. Évidemment Schaeffer n'envisage pas les messages verbaux comme un terrain de négociation de la signification, mais comme le passage de l'intentionnalité signifiante de l'émetteur, raison pour laquelle la photographie lui semble en revanche comme l'ouverture d'un cadre quasi-perceptif qui s'ouvre aux « pertinentisations » les plus diverses et idiosyncrasiques du récepteur.

Le grand mérite de Schaeffer est d'avoir attiré l'attention sur les pratiques photographiques (ce dont rend compte le premier long chapitre sur les théories photographiques en le valorisant opportunément) ; toutefois, par rapport à l'enquête sur la tradition peircienne de la théorie de la photographie, ici menée, la position du philosophe français aboutit à une série d'impasses. D'une part, *L'Image précaire* de Schaeffer représente un des sommets, sinon le sommet le plus avancé de cette tradition, de l'autre il témoigne d'une double paralysie qui additionne la méconnaissance de la portée de la sémiotique discursive (en premier lieu celle d'origine greimassienne) avec une lecture plutôt réductionniste de la leçon peircienne, à laquelle d'ailleurs il voudrait remonter. Si la filiation peircienne des théories de la photographie a permis une fondamentale remise en jeu de la mémoire instanciative et des pratiques d'afférence, elle risque cependant d'ancrer le propre discours théorique dans une opposition entre l'événement physique de l'empreinte et les pratiques culturelles et de réduire la portée de Peirce à une spéculation sur la *spécifique photographique* (en deçà des pratiques mêmes dans lesquelles la photographie s'exprime et est négociée), ainsi que, dans le meilleur des cas (Schaeffer), dans une typologie qui n'a en soi aucune condition méthodologique d'accès à la signification photographique, voire qui la nie en faveur de la classification des jeux linguistique où la photo peut se ranger (ce qui omet sinon de saisir la capacité de la photo à réorienter, ou du moins à modeler, la pratique dans laquelle elle est inscrite en raison de son organisation interne).

La notion schaefferienne de *quasi-perceptif*, qui qualifie l'espace photographique, se base sur une idée d'étrangeté de la perception à la signification et en particulier à l'articulation entre expression et contenus. Le stimulus de substitution de la photographie serait curieusement corrompu par la surimpression, laquelle « interdit la transposition quasi perceptives et facilite du même coup une "lecture" signifiante de l'image » (*ibid.*, p. 118). Tandis qu'une seule empreinte est externe à tout "symbolique", la superposition de traces semblerait la transformer en un terrain discursif, étant donné qu'elle renvoie à une stratégie d'énonciation. Mais soit cela révèle que le cas standard (une seule empreinte) peut construire une *transparence* de l'énonciation, soit, comme le fait Schaeffer, on finit par corréliser le photographique pur avec les conditions d'une *quasi-perception* a-sémiotique. Au lieu de saisir le mode de constitution de la photo au sein des différentes pratiques, la position de Schaeffer reste ancrée dans l'*arché* indicielle, chargé de soutenir une pure *monstration*<sup>96</sup> à comprendre quasi perceptivement, et à laquelle se superposent des "messages" hétéronomes, dépendants du canal médiatique qui véhicule la photo, ou des signifiés stéréotypiques qui préexistent au déclic (*ibid.*, p. 155). La photo serait ainsi expropriée en faveur d'une circulation communicative de signifiés "lisibles" exogènes à elle ; elle serait victime d'une inter-discursivité, tandis qu'en soi elle n'est qu'une image.

L'étude des règles socialisées d'utilisation de l'*artefact* photographique débarrassent le champ de tout examen de l'organisation discursive interne à la photo. En particulier, comme nous avons vu dans la « Géographie de la recherche », il s'agit de désimpliquer les *règles normatives* extrinsèques, qui définissent localement les *frames* réceptifs de l'image photographique au sein d'une implémentation publique, et les *règles constitutives* intrinsèques de l'identification d'une image en tant que photographique (Schaeffer 1987, pp. 108-110). Ces dernières sont (1) l'identification de l'image comme empreinte, (2) la modélisation spécifique de la figuration iconique qui en dérive (le quasi-perceptif), (3) la thèse d'existence. Les règles constitutives limitent les possibilités normatives d'insérer efficacement les photos au sein d'un contexte communicatif donné. Par exemple, dans la production iconographique-religieuse, la thèse d'existence des acteurs empruntés à la photo affaiblit quelque peu leur fonctionnalité représentationnelle en qualité de personnages sacrés, et c'est pour cela que l'Église recourt peu à cette technique expressive<sup>97</sup>. Pour Schaeffer, la thèse d'existence est un « schéma de validité » de la photographie en tant que tel, de sorte qu'il n'y a pas de possibilité de représenter photographiquement quelque chose qui n'existe pas, dans le sens où on n'a trace que d'un « réel » (ou du moins vraisemblable) imprimant (*ibid.*, p. 127). L'indicialité (l'indexicalité déterminable) devient un *obstiné* de la théorie de la photographie contre ce qui est considéré comme une

---

<sup>96</sup> Pour une reconceptualisation de la notion de *monstration* voir Shairi et Fontanille (2001).

<sup>97</sup> Voir le chap. 3 de la première partie de cet ouvrage et les observations de M.G. Dondero sur les *images pieuses*.



dérive herméneutique discursive qui l'exproprie de sa spécificité ; dans ce sens, le réel représenté peut être une machination, mais l'index photographique le représentera précisément comme une machination existante. De la même façon, la thèse d'existence ne traduit jamais la photo en un texte testimonial du moins jusqu'à ce que la photo soit insérée dans une corniche verbale qui lui permet d'articuler trace et quasi-perception iconique avec une affirmation sur le monde (*ibid.*, p. 146).

Après ce long parcours sur les textes peirciens, il n'est pas nécessaire de montrer que de telles thèses s'avèrent plutôt rétrogrades ; mais ce n'est pas tant par rapport au manque d'adhérence philologique à la thèse du philosophe américain qu'il faudrait continuer à débattre ici des textes fondamentaux comme ceux de Dubois et de Schaeffer, mais plutôt par crainte que l'obsession du repérage d'un spécifique photographique finisse par démentir les possibilités mêmes de signification de la photo (auxquels servent les béquilles discursives empruntées au discours verbal ou au contexte médial) et par la racheter sur le plan, typiquement barthésien, de son *intraitable*. Ce n'est pas le lieu ici de proposer une ligne théorique propre, même s'il semble plutôt clair qu'une sémiotique des cultures devrait procéder à une *sémantique historique* des classes culturelles (dont celle de la photographie), que le renvoi à la signifié est fonctionnel à la description de l'utilité sémiotique des artefacts, ou qu'une sémiotique des pratiques doit désimpliquer des relations et des formes de gestion de la signification, sans se réclamer d'une ontologie ou d'une effectualité immédiate ou processuellement transparente à la perception.

Il ne s'agit en aucun cas de nier le pouvoir positionnel de la photo dans le fait d'être "enregistrement", mais celui-ci est amorcé et traité selon des perspectives de constitution du signe photographique qui ne se résolvent pas nécessairement dans une sémantique de la trace. Toutes les constitutions, précisément parce qu'elles sont dépendantes des pratiques, ont une normativité et la classe culturelle "photographie" se fonde et pourra subsister dans le temps bien au-delà de la stabilité du dispositif (la technologie digitale le démontre) et sur la base d'une généalogie socialement définie d'objets qui participent d'une commune médiation identitaire, toujours en devenir. Peirce n'est pas le philosophe qui peut étayer une théorie du spécifique photographique, mais au contraire une logique de compréhension de la façon dont nous élaborons et dont nous relient pragmatiquement les photos à des fins de signification.

##### 5.5. Le débat après l'"engouement" indicial

À l'époque de la première rédaction de cette étude (2001) certaines contributions à la sémiotique de la photographie, placées dans une perspective peircienne, nous étaient demeurées inconnues ; d'autres contributions sont apparues successivement à la première édition de cette étude. Si l'ambition de notre recherche n'a jamais été, depuis les débuts, de donner un aperçu critique exhaustif, il est cependant vrai que des travaux comme ceux de François Brunet ne pouvaient et ne peuvent que revendiquer droit de cité au long de notre investigation théorique. Dans ses essais consacrés à Peirce et à la photographie, Brunet (voir en particulier Brunet 1996) a défendu une thèse différente de la

nôtre, à savoir que le père de la sémiotique américaine n'aurait pas développé de "véritable" théorie de la photographie (*ibid.*, p. 307), mais qu'il ne s'en est pas moins servi de façon explicative précisément pour problématiser ses typologies, pour exercer une critique d'un catalogage trop hâtif des photos sous un régime informatif (iconique), ou attestatif (indiciaire), ou pour donner l'essor à des enquêtes philosophiques. Il y a trois indications qui trouvent une certaine affinité avec les thèses que nous avons exposées, et qui contiennent déjà en soi une portée plutôt explosive par rapport de la convocation de Peirce dans les théories de la photographie des années 1980.

Avec Brunet nous assistons surtout à un détachement de la "vogue" consistant à assigner à Peirce une vision de la photographie d'un point de vue exclusivement indiciel ; du reste, le travail de Schaeffer (1987) est reconnu (cf. Brunet 1996, p. 297) comme une position significative et en partie déjà émancipée par rapport à ce genre de tendance<sup>98</sup> et à même de souligner le rôle joué par les pratiques. Ce que Brunet souligne, pour sa part, surtout dans les dernières contributions, est le rôle joué par les *folk theories* de la photographie, diffusées dans les différentes communautés culturelles et au long de différentes phases historiques ; en effet, l'interprétation même de la photo en tant que telle dépend de ces *folk theories*, c'est-à-dire d'un *savoir collatéral* qui nous informe par d'autres voies, à savoir à travers des interprétants, non seulement de l'identité des Objets représentés, mais aussi de l'identité culturelle de la photo comme technique et forme de communication.

Sur ce point on remarquera que Brunet (2000, p. 322) avance que « c'est la "connaissance collatérale" de l'objet qui fait de la photographie un dicisigne, autrement dit, qui lui permet de communiquer une information sur cet objet ». Le même Brunet admet que Peirce allait jusqu'à accorder à l'image une signification indépendante du support du langage verbal (que celui-ci soit convoqué par un intitulé, une légende, un paratexte ou autre) ; quant au fait de se servir d'un savoir collatéral, un savoir nécessaire à la photographie pour lui donner une portée informationnelle, on ne peut pas ne pas souligner que cette performance "hétéronome" coïncide avec le régime normal de l'interprétation (cf. Brunet 2008, p. 40). Ce dernier repose sur un réseau mobile d'interprétants, autrement dit, il se base – pour revenir à notre terminologie – sur des *instructions identitaires*, sur une *aboutness* qui coagule des appartenances autour d'une jonction des propres connaissances. Toutefois, pour Brunet, Peirce est seulement intéressé à citer la photo comme exemple ancré dans un savoir commun, diffus et d'actualité à l'époque, en mesure de lui permettre une référence tacite, voire comme support analogique dans une perspective didactique. Si nous partageons avec Brunet l'opportunité de montrer comment, dans une optique peircienne, il est nécessaire de s'éloigner d'une théorie du *spécifique* photographique, pour décliner au contraire la photographie sous

---

<sup>98</sup> Brunet avance que l'usage de la photographie dans une optique d'exemplification amène Peirce à présenter sa nature sémiotique ambiguë, ne s'imposant ni comme « un bon exemple d'icône, ni [comme] un bon exemple d'index » (Brunet 2000, p. 318).

l'égide des pratiques qui l'assument et en définissent un statut et une éventuelle portée informative, nous sommes en revanche opposé à dévaluer la contribution théorique de Peirce sur la photographie, en la transformant, comme le fait Brunet, uniquement en un avertissement pour les théorisations successives (il n'y a aucune "nature" du moyen à expliquer). Peirce a abordé certaines questions fondamentales qui ont traversé le débat interne à la sémiotique visuelle, même récentes, et il ne s'est pas limité à pointer la dimension pragmatique de la signification photographique, mais il a spécifié les modes de mobilisation "signique" de la photo et les différentes assises signifiantes qu'elle assume au sein d'une pratique (voir nos relectures de ses typologies), ainsi qu'il a implicitement problématisé l'articulation entre pratiques de production de la photo et pratiques d'usage.

L'obstination avec laquelle Brunet veut souligner l'usage quasi didactique de la photographie pour exemplifier des questions théoriques, centrées sur la classification des signes, se heurte à la constatation que Peirce est le premier à déclarer que la photo ne peut être classée ni sous l'icône, ni sous l'index (*ibid.*, p. 318), et ne peut être ni un « modèle d'image exacte », utilisable par la science, ni un analogon de nos processus mentaux (p. 323). Les réticences de la photo à être cataloguée sous une classe typologique ou instrumentale semblent précisément certifier que son apparition sur la table théorique de Peirce ne se résout pas du tout dans sa fonction d'interprétant doté d'une évidence explicative telle qu'elle peut être citée comme exemple démonstratif tacite et non controversé. Brunet lui-même ne peut pas ne pas remarquer que Peirce raffine son renvoi à la photo : *instantané* et *image composée* sont deux techniques spécifiques qui mènent Peirce à souligner, d'une part, la stratification et la mobilité interne également à un réseau diagrammatique de relations seulement apparemment arrêtées par une saisie locale et, de l'autre, l'intégration continue des saisies. La contribution de Brunet nous semble donc surtout thérapeutique, surtout à cause de la façon dont il cherche à démonter tant les réductionnismes définitionnels, que les exagérations de l'intérêt accordé à la contribution peircienne à la photographie.

Affirmer que rien dans l'image photographique ne garantit son caractère photographique, que ce caractère relève non d'une structure physico-technique mais d'un savoir pragmatique [le savoir collatéral], revient nécessairement à opérer un déplacement radical : car alors la photographie perd le caractère autocertifiant auquel on a souvent identifié, au XIX<sup>e</sup> comme au XX<sup>e</sup> siècle, sa singularité logique et le principe de ses usages sociaux (Brunet 2000, p. 328).

Brunet s'intéresse à une histoire des conceptions de la photographie et au poids que celles-ci exercent sur les pratiques, et vice versa ; dans cette optique son travail global, bien au-delà des études consacrées à Peirce, est de grande importance. La légitime vision historico-sociale de la théorie peircienne amène Brunet à reléguer au second plan tant les questions discursives qui font des textes photographiques mêmes une base de négociation pour leur assomption (on ne peut nier que leur organisation ait quelque pouvoir modal sur leurs

récepteurs), que la reconnaissance même d'une autonomie des langages visuels. En outre, Brunet (*ibid.*, p. 326) s'empresse de souligner que Peirce n'était pas tant intéressé à affirmer le caractère symbolique des photos, mais du reste, accentuant le rôle du savoir collatéral dans la saisie même de la photographie en tant que photographie, Brunet est le premier à valoriser les médiations conventionnelles qui dépendent des pratiques et donc la pleine sujétion de la photographie à la tiercéité du symbole. Ceci s'explique peut-être par le fait que Brunet ne veut pas revenir au sujet de la polémique anti-iconiste et aux règles négociationnelles de similarité (argument fort des thèses d'Umberto Eco, quoique cité maintes fois) ; il prétend au contraire défendre, de façon plus vaste, le rôle du savoir collatéral, lequel – il faut le dire –, s'il n'est pas ancré dans une pratique spécifique et dans une description précise de la mobilisation du signe photographique, risque de devenir un autre terme pour *horizon herméneutique*. Ce sont précisément l'acharnement théorique de Peirce et son épistémologie "constitutionnelle" (cf. § 4.5) qui empêchent alors de faire confluer immédiatement le père de la sémiotique américaine dans une koinè herméneutique et dans les pratiques explicatives typiques des *cultural studies*.

Si la vision "culturaliste" de la photographie, à la Brunet, met presque au second plan son enracinement iconico-indexical (« ressemblance contrainte par une causalité physique », *ibid.*, p. 325), il y a d'autres chercheurs qui ont apporté une contribution importante à la théorie de la photographie, comme par exemple Henri Van Lier qui, par contre, voudrait aller jusqu'à mettre en question le nom même de "photographie", vu que celle-ci ne dépendrait pas d'un acte humain, mais d'un « agent physique » qui ne sait « ni dessiner ni écrire », à savoir la lumière. C'est pour cela qu'il faudrait parler de « photo-effet » ou d'« effet-photo » (Van Lier 1991, p. 12). L'outrance naturaliste fondée sur l'enracinement « photonique » de la production photographique et, en revanche, l'outrance culturaliste restent en vérité des extrémismes acceptables dans une perspective peircienne. Et la typologie des signes du sémioticien américain, au lieu de sembler être un exercice classificatoire stérile, s'élève à une "cartographie" des différents déplacements de pertinence des théories de la photographie mêmes. Par contre, la mise en exergue d'une des constitutions du signe photographique au détriment des autres fonde le vice d'hypostasier certains traits des photos en les déconnectant des autres.

Or, Van Lier a également ressenti le besoin de se confronter à la théorie peircienne et, dans la lignée de ce que nous avons avancé (cf. § 2.5.), il a argumenté avec force la différence entre *index* et *indice*, ramenant le premier surtout à l'indexicalité et à des index pointés, c'est-à-dire aux signes intentionnels. De façon irréprochable Van Lier arrive à définir les photographies « comme des *indices éventuellement indexés* : indices pour le côté nature et le côté technique des empreintes photoniques ; index pour le côté sujet (le photographe) choisissant son cadre, sa pellicule, ses révélateurs, son papier d'épreuve » (*ibid.*, p. 81). Admettons même que la photo, d'un certain point de vue, soit un "effet", cela n'empêche qu'elle reste une *promesse*

*d'indicialité* et le procès productif même qui en est à la base est dépendant d'une *réroduction*, autrement dit d'un raisonnement hypothético-déductif, d'un paradigme indiciaire. Puisque Van Lier reconnaît pleinement le rôle des pratiques, de celles qu'il nomme « conduites photographiques », il ne nous semble pas exagéré de penser que les caractères indiciaires des photos ne renvoient pas aussi à celles-ci et pas seulement à l'étroite détermination physico-chimique et optique.

De même, Van Lier souligne l'opposition entre une vision sémiotique qui procède de l'objet vers le signe et une autre qui en revanche procède du signe vers l'objet, identifiant cette dernière avec la koinè saussuriennno-structuraliste tandis qu'il identifie la première, du moins en partie, avec la tradition peircienne. Pour notre part, notre excursus devrait avoir souligné que chez Peirce la Tiercité est ubiquitaire, et que ce sont des objets dynamiques (*ab quo* du procès interprétatif) qui poussent la production de signes, pas moins que leur signification, leur propre instruction identitaire ne dépend d'un enchaînement d'interprétants. L'opposition sèche entre Peirce et le structuralisme ne peut alors reposer sur de telles bases, ou en tout cas n'est pas prudente<sup>99</sup>.

Après l'exténuation d'un débat sur l'indicialité photographique, Dominique Chateau (2007) a eu le beau rôle en concluant que toutes les tentatives d'utiliser la plus fameuse trichotomie peircienne pour définir la photographie – ou pire, l'art – sont mal placées puisque icône, index et symbole sont des propriétés générales de toutes les images. Du reste, instantanés, photos composées, etc. sont toutes des techniques spécifiques qui renvoient – comme nous l'avons dit – à une « méthode conventionnelle » (Chateau 2007, p. 110). Selon Chateau, il est en outre erroné d'attribuer à la photo une « excellence » iconique par rapport aux autres productions de signes, autrement dit elle ne possède pas forcément un degré d'iconicité majeur par rapport à un tableau ou à une bande dessinée. La densité même de traits “signiques” ne présage pas en soi d'une reconnaissance figurative rapide, et il est donc préférable de parler d'« aspects d'iconicité », plutôt que de « degrés » (*ibid.*, p. 117). Certes, nous devrions faire remarquer que la reconnaissance passe déjà par des médiations de tiercité, tandis que l'iconicité est plus liée à l'exemplification de patterns relationnels entre propriétés ; cela dit, il est vrai que l'abstraction peut signifier optimisation de l'exemplification et donc du degré d'iconisation. Or, Chateau, en confrontant la photographie avec le cinéma, montre que ce dernier possède une sorte d'indicialité interne, un renvoi continu d'une image à la précédente ; cela tient le régime spectatoriel sur le fil d'un présent en cours, laissant en partie dans l'ombre la réroduction qui ancre la signification du texte à la reconstruction indiciaire du procès de production du filmé, et concentrant en revanche fortement le spectateur sur le caractère iconique du texte, sur les

---

<sup>99</sup> Renvoyer ici à Van Lier a le mérite de lui attribuer un rôle fondamental dans le développement des thèses “indicialistes” de la photo, mais dans l'économie de cette étude, il n'est certainement pas possible de caractériser plus en détail sa position, qui s'insère dans un cadre théorique pour le moins original.

exemplifications relationnelles en acte. La photographie peut recréer de la même façon un effet de présence (et non un renvoi à ce qui « a été ») mais seulement dans certaines conditions, non réductibles à l'éventuel caractère analogique de l'empreinte photographique par rapport à son objet : « si l'indicialité photographique suffit à fonder son iconicité, l'efficacité de l'iconicité exige que l'indicialité soit en suspens *pour le moment*, c'est-à-dire au moment où le spectateur se concentre sur l'effet d'image et éprouve la simple présence de ce qu'elle représente » (*ibid.*, p. 124).

En ce qui nous concerne, une telle observation pénétrante doit être ramenée à l'idée qui a guidé notre excursus, c'est-à-dire qu'il y a une multitude d'accès à la signification photographique qui passent à travers une syntaxe de mobilisation de son caractère "signique" et une succession de constitutions au fil du passage d'une assomption pratique à l'autre (ce qui comporte, nécessairement, également un changement statutaire).

La dépendance des pratiques, déjà mise en lumière de façon convaincante par Schaeffer (1987), est réitérée également par un chercheur comme Lefebvre (2007), certainement un des plus lucides dans la reprise de la leçon peircienne dans le domaine de la communication visuelle et en particulier photographique : une telle dépendance des pratiques empêche de penser un « degré zéro » du signe, parce que celui-ci est toujours déjà saisi au sein d'un parcours interprétatif. En particulier, il est remarquable que ce chercheur prête attention à l'indétermination de la communication photographique (celle-ci peut cohabiter avec un flou désignatif, avec une incertitude dans l'attribution des valeurs d'existence, etc.). En outre, Lefebvre semble porter à rémission définitive la "fièvre" indicielle ; en premier lieu parce qu'il en réduit la portée par rapport à certaines mobilisations de la signification photographique : « Toutefois l'indexicalité n'acquiert une importance seulement lorsqu'un signe (une photographie) est interprété de telle sorte que sa valeur épistémique est censée reposer principalement sur le lien existentiel dont il est le représentant » (Lefebvre 2007, p. 2, nous traduisons). En second lieu, parce que la détermination existentielle qu'on a coutume d'attribuer à la photo (le certificat du « ça-a-été » barthésien) est d'abord diffractée dans des liaisons indicielles les plus diversifiées (non seulement par rapport au scénario "pré-photographique", mais aussi par rapport aux variables du dispositif, à l'utilisation de détails, objectifs, filtres, etc.<sup>100</sup>), et ensuite généralisée à n'importe quel objet culturel : « tout objet mondain possède un potentiel indicial indéterminé » (*ibid.*, nous traduisons).

## 6. Conclusions

Notre longue investigation théorique à travers les écrits de Peirce et leur réception nous a permis de distiller une série d'acquis, dont nous présentons ici un petit rappel, du reste aucunement exhaustif :

- a) la photo est un objet culturel, en tant que tel constitué à partir d'une

---

<sup>100</sup> Sur ce point Sonesson (1989) était déjà intervenu efficacement.

- Tiercéité interprétante qui médie l'accès à sa signification ; l'élaboration historico-conceptuelle de la photo a donc une importance que l'expertise sémiotique ne peut négliger ;
- b) la photo peut être amenée à signifier différemment selon des pratiques qui l'adoptent ; dans ce sens nous assistons à une syntaxe de sa constitution en tant que signe qui l'insère au sein de parcours d'interprétation précis ; c'est la tâche de l'expertise sémiotique de décrire cette syntaxe de constitutions et la gestion du sens qui rend cohérents les passages et gouverne le *ductus* interprétatif ;
  - c) la photo, parce qu'elle est négociée, peut mettre en œuvre deux caractéristiques qui tendent à indexer sa forte plasticité sur les pratiques qui l'investissent ; d'une part, ses potentialités exemplificatives ne peuvent s'émanciper totalement d'un objet *ab quo* et plus en général de conditions de production ; de l'autre, son potentiel indiciaire ne peut avoir une efficacité indépendamment des caractères exemplifiés ; l'expertise sémiotique doit donc désimpliquer le territoire de tensions entre iconicité et indexicalité et leurs liaisons réciproques sous l'égide de données perspectives de pertinence ;
  - d) la photo est en mesure d'élever ses propres caractères iconiques aux patterns diagrammatiques d'un jeu linguistique qui cherche à brider les autres identités culturelles. Dans ce sens la photo est reconnue comme *discours* ; et ce, avant tout, en tant que représentation capable de "détourner" la contribution qu'elle apporte à l'*instruction identitaire* de la propre classe (celle d'être une photographie) vers les autres instructions identitaires assignées à ce qui est représenté ;
  - e) la possibilité de construire des propres assises déictiques (points de vue, gradation de focale, etc.) ouvrent à la photographie une capacité à réguler les formes de prédication et d'assomption des valeurs représentées (plan de l'*énonciation énoncée*), et donc à accéder à la discursivité ;
  - f) attribuer à la photo des potentialités discursives ne peut signifier, pour l'expertise sémiotique, se limiter à une étude de l'immanence textuelle, mais doit renvoyer de telles potentialités, à leur tour, à un cadre interprétatif qui les assume selon des statuts et des genres ; ou encore, les potentialités discursives de la photo doivent enfin être récupérées au sein d'une finalisation et d'une optimisation des pratiques qui les adoptent ;
  - g) l'autonomisation relative des potentialités discursives, en particulier représentationnelles, de la photo ne peut jamais devenir un objectif de signification qui laisse de côté ou même simplement subordonne d'autres accès à sa signification qui passent par son appréhension perceptive en tant qu'objet matériel ou par son appréhension en tant qu'organisation plastique indépendante des relations corporelles et de représentances figuratives qu'elle remplit.

La stratégie argumentative de notre excursus s'est fondée sur la tentative de montrer comment de tels acquis *théoriques* deviennent également *opératifs* sur le plan méthodologique, et ce, en intégrant certains points arrêtés de la sémiotique discursive de dérivation structuraliste avec l'ample hérité peircienne. La soudure théorique, certes parfois laborieusement obtenue, promet dans les points rappelés ci-dessus un mandat d'investigation ultérieur, mais du moins les différents fronts de recherche pourront peut-être faire dialoguer les "écoles contraires", en rendant plus solide un destin disciplinaire, celui de la sémiotique, qui aujourd'hui paraît plus précaire par rapport à son glorieux passé.

Certes, la comparaison et l'intégration entre des perspectives théoriques tellement différentes, comme celle de Peirce et le structuralisme (en particulier greimassien), peut tenir seulement à condition de reconnaître cet objectif pragmatique, et peut paraître plus faible aux yeux de qui veut prôner une perspective historique et une archéologie conceptuelle spécifique. Cette attitude est naturellement tout aussi légitime et utile pour la discipline, à laquelle nous avons tenté du reste de répondre, ne manquant pas de donner, là où c'était possible, dans l'approfondissement philologique et dans la reconstruction complexe de la pensée peircienne. Toutefois, notre excursus n'est pas exempt d'évidentes déproblématisations, par exemple dans la convocation insuffisante d'autres classifications de signes ou encore dans la thématization défailante des différents types d'interprétants : ce sont des choix discutables, mais avisés quant aux objectifs que nous nous étions fixés. Mieux, le parcours entrepris entre en résonance paradigmatique avec d'autres parcours possibles, plus justifiés sur le plan historique et qui auraient garanti sans doute des résultats utiles, quoique moins centrés sur les préoccupations strictement "disciplinaires". Nous renvoyons surtout à la comparaison entre la vocation de la photographie dans les écrits peirciens et dans les écrits contemporains de Husserl. Une confrontation serrée aurait à l'évidence jeté une ultérieure (et différente) lumière sur les acquis énumérés ci-dessus.

Dans les leçons hivernales du semestre 1904-1905, Husserl était engagé, comme Peirce, dans l'éclaircissement des potentialités de signification des signes à travers l'iconisation, c'est-à-dire une exemplification de propriétés qui pouvait être ancrée, indexicalement, dans quelque chose d'autre que le support de représentation, autrement dit au signe en tant qu'occurrence matérielle ; pour tous deux cette problématique ne pouvait être résolue immédiatement en une question de convention, de stipulation symbolique. Nous nous permettons de nous arrêter en conclusion sur ce point (qui d'ailleurs est le quatrième de la liste qui précède) précisément parce que c'est celui-ci qui reste, en fin de compte, le plus obscur. Chez Peirce l'icône a un rôle fondamental, parce qu'elle est la mobilisation d'un signe de façon telle qu'il n'y a aucune assomption préalable sur l'instruction identitaire à laquelle elle peut donner suite ; l'iconicité est pour cette raison une ressource pour instituer de nouvelles classes de Tiercéité, c'est-à-dire un lieu renouvelable de "découverte". Or,



deux questions importantes s'imposent : la première est que la mobilisation iconique d'un signe n'annule pas son archéologie, à savoir l'instruction identitaire dont il est une part, raison pour laquelle, afin de fonctionner comme représentant de quelque chose d'autre, pour être versé au compte d'une instruction nouvelle, hétéronome, il est nécessaire qu'il opère ce que Goodman aurait appelé une *exemplification métaphorique* ; le second problème est que ce genre d'exemplification est certes guidée par une restriction de pertinence, mais dans les jeux représentationnels, comme ceux médiés par la photographie, on ne se limite pas à rendre pertinent pour l'exemplification un "squelette" diagrammatique très abstrait, mais un nombre remarquablement dense de caractères. Ces deux mouvements sont paradoxaux et propres à la représentation, parce que, d'une part, la photo s'ouvre à une instruction identitaire "autre" que celle qui le concerne proprement, ou plutôt concernant le "représenté" ; de l'autre, cette métaphorisation est conjointe à une telle densité de traits adoptés pour l'exemplification que le "virement" devient presque une "vampirisation". D'où la construction d'effet d'identification identitaire, où la photo devient par exemple "l'aimé" représenté, comme dans le *punctum* barthésien. À cela s'ajoutent, d'ailleurs, les restrictions posées à l'autonomie exemplificative de la photo de la part de l'objet *ab quo* et des conditions de production (troisième point de notre liste) ; comme si la tension indicielle opérerait une sorte de dé-métaphorisation de l'exemplification. Tant Peirce que Husserl saisissent ces complexes mouvements internes à la signification photographique et à sa mobilisation également sur le plan de pratiques de connaissance, même si elles sont guidées par de simples enjeux affectifs ou en revanche cognitifs. Par rapport aux catégorisations simplistes de la photo dans une classe de signes, la mission de la théorie peircienne – mais nous pourrions trouver un *analogon* également chez Husserl – consiste à saisir les tensions entre exemplification iconique, reconduction indiciaire et assignation symbolique au fil des procès d'interprétation qui portent sur des instructions différenciées et médiées par la photo. Du reste, le concept de signe est un concept qui saisit toute entité sémiotique, chaque objet culturel à la croisée des parcours de signification autonome et hétéronome. D'une part, il y a une syntaxe de décomposition de son identité, d'intégration après délégation en séries d'interprétants (l'objet s'élève au centre gravitationnel de la signification) : de l'autre, une syntaxe interne à une instruction identitaire hétéronome, où la "représentance" est métaphorique (l'objet entre dans un champ gravitationnel autre). La photo est devenue un objet théorique chez Peirce comme chez Husserl parce qu'elle semblait exhiber mieux que n'importe quel autre objet cette tension entre autonomie et hétéronomie, entre métaphorisation et dé-métaphorisation, entre capitalisation exemplificative ouverte et capitalisation archéologique restrictive de sa signification sous l'égide de pratiques d'assomption différentes.

Chez Husserl la photo a trois dimensions phénoménologiques : a) c'est un objet matériel ; b) elle s'offre comme objet représentant ; c) elle cède la place à un sujet représenté (Husserl 1905, § 9, p. 19). Or les jeux de représentation,

régis par l'objet matériel, se fondent sur un dédoublement de l'exemplification : l'une, autonome, renvoie à la photo en tant que représentant, et l'autre, hétéronome, ramène la photo au représenté. Voici l'écart entre deux instructions identitaires ; laquelle, si elle ne se posait pas – comme le note Husserl (*ibid.*, p. 20) – ne donnerait pas lieu non plus à un jeu représentationnel : il doit y avoir une conscientisation d'une différence entre le représentant et le représenté. Pour autant que la photographie semble "vampiriser" l'autonomie du représentant pour y voir immédiatement le représenté, celle-ci met tout de même en tension une diversification et une substitution de caractères entre les deux (elle est bidimensionnelle, hypostasie les styles kinesthésiques des personnes représentées, transforme l'échelle dimensionnelle des objets, peut se limiter à un rendu en noir et blanc, etc.) Mais ce que Husserl souligne est que, si le représenté peut exister sans représentant, le contraire est vrai également : la dissemblance entre les deux revient à la même constitution<sup>101</sup>. Si bien que la Tiercité, peu importe si elle dépend déjà de conventions, d'une institutionnalisation des jeux de représentation, s'offre non seulement comme articulation de Priméité et Secondéité, mais aussi comme opératrice de bifurcations, comme médiatrice d'instructions identitaires dissemblables à partir des même constitutions de signes. Ce qui offre à la mobilisation des interprétants des centres gravitationnels diversifiés.

Le *seeing-in* (*ibid.*, § 14, p. 53), le fait de voir un représenté dans le représentant, n'est que l'exacerbation d'une solution tensive entre les deux et n'est pas du tout déterminé unilatéralement par l'aspect indexical de la photo, parce qu'il est filtré par les potentialités d'exemplification effectives (Priméité) et par l'égide d'une Tiercité, mise en jeu par une pratique, qui règle le gradient de bifurcation de leurs identités respectives. L'exemple proposé par Husserl est en ce sens simple et significatif, mais aussi capable de déclencher une série d'observations ultérieures historiquement bien connues : « La Madone de Raphaël que je contemple dans une photographie n'est évidemment pas la petite image qui apparaît photographiquement » (*ibid.*, § 12, p. 26, nous traduisons). La photo reste une simple image, tandis que par une bifurcation, qui fait que je peux aller soit vers l'appréciation de la qualité de la reproduction photographique (instruction autonome), soit vers l'appréciation médiée de l'original pictural (instruction hétéronome). La réduction du représenté au représentant est minorisée par exemple sous le régime de la *reproductibilité de l'œuvre d'art* qui n'admet pas de répliques d'exemplaires autographiques vu

---

<sup>101</sup> En même temps représentant et représenté ne sont pas réductibles à la photographie en tant qu'objet matériel qui – pour en rester à l'exemple de Husserl – peut être accrochée au mur et qui peut être mobilisé – pour remonter à Peirce – bien autrement que pour ses potentialités iconiques, mais au contraire, par exemple à cause d'aspects rhématiques (dans les environnements domestiques elle revêt un rôle ornemental et peut être remplacée par d'autres choses pendues au mur) ; du reste, il faudrait ajouter également les pertinences différentes qui peuvent l'investir, et en ce sens son exemplification pourrait être ramenée aux modalités plus ou moins correctes et efficaces esthétiquement de pendre quelque chose au mur.

qu'ils sont pensés comme irremplaçables. Nous savons que dans le traitement de Benjamin l'indicialité de la reproduction photographique n'avait pas du tout pour but de gouverner ou de magnifier le rapport indexical avec l'œuvre, argumentant en revanche une perte de l'aura de l'original. Les rapports entre iconicité et indexicalité sont une tension<sup>102</sup> qui se résout par négociation au sein d'une certaine pratique et d'idéologies déterminées. Ce que Husserl a à cœur de souligner est que face à la photographie d'une œuvre d'art nous avons « deux apparences distinctes, voire même pas deux apparences distinctes » (nous traduisons). Il y a déjà dans la mobilisation de l'image photographique une syntaxe de saisies afin que son potentiel représentatif soit activé, et cela dépend d'une différente canalisation de son potentiel d'exemplification et d'une bifurcation de la gestion des valeurs indexicales et de leur potentiel de rattachement à une appartenance identitaire spécifique<sup>103</sup>. Les *savoirs collatéraux* sont convoqués pour supporter l'une ou l'autre de ces canalisations, mais comme Peirce l'a expliqué, le potentiel d'exemplification d'une photo ne dérive pas nécessairement de l'existence réelle d'un sujet représenté ; la bifurcation représentationnelle peut alors séparer malgré le fait que le représenté n'ait pas d'autres "suffrages" exemplificatifs ou en ait de douteux (incertitude de reconnaissance). La bifurcation est interne : un potentiel de signification de la photo, l'émergence d'une *aboutness* ouverte est soutenue par l'imagination (on est en train de "feindre", autrement dit de forger une autre détermination identitaire possible). L'autotélie (relative) du texte photographique à vocation esthétique peut affaiblir une telle bifurcation au point de faire du représenté le représentant, ou peut encore résoudre la représentation selon une gravitation de la signification qui s'attarde sur l'objet artistique même (la célèbre *autoréflexivité*). Mais il y a des tensions – comme nous l'avons dit – qui vont en sens contraire, jusqu'à vampiriser le représentant à l'entière faveur du représenté, jusqu'à faire de l'objet matériel placé comme substrat de ces constitutions représentationnelles une "chair" de substitution du sujet représenté (fétichisme de l'objet photographique). Ce qui doit être étudié, ce sont les tensions entre exemplification et rattachements indexicaux (*ibid.*, § 14, p. 51), sans penser que les extrémismes locaux, illustrés ci-dessus,

---

<sup>102</sup> Déjà en 1898 (manuscrit K I 67, rédigé entre le 3 septembre et le 4 octobre 1898, et inséré dans *Husserliana*, vol. XXIII, p. 132) Husserl avait noté que « la personne qui apparaît dans la photographie (non la personne effigée) peut être en effet différente de la personne "réelle" » (nous traduisons) en l'exemplifiant par le biais de propriétés propres et différentes ; en même temps nous pouvons « en principe avancer qu'il y a une chose "réelle" qui existe selon la façon dont la photo la présente ». En note Husserl avance que ces deux caractéristiques (iconique et indicielle) sont en conflit.

<sup>103</sup> La dépendance du signe des instructions identitaires s'avère réaffirmée ainsi que leur entrée en éventuelle résonance grâce à celui-ci ; par là nous avons mieux expliqué ce que nous avons affirmé au début de notre excursus, c'est-à-dire que les signes ne sont que des nœuds offerts à l'interprétation, voire des connecteurs entre des parcours interprétatifs. La culturalisation, du reste, est un ancrage de second ordre des identités distinguées perceptivement, mais aussi un potentiel d'autonomisation relatif et de nouvelles dissemblances régies par les relations discursives.

*Sémiotique de la photographie*  
Pierluigi BASSO FOSSALI, Maria Giulia DONDERO

définissent, l'un plutôt que l'autre, une vocation présumée du moyen photographique, ou pire, un *spécifique photographique*.

*Sémiotique de la photographie*  
Pierluigi BASSO FOSSALI, Maria Giulia DONDERO

**TROISIEME PARTIE**  
**MÉTHODOLOGIE APPLIQUÉE**



## **La photographie scientifique entre trace et mathématisation**

Maria Giulia DONDERO

### **0. Introduction. Le cas de la photographie en biologie**

Les disciplines scientifiques contemporaines mettent en jeu une tension entre la visée locale et la visée globale de la recherche, à savoir entre l'investigation d'un objet ou d'un parcours particulier et la tentative de modéliser et d'étendre des avancées à un nombre d'objets et de processus les plus étendus possible. Aux yeux de la conception moderne de la science, la photographie pourrait apparaître dépourvue de la capacité de gérer cette tension parce qu'elle n'autoriserait que l'examen du paraître d'un objet (et non pas l'analyse de sa structure interne) et qu'elle ne permettrait que la recherche sur le seul objet capté (visée particularisante) et non pas sa généralisation sur d'autres objets similaires (visée généralisante).

La photographie a donc été considérée, au début de son histoire, comme un outil important dans des disciplines scientifiques telles que la botanique, l'astrophysique, la géographie, etc. Elle était en fait censée fonctionner comme un miroir enregistreur de l'objet investigué mais, dans de nombreux cas, elle est considérée comme vidée de pouvoir prévisionnel ou généralisateur. D'une certaine manière la photographie ne pourrait pas accomplir ce rôle – si important en science – qui consiste à « transporter au loin des éléments du contexte » (Latour, 1993, p. 155), comme si elle était destinée à rester enveloppée par l'unicité de l'objet représenté, par le localisme de sa prise de vue, par le contexte de la situation d'enregistrement, bref comme si son mode de production lui imposait inévitablement de rester soumise à l'analyse et à la connaissance locales de ses produits<sup>1</sup>. Cette idée relève, à mon sens, d'une

---

<sup>1</sup> Une autre difficulté à faire valoir la photographie comme instrument scientifique réside dans le fait qu'il est difficile de réduire et/ou contrôler ses distorsions optiques. Le premier à soulever ce problème a été Ch. S. Peirce dans son rapport pour le Service géodésique des États-Unis (*Report of the Superintendent of the US Coast Survey... 1869*, Washington DC, Government Printing Office, 1872), effectué dans le cadre de son travail sur l'utilisation des photos en astronomie à l'Observatoire de l'Université

perspective superficielle car la photographie peut devenir un outil qui permet la modélisation d'objets qu'on ne visualise pas directement et donc un outil de prédiction.

Pour démontrer cela, on analysera tout d'abord, dans cette étude, le cas de la chronophotographie d'Etienne-Jules Marey, qui la première a permis la modélisation des données visuelles du mouvement, et ensuite le rôle de la photographie en archéologie (photographie d'objets provenant des fouilles) ainsi qu'en astrophysique (photographie du parcours du soleil d'une part et photographie calculée des trous noirs de l'autre). Cette investigation nous amènera à prendre également en compte des instruments d'accompagnement de la photo tels que le dessin et le schéma, en suivant l'idée latourienne qu'« aucun instrument n'est lui-même final. *L'inscription de l'un devient le monde de l'autre [...]* Pas de représentation, sans re-présentation. Ce ne sont pas les inscriptions que nous étudions mais une cascade d'inscriptions qui *se représentent les unes les autres*, se résument, s'analysent, se recombinaient » (Latour, 1993, p. 153, nous soulignons)<sup>2</sup>.

---

d'Harvard. Comme l'affirme François Brunet : « les photographies ne se prêtaient pas aux opérations de mesure. Non seulement elles n'étaient pas utilisables sans un protocole précis de correction ; non seulement la méthode de calcul utilisée était défectueuse en tant qu'elle ignorait plusieurs facteurs de distorsion ; mais une combinaison de facteurs techniques et optiques impliqués dans la réalisation des images interdisait, quelle que soit la méthode, que les photographies puissent fournir des données exactes. Le raisonnement de Peirce reposait notamment sur l'identification de défauts techniques, la comparaison de valeurs sur plusieurs images prises à des moments différents et la confrontation des informations de l'image avec des données externes, optiques et astronomiques. Tout en posant implicitement en principe l'identité théorique de l'image photographique et de l'image mathématique, Peirce mettait en avant les multiples facteurs d'indétermination qui, dans la réalisation de l'image photographique, relativisaient ce principe et constituaient des sources d'erreurs. » (Brunet 2000, p. 309). Si donc les distorsions optiques ne pouvaient être corrigées, au moins Peirce reconnaissait-il une efficacité scientifique à la partie chimique du processus photographique : « On voit aussi que si la photographie, en vertu de sa base chimique en particulier, *pouvait être un instrument de mesure utile (notamment dans ses usages non iconiques*, comme en photométrie, domaine où Peirce reprit et amplifia des investigations commencées dès la publication du daguerréotype), l'assistant géodésique était allé très loin dans l'identification des sources d'erreur inhérentes à sa technologie optique » (*ibid.*, p. 310, nous soulignons).

<sup>2</sup> Selon Latour, mais aussi selon Peirce, pour qu'il y ait photo scientifique il faut qu'il y ait une mise en rapport, une médiation : une image isolée n'est jamais scientifique. Célèbre est la phrase peircienne qui dit qu'« à partir de deux photographies on peut tracer une carte » : « Comme dans le cas de l'enregistrement photographique des éclipses, ce qu'exploite la méthode *n'est pas la ressemblance de chaque photographie à des objets particuliers, mais l'analogie idéal* de la topographie que constitue la collation géométriquement déterminée de deux photographies » (Brunet, 2000, p. 315, nous soulignons). C'est en fait la composition méthodiquement organisée de plusieurs images, à savoir l'« image composite », qui constitue un instrument de fiabilité scientifique. On s'aperçoit finalement que la conception de l'iconicité chez Peirce, qui



À ce sujet, un des articles les plus importants qui ait été publié au cours de ces 20 dernières années est sans aucun doute « The externalized retina : Selection and Mathematization in the Visual documentation of Objects in Life Sciences » (1990) du sociologue des sciences Michael Lynch dans lequel il identifie, dans le domaine de la biologie, deux méthodes de construction de l'objet scientifique via la visualisation : celui qui sélectionne (les données sont schématisées) et celui qui mathématise (un ordre mathématique est attribué aux objets). Dans cet article, Lynch suit les transformations orientées des propriétés valorisées par chaque type de représentation et montre comment les représentations schématisées transforment les images photographiques de départ (Figure 1).

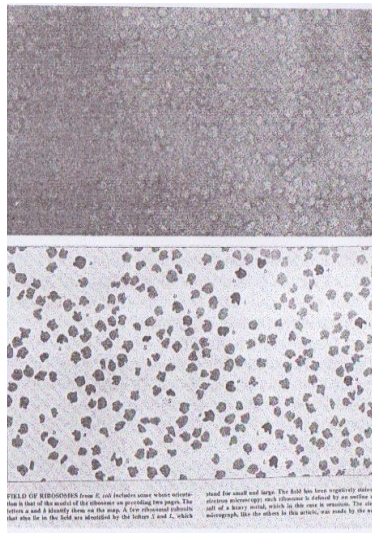


Figure 1. Champ de chromosomes, photo prise par James A. Lake, « The Ribosome », *Scientific American* 245.2 (August 1981), p. 86.

La photographie des ribosomes (image du haut) devient elle-même une source première par rapport à la schématisation (image du bas) et est valorisée par cette dernière comme une « évidence originelle » (*ibid*, p. 160). La représentation schématisée deviendra à son tour une évidence originelle par rapport à un autre dispositif de visualisation qui suivra. Le passage de l'une à l'autre ne vise pas seulement à simplifier et à schématiser, mais aussi à transformer les caractéristiques de l'objet étudié, en un mot, à l'expérimenter.

---

prend comme exemple le plus significatif les formules algébriques ou l'image moyenne (« photographie mentale composée »), peut nous aider dans l'identification des processus de constitution de l'objet scientifique.

À ce propos Lynch identifie quatre pratiques de transformation :

1. le *filtrage* qui, non seulement, élimine du bruit informationnel, mais qui construit une gradation plus limitée des qualités visibles, notamment par l'isolement des ribosomes (en tant que figures) du fond ;

2. l'*uniformisation* des couleurs, des tailles et de la distribution des ribosomes ;

3. l'*identification* des lisières, limites et bordures afin que les propriétés puissent acquérir une identité d'entités. Cette identification est rendue possible au travers du processus d'iconisation, si on entend par iconisation non pas la banale ressemblance des énoncés langagiers avec un référent externe, mais la stabilisation des formes, dans ce cas visuelles, via différentes opérations de constitution méréologique des données. Par iconicité on peut entendre, dans notre cas, les moments multiples des *tests* qui visent à négocier et à stabiliser des formes visuelles plus ou moins définitives d'un objet scientifique. Ces tests visuels peuvent se concevoir en tant que compositions toujours partielles qui rendent compte de l'émergence de morphologies différentes dans l'organisation des données tout au long d'une chaîne de tentatives de stabilisation et d'organisation de l'identité des objets de la recherche scientifique. L'émergence des organisations méréologiques d'un objet scientifique sont les constituants même de ce processus d'iconisation qui peut s'orienter tant dans le sens de la schématisation à la densité figurative, lorsque la visée de la recherche est particularisante (décrire un objet, un symptôme, et pouvoir intervenir), que dans le sens de la densité figurative à la schématisation, lorsque la visée est généralisante (construction de régularités, modélisation, prévision, etc.). L'iconicité peut donc se définir comme un moment<sup>3</sup> incarné par chaque test de stabilité méréologique de l'objet qui est en train de passer du statut "de recherche" au statut "scientifique". En somme, l'iconisation vise à chercher une forme, dans ce cas visuelle et schématique, qui apparaît comme stable par rapport à la confusion perceptive attribuée à la photographie microscopique ;

4. la distinction des identités se fait aussi en corrélation avec l'*objectif du texte* d'explication et d'argumentation qui accompagne ces images : dans le cas étudié par Lynch, les ribosomes qu'on choisit comme représentatifs sont noircis puis numérotés en suivant un parcours et un protocole de recherche qui

---

<sup>3</sup> Comme l'affirme Bordron en décrivant le processus d'iconisation : « Il est pourtant évident qu'aucun icône, quelle que soit la modalité sensorielle mise en cause, ne peut se comprendre autrement que comme un *moment à l'intérieur d'un procès temporel*. Ceci est vrai d'une note de musique, d'un parfum, d'un goût, d'une brûlure, toutes sensations dont l'iconicité repose d'abord sur la *stabilisation temporelle d'un phénomène dynamique* [...]. Nous avons parfois la sensation du moment présent. Mais qu'est-ce que ce moment présent si ce n'est un icône du temps, un *moment stabilisé à l'intérieur d'un flux* pour lequel il n'existe, physiquement, que des simultanités ? La notion de présent est en ce sens le modèle de toute iconicité » (Bordron, 2004, pp. 129-130, nous soulignons).

est décrit dans le texte. Ces entités finales, appelées ribosomes, sont aussi produites en vue de leur nomination dans le texte verbal de l'article : le langage verbal ne peut nommer que les identités définies. C'est comme si les formes dans l'image, considérées comme appartenant au langage analogique, devaient de plus en plus se « schématiser » et identifier des entités via la digitalisation visuelle, pour suivre les règles d'« objectification » prévues par le langage verbal. Avec la production d'éléments bien *distingués*, voire digitalisés dans l'image, on crée une correspondance entre les qualités extraites d'un processus et son nom, qui lui donne une identité d'objet<sup>4</sup>. D'une certaine manière et presque paradoxalement, la schématisation, en rendant plus abstraites les données de la photographie et en éliminant tout ce qui aurait pu fonctionner comme bruit et comme artefact, permet la « figurativisation » de l'objet. La schématisation supprime la variation de nuance, de couleur, de texture et de positionnement ; et tout en rendant plus abstraite la relation entre figures et fond, elle construit des entités enfin nommables par une sémiotique figurative. Il faut ici préciser que par figurativisation on entend le résultat de l'accumulation, densification et stratification de traits identitaires qui permettent de caractériser les propriétés d'un objet. Ces parcours d'accumulation, stratification, etc. se font par le biais d'une restriction des possibles. On reconnaît donc, dans la schématisation qui amène à une abstraction des données sensibles, un parcours vers la « figurativisation » identificatrice : l'abstraction au niveau de l'appréhension visuelle permet de démarrer la figurativisation, mais à un autre niveau, tout d'abord celui de la connaissance et ensuite celui de la rhétorique argumentative de l'article ; le genre discursif de l'article scientifique montre toujours, comme l'a montré très clairement F. Bastide, un passage du « chaos de l'indéterminé » au « bien distingué »<sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup> On pourrait également affirmer que le processus d'iconisation qui amène, via la géométrisation stabilisatrice des formes, à la constitution d'entités qui ont le statut d'objet, se termine par un processus de symbolisation qui se manifeste comme moyen de commensurabilité entre les visualisations et les textes verbaux, ainsi qu'entre les visualisations et les théories plus ou moins stabilisées à l'intérieur d'un champ disciplinaire. Voir à ce sujet Dondero (2010b et 2010f).

<sup>5</sup> Étant donné que, comme l'affirme Bastide (1985, 2001), c'est le caractère bien délimité du voir qui nous permet d'acquérir le savoir, il faudrait décrire les montages et les démontages des formes et des traits, les actions d'ajouter et d'écarter, d'inclure et d'exclure, bref trouver des bonnes frontières entre traits visuels pour faire apparaître les bonnes configurations. Par exemple, pour Bastide, il y a deux stratégies pour faire apparaître le *différencié* (visuel et cognitif) : 1° repérer à l'intérieur de l'« indifférencié » de nouvelles limites et des frontières pour faire apparaître un objet différencié initialement trop restreint, en l'enrichissant progressivement tout au long d'un parcours de plus en plus figuratif, par exemple via des stratégies d'aspectualisation ; 2° restreindre un champ trop élargi et renvoyer au champ de l'indifférencié tout ce qu'on n'arrive pas à expliquer, voire transformer l'indifférencié en bruit de fond : par exemple en éliminant les acteurs des transformations ou en montrant qu'ils ne jouent aucun rôle dans le parcours figuratif qui est en train de se

On peut enfin affirmer qu'à travers la schématisation, on passe d'une image qui garde la trace de sa *situation d'énonciation* à une image qui tend à la faire oublier, tout en valorisant non plus le contexte de production, mais la visée identificatoire et explicative du langage *verbal* par lequel l'image est encadrée et commentée, et ensuite en valorisant le contexte de *réception*, la lisibilité de l'image et la reconnaissabilité d'un objet en tant que totalité identifiable. Ce qui, sur le plan de l'expression visuelle, se *schématise* et tend à l'abstraction, permet, sur le plan du contenu, de *spécifier* les caractéristiques essentielles d'une entité, de créer une figure, de figurativiser une recherche expérimentale et ensuite de construire un objet scientifique. À ce propos, Lynch affirme que chaque objet scientifique est le résultat hybride de trois instances : la trace, la mathématisation et les contraintes de littéralité du texte scientifique<sup>6</sup>.

---

construire. On s'aperçoit très rapidement que Bastide décrit la valeur du cadrage dans la production d'un objet cognitif à travers des procédures qui nous rappellent les opérations rhétoriques fondamentales (l'addition, la suppression, la substitution, la dissociation, la jonction, etc.). Au sujet des opérations rhétoriques fondamentales en image voir Bordron (2010) et Dondero (2010c).

<sup>6</sup> On pourrait affirmer que la rhétorique de la littérature scientifique en Europe a été inaugurée par l'article « Rhétorique de la science. Pouvoir et devoir dans un article de science exacte » de Latour et Fabbri (1977) et par les travaux de Bastide (1985, 2001) portant sur les stratégies énonciatives des discours visuels et verbaux dans les articles scientifiques et dans les revues de vulgarisation. Cette rhétorique de la science aurait l'ambition d'étudier l'argumentation visuelle et verbale comme un « tout de signification » de deux manières : non seulement par l'étude d'une commensurabilité possible des valeurs au niveau profond du parcours génératif du contenu mais aussi, au niveau de la surface discursive, par l'étude de 1. la comparabilité des formes pronominales verbales et visuelles (l'intersubjectivité en discours) et 2. la commensurabilité aspectuelle des parcours visuels et verbaux. En ce qui concerne 1., la comparabilité des formes pronominales verbales et visuelles, il y a une longue tradition qui remonte aux théoriciens de l'image qui ont été les pères de la sémiotique visuelle de l'école greimassienne (Lhote 1958, Paris 1969, Marin 1993, Damisch 2000, Schapiro 2000, etc.) mais aussi à un certain nombre de sémioticiens contemporains (Shaïri et Fontanille 2001, Fabbri 1998, etc.) qui ont expliqué la relation entre le rapport intersubjectif « je-tu » dans le discours verbal et la représentation du visage de face dans le discours visuel, ainsi que le rapport impersonnel engendré par l'utilisation du « il » et du portrait de profil au sein d'une relation sémi-symbolique. De surcroît, Beyaert-Geslin (2009) a avancé des propositions en expliquant la différence visuelle entre la forme du « il » (représentation du visage de face) et la forme visuelle du « on » (représentation de la tête) dans la photographie artistique et de reportage politique. À propos de cette comparabilité des formes pronominales dans l'image et dans le champ plus restreint des images scientifiques, Bastide a longuement écrit sur les différentes manières qu'ont les scientifiques de cadrer et recadrer les photographies et de mettre en valeur les traces des données pour légitimer leur argumentation. L'accent mis sur certaines données par leur disposition au centre de la topologie de l'image, leur mise en lumière et leur netteté — épurée de tout autre artefact — construit un effet d'impersonnalité et d'objectivation qui correspond aux procédures énonciatives objectivantes de la troisième personne (*on*) utilisées dans le texte verbal qui accompagne ces images. L'effet d'indifférencié visuel, voire les images entourées par

Lynch affirme que la schématisation non seulement sélectionne les données de la photographie, mais identifie dans le spécimen des propriétés « universelles » ayant le pouvoir de *solidifier* (ou bien, selon notre terme, figurativiser) l'objet de référence par rapport au stade de la discipline - ce que la quatrième action décrite par Lynch accomplit en choisissant des ribosomes représentatifs d'un fonctionnement spécifique. Par rapport à la photo, la schématisation n'est pas seulement une visualisation simplifiée (il s'agit d'ailleurs aussi d'ajouter des traits et des couleurs afin de manifester ce qui est *latent* dans la trace photographique), mais c'est aussi une visualisation qui modifie la direction de l'objet pour des raisons de théorisation et de pédagogie, bref pour synthétiser les démarches d'un champ de la discipline et de ses objectifs. Ce faisant, on génère non seulement de l'ordre, mais on fait en sorte que les données visuelles puissent s'assujettir à des opérations mathématiques pour en accroître l'utilité.

Souvent, après avoir fragmenté et analysé l'objet au travers de représentations schématiques, apparaît la nécessité de fabriquer des images-modèles qui en reconstruisent les différents profils virtuels : il s'agit de faire converger les vues schématiques partielles en une vision holistique, en créant une totalité reconstruite par la mise en ordre des propriétés dégagées par la schématisation (construction de lignes ayant une inclinaison mesurable, distribution des points, numérotation, etc.). Normalement ces images-modèles sont le résultat de l'*intégration* des différentes schématisations permettant de ressembler les propriétés à l'intérieur d'une *géométrie explicative*. On le répète : il s'agit non tant d'intégrer des formes mais bien des propriétés, des comportements, des régularités qui ont été extraites de la photo.

Ceci dit, il faut rappeler que la photographie est prise dans la perspective d'être accompagnée de grilles et de dispositifs schématiques qui l'explicitent ; ce que l'on appelle la « prise de vue » est déjà doté non seulement de paramètres instrumentaux adaptés à l'objectif visé mais aussi aux méthodes d'analyse auxquelles elle sera soumise. Lynch remarque à ce propos que - par exemple - les choix d'objets ou processus à étudier en biologie sont effectués, dès le départ, en s'appuyant sur leurs caractéristiques *protogéométriques* (Figure 2).

---

des vagues, des contours flous et incertains, est toujours utilisé rhétoriquement pour attribuer le désordre d'une vision subjective (le *je* des autres) aux collègues rivaux dont les théories sont contrées dans l'article. En ce qui concerne 2., l'aspectualité (inchoativité, durativité, terminativité, ponctualité), la régulation du zoom dans les séries et dans les enchaînements d'images peut construire différents types d'aspectualité perceptive (la régularité durative, la découverte ponctuelle, etc.) selon les traits et les configurations visuelles que l'on souhaite mettre en valeur ; Bastide remarque que ces formes de temporalisation visuelle correspondent aux aspectualités des verbes utilisés dans la description des procédures d'investigation.

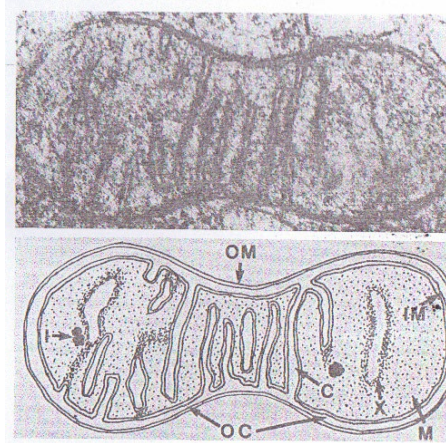


Figure 2. Mitochondrie. Figure de L.T. Threadgold, *The Ultra-structure of the Animal Cell*, Second Edition, p. 321, Oxford, Pergamon Press, 1976.

La visée photographique est, d'une certaine manière, déjà conditionnée par les schématisations géométriques qui l'analyseront : on pourrait même dire que la prise de vue a déjà incarné la transformation géométrique qui lui succèdera.

L'objet est, dès lors, de plus en plus déterminé par des hypothèses, c'est-à-dire qu'il devient un objet théorique « trans-situationnel » avant d'être utilisé didactiquement avec une forme mathématique analysable. La construction de limites, de lignes, de points et de symétries est un processus de géométrisation préparant la mathématisation<sup>7</sup>.

On s'aperçoit que l'image matérialise les modèles théoriques, c'est-à-dire que sa configuration rend compte du modèle ou des théorisations au travers desquels elle est manifestée. En fait, la géométrisation qui prélude à la mathématisation est déjà incarnée dans le schéma : construire un schéma d'un phénomène est, selon Lynch, déjà *positionner* un objet dans un environnement, ce qui le rendra par la suite *transférable* et *translocal*. Une fois que l'objet a *trouvé son positionnement* à l'intérieur d'un environnement contrôlable, il peut *se déplacer*. Cet environnement géométrique et ensuite mathématisable lui

---

<sup>7</sup> Dans la suite de l'article, Lynch explique comment on peut construire un laboratoire à l'intérieur d'un territoire « donné naturellement » (*superposition* d'un dispositif schématique sur un terrain donné) : il s'agit de prendre le terrain « naturel » comme un espace graphique et de le doter de marques numériques (voir par exemple p. 177). Lynch remarque ici comment les choix d'un terrain mais aussi des coupes etc. sont faits à partir d'objets ou processus aux caractéristiques protogéométriques et que les scientifiques utilisent de préférence des instruments et des méthodes qui permettent d'encadrer la linéarité approximative, l'uniformité et la régularité des matériaux sélectionnés.

permet de construire un paradigme de fonctionnements possibles comparables les uns aux autres.

### **1. L'allographisation de la photographie : la chronophotographie**

Venons-en maintenant à de nouveaux exemples susceptibles de montrer la relation entre des données locales enregistrables dans des images, d'une part, et des informations mathématiquement manipulables, de l'autre, et plus précisément à la relation entre la visualisation des traces photographiques et à la nécessité de les rendre mesurables et transmissibles, voire utilisables à des fins *ultérieures*, non-locales. Comme on l'a dit au tout début, la photographie semble avoir pour vocation de construire une relation strictement locale de *un à un* (stricte correspondance entre un objet et son image). Cette vocation est partagée par le dessin mais la photographie a été considérée dès son apparition, comme plus précise et plus fiable que le dessin à la main, grâce à sa mécanique qui était censée exclure les « erreurs interprétatives » de la subjectivité productrice<sup>8</sup>.

Prenons tout d'abord en considération le dessin, où se constitue une relation entre l'objet à investiguer et la représentation manuelle qui est censée en rendre compte. La relation concernerait donc un rapport de *un à un* et la possibilité de généralisation pourrait ainsi apparaître comme exclue, à l'instar de la photographie. La relation entre image et calcul ne serait pertinente que si ce dessin était tracé sur du papier millimétré, ce qui permettrait de situer l'objet représenté dans un espace mesurable et de tracer les coordonnées et les proportions précises de l'objet dans cet espace<sup>9</sup>. Or, un dessin sur papier millimétré est déjà un objet qui garantit une certaine contrôlabilité, reproductibilité et manipulabilité de ses données : il devient comparable et superposable à d'autres dessins. Le papier n'est donc plus seulement un instrument de dépôt de données, mais il garantit aussi une transmissibilité des savoirs par le biais d'une possible notation — qui est la possibilité, pour un fait, d'être transcrit sous la forme d'un langage composé par des éléments *disjoints* (qui ont une valeur fixée) et *recombinables*. Il s'agirait là d'un langage contrôlable, car géré par des règles grammaticales, chaque élément possédant une morphologie et étant organisé en fonction de combinaisons syntaxiquement possibles.

Il faut rappeler que le dessin à la main sur papier millimétré a plus de chance d'être considéré comme un instrument de généralisation que la photo, entendue comme l'enregistrement d'une empreinte... En fait, la photographie pouvait apparaître, plus encore que le dessin qui est manipulable, comme un dispositif mécanique qui ne permettrait de construire que des relations locales et singulières entre un objet et une image, bref, entre un élément particulier et un autre élément particulier. Avec la chronophotographie, en revanche, tout a

---

<sup>8</sup> Voir à ce propos Daston & Galison (2007).

<sup>9</sup> Comme l'affirme Latour : « Les mathématiques ne s'appliquent jamais au monde physique directement. Il leur faut un intermédiaire, le papier millimétré [...] » (1993, p. 148).

changé. La chronophotographie de J.-E. Marey a pu poursuivre des résultats qui dépassent le pouvoir notational du dessin en augmentant la possibilité de contrôle des données et ensuite de mathématisation<sup>10</sup>.

On peut voir ci-dessous l'*Étude de la marche d'un homme avec une baguette blanche fixée le long de la colonne vertébrale* (Figure 3).

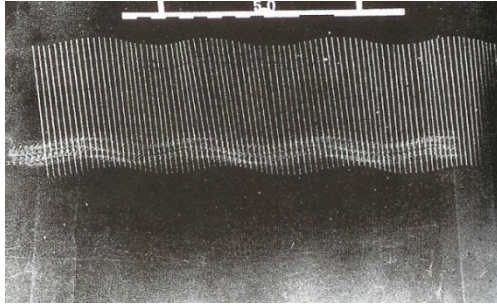


Figure 3. E.-J Marey, *Étude de la marche d'un homme avec une baguette blanche fixée le long de la colonne vertébrale*, 1886. Chronophotographie, Paris, Cinémathèque française, collections des appareils.

La chronophotographie a pu coupler la prise locale (c.-à-d. la prise de l'empreinte, ici le trajet en continu) avec la mesurabilité de cette empreinte même (ici dans la trajectoire formée par la répétition de la baguette en mouvement). Cette mesurabilité est déjà un instrument de traductibilité, reproductibilité, transmissibilité : c'est une photographie qui garde ensemble les détails locaux de l'empreinte et qui construit, en même temps, des discontinuités au sein de cette empreinte. Ce sont ces discontinuités qui permettent de construire une notation qui amène chaque image chronophotographique à *se dépasser elle-même* : en passant par une possibilité de notation garantie par sa partie graphique, à savoir par la constitution de rapports spatio-temporels codés, elle peut devenir un *texte d'instructions* pour l'analyse et la comparaison d'*autres* phénomènes spatio-temporels que ceux relatifs au mouvement précis photographié ici.

Mais venons-en à la description d'une autre chronophotographie de Marey, l'image d'un cheval au trot *Étude du trot du cheval (cheval noir portant des signes blancs aux articulations)* (Figure 4).

---

<sup>10</sup> Sur la chronophotographie d'E.-J. Marey en tant qu'instrument analytique, voir Didi-Huberman et Mannoni (2004), et pour une relecture sémiotique, voir Dondero (2009d).



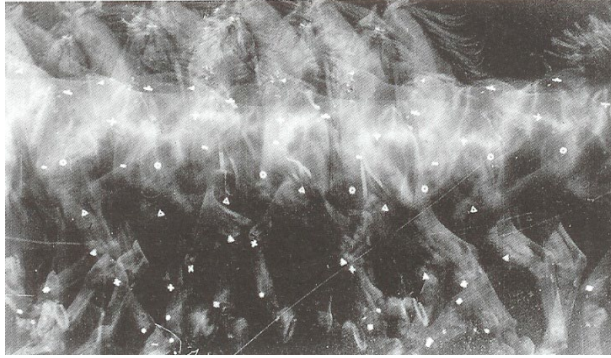


Figure 4. E.-J. Marey, *Étude du trot du cheval* (cheval noir portant des signes blancs aux articulations), 1886, Chronophotographie, Paris, Collège de France.

Cette chronophotographie est censée capter l’empreinte du mouvement particulier de ce cheval précis (on voit le flou du mouvement), mais la partie graphique (visualisée en tant que réseaux de points blancs) résultant de la mesure de la relation entre espace parcouru et durée de ce parcours, permet un paramétrage du mouvement dans la durée qui fonctionne comme une opération d’allographisation de ces mêmes données spatio-temporelles particulières. La notation est la constitution d’un alphabet de modules qui vise à offrir un plan de commensurabilité entre particularités ; *pas spécialement des généralisations, mais plutôt des commensurabilités*. Cela permet de caractériser une image chronophotographique non seulement en tant qu’image de quelque chose, mais aussi en tant que *terrain d’opérations possibles en vue de manipulations ultérieures*.

Ces deux chronophotographies nous montrent que la configuration graphique peut être littéralement « contenue » à l’intérieur de l’empreinte photographique et, même, que ces deux configurations de l’image, à savoir la densité figurative de l’empreinte et les rapports mesurables entre espace et intervalle temporel, peuvent cohabiter et profiter l’une de l’autre<sup>11</sup> afin de montrer un interstice de commensurabilité entre les *données locales*, d’une part, et des régularités se constituant en des patterns qui sont la source d’une *grammaire de rapports entre espace parcouru et durée*, de l’autre.

---

<sup>11</sup> Sur la question des « images mixtes » voir Allamel-Raffin (2010, p. 29) : « L’importance du caractère mixte des images tient notamment au fait que cette mixité permet de conjuguer les apports issus des théories de la physique et des mathématiques sous forme de calculs et les données issues du monde matériel. En effet, sans le recours à de tels modèles logico-formels, cette image resterait prisonnière de sa temporalité, et serait difficilement exploitable par les scientifiques ».

### *1.1 Le diagramme entre autographie et allographie*

Nous utiliserons ici le terme d'autographie pour décrire le produit de l'empreinte photographique et le terme d'allographie pour décrire la configuration graphique de la chronophotographie. La tradition sémiotique d'*autographie*, qui remonte à la philosophie analytique anglo-saxonne, renvoie au fait que la saillance de l'image dépend de l'histoire de sa production et que tout trait est syntaxiquement et sémantiquement dense, à savoir *insubstituable*. La configuration de l'image que Marey appelle graphique, peut, par contre, être définie par l'usage du terme d'*allographie*, parce que la valeur sémantique d'allographie recouvre les sens de sélection, de stabilisation de règles et de transmission d'instructions : toutes opérations qui visent le fait qu'un énoncé puisse fonctionner comme *producteur* d'autres énoncés au travers de règles notationnelles établies. L'énoncé en question perd évidemment la relation privilégiée avec le support d'inscription, unique et insubstituable qui caractérise le régime de l'autographie.

Dans le cas des arts allographiques, comme la musique ou l'architecture, la partition musicale ou le projet architectural étant des textes d'instructions, ils permettent, même quand le compositeur et l'architecte seront morts, d'explicitier des règles d'exécutions et ainsi de garantir la performance des exécutions ultérieures<sup>12</sup>. La notation sert à rendre communicable et surtout transférable un système culturel, forcément dense, aux générations futures. L'allographisation d'une image permet de sélectionner des relations de données, d'extraire des règles et de rendre enfin *transposables* les résultats d'une investigation, de mathématiser et de fabriquer d'autres images également<sup>13</sup>. L'image photographique, en s'allographiant, devient *comparable* à d'autres images (à la fois attestées et possibles) *manipulable et orientée vers le futur*. En affichant des patterns et des régularités, elle peut passer du statut d'empreinte à celui d'*image prédictive*. Il s'agit dans le cas de la chronophotographie de visualisations que l'on pourrait qualifier de diagrammatiques, en empruntant à Goodman le sens du terme diagramme. Le

---

<sup>12</sup> Le terme d'allographie concerne plus largement la transmission et l'héritage des cultures dans la diachronie : la notation répond aux exigences de l'homme de tout temps de réduire le continuum d'un système dense de signes en des discontinuités, *discontinuités modulables qui sont censées être ré-articulables*. C'est sur l'allographie que se fonde la possibilité d'un héritage des cultures ; et dans les sciences dures cela a une importance capitale non seulement dans la diachronie, mais aussi dans la synchronie parce que quand la densité figurative d'une image s'allographise, comme dans la chronophotographie, cette même opération d'allographisation permet d'extraire de cette image des règles et d'en modéliser les relations.

<sup>13</sup> Donc il faut plutôt penser à des moments d'autographisation qui succèdent à des moments d'allographisation : ce qui nous permet d'aller plus loin que Galison (1997) qui oppose image et logique, visualisation et mathématique. Cela nous permet de comprendre que les sciences se basent sur un aller-retour entre visée locale et visée globale qui ne correspond pas à la distinction entre particulier et général, parce que les sciences se basent sur un raisonnement diagrammatique, à savoir sur la transversalité entre particularisation et généralisation.

diagramme se constitue en fait dans la commensurabilité pressentie entre dimension autographique et dimension allographique des énoncés. Le diagramme valorise en même temps le support des données (densité figurative, voire autographie photographique) et la transformation des rapports entre ces données en de véritables *exemplifications* utilisables pour d'autres pratiques d'investigation – dans le régime de l'allographie, évidemment, le support des inscriptions n'est plus pertinent, l'inscription perd par conséquent sa densité d'empreinte.

Un module, à savoir un ensemble de données homogénéisées et regroupées en fonction d'un paramètre choisi, produit par une opération d'allographisation de l'image-empreinte, possède la caractéristique d'être transférable et de devenir un élément d'une notation – définissable aussi comme un environnement virtuel qui contrôle les positionnements de ses éléments. Les règles de cette notation déterminent les rapports syntag-matiques et paradigmatiques permis et interdits entre modules. Des règles de combinaison entre modules et de leurs densités<sup>14</sup> dépendent les réseaux plus ou moins longs et plus ou moins étendus du référent scientifique.

La possibilité d'étendre la référence par des branchements de modules est un des buts principaux, sinon le but principal, de la recherche scientifique<sup>15</sup> : l'allographisation des données visualisées rend possible l'investigation future grâce à sa notation. La notation permet de transformer une image unique et dont le rapport à son support est insubstituable (forte densité des éléments pertinents à sa signification) en une *configuration de rapports réutilisable* (raréfaction des éléments pertinents à sa signification). Les modules doivent former un vocabulaire limité de rapports, un système économique de rapports, par exemple, dans le cas de nos chronophotographies, entre intervalle temporel et mouvement dans l'espace<sup>16</sup>. Comme on vient de le dire, des données et de leur ancrage dans une phénoménologie des expériences doivent être extraits des *patterns* qui peuvent engendrer des nouveaux sous-systèmes de notation ou améliorer ceux qui existent déjà dans un domaine disciplinaire donné. Mais ce que l'on extrait des images autographiques, ce ne sont pas des données, mais des propriétés, des relations entre données, des équivalences, des moyennes, bref des fondements pour des *comparabilités futures*. Et le diagramme se situe

---

<sup>14</sup> Si la densité autographique du module reste forte, le module aura moins de chance de construire des patterns susceptibles de s'étendre au loin, mais si sa densité possède des mailles trop grandes, son heuristique n'est pas certaine non plus : ce module pourra se combiner avec tout autre, pour constituer n'importe quelle chaîne de transformations : la non sévérité de ses paramètres l'empêcherait de fonctionner comme un paramètre décisif pour la constitution de nouvelles chaînes de la référence scientifique.

<sup>15</sup> Voir à ce sujet Latour (2001, pp. 33-82).

<sup>16</sup> Comme le montre très bien le cas des mathématiciens grecs étudiés par Netz (2003), une des raisons de leur succès est d'avoir « inventé » un système *économique* de formules, bref, une notation, qui leur a permis de réduire le localisme pour gagner en grammaticalisation.

au milieu de ces deux stratégies de représentation : entre la densité et la notation, entre une opération de densification (image qui vise à expliquer ou résoudre des cas précis) et une opération de grammaticalisation (image prédictive). Le diagramme laisse ouvertes les deux portes : la porte de la densité et du localisme, et la porte de la grammaticalisation via une opération d'exemplification : le diagramme doit se manifester comme *pattern* reconnaissable en-deçà de l'hétérogénéité des expériences et permettre ainsi un regard *anamorphique*. Comme l'affirme Pierluigi Basso Fossali (2009), le diagramme est une forme abstraite de relation qui est *exemplifiée dans une expérience mais transposable à d'autres expériences*.

On voit bien qu'à partir de la chronophotographie on ne peut plus penser que l'image photographique nous offre une vision du particulier et le graphique ou le schématique une vision du général. On peut garder ensemble, dans une même image, une visualisation micro et une visualisation macro, des particularités et des régularités, comme nous l'ont appris les travaux de Tufte (2005). Et comme nous l'ont également montré les études récentes de Jean-Marie Klinkenberg (2009) sur la relation entre tabularité et linéarité dans les graphiques, *un graphique peut fonctionner comme un diagramme* s'il construit une commensurabilité entre la visée locale et la visée globale de l'exploration et de la recherche, entre données particulières et règles transmissibles et généralisables<sup>17</sup>.

## **2. L'allographisation de la photographie : le dessin en archéologie**

Venons-en à deux autres disciplines à présent, tout d'abord à l'archéologie et ensuite à l'astrophysique. Le but premier de l'archéologie et de l'astrophysique est de recueillir des données et d'enregistrer des traces de phénomènes, qu'il s'agisse de phénomènes non visibles, non détectables parce que trop petits, s'étendant sur des temps trop courts ou trop longs, qui se sont déroulés dans le passé, etc. Comme on l'a déjà esquissé dans l'introduction, ces deux disciplines, comme tant d'autres, visent à produire, à partir des traces recueillies, un "quelque chose" que la communauté scientifique puisse appeler « objet », à savoir quelque chose de *justifié* par l'instrument d'instanciation (indicialité), de *stabilisé* (iconicité), de *partageable* à l'intérieur d'une communauté (symbolicité)<sup>18</sup>.

Il faudrait à ce propos étudier la manière dont l'objet scientifique, en tant que totalité, *se compose* à travers des « réponses » partielles qui se caractérisent par des tâtonnements successifs dont il faut tester l'enchaînement et la commensurabilité. Comment ces réponses partielles peuvent-elles arriver à composer une réponse globale et stabiliser aux yeux d'une communauté, au moins provisoirement, ce que l'on appelle un objet scientifique ? D'une

---

<sup>17</sup> Voir à ce propos Dondero (2010f et 2011b).

<sup>18</sup> Sur l'iconicité voir Bordron (2000, 2004) et en ce qui concerne la stabilisation des objets scientifiques en image voir Bordron (2009) et Dondero (2009c).

certaine façon on pourrait dire que le parcours de l'*objet recherché en tant que questionnement*, jusqu'à l'*objet scientifique en tant que totalité acceptée*, au moins par une partie de la communauté scientifique, se déploie à partir d'une opération d'indicialisation se dirigeant vers une opération de symbolisation. Il s'agirait en somme de traiter la constitution de l'objet à travers une théorie de la *genèse du sens* qui va de l'indicialisation à la symbolisation en passant par une phase d'iconisation, voire de tentatives de stabilisation et organisation des formes identitaires (qui relèvent d'une méréologie). Comme on l'a déjà esquissé au tout début de notre étude, on n'entendra pas par "images-tests" des signes iconiques, dans le sens de ressemblant à quelque chose, mais bien des compositions toujours partielles qui rendent compte de l'émergence de morphologies différentes dans l'organisation des données, tout au long d'une chaîne qui peut s'orienter tant de la schématisation à la densité figurative lorsque la visée de la recherche est locale (décrire un objet), que s'orienter de la densité figurative vers la schématisation lorsque la visée est globale (modélisation, prévision, etc.). L'émergence des organisations méréologiques d'un objet scientifique sont les constituants même de ce processus d'iconisation. Mais il faut dire que l'indicialisation qui se situe avant l'iconisation ne se confond pas avec l'indicialité entendue comme résultat de traces de quelque chose, c'est-à-dire qu'elle ne se confond pas avec le stade de l'empreinte photographique. En fait, on peut concevoir l'indicialisation non pas comme le résultat d'un contact ou le produit d'une causalité, mais comme un processus de transformation de quelque chose qui *demande à être déployé*. Par exemple, même des hypothèses théoriques faites sur un objet de recherche peuvent fonctionner comme des interrogations, des indices de quelque chose qui demande à être développé. La symbolisation concernera les moments de l'acceptation, vérification et institutionnalisation de ces hypothèses de départ qui demandent à être développées. Le processus d'iconisation, moment intermédiaire entre les deux, peut donc être identifié avec deux processus inverses : le processus d'iconisation peut concerner un parcours allant de la schématisation à la densité figurative et vice-versa. Dans le cas qui va nous occuper tout à l'heure, il s'agira encore une fois d'un processus de schématisation ; on part d'une densité figurative, en l'occurrence une photo, et on va vers la construction de patterns et de régularités qui permettront une modélisation : dans l'archéologie c'est le dessin qui est utilisé dans ce but. Cela peut nous apparaître comme un phénomène étrange car, aujourd'hui, avec l'imagerie et les avancées technologiques visant à une meilleure contrôlabilité des données et à une reproductibilité des expériences, le dessin est pris, dans de multiples études sur l'image scientifique, comme un exemple d'art autographique. Le dessin est, dans ce cas, considéré comme une technique qui dépend fortement d'une trace sensori-motrice *singulière* — et se présente par conséquent comme l'instrument le plus « subjectif » et le « moins contrôlable » de tous. Mais en archéologie, le dessin est considéré comme étant plus adéquat que la photographie pour l'investigation des objets

archéologiques<sup>19</sup>. Très tôt la photographie a été considérée comme une technique ne permettant pas de répondre aux exigences de l'analyse archéologique, pour être trop peu sélective<sup>20</sup> ; au contraire, la *transformation d'une photographie en dessin* permettrait d'atteindre une plus forte allographisation des données. Comme l'affirme Jan Baetens dans un article qui retrace l'histoire de l'instrument photographique aux prises avec l'archéologie traditionnelle :

Rapidement, toutefois, il s'avère que les images photographiques prises lors des expéditions archéologiques ne donnent pas toujours entièrement satisfaction et qu'il faut en revenir à des techniques soi-disant plus primitives, ou bien pour relayer et redoubler les photographies (gravures d'après photographies), ou bien pour s'y substituer (dessins, croquis, calques, notes, etc.) (Baetens, 2010, p. 42).

Il semble donc que la photographie ne puisse être utile que s'il est permis de la manipuler jusqu'à la transformer en une gravure ou bien en un dessin, à savoir en un instrument plus analytique. L'auteur explique, tout au long de son article, que, de manière différente de ce qu'on pourrait imaginer de prime abord, le dessin n'est pas considéré « comme la trace d'une intervention subjective, mais comme le support d'une information *parfaitement lisible* » (Baetens, 2010, p. 42, nous soulignons). Le dessin permet d'extraire des régularités potentielles dans un objet et de comparer ce dernier avec d'autres objets.

Un des problèmes posés par l'utilisation de la photographie en archéologie réside, en fait, dans la difficulté qu'il y a à distinguer l'information utile de celle qui ne l'est pas, de rendre homogènes toutes les traces que l'œil mécanique n'est pas capable de distinguer, bref de ne pas rendre immédiatement visibles les données pertinentes et recherchées. Le dessin, par contre, semble être mieux adapté aux exigences de lisibilité des objets. Comme le rappelle Dominic Lopes (2005), par exemple les dessins lithiques – autrement dit les dessins archéologiques d'artefacts réalisés par des hominidés tels que les outils en pierre –, ne sont pas efficacement représentés par la photo, mais le sont bien mieux par le dessin parce que, comme l'affirme Allamel-Raffin (2010, p. 32), « ce n'est pas en raison de contraintes d'accès liées à des difficultés à détecter l'objet, mais c'est en raison de *contraintes de lisibilité* que les archéologues continuent à dessiner les objets lithiques ». Allamel-Raffin remarque, en outre, que les champs disciplinaires qui se sont intéressés à la photographie, comme par exemple l'astronomie, sont ceux qui rencontraient des difficultés de captation. Or, dans le cas d'objets archéologiques, l'objet ne pose pas de problème de captation étant de taille macroscopique : « La finalité visée par les archéologues n'est pas de montrer

---

<sup>19</sup> Cela dit, les procédures et les techniques classiques de la photographie sont encore utilisées pour témoigner de multiples objets : un état de la fouille, un état du sol ou un objet qui en a été extrait. Voir Chéné, Foliot et Réveillac (1999).

<sup>20</sup> Voir Daston et Galison (2007).

que l'objet existe, mais de montrer de manière précise comment il a été fabriqué » (Allamel-Raffin, 2010, p. 32)<sup>21</sup>. L'auteure explique ensuite que, dans une discipline où la première difficulté réside dans la captation des données, typiquement l'astrophysique, les chercheurs vont se tourner vers des dispositifs permettant d'attester l'existence même de l'objet, à savoir la photographie, avant même d'en étudier les propriétés par le biais d'instruments plus analytiques.

### **3. L'allographisation de la photographie en astrophysique : les graphiques**

L'astronomie a toujours utilisé de manière massive la photographie, car celle-ci a non seulement permis de donner consistance à des phénomènes (la fameuse thèse d'existence caractérisant le médium photographique), mais parce qu'elle a aussi permis la quantification et la mesure des énergies lumineuses au travers du processus chimique, et plus récemment, électronique, de l'inscription.

Si nous nous sommes consacrée ailleurs (Dondero 2009f et 2010d) à décrire comment les différentes récoltes de données pouvaient composer une totalité d'objet par superposition de photos formant des mosaïques, nous voudrions maintenant prendre en considération plus précisément la variété de résultats des coupures temporelles de l'observation. La *fréquence* établie pour les observations est un exemple de coupure arbitraire d'une unité dans le continuum du déroulement temporel : en astrophysique les différentes échelles temporelles à travers lesquelles on étudie les objets distinguent divers champs au sein de la discipline, telle l'astrophysique stellaire de la cosmologie, par exemple. Le changement d'échelle fait que les instruments d'investigation changent ainsi que les conventions représentatives.

Prenons l'exemple de la trace du soleil<sup>22</sup> : si l'on veut la mesurer à l'échelle d'un jour, on obtient une image du déplacement de l'astre qui établit une relation 1 à 1 avec le paysage qui lui donne un référentiel, voire un « théâtre de l'apparition »<sup>23</sup>, et grâce auquel on peut suivre entièrement le déplacement du soleil (Figure 5). Nous sommes ici à l'échelle d'un jour (24 heures) et d'un

---

<sup>21</sup> Allamel-Raffin développe ce point au travers d'un autre exemple, tout aussi intéressant : l'œuvre d'un botaniste, Gaston Bonnier, *Flore complète en couleurs de France, Suisse et Belgique*, parue au début du XX<sup>e</sup> siècle. Bonnier a cherché à établir un compromis entre dessin et photographie en recourant aux deux techniques sur un même support. Le contour des photographies était redessiné à la main afin de mettre en évidence les détails pertinents.

<sup>22</sup> Je remercie vivement François Wesemael pour les discussions sur ces images du soleil faites à l'Université de Montréal (Département de Physique) lors d'un séjour de recherches financé par le Fonds National de la Recherche Scientifique belge (F.N.R.-FNRS) du 27 mars 2010 au 11 avril 2010 et pour la relecture de ces pages concernant les représentations du soleil et d'autres étoiles.

<sup>23</sup> Voir à ce propos Bordron (2009).

paysage à 360 degrés. La totalité temporelle « jour » correspond à la totalité spatiale et paysagère « 360 degrés ».



Figure 5. Soleil de minuit. La série de clichés représente le parcours quotidien du soleil tel que photographié à une latitude terrestre excédant celle du cercle polaire. Le soleil ne passe pas sous l'horizon, ou ne se couche pas (cliché Anda Bereczky).

Dans cette autre image (Figure 6) on voit une boucle en forme de 8 que l'on obtient en notant la position du soleil à la même heure à divers moments de l'année. Il s'agit du phénomène de l'analemne. On est ici face à une image qui est le résultat de l'exposition multiple (car elle enregistre la position du soleil à midi à divers moments de l'année) fixée sur un seul négatif.

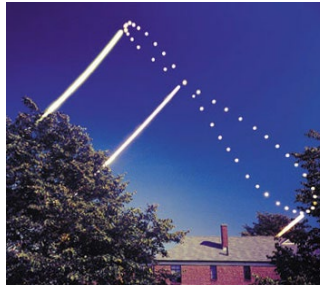


Figure 6. Analemne permettant de visualiser la position du soleil dans le ciel au même moment de la journée tout au long d'une année (cliché Dennis di Cicco).

Ici on voit bien qu'il ne s'agit plus d'une échelle spatio-temporelle 1 à 1, ni d'une homogénéité de rapports entre le déplacement de l'objet-soleil et son référentiel dans l'étendue du paysage : un paysage fixé à un moment donné devient le support d'inscription d'un cycle complet du soleil tout au long des 365 jours.

On a donc un paysage saisi en un temps donné  $t$  sur lequel sont inscrits et distribués les différents temps  $t_n$  de captation et tous les déplacements du soleil qui ont eu lieu : le paysage fonctionne comme le support *fixe* pour l'inscription d'un *mouvement* dans le temps.



Cette image permet de mettre en évidence les rythmes de déplacement du soleil, ses parcours par rapport à un même référentiel paysager. Ici on n'a plus la totalité d'un paysage à 360° en correspondance avec la totalité temporelle du parcours du Soleil (un jour) : le déploiement du paysage n'est plus en correspondance avec les changements temporels à travers une échelle 1 à 1 ; on a réduit la grandeur spatiale pertinente pour mettre en évidence l'ouverture de la grandeur temporelle pertinente, voire réduit l'espace pour pouvoir schématiser la multiplication des changements de position tout au long d'une grandeur temporelle plus vaste. Il s'agit en fait de fixer un lieu pour voir comment s'y inscrivent les étapes du mouvement du soleil plutôt que de *suivre le déploiement spatial* en correspondance avec le *voyage en continu* du soleil.

Lorsque l'échelle d'un an sera dépassée, c'est-à-dire lorsque l'accumulation des données à des temps différents ne pourra plus être « contenue » dans le cadre d'une spatialité figurativement homogène comme celle paysagère observée à la figure 6, — car d'autres échelles seront devenues pertinentes (tant l'échelle des secondes que l'échelle de millions et milliards d'années) — cette spatialité figurativement homogène ne sera plus un support d'inscription significatif. Par conséquent on perdra ce paysage en tant que support d'inscription et en tant que référentiel de mesure. Le support pertinent deviendra le papier millimétré d'un graphique qui n'établira plus aucune correspondance entre un cycle d'événements temporels et une spatialité paysagère, mais au contraire entre des régularités d'événements et d'observation, d'un côté, et un espace topologique mesurable, de l'autre (Figure 7).

Les correspondances ne seront plus établies entre un support de régime autographique et des événements qui s'y inscrivent, comme c'était le cas des deux premières images, mais entre un support allographique et des régularités, des patterns, des moyennes. L'unicité spatiale du paysage éclate vu que les opérations de comparaison et de mesurage des proportions changent complètement : le référentiel n'est plus un paysage à 360°, ni un paysage fixe et stable, mais un espace topologique, une feuille millimétrée, chiffrable.

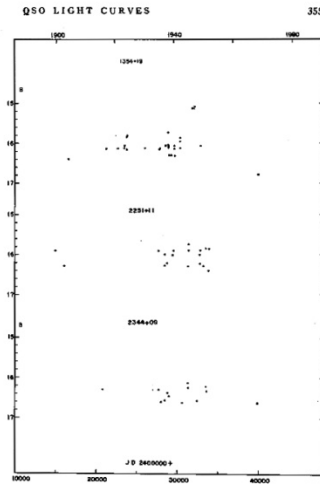


Figure 7. Courbes de lumière de quelques objets quasi-stellaires (QSO). La brillance de l'objet est tracée en fonction du temps. L'échelle de temps ici est relativement longue, environ 75 ans (source *The Astronomical Journal* n°78, 1973, pp. 353-368)<sup>24</sup>.

Avec ces trois images, on passe donc de la *photographie à 360°* à la *photographie à expositions multiples* sur un même négatif, à la *photométrie* qui est une technique qui mesure la brillance des étoiles en fonction du temps<sup>25</sup>.

On s'aperçoit que la fréquence d'observation recherchée a des retombées décisives sur ce que l'on peut connaître. Les échelles de temps fonctionnent comme différents stades d'exploration de l'invisible et du lointain. L'identité d'une étoile se construit donc par accumulation et transposition d'échelle. Tout objet est concerné par toutes les échelles de temps, mais son identité peut changer en fonction de la façon dont les résultats de l'échelle sont composés et traduisibles entre eux.

---

<sup>24</sup> Ce schéma est extrait d'un article de R. J. Angione paru dans la revue *The Astronomical Journal* (n°78, 1973, pp. 353-368). Les courbes de lumière des objets quasi-stellaires (QSO) observés sont basées sur la collection de plaques photographiques de l'Université Harvard, qui permet une étude photométrique de ces objets sur de longs intervalles de temps (ici, de 1900 à 1973).

<sup>25</sup> En astronomie, la photométrie désigne l'étude de l'intensité lumineuse des étoiles, et de sa variation dans le temps. Au début, la photométrie se faisait de façon photographique. Plus exactement, la photographie fait appel à un type de récepteur de l'intensité lumineuse (la plaque ou le film photographique), alors que la photométrie est l'étude de l'intensité lumineuse et, le cas échéant, de sa variation temporelle - quel que soit le récepteur utilisé (plaque photographique, photomultiplicateur, récepteur de type CCD comme dans les caméras numériques, œil humain...). Merci à François Wesemael pour cette précision.

On s'aperçoit que, quand le temps de l'observation excède les possibilités de vie de l'astrophysicien ou les rythmes de la vie humaine, on a besoin de recourir à des types de visualisations schématiques qui sacrifient le rapport photographique à un référentiel-objet déjà constitué et saisissable par des modèles figuratifs qui peuvent être vérifiés au moins en partie par notre expérience quotidienne.

#### **4. La photographie calculée comme médiatrice entre diagrammes mathématiques, art et vulgarisation**

Nous continuerons à nous concentrer sur l'astrophysique, mais cette fois pour faire émerger un autre statut de la photographie. Nous ne partirons pas de la conception de la photographie en tant que trace d'un phénomène saisissable par le biais du microscope ou par celui d'autres instruments mixtes tels que la chronophotographie, mais à partir des pratiques de composition d'une photo mathématique (« photographie calculée ») dans le cadre de recherches sur des objets théoriques tels que les trous noirs. Ici aussi nous serons confrontés à un processus d'iconisation, comme dans les autres cas, mais cette fois-ci le processus qui va de l'indicialisation à la symbolisation ne sera pas dirigé dans le sens de la trace photographique à la schématisation via un parcours de désaturation de traits pertinents (cas de la photo microscopique) ou via une diagrammaticalisation de l'empreinte (chronophotographie), ni de la mise en graphe de l'observation multiple d'un objet stellaire (le cas du soleil et d'autres étoiles) mais des théories physiques jusqu'à la visualisation en suivant deux étapes : les équations et les représentations diagrammatiques.

Nous allons prendre en considération la littérature de l'astrophysique et examiner les parcours visuels que les hypothèses et les théories des trous noirs ont explorés pour donner une forme à ces objets théoriques qui sont impossibles à filmer ou à photographier. En fait, les trous noirs sont non seulement théorisés comme des manifestations invisibles (ils sont décrits comme une sorte de gouffre qui attire la lumière — un rayon lumineux y est complètement absorbé et tout ce qui l'approche y disparaît) mais, de surcroît, leur existence n'est que le résultat d'un certain nombre d'hypothèses formulées à partir d'autres phénomènes de la topologie cosmologique, également difficiles à expliquer et auxquels il faut trouver une source et/ou une explication. On les appelle justement « a theoretical object » car leur configuration est essentiellement expliquée par la théorie de la relativité générale et par d'autres hypothèses que les équations traduisent et rendent opérationnelles.

Dans le premier article que l'on prend en considération, article de recherche ayant pour titre « Image of a Spherical Black Hole with Thin Accretion Disk » publié dans *Astronomy and Astrophysics* en 1979, Jean-Pierre Luminet, astrophysicien français de renommée, a produit et publié une image de trous noirs (qu'il appelle *photographie calculée*) en en proposant ainsi une première iconographie (Figure 8).

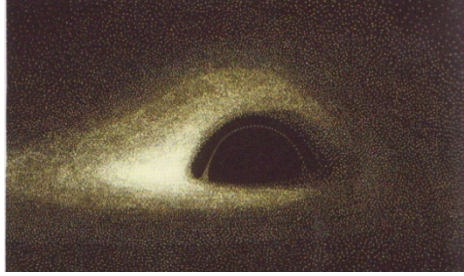


Figure 8. Apparence lointaine d'un trou noir sphérique entouré d'un disque d'accrétion. Photographie virtuelle d'un trou noir, calculée en 1978 sur ordinateur (reprise dans Luminet, 2006, p. 284). Image reproduite avec l'autorisation de l'auteur.

Cette iconographie a été calculée à partir d'un certain nombre d'équations dont les valeurs mathématiques ont été rendues visualisables par des diagrammes comme on le voit ici dans la figure 9.

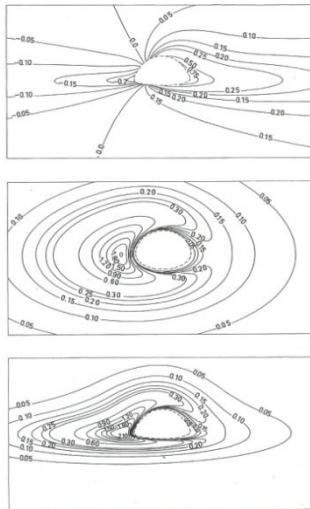


Figure 9. Courbes du disque d'accrétion selon différents points d'observation (Luminet, 1979, p. 234). Image reproduite avec l'autorisation de l'auteur.

L'iconographie de la photographie (Figure 8) est le résultat final (même si scientifiquement provisoire) d'une série d'équations qui, en quelque sorte, ont pour objectif de *sonder toutes les combinaisons possibles* de valeurs mathématiques dans une topologie donnée (Figure 9). Chacune de ces trois figures diagrammatiques visualise des paramètres pertinents qui ont été mis en

jeu par les hypothèses (les paramètres de la distance fictive d'observation, de la luminosité, etc.). Dans le cas de ces visualisations mathématiques, il ne s'agit pas de la représentation de quelque chose, mais de la visualisation de *situations possibles* de la matière, de comment quelque chose *pourrait se configurer*.

On s'aperçoit que les équations fonctionnent comme des instances énonciatives dont les produits sont ces figures diagrammatiques qui cherchent à trouver une médiation entre les valeurs mathématiques et une phénoménologie perceptive du raisonnement, dans ce cas, l'iconographie de la photographie calculée. Dans chaque visualisation, chaque ligne correspond à une règle de calcul : globalement, ce qui est représenté peut être défini comme « un lieu de *transition*, qui assure le *passage* entre des *effectuations différentes* d'une même réalité mathématique, qui fait communiquer des *séries divergentes* » (Batt, 2004, p. 22, nous soulignons). Il s'agit de tentatives visuelles de mises à l'épreuve de comment la formation des trous noirs pourrait être justifiable. Ces visualisations mathématiques sont donc des *iconisations des possibles*, voire des icônes des relations qui *peuvent s'engendrer*.

icône de relations est la définition que le philosophe et sémioticien américain Charles Sanders Peirce donne du diagramme<sup>26</sup> : le diagramme concerne des relations potentielles qui sont *condensées* dans une forme visuelle qui est à la fois *saisissable* (perceptibilité) et *manipulable* (virtualité)<sup>27</sup>. C'est bien à cause de cette manipulabilité de quelque chose qui a été « rendu saisissable » que je dirais que le diagramme rend possible une expérimentation et se comporte ainsi comme un petit laboratoire en soi<sup>28</sup>.

---

<sup>26</sup> Comme le rappelle Fiset (2003), pour Peirce, le diagramme est un des trois niveaux (le deuxième, après l'image et avant la métaphore) de l'hypoicône et plus précisément : « un diagramme, c'est une *présentation des termes dont la disposition est elle-même liée à un effet de signification*. [...] En fait le diagramme signifie sur la base d'une analogie de proportion entre deux de ses constituants ou de ses parties, soit, ici, d'une part sa disposition graphique et, d'autre part, les relations d'écart ou de hiérarchie entre les termes ainsi disposés. Peirce (C.P.. 2.282) donnait l'exemple suivant :

|       |   |                            |
|-------|---|----------------------------|
| signe | { | icône<br>indice<br>symbole |
|-------|---|----------------------------|

où c'est la disposition graphique de part et d'autre de l'accolade qui signifie les relations de hiérarchie entre les quatre termes qui sont ainsi répartis en trois notions et une dénomination de classe » (p. 211, nous soulignons).

<sup>27</sup> Comme l'affirme Stjernfelt, spécialiste des théories du diagramme, chez Peirce : « Les relations qui constituent le diagramme sont à la fois observationnelles et universelles et produisent la condition de possibilité du diagramme d'exister en tant qu'icône (observabilité) par rapport à ce qui est possible de considérer comme des expériences généralement valides (universalité) » (Stjernfelt, 2007, nous traduisons).

<sup>28</sup> Comme le dit Latour (2008), le diagramme fonctionne comme « a flat laboratory ».

Comme toute expérience de laboratoire, l'image diagrammatique permet d'« amplifier l'intuition » (Châtelet 1993)<sup>29</sup> ; cette notion d'amplification de l'intuition concerne un mouvement mental d'*amplification des parcours possibles qui se fait par condensation*. L'amplification des relations possibles se fait grâce à la condensation en une visualisation synthétique qui permet de *penser ensemble* et de rendre perceptibles les résultats des manipulations de ces relations. Ces diagrammes permettent en fait de passer de plusieurs longues équations à une seule condensation graphique des valeurs en jeu, et de devenir les simulacres d'expériences mentales sur les trous noirs.

Ces séries de manipulations visuelles d'équations paraissent enfin trouver une condensation finale en une image différente des diagrammes mathématiques, voire une image colorée, qui d'une certaine manière *remplit* l'espace des *possibles* avec des nuances chromatiques qui paraissent arrêter et stabiliser la prolifération des manipulations et des expérimentations (Figure 8). Voyons comment.

Il est évidemment très frappant que Luminet ait pu appeler *photographie calculée* cette image des trous noirs, qui sont des phénomènes simplement possibles, dont on ne peut évidemment capter aucune trace susceptible de les identifier. Alors pourquoi appeler l'image des trous noirs une photo ? Pourquoi ne pas l'appeler simplement image ou visualisation calculée ? Quel est l'effet de sens de ce produit qui s'affiche comme le résultat du couplage d'empreintes et de calculs, de *trace de quelque chose* et du *calcul des possibles* ?

On s'aperçoit que, en même temps que les constitutions diagrammatiques possibles se pluralisent — on pourrait dire que le tracé diagrammatique fonctionne comme une *multiplication identitaire* — apparaît la nécessité de les inscrire sous une seule identité. Comme on le sait grâce aux études sur la rhétorique de la science (Bastide 2001), à la fin d'un article, il faut stabiliser l'objet de la recherche. À notre avis, l'iconographie de la photographie calculée est censée devenir le *centre de gravité identitaire de ces manipulations des possibles* qui puisse provisoirement figer en une identité unique la pluralité des opérations mathématiques. Si le diagramme est une icône de relations qui engendre un mouvement en son sein, puisqu'il est une image *manipulable et opérationnelle*, bref un lieu de travail, la conception doxastique qu'on a de la photo en tant qu'empreinte qui fige les *possibles fuyants* répond à l'exigence du scientifique de proposer une *identité méréologiquement stable* à ces manipulations de valeurs mathématiques.

On peut donc faire l'hypothèse que cette image est appelée photo pour signaler qu'elle fonctionne comme l'empreinte qui stabilise les multiples visualisations diagrammatiques des différents paramètres qui nous font connaître les fonctionnements de ces objets théoriques. En figeant les séries d'opérations et de manipulations, la photo leur donnerait une existence

---

<sup>29</sup> Peirce affirme d'ailleurs qu'une de grandes propriétés distinctives de l'icône est que d'autres vérités que celles qui suffisent à déterminer sa constitution peuvent être découvertes par son observation. Il s'agit donc d'un dispositif créatif et non pas représentatif. Voir à ce propos Dondero (2011b).

symbolique que les trous noirs ne pouvaient pas avoir lorsqu'ils étaient encore « opératoires » — et, d'une certaine manière, « fuyants ». L'image finale fonctionne rhétoriquement comme figement des possibles, comme un arrêt sur les opérations qui pourraient se développer ultérieurement, bref elle permet la constitution d'un *objet* scientifique. Le remplissage de l'espace « vide » des diagrammes, espace opératif, manifesté par des nuances chromatiques, ne fait qu'ancrer ses opérations constitutives en une icône qui puisse faire la *moyenne* des opérations accomplies et visualiser une pluralité de trous noirs — cette pluralité de l'objet représenté est d'ailleurs signifiée par le pointillé et le dégradé qui « multiplient » les contours du gouffre.

Dans l'article de recherche en question, l'iconographie finale des trous noirs s'appelle enfin *photo* parce qu'elle fige cette pluralité possible en un objet, et *calculée* parce qu'elle est justifiée et justifiable par des calculs mathématiques. Elle est, d'une certaine manière, une empreinte « nécessaire », qui ne pourrait être que ce qu'elle est.

#### *4.1 L'autographie de la vulgarisation*

On pourrait avancer l'hypothèse que cette photographie fonctionne comme une image autographique par rapport aux visualisations diagrammatiques qui fonctionnent, elles, plutôt comme des dispositifs allographiques. Comme on l'a déjà expliqué auparavant, une image est autographique si elle témoigne d'une configuration originale, unique et non-répétable, comme c'est le cas des tableaux où c'est l'unicité du parcours sensori-moteur du producteur qui fait sens. Le tableau prend sa valeur de cette originalité et de cette unicité non répétable ; d'ailleurs, en peinture, chaque copie est un faux par définition. L'image autographique est syntaxiquement et sémantiquement dense, c'est-à-dire que chaque trait est pertinent pour sa signification et son identité : c'est pour cela que le type d'image qui remplit, plus que tout autre, ces caractéristiques est l'image picturale artistique. Cette idée recouvre ce que j'appellerais une *autographie inchoative*, ou bien *productive*, voire qui dépende de la pratique génétique de l'image elle-même.

En ce qui concerne l'allographie, il s'agit par contre d'images *manipulables* par d'autres chercheurs, reproductibles avec des variantes de paramétrage ou bien des filtres et qui, par conséquent, ne constituent pas des iconographies stables<sup>30</sup>. Elles peuvent être considérées comme des images qui donnent des instructions pour des manipulations ou des constructions ultérieures. Elles peuvent être considérées comme des images collectives parce qu'elles peuvent être « continuées » et retravaillées par d'autres équipes de chercheurs.

Il est évident que la photographie calculée des trous noirs ne peut être considérée ni comme une image appartenant à l'autographie inchoative, ni à

---

<sup>30</sup> Sur les différentes visualisations des mêmes données en astrophysique des hautes énergies voir l'article de Nazé (2010).

l'allographie. Elle est simplement le figement en une identité d'objet de tous les parcours de visualisations pertinents et possibles. Il s'agit donc d'une autographie que j'appellerais *terminative* : ce type d'autographie n'est donc pas inchoative et productive, mais rhétorique et vouée aux pratiques de réception (et non pas aux pratiques de recherche), à savoir à une fixation visuelle construite pour donner une *existence institutionnelle* à un objet à l'intérieur de la communauté scientifique, mais pas seulement. Cette autographie terminative est produite par une procédure de figement des formes allographiques qui se transforment en des formes figées et qui se présentent au public comme définitives, denses et non-manipulables. En fait, il s'agit d'une autographie obtenue par stabilisation et institutionnalisation des formes — que l'on obtient par un consensus de(s) l'équipe(s) impliquée(s) — qui deviennent donc (provisoirement) uniques et non-manipulables. Le fait que la photographie calculée des trous noirs ne permette plus de rendre opératifs ses dispositifs énonciatifs montre bien qu'elle est devenue une image presque auratique, comme le sont les tableaux artistiques.

Comme cela est couramment admis, l'autographie caractérise normalement les productions visuelles de statut artistique, par contre l'aller-retour entre autographie et allographie est typique de l'image scientifique qui joue entre la manipulabilité allographique, d'une part, et la stabilisation et l'institutionnalisation autographiques des formes, de l'autre.

Les images finales telles que cette photographie calculée excluent la publicisation des échelles et des valeurs mathématiques dont elles proviennent ; même si ces images sont produites par le biais d'une composition de visualisations partielles (ce que l'on a appelé diagrammes), elles tendent à nous le faire oublier : elles cachent leurs moyens de fabrication et se manifestent comme des images finales et définitives *chosifiant un objet de recherche* — et l'offrant ainsi à la vulgarisation. Sur cet objet de recherche elles veulent avoir le dernier mot, celui au-delà duquel on ne va pas : c'est pour cela qu'elles suppriment toute référence à des paramètres qui pourraient les rendre encore manipulables et opératives. Cela arrive aussi avec les tableaux et d'autres types d'œuvres d'art : en art on signe la toile pour affirmer que chaque trait est le bon, le définitif, et qu'on ne peut plus rien modifier - la signature est une manière de sacraliser le tableau et par conséquent d'exclure toutes les esquisses faites et refusées en tant qu'épreuves et d'exclure aussi les possibles contrefaçons futures.

Dans le cas de la photographie calculée on supprime les mesures et les échelles, bref toutes les références à l'énonciation : cette suppression permet de « muséifier » les résultats des investigations qui les ont constituées (dans notre cas, les dispositifs diagrammatiques qui peuvent être conçus comme des « esquisses »). Il y a finalement un rapport étroit entre le régime de la stabilisation/institutionnalisation d'un objet scientifique, voire de la



vulgarisation scientifique, et celui de l'œuvre d'art. Dans les deux cas, l'image se manifeste comme quelque chose sur quoi on a mis le mot « fin »<sup>31</sup>.

Ces images qui se présentent comme point final sont aussi les images qui sont normalement retenues par les publications de vulgarisation comme identifiant l'objet de référence.

Mais ce n'est pas tout. Si la muséification des formes en science concerne un devenir-objet des expériences, et plus précisément un devenir-autographique d'un objet de recherche – que l'on pourrait appeler le *devenir autographique d'une recherche scientifique* –, on voudrait à présent faire quelques petites remarques sur la tradition iconographique de cette image calculée, tradition qui dérive non seulement d'une « déformation » de l'iconographie scientifique de Saturne (voir Luminet 2006) mais aussi d'une tradition que l'on peut considérer aujourd'hui comme faisant partie du statut artistique. En fait, les manifestations éidétiques et chromatiques de la photographie calculée renvoient à la tradition de la soi-disant photographie spirite et plus précisément à la photographie des fluides énergétiques des vivants ainsi que des morts évoqués par des médiums<sup>32</sup>. Comme l'a remarqué Carl Havelange lors d'une réunion scientifique à l'Université de Liège<sup>33</sup>, les pointillés, le flou et le dégradé sont des stratégies plastiques utilisées par ce type de photographie pratiqué fin 19<sup>e</sup>, début 20<sup>e</sup> siècle afin de témoigner d'une présence dont le statut est incertain. Il s'agissait de présences phantasmatiques ou de présences auratiques qui sont, selon le vocabulaire benjaminien, des présentifications de quelque chose d'absent, de passé ou de lointain qui se manifestent au travers de halos ou d'autres configurations évanescences de la matière<sup>34</sup>. Du côté de la photographie spirite, l'opposition entre le halo auratique et la netteté sur le plan de l'expression est liée à une opposition sur le plan du contenu entre une présence au statut incertain (trace du transcendant) et la présence concrète et bien identifiable dans un ordre de réalité tout à fait quotidien (immanence). Dans le cas de la photographie calculée la même opposition sur le plan de l'expression (flou vs. netteté) renvoie plutôt à une opposition sur le plan du contenu entre ce qui est seulement possible et ce qui est stabilisé dans la théorie, c'est-à-dire confirmé par d'autres phénomènes mieux connus, et acceptés par la communauté. Ou mieux, en l'occurrence, entre ce qui est pluriel et ce qui est davantage stabilisé en tant que noyau dur de tous les trous noirs. Mais dans les deux cas il s'agit, avec le halo, de représenter une présence possible ; dans un cas c'est la promesse d'une communication future (c'est la personne morte qui revient, évoquée par des

---

<sup>31</sup> Pour l'objet artistique c'est le mot fin définitif, dans le cas de l'objet non artistique il ne s'agit que d'une fin provisoire.

<sup>32</sup> Voir à ce sujet Cheroux et alii (2005).

<sup>33</sup> Discussion lors du colloque « La lettre et l'image. Enquêtes interculturelles sur les territoires du visible », Université de Liège (15-17 décembre 2009) organisé par Carl Havelange, Lucienne Strivay et Maité Molina Marmol. Je remercie les participants à cette journée d'étude pour leurs suggestions.

<sup>34</sup> Voir à ce sujet Dondero (2005b) et Dondero (2009a).

médiums), dans le second cas il s'agit d'une opérativité expérimentale passée — les pistes possibles sont encore là, tout en ayant perdu leur capacité à proliférer.

Pour conclure, on pourrait affirmer que, dans le cas de cet article de Luminet, on est face à une parenté faible entre pratiques artistiques et scientifiques : si on pouvait appeler la première parenté un *devenir autographique d'une recherche scientifique*, en ce dernier cas on pourrait appeler cette parenté concernant le flou photographique l'*emprunt de solutions artistiques par l'iconographie scientifique*.

## **Photos en forme de « nous » : l'éclipse représentationnelle d'un couple**

Pierluigi BASSO FOSSALI

### **0. Introduction**

Cette analyse se base sur un *corpus* photographique préconstitué, à savoir *Les preuves du temps* de Denis Roche.

Le caractère “préconstitué” de ce corpus dépend d'une pratique que l'analyse a pour tâche d'identifier et de faire signifier ; la ré-assomption du corpus opérée par la pratique sémiotique finit par le reconstituer à travers un faisceau de pertinences spécifique.

Un premier ordre de problématisation nécessaire est celui de la pratique instituante :

- a) *pratique de production poétique* : de prime abord, *Les preuves du temps* est un corpus d'œuvres photographiques en noir et blanc, prises par l'auteur lui-même et dont il faut établir l'afférence “grammaticale” à un même projet esthétique ;
- b) *pratique d'implémentation publique* : en second lieu, nous avons affaire à une pratique de diffusion sociale, selon laquelle *Les preuves du temps* est une collection d'œuvres constituée à l'occasion de deux expositions conçues comme des “rétrospectives” ou des “expositions individuelles” destinées au Musée Nicéphore Niepce à Chalon-sur-Saône et à la Maison Européenne de la Photographie de Paris en 2001 ;
- c) *pratique de documentation critique* : de telles expositions (toutes portant le même intitulé : *Les preuves du temps*) furent également traduites par une publication homonyme au Seuil, dirigée par Gilles Mora.

Cette prédétermination stratifiée du corpus construit d'emblée, dès qu'on l'a assumée comme perspective d'analyse, un réseau de relations privilégiées entre les œuvres qui le composent. Ce qui ne signifie pas qu'on fasse coïncider corpus et intertexte, étant donné que chaque exemplaire du corpus est passible

d'activer des rappels intertextuels qui transcendent le corpus lui-même<sup>1</sup>. Si l'on peut parler de relations privilégiées entre les membres internes du corpus, c'est simplement en raison du fait qu'étudier ce dernier signifie mettre en évidence les spécificités de chaque exemplaire à partir de sa caractérisation contrastive par rapport aux autres membres du corpus. En effet, la constitution du corpus – en l'occurrence, expressément réalisée par l'artiste ou par un représentant du monde de l'art qui en a assumé la responsabilité (par exemple, le commissaire d'une exposition) – se pose comme une pratique qui vise à définir le mode selon lequel les textes rassemblés peuvent se mettre à signifier.

Quand on constitue un ensemble d'œuvres, on décide de les considérer dans une perspective paradigmatique et syntagmatique. La perspective paradigmatique se manifeste, dans ce cas, par l'apposition d'un titre qui identifie le corpus tout entier : *Les preuves du temps*. En ce qui concerne la perspective syntagmatique, celle-ci se manifeste par une présentation chronologique des œuvres (si nous sommes fidèles au catalogue<sup>2</sup> que nous prenons comme textualisation de la constitution du corpus<sup>3</sup>). La tension entre ces deux perspectives est déjà en soi porteuse d'une caractérisation selon des valeurs partagées (comparaison paradigmatique) et selon des valeurs distinctives (disparité syntagmatique). Toutefois, les pertinences paradigmatiques peuvent se diffracter et constituer des classes dissemblables (par exemple, des *séries*, des *cycles*), de même que la focalisation sur la caractérisation des œuvres ne doit pas cacher que même le parcours syntagmatique présente la succession des liens syntaxiques qui constituent des configurations signifiantes paradigmatiques (par exemple, des *périodes* ou des *phases* artistiques d'un auteur). Comme toujours, cela dépend du niveau d'analyse à partir duquel des catégories sont convoquées, comme dans ce cas, les catégories de syntagme et de paradigme.

L'identification des valeurs sémantiques (*perception sémantique*) opère par *disparité des contiguités*, tandis que le repérage d'une cohésion discursive cherche à trouver des *redondances*, telles que les isotopies, qui ont un développement rythmique et offrent localement la possibilité de saisir les valeurs dans des rapports entre figure et fond ou entre niveaux énonciatifs concurrents. L'application au corpus de ce genre de critères de sémantisation démontre comment il peut lui-même, dans sa globalité, devenir une *configuration discursive intégrée* si du moins il n'a pas été constitué à des fins d'analyse, mais soutenu par une pratique qui l'a effectivement implémenté sur la scène publique (c'est notre cas).

---

<sup>1</sup> François Rastier compte sans doute parmi les auteurs qui ont le mieux affiné l'examen sémiotique d'un corpus.

<sup>2</sup> Gilles Mora, *Denis Roche. Les preuves du temps*, Paris, Seuil – Maison Européenne de la Photographie, 2001.

<sup>3</sup> Il faut en effet remarquer que la présence chronologique des photographies souffre de certaines débâcles pas toujours compréhensibles facilement, même par constrictions ou opportunités de rédaction et typographiques.

Etant donné que le *global* détermine en principe le mode d'appréhension du *local*, la constitution du corpus décide du faisceau de pertinences selon lequel analyser les spécimens qui le composent ; par exemple, la déclinaison représentative chronologique des photos de Denis Roche rend pertinente et prioritaire une sémantisation par différences diachroniquement relevables. Une étude diachronique, une fois transférée du champ de l'étude des langages à celui de l'analyse des discours, ne comporte pas simplement des « états » ou des configurations, mais aussi des énonciations. Cette dernière observation explique en réalité qu'aucune analyse d'un texte ne peut sous-estimer, voire négliger, l'afférence de celui-ci à un corpus ou du moins à une classe généalogique de textes (genres). L'identité d'un texte est également donnée par ses structures énonciatives et celles-ci ne sont saisissables en termes de prédication et d'assomption que dans le cadre d'un réseau de relations avec d'autres énonciations historiquement attestées. Derrière chaque texte il y a un élan interne vers un jeu linguistique et vers une pratique historiquement située. C'est pour cela que l'analyse doit toujours être menée à partir d'un cadre d'enjeux herméneutiques au lieu d'avoir le caractère d'une *procédure*.

Le corpus n'est pas seulement un cadre dans lequel ranger les exemplaires par classes, types ou familles, mais est également le fond critique d'une sémantisation des textes singuliers et des relations qu'ils entretiennent entre eux afin de construire potentiellement une discursivité à plus grande échelle. Pour être plus précis, nous devrions dire que l'organisation du corpus en classes, types ou familles règle la sémantique du corpus préconstitué en tant que discours. En même temps, on doit tenir compte du fait que le domaine et la pratique d'afférence du corpus déterminent les régimes identitaires par lesquels les exemplaires englobés sont identifiés (répétitions, variantes, versions, transpositions, fragments, polyptiques, etc.).

Pour ce qui est du domaine d'afférence de notre corpus, nous pouvons avancer que la photographie est assumée comme *art autographique à exemplaire multiple*, quoique *sui generis*. En effet :

- a) à mesure qu'augmentent les interventions autographiques qualifiantes tout au long du processus productif, la possibilité des multiples de l'exemplaire original décroît, mais ceci ouvre en même temps la possibilité d'une série infinie de *variantes* ;
- b) l'original photographique dépend souvent d'un processus d'élection d'un exemplaire à partir d'une série de déclics successifs, c'est-à-dire d'une longue liste de "bouts d'essai" dans la phase de développement du négatif et d'impression du positif ;
- c) quoique la photographie ait été comprise comme l'emblème de l'art reproductible, les photographes peuvent établir la coupe dimensionnelle et le nombre d'exemplaires positifs qui seront considérés comme des originaux de l'œuvre.

C'est ainsi que (i) une textualisation répétée de la même photo au sein d'un corpus ne comporte pas une disparité statutaire ou un hiérarchisation ontogénétique (ce sont tous deux des exemplaires originaux), mais peut

recevoir un signifié syntagmatique localement différent ; (ii) une représentation fragmentaire ou dimensionnellement difforme d'une photo peut être saisie comme une variante ou comprise comme une photo différente ; (iii) une ré-assomption de la même photo dans des polyptyques ou dans des séries différentes peut mener, dans chacun des cas, à sa constitution comme texte selon des perspectives de pertinence différentes.

Le livre de Gilles Mora, *Denis Roche. Les Preuves du temps*, paru à l'occasion des deux rétrospectives de l'écrivain-photographe, présente-t-il des reproductions de photos ou des exemplaires ? Le livre se limite à reproduire, comme appareil critique, les didascalies des photos, mais celles-ci ne comportent aucune mention des caractéristiques matérielles et dimensionnelles des originaux, ce qui aurait été considéré comme indispensable dans le cas non seulement de tableaux, mais aussi de lithographies (elles aussi à objet multiple). Or l'aspect matériel de la photo n'est pas du tout secondaire ; Denis Roche, comme la plupart des photographes, se préoccupe de la qualité des positifs à exposer. Toutefois, de tels paramètres matériels, plus que contraignants, délimitent une classe possible de variantes surnuméraires. Il ne serait alors pas excessif d'avancer que les photos dans le livre de Mora, si elles proviennent directement des négatifs originaux, se posent comme des variantes surnuméraires de l'œuvre photographique de Denis Roche. Si, en revanche, elles sont dérivées des positifs, elles ne participent pas directement de la transcendance de l'œuvre photographique à l'égard de ses manifestations objectales, mais en sont des reproductions ; toutefois, de telles reproductions scelleraient la vocation de l'œuvre photographique d'assumer une identité transcendante vu qu'elles s'abstraient de toute manifestation particulière, en ce qu'elles utilisent comme matrice un positif (car les variantes matérielles du support papier, la résolution et la dimension dépendent de toute façon du livre). On le voit, la photo ne dé-problématise en aucun cas sa reproduction mais exhibe plutôt une identité prédisposée à accueillir des variantes surnuméraires. Quelle en est la raison ? Il s'agit de la *plasticité médiale* de la photographie. Les œuvres photographiques ont une identité transcendante "ouverte" à des variantes surnuméraires parce qu'elles visent une implémentation diversifiée, interstitielle, voire parasitaire. Ceci rend la photographie fondamentalement différente du cinéma ou de l'art dont les manifestations sont très institutionnalisées et limitées. La photographie digitale ne fait qu'accentuer ce trait de la photographie la conduisant à une sorte de *voracité* intermédiaire : celle-ci tend à assumer et à remplacer les autres formes de textualité et à occuper tout espace médial disponible.

### **1. Les restrictions sémantiques du titre du corpus**

Le titrage du corpus est le fruit du regard rétrospectif qui le constitue. Les photos rassemblées dans le corpus n'ont pas été produites programmatically selon un projet unitaire. Mais alors se posent-elles comme des "preuves du temps", textes-objets qui témoignent d'une durée parcourue, ou

bien thématisent-elles plus simplement, au niveau de l'énonciation, de telles "preuves" ? Est-ce leur matérialité – le hiatus entre temps de production et temps de réception rétrospective – qui prouve le temps, qui fournit au temps une surface d'inscription où trouver une forme de manifestation ? Ou bien les photos tiennent-elles un discours sur le temps, allant jusqu'à se donner comme un laboratoire textuel d'expérimentation ?

Il ne faut pas rester prisonniers de ces questionnements certes justifiés ni prôner une ambiguïté insoluble. La constitution prospective des photos en tant que *configuration sensible*, *produit* et *discours*, l'articulation entre expression et contenu propre à chacune de ses constitutions, le pli entre niveau énoncé et niveau énonciatif représentent les axes d'une détermination non réductionniste, tensive et en même temps organisée de la sémantisation du titrage de ce corpus. Si des restrictions doivent être apportées par rapport à ce complexe sémantique, elles doivent venir en amont d'une dimension globale (la pratique qui constitue le corpus), et en aval d'une redétermination du global à partir du local, c'est-à-dire l'étude des photos particulières. La pratique de production des photos est sûrement impliquée à son tour, mais en tout cas l'intention explicite qui la guide ne met en perspective le sens de ses produits (les photos) qu'au moment où elle devient elle-même intelligible comme gestion à l'épreuve et négociable de la signification de l'agir propre par rapport au scénario qui l'inclut.

Pour l'heure, nous nous sommes contentés de déployer un terrain sémantique du corpus à explorer : les photos exemplifient des preuves sensibles du temps, elles s'offrent comme des produits qui témoignent de celui-ci, s'élèvent à des raisonnements discursifs qui démontrent l'effectivité du temps. Le premier aspect pourrait être saisi comme problématique, voire non pertinent, puisque le plan de l'expression de la photo est statique. La possible signification du mouvement (comme dans le cas des axes tensifs ou des anamorphoses chrono-topiques) se poserait déjà sur le plan du discours ; comment dès lors donner une chance à la photographie d'exemplifier le temps au niveau de la configuration sensible ? Le premier poncif à dissiper est l'interdiction d'identifier cette configuration avec l'expression photographique : l'appréhension perceptive de la photo est déjà une articulation sémiotique ; la seconde chose à affirmer est que cette constitution est processuelle, donc durative, inévitablement temporalisée. Par là se manifeste le fait que le temps de la photo est inscrit dans l'immanence d'un couplage entre structures/processus textuels et compétences/performances du récepteur. Il est inévitable alors de prétendre que la sémantique de la photo a toujours partie liée avec une temporalité phénoménologique.

Surgit alors une seconde interrogation posée par le titre de notre corpus : de quel type de temps parle-t-on ? Prétendre qu'à une telle question il faille répondre par une seule acception de temporalité, ou alléguer une ambiguïté délibérée, revient simplement à partir du préjugé selon lequel un écrit peut légitimement répertorier sous un seul terme une vaste exploration conceptuelle (comme exemple il suffit de prendre l'un des nombreux traités écrits "sur le

temps”) tandis qu’un corpus de photos ne pourrait en faire autant. Polémiques à part, nous devons nous demander si notre corpus n’est pas un examen attentif en images des différents modes de considérer ou d’éprouver la temporalité.

Inutile de dissérer ici sur la nature subjective ou objective du génitif (*du temps*), avant d’avoir également éclairci la sémantique des “*preuves*”. Avant tout, le terme *preuves* a été choisi au détriment d’*épreuves*, ce dernier terme prévoyant davantage une acception qui sous-tendrait directement l’isotopie photographique du corpus : on parle en effet d’*épreuve photographique* au sens de “copie photographique” et d’*épreuve négative* au sens de “négatif photographique”. Le choix de *preuve* semble impliquer une restriction du champ sémantique et, en particulier, une détermination du sens au sein d’une configuration narrative précise : celle qui est centrée sur le résultat d’un programme épistémique (ou à des fins épistémiques). *Preuve* est alors surtout preuve en tant que “démonstration”, “attestation”, “évidence”, tandis qu’*épreuves* aurait souligné davantage “la mise à l’épreuve” d’une performance ou l’expérimentation directe de quelque chose.

Le titre du corpus semble donc nous conduire vers ce genre de restriction sémantique. Or, nous pourrions nous demander si une ultérieure résolution sémantique ne pourrait pas être obtenue en considérant la pratique photographique, le statut et le genre de photo qui sont à la base du corpus. Nous pouvons nous permettre ici quelques remarques préliminaires : la pratique est saisie à partir de l’(auto)attribution d’une tâche artistique, dont témoigne aussi le statut selon lequel les photos de Denis Roche circulent ; les genres photographiques élus et le type de valorisations qu’elles engagent ne prévoient pas, par exemple, le reportage journalistique, le paysage ou la photo abstraite mais le portrait, le nu, la photo de voyage. Le temps est alors mis en perspective par des genres qui en “privatisent” le domaine d’afférence, jusqu’à le circonscrire comme *temps biographique*, voire – comme nous le verrons – *autobiographique*, vu que la présence figurative la plus redondante au sein du corpus est celle de la compagne du photographe Françoise Peyrot et de Denis Roche lui-même. La vocation artistique (et non seulement esthétique) de la pratique photographique, traversée par un intervalle temporel qui s’échelonne du début d’une activité non occasionnelle de photographe (1967) à la première rétrospective photographique (1978), met en tension l’aspect privé des contenus et l’implémentation publique des textes. Il n’existe pas d’ailleurs d’autobiographie sans une telle tension.

Dans le corpus, le genre autobiographique est lié avec le genre du journal intime ; en effet, sauf cas isolés, les photos n’ont pas réellement de titre et sont identifiées par une didascalie qui en rappelle la date du cliché et le lieu. On pourrait donc affirmer que *Les preuves du temps* est un corpus constitué de photos qui réfèrent à un temps biographique et le titre ne fait qu’acheminer l’interprétation vers l’axe isotopant de la démonstration des signes du temps sur la corporéité de sujets (le couple surtout) et d’objets (paysages). Étant un corpus d’œuvres qui englobe trente ans de travail photographique (1970-2000), il semble diriger le récepteur vers une lecture globale de l’œuvre



photographique de Denis Roche, pour en repérer un fil conducteur : a) l'autobiographie, b) la structure textuelle du journal intime, c) la centralité de la corporéité comme surface d'inscription du passage du temps, en faisant en même temps office de contre-épreuve, d) la réflexion métalinguistique sur la photographie elle-même.

Constitution du corpus et titre, genre prévalent et organisation discursive servent de cadres de référence et de propositions d'un contrat de réception en mesure de régler un système d'attentes et des stratégies spécifiques d'incorporation des valeurs sémantiques. Toutefois, il convient de se demander si les restrictions sémantiques posées par le titre correspondent vraiment à la richesse des relations des textes identifiés par le corpus. Comme toujours, le sens est quelque chose qu'on gère et non quelque chose qui se détermine à partir de règles et par une hiérarchisation de niveaux catégoriels. Le caractère tensif du sens naît également de la friction continue entre perspectives de sémantisation en compétition, entre autres celles qui dépendent du *global* d'une part et du *local* de l'autre. Si bien que les restrictions sémantiques du titre ne pourront qu'entrer en relation tensive avec les valeurs exemplifiées par chaque photo et avec les isotopies qu'on peut relever dans plusieurs photos. Cette relation tensive reste en tout cas gouvernée non seulement par la prédication des valeurs, mais aussi par leur assomption ; de sorte que, tandis que le local (la photo individuelle) peut déployer sa propre différence prédicative – son “inadéquation” au global qui la pré-voit –, les assomptions de la portée sémantique tendent à rester encapsulées, et dès lors c'est le dernier niveau, celui qui est hiérarchiquement supérieur, qui vaille, qui se propose comme ligne de conduite dans la gestion du sens. Même si les niveaux de pertinence plus “externes” du *global* s'avèrent enfin ironiques par le désaccord avec le type de valeurs prédiquées et la déclinaison figurative spécifique des photos individuelles, il y a toujours un niveau de pertinence encore plus englobant et externe qui assume cette ironie, à tel point que celle-ci finit toujours par être *métadiscursive*.

## **2. Points d'attaque dans l'investigation du corpus**

### *2.1. Axes de sémantisation*

Le corpus que nous analysons construit divers axes de sémantisation en concurrence les uns avec les autres :

- a) le premier axe, dont il a déjà été question, est le titrage ; celui-ci est affecté à l'occasion de l'exposition rétrospective des œuvres de Denis Roche. Ce titre vise à la fois à être une synthèse de la poétique de Roche, et à expliciter la thématique affirmée de façon autonome par le corpus d'œuvres. Sur le plan de la pratique d'attestation critique du corpus, Gilles Mora, d'une part, se sert des écrits de poétique et des textes théoriques de Roche, de l'autre, il se propose d'identifier la portée plus générale du discours tenu par l'ensemble des œuvres de Roche, observées rétrospectivement. La cohérence entre ces deux niveaux (poétique/théorie

et œuvres) est assumée préalablement, tandis que c'est une chose qu'il faudrait plutôt démontrer. D'ailleurs, c'est la cohérence comme valeur exemplaire qui devrait être questionnée ; Denis Roche peut avoir significativement construit une théorie de la photographie qui va au-delà de ses œuvres ou encore, celles-ci peuvent révéler une portée théorique ou poétique qui dépasse les limites des écrits comme chercheur ou comme artiste ;

- b) un second axe est donné par l'organisation principalement chronologique des œuvres ; le corpus est en effet doté d'une linéarité, et va de la photo la plus ancienne à la plus récente ; la rétrospective ne procède donc pas à rebours, mais mime un parcours spéculaire par rapport à la succession productive des œuvres. Dans ce sens, elle laisse transparaître progressivement des reprises, des solutions de continuité, des séries, sans les ordonner à l'avance. L'unique exception est fournie par les photos prises à des années de distance, au même endroit et du même point de vue, incluant la même portion d'espace et la même figure féminine ; dans ce cas, le corpus – textualisé dans le volume – présente sur une page la photo individuelle dans l'ordre chronologique correct et, en regard, les autres photos réduites, appartenant à la même série mais prises à d'autres moments ;
- c) un troisième axe est fourni par les genres récurrents dans le corpus et, à l'inverse, par les photos qui ne semblent pas pouvoir être ramenées à une logique de genre ;
- d) un quatrième axe suit l'émergence explicite de certaines séries tout au long des 138 œuvres du corpus ; tandis que les diptyques et les triptyques sont considérés comme une œuvre unique, les séries – comme on l'a déjà dit – peuvent trouver une textualisation de leur existence dans le catalogue, qui apparie les photos en format réduit à chaque manifestation de celles-ci le long de la présentation chronologique. Ceci signifie que la logique des séries ne prétend pas invalider l'autonomie de chaque photo. Or, outre ces séries explicitées par la formule présentative du corpus textualisé, il y en a clairement d'autres ; démarquer ces dernières n'implique cependant guère de se baser sur des isotopies figuratives, des thèmes ou des organisations énonciatives. Élever quelque chose à titre de "série" signifie exactement se placer au-dessous de ces pertinences isotopiques, thématiques et énonciatives pour les relier à une pratique d'instanciation commune.

Nous pouvons par conséquent expliciter la méthode selon laquelle nous envisageons de décrire le corpus ; nous chercherons à dégager l'existence de certaines séries qui organisent le réseau de relations entre les photos du corpus ; nous considérerons les séries comme des déclinaisons program-matiques d'une unique investigation artistique scellée par le titre *Les preuves du temps*, où les premières précisent la seconde et vice versa. La présentation chronologique fait office de "vectorialité" de la recherche interne à ces déclinaisons créatives. Enfin, les genres convoqués vaudront comme pivots de sémantisation entre

afférence au corpus et intertextes externes. Explicitations de poétique et théorisations de Denis Roche ne seront convoquées que localement, comme explicitation ultérieure des résultats de l'analyse, et jamais comme précondition d'accès à la sémantique des textes. Le haut niveau théorique de sa réflexion sur la photographie et, en particulier, sur sa pratique ne nous échappe en aucun cas (en ce sens Hubert Damisch pourrait avoir raison lorsqu'il affirme que Roche est le meilleur interprète de lui-même) ; cependant, notre défi est précisément de nous mesurer avec *Les preuves du temps* sans vouloir retrouver nécessairement ce que l'artiste a explicité à l'égard de son faire ; mettons à l'épreuve notre capacité analytique, mais également l'autonomie signifiante du corpus.

## 2.2. *De temps et des temps*

Tandis que l'extension/restriction sémantique des "preuves" dépendra en grande partie des valeurs exemplifiées dans les photos, l'accès aux valeurs sémantiques du terme ?temps≡ est quelque peu problématique. Après avoir abandonné les réflexions préliminaires sur le titre, dès que nous ré-assumons le temps comme indicateur d'un pôle thématique, c'est-à-dire d'un point de convergence et d'interrelation entre isotopies, nous découvrons que la détermination de l'assise sémantique qui en serait à la base est quelque peu problématique. La remarque est même banale si nous pensons que, tandis que la sémantique de la preuve est enracinée (trouve un noyau sémantique) dans le terrain figuratif de l'expérience, celle du temps sous-tend celui-ci, ce qui en a fait l'une des questions les plus débattues en philosophie, dans les sciences naturelles et dans les sciences humaines.

On peut en déduire deux aspects problématiques pour notre corpus : le premier se traduit par le fait que la thématique du temps se présente non seulement comme diffractée mais aussi comme non délimitable préalablement ; le second se fonde sur la tension paradoxale du corpus examiné pour exemplifier une certaine manifestation – en l'occurrence, même par défaut – du temps lui-même. En croisant ces deux aspects problématiques, nous forgeons la ligne de recherche du corpus suivante : il s'agit de déduire les modes de manifestation figurative du temps selon que celui-ci est conceptualisé et rapporté à l'expérience. Cette dernière condition pourrait s'avérer subreptice si nous ne rappelions pas que nous sommes face à un corpus dont la plupart des genres convoqués sont liés à une privatisation de l'espace ou à une thématization observatoire de l'environnement (paysage saisi lors d'un voyage), et dont l'ordre est chronologique. Comme on l'a dit, la didascalie se limite à renseigner sur le lieu et le jour de la prise. Le temps est alors, d'emblée et avant tout, "biographique". La signifiante de ce temps est cependant immédiatement saisie par rapport à un système d'oppositions, internes et externes : le temps biographique attesté du corps et, à l'inverse, le temps attesté de l'appareil photo, le temps biographique opposé au temps du dispositif, le temps biographique en antithèse avec celui de la nature, et ainsi de suite.

Naturellement, loin de nous la prétention d'éclaircir, en anticipant sur l'analyse, la question sur la manière dont la temporalité est thématisée et élaborée au sein du corpus, ou de lui faire précéder *in extenso* une longue théorisation du temps, puisque ce qui nous intéresse est plutôt d'appréhender quel type de réflexion figurative les textes véhiculent. Ce que nous nous proposons d'aborder c'est plutôt l'enjeu : à savoir, la pluralisation des perspectives au sein desquelles les "preuves du temps" peuvent aboutir à la thématisation et à la figurativisation. Dans ce sens, le discours photographique, comme tout autre type de discours, n'est pas conçu ici d'après ce à quoi il répond (le sujet traité), mais en raison des connexions isotopiques et thématiques qu'il cherche à gérer. Au fond, la "délimitation du sujet", typique du discours scientifique, doit être saisie comme une tentative de neutraliser des thématisations et des lignes isotopiques concurrentielles, telles les savoirs donnés localement pour sûrs et leur fondement épistémologique. La même chose ne peut être assumée pour notre corpus photographique, puisque les *valorisations* que le discours est en mesure de déduire ne sont pas prédéterminées par les disciplines, mais sont plutôt le fruit local d'une expérimentation poétique et biographique dont la structure en forme de *journal intime* devrait témoigner.

Notre corpus est centré sur certaines articulations de valorisation qui doivent trouver leur narrativisation commune, laquelle met progressivement au point une dimension programmatique : celle de construire un discours photographique conjugué au nous, c'est-à-dire à la première personne du pluriel. Cet effort de conjugaison concerne deux couples fondamentaux : celui de l'artiste avec sa compagne et celui du photographe avec le dispositif qu'il utilise. Ce sont deux "mariages" représentationnels que le corpus photographique, dans son ensemble, vise à atteindre, à travers des "attaques" argumentatives, des déploiements narratifs et des arrangements discursifs différents, mais qui cherchent, chacun de façon autonome, une solution à un projet commun. Au fond, les différentes séries du corpus ne sont que la réponse *in fieri*, et sous des perspectives diverses, donnée aux questions précisément posées par le début photographique de Denis Roche : (a) substituer à la plume du lettré un dispositif, dont le filtre médiatique est beaucoup plus accentué, et (b) assumer comme propre objet d'enquête la propre biographie, courant le risque de faire de sa propre compagne un modèle. Le tourment poétique de Denis Roche qui apparaît dans *Les preuves du temps* est de résoudre un dualisme originaire et bilatéral vers une fusion d'instances et de corps.

Cet objectif poétique est traversé, catalysé et en même temps contrasté par le temps ; mais ce dernier, "mis à l'épreuve", se révèle en fin de compte un terme générique. Il est alors important de soulever tout d'abord une problématisation du temps selon une sémiotique de l'expérience. Il est en effet assez évident que dans notre vécu le présent s'offre à la fois a) comme une stratification de valeurs qui concernent la scène expérientielle en acte, des expériences rappelées du passé et celles préfigurées du futur (présent dimensionné par la *rétension* et par la *protension*, pour en rester à la

*Photos en forme de « nous » : l'éclipse représentationnelle d'un couple*  
Pierluigi BASSO FOSSALI

terminologie husserlienne), b) comme un cadre de référence pour la démarche opportune de l'action (présent d'attaque qui invite à construire une coordination avec le devenir du scénario expérientiel), et c) comme un paramètre de base pour jauger l'extension durative, le *tempo* et le rythme de ce qui est en acte (c'est un présent spécieux justement parce qu'il s'impose comme fond qualitatif de la temporalité phénoménique et donc comme paramètre d'actualisation).

|   |   |   |   |
|---|---|---|---|
| EXPÉRIENCE<br>TEMPORELLE                                | <i>présent<br/>dimensionnalisé</i>                      | <i>présent d'attaque</i>                            | <i>présent spécieux</i>   |
| FOND TEMPOREL<br>DE LA<br>CONSTITUTION DES<br>VALEURS   | <i>temps-épaisseur<br/>(être dans le<br/>temps)</i>     | <i>temps<br/>d'appariement<br/>(être à temps)</i>   | <i>spot of time<br/>(H. James)<br/>ou bulle<br/>temporelle<br/>(être-temps)</i> |
| EXEMPLIFICATION<br>DE CATEGORIES<br>D'ORDRE<br>TEMPOREL | <i>simultanéité</i>                                     | <i>succession</i>                                   | <i>permanence</i>   |
| ELABORATION<br>DISCURSIVE DES<br>VALEURS                | <i>comparativité<br/>(résonance<br/>paradigmatique)</i> | <i>contiguïté<br/>(résonance<br/>syntagmatique)</i> | <i>intervalle de vécu<br/>(paramétrage<br/>aspectuel)</i>                       |

À côté de cette diffraction de dimensions temporelles qui occupent l'expérience<sup>4</sup>, il y a aussi l'implication claire, dans le corpus de Denis Roche, du *temps du calendrier*, celui qui cherche à paramétrer le temps cosmique sur une échelle socialisable de durées subdivisées avec ordre en cycles. La détermination chronologique de chaque photo, montrée par la didascalie, rencontre le temps biographique d'un journal intime, avec ses résonances mémorielles, sa dramatisation du temps individuel, sa valorisation spécifique de conjonctures et de traces permanentes sur les corps. La relation entre énonciation et énoncé s'en trouvera forcément problématisée, à l'intérieur de

<sup>4</sup> Pour une recherche plus approfondie de la temporalité en sémiotique, nous renvoyons à Basso (2003b ; 2004).

chaque photographie ou d'une série, en termes de signification d'un moment quelconque, d'une situation accidentelle, d'un moment choisi, d'une condensation stratifiée et comparative de temps différents, etc. C'est seulement en commençant à décortiquer et à retravailler l'aspect en apparence monolithique du concept de temps que le corpus de Denis Roche acquiert une tendance exploratoire de son discours, déployé tout le long de ces années d'activité.

### 2.3. *Le journal intime photographique.*

La présentation chronologique du corpus et les didascalies qui reportent le lieu et le jour du cliché sont souvent en collision avec la reconnaissance des lieux ou même avec l'ancrage référentiel des toponymes (l'énonciataire n'a pas une compétence suffisante pour les repérer sur une carte géographique), tout comme l'époque à laquelle remontent les photos qui n'est jamais reliée à un événement public, à un temps social partagé, si ce n'est justement la simple utilisation du calendrier. Il n'est pas nécessaire de recourir aux indications de poésie explicite de Roche pour reconnaître que nous nous trouvons face à une sorte de *journal intime* réalisé grâce à des photographies<sup>5</sup>. Cette même tentative de définition fait place cependant à une série de réinterprétations des termes convoqués ; en effet, nous ne pouvons pas admettre qu'un genre consiste en la banale généalogie d'œuvres dont il se compose nominalement, et nous devons en revanche porter l'attention sur la pratique effective qu'un tel genre implique. Il importe en outre de considérer que :

- a) premièrement, le *journal intime* est un genre conteneur ; il laisse la place à l'introspection, aux dialogues reportés, à la confession, à la prière, à la poésie, à l'aphorisme, aux notes, etc. ;
- b) deuxièmement, il est renvoyé à une rédaction privée et initialement tenue secrète ; il a la fonction d'auto-explicitation et de fixation mnésique de l'articulation de la propre existence, mais il est voué en fin de compte à une réception rétrospective capable de sauver de l'oubli ou de dévoiler les émois intérieurs d'une vie brûlée par l'effectivité publique des comportements et des sanctions ;
- c) troisièmement, le caractère intime du journal est compromis par l'interposition d'un dispositif mécanique (comme l'appareil photo) et par la possible pluralisation des exemplaires textuels originels (à l'unique manuscrit s'oppose la pluralité des positifs photographiques).

D'un côté, la photo peut être rapprochée du journal<sup>6</sup> comme une textualité assez consubstantielle vu qu'elle semble s'exhiber comme trace des

---

<sup>5</sup> Le chapitre seize de *La disparition des lucioles* porte comme sous-titre « *La photographie est-elle un journal intime ?* » (Roche 1982, p. 167).

<sup>6</sup> Cette assomption du journal n'apparaît pas seulement comme une interprétation forcée ; la familiarité entre quotidien d'information et corpus analysé est témoignée non seulement par la quotidienneté de la pratique, ou par la langue française (le *journal*

événements, de l'autre elle semble introduire une médiation qui descelle le chiasme corps/environnement en faveur d'une délégation testimoniale (au dispositif est laissé le devoir de faire sa propre "déposition").

Chez Roche, cette contradiction est explicitement thématifiée, elle devient même un réseau isotopique qui innerve et relie les différentes séries. Toutefois, il lui est réservé une dimension projective où elle doit exploser pour se résoudre : ce sont les photos où le dispositif se trouve récursivement en jeu, sur le plan de l'instanciation (une évidence), sur le plan énonciatif (regard d'"appareil") mais aussi sur le plan de l'énoncé figuratif (la photo montre l'appareil photographique instanciateur de l'image ou un autre appareil). À ceci s'ajoute un problème supplémentaire : c'est un journal intime d'artiste sur le plan de l'appartenance générique, mais sur le plan énonciatif présente-t-il une assomption des valeurs prédiquées qui témoigne d'un seul énonciateur ou d'un couple ? Tout d'abord, le journal intime ne prévoit pas de mises en scène, tout au plus témoigne-t-il de l'expérience d'une mise en scène, telle la pose. La compagne de Roche ne peut pas être réellement un modèle, parce que le genre d'afférence n'en prévoit pas ; ou mieux encore, la pratique risque de la réduire à un modèle, et donc le journal intime devrait témoigner de l'expérience de ce risque. C'est un risque que, d'un côté, l'auteur assume parfaitement (le corpus comprend une vingtaine de photos attribuées au genre du nu), mais que, de l'autre, il tente de racheter par l'un des projets de la "voix" énonciative : conjuguer le "verbe" photo-graphique, dans ses différents temps, à la première personne du pluriel.

L'artiste peut-il parvenir au journal intime d'un couple, peut-il sceller une expérience commune, une suture des rôles respectifs, une co-énonciation ? Pour que ce discours soit vraiment intime, et pas seulement "en forme-de-nous", peut-il arriver enfin à se débarrasser de l'intrusion du médium, peut-il inaugurer une image photographique où brille la disparition de l'appareil ? Comme nous l'avons dit, ce sont là les questions qui présentent la plus grande connectivité entre les différentes séries, mais dès à présent nous pouvons remarquer comment l'émergence d'un genre-conteneur, le journal intime photographique, entre en tension avec le titre du corpus : *Les preuves du temps*.

### **3. Le projet d'un journal intime "en forme de nous"**

Le corpus que nous analysons apparaît d'emblée très problématique, car superficiellement hétérogène, à tel point qu'il se présente en fin de compte comme le recueil chronologique des œuvres photographiques les plus diverses réalisées par un auteur pendant ses trente ans de carrière. Sans cacher au lecteur l'effort de réorganisation du corpus, selon les points d'attaque délinés auparavant, nous présentons ici l'identification progressive des séries, pour passer ensuite à l'étude de leur interrelation. Nous ne nous assignons pas

---

*intime*), mais aussi par leur caractère constitutif de multimédia ; en effet, dans le journal intime on fait des dessins, on peut même coller des photos, etc.

l'objectif ardu d'épuiser l'étude du corpus, vu l'ampleur d'un tel travail ; nous nous limiterons donc à souligner un fil thématique (celui de l'éclipse représentationnelle du couple) qui s'est présenté, dès le début de notre analyse, comme la question la plus décisive d'un point de vue herméneutique pour repérer un objectif poétique unificateur du corpus.

### *3.1. Scansions du "nous" au fil des années*

La première série dont nous partons est celle déjà délimitée par le catalogue, entre autres à contre-épreuve fidèle de son effective présentation dans les expositions : c'est-à-dire des photographies, faites à intervalles de quelques années, dans le même lieu, avec les mêmes personnages humains, à partir d'un point de vue globalement identique (les légères modifications apparaissent accidentelles<sup>7</sup>). Pour cette nature périodique spécifique, une telle série produit des *cycles*, même si la fréquence n'est pas stable. Chaque photo est présentée individuellement, mais elle est flanquée de la reproduction des photos du même cycle de taille plus petite : un tel appariement les dispose comme une *séquence* d'images. L'emphase posée sur cette série est évidente : elle demande un saut dans la présentation chronologique (des photos déjà montrées sont anticipées ou reprises) et en ralentit la scansion, par effet aussi de la diminution à l'improviste des différences remarquables entre les textes inclus. Cet effet d'emphase invite l'appréhension perceptive à un surplus d'attention, de façon à discriminer les différences entre les exemplaires de la séquence.

Or, d'un côté la série se reproduit sous différentes déclinaisons (*cycles*), de l'autre ces dernières ne visent pas à réitérer simplement l'exemplification d'une même pratique photographique d'afférence, mais se présentent plus souvent comme des variantes, chronologiquement orientées. Observons.

---

<sup>7</sup> C'était comme une sorte de jeu simple : il s'agissait de prendre exactement la même photo – même sujet, même endroit, même cadrage, même objectif, même moment de la journée – mais séparées par un laps de temps de plusieurs années (Roche 1982, p. 161).



*Photos en forme de « nous » : l'éclipse représentationnelle d'un couple*  
Pierluigi BASSO FOSSALI



Figure 1. Denis Roche, *Pont-de-Montvert le 12/7/1971*, by kind permission of "Galerie Réverbère, Lyon".



(1984)



(1995)



(1995)

Figure 2. Denis Roche, *Pont-de-Montvert le 6/8/1984 et le 13/8/1995* (deux clichés), by kind permission of "Galerie Réverbère, Lyon".

La première apparition dans le corpus de cette série est la séquence de photos prises sur le Pont-de-Montvert le 12/07/1971 (fig. 1), le 6/8/1984 et le 13/8/1995 (deux clichés, fig. 2). La compagne de Roche est photographiée assise sur un vieux mur au-delà duquel on voit un paysage sans profondeur particulière (les photos sont toutes prises en plongée, écrasant ainsi la perspective). Il est intéressant de remarquer comment, dans les trois premières photos, la posture de la femme représentée reste pratiquement la même, alors que la quatrième ne trahit pas seulement l'intervalle ultradécennal des clichés, mais montre aussi une position du corps différente, opposée même : si dans les photos précédentes le corps de la femme montrait une torsion vers la droite et son regard était baissé, dans la dernière, la torsion est vers la gauche et le regard orienté vers l'arrière, légèrement vers le haut. Dans le catalogue, uniquement

les photos 1, 2, 4 occupent une page entière, alors que la 3, celle qui reproduit la femme dans la même position que les premières, se trouve dans la présentation en petit de la série. On peut donc extraire un certain nombre d'observations que nous approfondirons davantage par la suite : a) la séquence s'offre comme exemple de d'autres clichés non textualisés ; b) les deux clichés de 1995 cassent la fréquence du cycle signalant une "fracture" ; c) la torsion de la femme vers l'arrière semble construire une "fermeture" rétrospective du cycle.

Nous devons tout d'abord observer comment la série, exemplifiée ici par le cycle de Montvert, ne prétend pas célébrer à nouveau, de cliché en cliché, un moment privilégié, une épiphanie, un "instant décisif" ; elle veut au contraire élever le temps passé à un niveau de manifestation figurative, par dissimulation de propriétés entre les photos offertes à la comparaison. La série figurativise, en négatif, l'intervalle, l'*accolade temporelle* qui marque et unit des "mises en scène" ré-exécutées à distance de quelques années. La femme et le photographe réinterprètent le même rôle, devant le même paysage, repartent d'une sorte de premier "clap" existentiel, mais la suture mnésique entre des morceaux d'expérience est déniée par quelque chose qui est représenté au-delà de leur volonté, de leur mise en scène : les signes du temps sur les corps, celui de la femme et celui du paysage. Existentiellement il n'y a pas d'épreuves, de répétitions, de possibilités de réinterpréter la même scène, vu que chacune arrive comme une conjoncture ; les *patterns* des scénarios escomptent les remous du temps, et revenir sur ses propres pas n'est au fond que le fait de tâter le chemin inexorable du temps qui marque la propre identité spécifique. Il y a en même temps un revers et un acte d'héroïsme dans la réinterprétation en matérialisant un circuit de mémoire ("Là où j'ai été je suis à présent"). L'inexorabilité du changement certifie, en tant que fond existentiel, une vocation pour la tenue identitaire, pour une relation qualitative inaliénable, presque comme s'il y avait une "signature" bilatérale, chiasmatisée entre sujet et environnement que le temps ne peut effacer et même substantiellement modifier. Ce n'est pas un hasard si la posture de la femme, le regard posé vers ses mains qui "contactent" la surface bigarrée du vieux mur, semble construire un circuit expérientiel insondable à travers le simple cadrage de l'image. En effet, ce sont deux temps qualitativement irréductibles qui sont mis en jeu ; leur opposition n'est en aucun cas traduisible en un temps expérientiel et en un temps des choses. Sujet et environnement vivent la même dualité : un temps qui passe et un temps qui se stratifie, un temps qui ordonne et un temps qui grave, un temps de différence et un temps de conservation.

La série ne repropose pas banalement l'aphorisme très connu d'Héraclite ("On ne se baigne jamais deux fois dans le même fleuve") ; le paysage ne "se déroule pas", mais il persiste même dans les différences. La série n'entend pas mettre en scène le moteur différentiel du temps cosmique, mais plutôt une accolade d'"inclusivité" entre prélèvements distaux où le temps cosmique est "fiché". Les photos sont des coupures synchroniques qui, comparées, réduisent le flux temporel à un cadre diachronique de changements. L'évidence du temps

passé va de pair avec une structure qui agrafe les “ré exécutions expérientielles” dans le signe d’un arc de présence, un pont “mnesico-identitaire” qui est en même temps une accumulation de traces sur le corps et de reposition d’une façon de “con-tacter” le monde. S’il y a un flux signifié par la série, ce n’est pas celui du temps cosmique, mais celui de la mémoire identitaire, même si c’est certainement une figure encore imprécise. Nous avons parlé en effet d’“arc de présence”, où ce n’est plus à l’écoulement du temps d’être significatif, mais à l’inclusion. Chaque nouvelle preuve du temps sigle une soustraction de sa concession (les feuilles des jours se détachent du calendrier), mais en même temps chaque ré exécution expérientielle inclut la précédente ajoutant couche à couche, pétale à pétale. La fleur de l’expérience possède une logique structurelle contraire à celle du destin qui nous rend vulnérables au temps. Refaire le même geste, la même photo à distance de quelques années, c’est échanger la persistance des empreintes avec celle d’une programmation existentielle qui cherche à “tenir le terrain”. Le drame du temps qui passe est remplacé par la “partition pour corps et photographie” qu’on décide de ré exécuter, même si cet échange est perdant à la fin. Le *soi-idem*, vulnérable au temps, est échangé avec le *soi-ipse*<sup>8</sup> qui se montre inamovible, comme récalcitrant au déclin de sa propre image. La posture tensive, maintenue à distance de décennies, élève simplement le corps humain à un même niveau d’obstination que celui de la roche et des métaux. D’un côté, la disposition de la série dans la même page brûle les étapes chronologiques, permet des ellipses fulgurantes vers le futur, et de l’autre elle ralentit l’exploration des différences diachroniques, suggère l’idée d’une résistance spécifique du projet identitaire qui freine le branle-bas du devenir. Alors que la conjoncture de la photo est le sceau d’un “jamais plus” (« Photo égale une fois<sup>9</sup> »), la paradigmatique de la série dit obstinément “encore une fois”.

La dernière photo de la séquence montre le détachement par rapport à la “pose”, non pas sous forme de congé, mais plutôt d’accident rétrospectif, un détournement vers l’arrière. Au fond, on passe d’une pose à l’autre, mais la dernière nie la capacité de “tenue” dans le temps de la première. Le pont photographique de présence constitué par la série trouve une arcade manquante : le temps a gagné et la rétrospection n’est que l’exil d’un territoire de familiarisations perdues avec l’entour.

L’observation de la syntaxe de la séquence révèle d’autres lignes de transformation. Sur le plan strictement figuratif, le paysage passe d’une phase de pleine revanche de la nature par rapport aux coercitions de structures qui tentent de l’enrégimenter (12/07/1971) à d’autres où l’anthropisation s’impose, jusqu’à la présence d’une nouvelle maison (1995). À la tendancielle surexposition de la photo de 1971, qui vise à équilibrer la saisie de la zone en ombre (privatisée) où est assise la femme avec celle de la zone de paysage baignée par le soleil (neutralisation de n’importe quelle projection d’ombre),

---

<sup>8</sup> Ricoeur (1990).

<sup>9</sup> Barthes (1980, p. 156).

se substitue dans les photos de 1984 et de 1995 une progressive homogénéisation de la lumière distribuée. Ces deux remarques font comprendre une transformation de la régulation modale entre les instances en jeu et une conséquente, progressive résolution (définition et conciliation) des frontières catégorielles, précédemment emphatisées, dans leur pouvoir démarcatif, justement pour magnifier l’engluement brûlant des corporéités dans les points de contact avec l’entour. En effet, dans la photo de 1971, la main/la pierre, le soleil/l’herbe, l’arbuste/la grille sont des paires qui exemplifient l’initiative tensive de la première instance vers le rôle actanciel de frontière exercé par la seconde ; mais le point de contact se révèle une “co-implication” vertigineuse, un déséquilibre dual, un circuit ivre de substances non plus étrangères. Même du point de vue énonciatif, la proximité de l’ombre et le poids de la surexposition renforcent la sensation d’un écrasement perspectif, d’un trop-plein plastique qui s’élève comme une vague hyperesthésique qui exagère l’intensité des sollicitations plus que leur discrimination (on est pénétré par l’ombre comme aveuglé par le soleil). L’articulation de la photo avec une signification émotive dépend de cette incomputabilité de l’intersubjectivité : on doit de toute façon pourvoir à un traitement des valences en jeu malgré le manque d’un “bulletin” destinal (à l’instant même où le cadre inter-actanciel devient incertain la “météorologie” du sujet gagne un rôle de premier plan dans la signification expérientielle<sup>10</sup>).

Les photos de 1984 et de 1995 montrent une progressive déconcentration des relations, jusqu’au détachement de la pose (quatrième photo) qui signale autant une défocalisation du *moi-chair* de référence, qu’une préservation de présence à soi et au monde (l’affrontement). Par contre, le regard rétrospectif de la femme, sur le plan de l’énoncé, s’offre comme une possibilité énonciative de reparcourir à rebours la séquence : il n’y a plus la “tenue” d’une pose, l’inamovibilité du flux de présence face aux ponts à arcades diachroniques des photos, mais au contraire l’attestation, en passant en revue les traces, d’un rôle récité plusieurs fois, un soi-idem auquel on a tenté de se conformer. La séquence montre comment la syntagmatique existentielle est palindromique : si la lecture chronologique est héroïque et défie le temps, la lecture rétrospective scelle une réexécution de rôles perdante par rapport au temps passé qui se donne en image sans équivoque. Une troisième appréhension de la série est celle de la séquence en accolade (on embrasse le cycle tout entier) : elle rompt la chronologie ainsi que sa lecture rétrospective, en faveur d’une inclusivité de dimensions temporelles différentes : les épreuves du temps trouvent ainsi un “parlement commun” où pouvoir se disputer la prédominance des valorisations.

---

<sup>10</sup> L’accord du devenir avec les programmes du sujet n’est plus en soi exprimable, et en même temps un tel déficit de sens dans le temps continue à avoir la marque et l’urgence d’une compromission destinale.

*Photos en forme de « nous » : l'éclipse représentationnelle d'un couple*  
Pierluigi BASSO FOSSALI

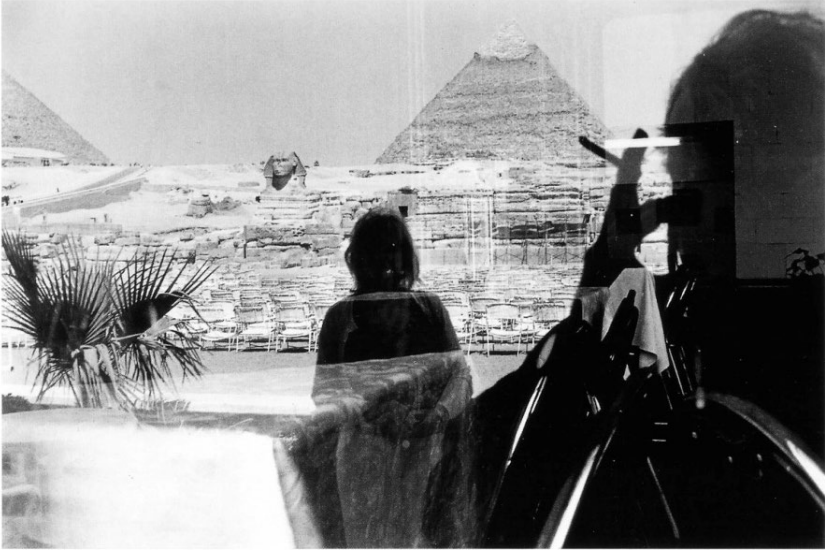


Figure 3. Denis Roche, *The Sphinx House, Gizeh (Egypte)* 14/4/1997, by kind permission of "Galerie Réverbère, Lyon".

La seconde déclinaison de la série commence exactement dix ans après : c'est le cycle de *The Sphinx House, Gizeh (Egypte)* 23/03/1981, 23/2/1985, 22/9/1988, 14/4/1997. À bien observer, il s'agit non seulement d'une variante, mais peut-être aussi d'un point d'interconnexion entre des séries différentes. Le rapport entre séries et pratiques exige toutefois une explication de cette déclinaison multiple de séries. Est-il surtout correct de parler de séquences paradigmatiques d'une même série pour les photos prises à Pont-de-Montvert et à Gizeh ? D'un côté nous observons la réitération cyclique de procédures analogues de production, de l'autre l'existence de séries qui ne se présentent pas exactement comme des lignes parallèles, vu qu'elles exhibent des greffes ou des points d'articulation entre elles. Il n'y a rien d'étrange à tout ceci puisque chaque série est seulement une "ligne de cheminement" (un parcours interprétatif privilégié) à l'intérieur du corpus. Ce dernier ne doit pas être "cadavérisé" ; en tant qu'"organisme" d'une poésie vivante (ou du moins à reparcourir en tant que telle), il offre des variantes comme reformulation continue de ses lignes de circulation intérieure. Il a en mémoire la reformulation de "chemins" tracés entre les œuvres. Rien d'étrange alors si une série-variante, même dépendante de l'application des mêmes procédés, peut activer de nouvelles articulations avec d'autres séries. Il faut rappeler aussi que, parfois, l'application récursive d'un même procédé suffit à désappareiller des séries qui gardent quand même, à première vue, un air de famille. Précisons à nouveau que nous avons parlé de la notion de *série* grâce à l'organisation chronologique du corpus ; d'autres formes d'agrégation pourraient en outre

être entrevues sous différentes perspectives pertinentes. Du reste, ces dernières sont remises en jeu justement par l'entrelacs entre différentes séries.

Dans les photos prises à Gizeh, le procédé de prise photographique multiple à ample intervalle temporel d'un même lieu se conjugue avec une construction du cadre de l'image dépendante d'une aspectualisation spatiale de la perspective énonciative d'éclaircissement pratiquement insoluble. Paysage et figures humaines pris en photo se trouvent en effet dans un jeu de réflexions assez complexe. La lumière devient un actant de contrôle d'un horizon figuratif à son tour composé d'une série de surfaces qui peuvent être transparentes, diaphanes ou réfléchissantes. L'enchaînement des instances de contrôle séduit l'observateur dans un calcul des facteurs en jeu et dans une reconstruction du scénario d'instanciation de l'image qu'il n'arrive pas à définir une fois pour toutes. Dans tous les cas, l'impasse initiale dans la reconstruction de la topologie des relations interactancielles (autant sur le plan énonciatif que de l'énoncé) porte à une sorte de bloc de la présentification de programmes kinesthésiques. L'image devient une « paroi », un cadre synoptique de relations qui condense des moments de focalisation attentionnelle à distribuer dans le temps. La sensation résiduelle de défonçage perspectif est sémantiquement neutralisée par l'hypothèse de son inversion topologique (ce qui se voit en face, au loin, pourrait se trouver derrière le point de vue). Outre les chaises et les tables d'un local en plein air, c'est même le titre, *The Sphinx House*, qui explicite une atmosphère touristique, alors que la dissolution attestative du photographe, grâce au jeu de reflets, semble exclure le renvoi de la photo au genre du reportage, pour l'attribuer au contraire à la photo de voyage, où les valorisations ludico-esthétiques des "trucs énonciatifs" sont certainement beaucoup plus contemplées. Les pyramides et le sphinx sont visibles au second plan, alors que le photographe reste bridé dans le cadre de l'image comme projection d'ombre qui est à son tour condition de possibilité pour l'accès du regard énonciatif au-delà du verre. Ce dernier, du reste, vu les conditions de lumière à l'extérieur, est une surface réfléchissante qui montre ce qui est derrière le photographe (à savoir un parterre de chaises, les pyramides, le sphinx). Il suffit de la présence d'un élément qui tend à ne pas absorber la lumière (une nappe blanche, par exemple) au-delà du verre, dans celle qui est probablement la partie à l'intérieur d'un restaurant, pour qu'il finisse par s'imposer ou du moins par se surinscrire aux reflets de ce qui se pose en deçà du même verre.

Observons à présent la séquence de Gizeh ; par rapport à celle de Pont-de-Montvert, il n'y a pas de respect précis ni dans la collocation du point de vue, ni dans le choix de la focale. La cohérence dans l'application du procédé, vue dans le cycle précédent, semble avoir disparu. L'effet de scène "répétée" malgré les preuves du temps ne semble pas obtenu avec la même efficacité. Comme nous le verrons, même les raisonnements figuratifs activés grâce aux jeux de réflexion et de surinscription atteindront une sophistication et une significativité bien plus élevées que dans d'autres séries. L'étude d'un corpus peut faire apparaître des exemplaires, des séquences ou des séries entières

comme surnuméraires et défectifs d'élaborations discursives bien autrement exemplifiées. Toutefois, une caractérisation contrastive de la série-variante de Gizeh sur le fond des autres présentes dans le corpus peut enfin arriver à en valoriser les aspects différentiels, ainsi que l'apport spécifique à la gamme de thématisations et au réseau de connexions discursives déployées par le corpus dans sa globalité. Tout d'abord, la présentation en accolade des photos devient une sorte de séquence kinesthésique ; la variabilité des postures et les légers déplacements du point de vue démêlent une sorte de ballet d'ombres entre la persistance quasiment inattaquable des pyramides et la succession capricieuse du mobilier à l'intérieur du restaurant. La présence/absence du couple (photographe réfléchi et compagne) s'affirme uniquement au niveau interstitiel, vu une sorte de double extranéité, et par rapport au passé antérieur de l'archéologie, et par rapport à la consommation du présent propre au tourisme. La spectacularisation de l'histoire, qui demande le juste parterre, peut être atteinte uniquement par une indifférence supérieure et une impénétrabilité (le sphinx) ; dans une telle perspective, le photographe regarde lui aussi dans la même direction que le "monstre" de l'histoire, son corps se fait énigme, se laissant transpercer par des vues ultérieures d'un intérieur étranger, tout comme sa présence se fait équivoque, réduite à une ombre de fond qui efface le dispositif. L'empreinte frontale de la photo atteste une surinscription insoluble d'époques différentes, de stratégies d'immortalité en fondu enchaîné avec la consommation culturelle.

La séquence de Gizeh ajoute, par rapport à celle de Pont-de-Montvert, la tentative de construire une temporalité isolée, un fragment duratif de vécu, un arrêt interstitiel dans une sorte de *no man's land* (le reflet) qui entre en résonance paradigmatique avec deux autres temps qui, justement parce que déniés, placés sur le fond, sont remis en question : le temps de la ruine historique et le temps de la voracité touristique, la trace de l'inconsommable (le sphinx) et l'architecture d'une spectacularisation illusoire, feinte, ponctuellement réitérée par des acteurs de passage. Du premier cliché de la séquence au dernier, nous avons une progressive articulation entre, d'un côté, le ?mariage dans l'ombre≡ du corps du photographe avec le dispositif et, de l'autre côté, la surinscription commune de Roche et de sa compagne. D'une telle surinscription, la séquence de photos nous renvoie une collocation de corps inquiète, comme s'ils se cherchaient, dans la tentative d'un entre-deux réellement dialogique. La dernière photo montre finalement un parallélisme entre corps frontaux et une sorte d'homologation entre sphinx et femme aimée, entre pyramides et photographe/dispositif (une telle homologation est suggérée plastiquement par deux lignes obliques qui unissent idéalement les couples d'éléments).

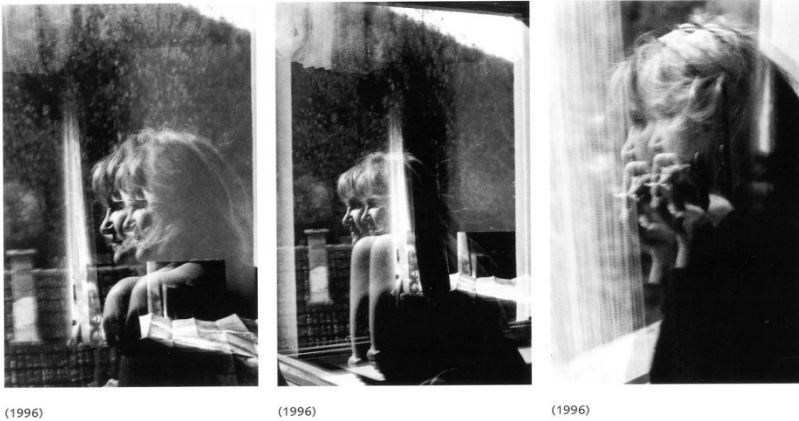


Figure 4. Denis Roche, *Zwiefalten* 8/5/1996, *Lesneven* 30/3/1996, *Athènes* 25/05/1996, by kind permission of "Galerie Réverbère, Lyon".

Une troisième série-variante *Zwiefalten* 24/7/1985, *Zwiefalten* 8/5/1996, *Lesneven* 30/3/1996, *Athènes* 25/05/1996 semble proposer le même procédé exemplifié par les précédentes. De l'espace extérieur (Pont-de-Montvert), à celui interstitiel conquis comme ombres (Gizeh), jusqu'à la conquête d'un espace intérieur qui donne à l'extérieur : ceci semble être une sommaire transformation des relations "figure/environnement" dans les différents cycles commencés à des années de distance les uns des autres, mais qui enfin cohabitent, partagent des lignes programmatiques parallèles. L'espace extérieur est représenté par des toits et par une "muraille" d'arbres qui tend à occuper entièrement la partie supérieure de la photo, bloquant de toute façon tout accès à une dimension *distale*<sup>11</sup>. Par contre, la figure féminine est tendue vers la fenêtre, et si pour une fois le programme et la direction de regard sont pleinement visibles figurativement, cela arrive lorsque, paradoxalement, il semble qu'il n'y ait rien à regarder. Toutefois, certaines isotopies partagées avec le cycle de Gizeh sont déterminables, même si elles sont contradictoires. En effet, la figure féminine dans les quatre photos a une double manifestation : une telle duplicité s'explique par une reposition rapprochée du même formant figuratif du buste de la femme, vu de trois-quarts. Si nous reconstruisons hypothétiquement la syntaxe figurative qui est à la base de l'instanciation de cette double image, il arrive que nous tendions à l'attribuer à l'interposition d'une fenêtre à double verre entre le regard énonciatif et le corps d'une femme. En outre, lorsqu'au-delà de ce double verre il y a des zones plus obscures, voilà qu'il passe d'actant transparent mais doublant, à actant réfléchissant. Toutefois, la reconstruction de la syntaxe figurative n'empêche

<sup>11</sup> Parmi les catégories d'aspectualisation spatiale, il faut reconnaître l'opposition *proximal vs distal*.



pas que soit signifiée une brève scansion kinesthésique du corps féminin, renforçant l'effet tensif de la protension vers l'avant. La sémantique du pli énonciatif (l'énonciation énoncée) ne coïncide pas avec la sémantique de l'instanciation en mémoire, vu que le texte se constitue de façons différentes (en tant que produit ou en tant que discours).

La dernière variante de la série semble presque une citation du tableau de Balla qui montrait l'anamorphose chronotopique des mains d'un harpiste sur l'instrument ; à la place de la harpe, nous avons ici des rideaux. Mais il s'agit d'un faux intervalle de temps qui serait textualisé à travers une traduction spatiale et une pluralisation de l'actorialisation qui débouche dans un effet de sens kinesthésique. Nous avons en revanche une sorte de fracture perspective synchrone, une sorte de relativité de la perception de l'instant qui donne au regard, parce que non monoscopique, une binocularité privée de synthèse, un frémissement des points d'attaque perceptifs qui rend irréductible le perçu aux états de choses. C'est un relief (assez encombrant) : même s'il fixe une chose, le regard énonciatif de ces photographies réussit seulement à construire une concaténation instable de focalisations, à savoir une oscillation attentionnelle indomptée. C'est ainsi que le temps qu'on tend à textualiser n'est plus le temps cosmique, mais un temps définitivement subjectif, un rythme intérieur. C'est la photo elle-même qui se fait la paradoxale explicitation de l'impossible expérience d'arrêts d'image. L'observation attentive des choses est toujours une visée distribuée comme arc perspectif, comme si elle cherchait constamment des différences de potentiel, des saillies, comme si elle était poussée, encore plus radicalement, par une rythmie intime fictive. Cette "diffraction" de l'image féminine est alors une représentation qui répond d'un frémissement temporel, d'un présent spécieux ; le hiatus spatial dans la double textualisation du corps est figure d'une modélisation du regard affectif. En même temps le blocage perspectif pour l'observateur énonciatif construit une tension dramaturgique avec le regard transversal et *distalement* focalisé du sujet énoncé. À la vibration affective de l'énonciation énoncée, correspond un programme cognitif (aussi perceptif ou introspectif qu'il soit) qui apparaît impénétrable. La fenêtre devient l'occasion d'actualiser un espace qui n'est pas saisissable symétriquement par le sujet énoncé et l'énonciateur (ce dernier ne voit presque rien), comme si ceci était la rébellion du modèle par rapport à la possession du dispositif de la part du photographe. À la recherche d'un regard de suture de la dualité, Roche affronte la provocation d'un regard affectif qui ponctuellement redécouvre le relancement du regard d'autrui vers une autre direction ; c'est la pulsation de quelque chose d'insaisissable, puisque la symétrisation spatiale du couple face à l'espace semble rester interdite où que l'on se trouve.

Cette dernière observation nous permet d'aborder la question passée sous silence jusqu'ici, c'est-à-dire l'étrange composition de la séquence, vu que seulement les deux premières photos sont prises dans le même lieu à une dizaine d'années d'intervalle (*Zwiefalten*, 24/7/1985 et 8/5/1996), alors que les suivantes sont séparées par un intervalle plus bref (deux mois à peine) et dans

deux lieux différents du précédent (Lesneven et Athènes). Le paysage subit une progressive défocalisation jusqu'à la quasi totale disparition (quatrième photo) et la pose est désormais réduite à la reposition d'un rôle actantiel (observateur de l'intérieur à l'extérieur). Même les signes du temps passé apparaissent défocalisés. Globalement, nous pouvons dire que ce troisième cycle est une sorte de palinodie interne à la série basée sur l'utilisation du processus de réexécution de la même photo à plusieurs années d'intervalle. Il n'y a pas la possibilité d'une réelle répétition de l'existence passée ni d'une suture entre deux regards.



Figure 5. Denis Roche, *San Alessio*, 11/07/1994, by kind permission of "Galerie Réverbère, Lyon".

Une séquence de deux seuls exemplaires conclut notre réflexion sur cette série ; c'est un cycle (*San Alessio*, 20/7/1983, 11/07/1994) qui en réalité commence avant le précédent. Notre analyse différée ne dépend pas banalement du caractère secondaire de cette série-variante, et elle ne se justifie pas non plus parce que le cycle apparaît comme interrompu pour des questions biographiques (il est probable que le couple ne soit plus retourné à San Alessio). Par rapport aux cycles précédents, dans les photos de San Alessio, non seulement nous nous trouvons, pour la première fois, totalement dans un intérieur, mais les amples fenêtres qui dominent le cadre de l'image, derrière la femme représentée, sont ouvertes et obscurcies presque entièrement par les volets fermés. Même dans ce cas, la pose sur les deux photos n'est pas la même et le point de vue de la deuxième est légèrement plus bas que celui de la première. Observons surtout que dans la deuxième photographie, il y a au

premier plan, bien que dans la pénombre, un appareil photographique sur un trépied ; une telle présence du dispositif est un point de forte connexion avec d'autres séries du corpus que nous allons examiner. Il nous suffit pour l'instant de remarquer que l'effacement dans l'ombre du regard de la femme semble pouvoir être resignifié, dans le corpus, comme construction d'une symétrie par rapport à l'effacement dans l'énoncé visuel du point d'origine de la photo. L'accompagnement d'un deuxième appareil photo, par rapport à celui qui est à l'origine de la photo, explicite la nécessité de parvenir à un double mariage, avec la femme aimée et avec le dispositif. Il faut remarquer que la fenêtre est fermée, barrée, et ceci peut être interprété – vu les isotopies régentes dans la série – comme la démission de n'importe quelle transitivité du regard au-delà de la perception de la propre femme et de la présence du dispositif lui-même. Il s'agit de signer communément un espace d'expérience, de parvenir à une photo en forme de nous. La série et les différents cycles ne font que manifester des étapes de rapprochement et d'autres de recul par rapport à cet objectif commun. La photographie est utilisée pour la rapidité de changer l'approche expérimentale envers une même question poétique et parce qu'elle peut s'adonner tranquillement à l'*inachèvement*, vu la possibilité de garantir une trace persistante à toutes les étapes intermédiaires d'une recherche.

### *3.2. Interimède récapitulatif*

Le premier groupe de cycles photographiques afférents à une même série a pu jouir d'un procédé explicitement commun vu la particularité du positionnement et du rapprochement des photos dans le corpus (la présentation chronologique a été violée pour montrer l'intégralité de chaque cycle). Maintenant nous devons repérer des séries qui n'ont aucune définition dans l'organisation du corpus. Le manque de références aux séries, constituées dans le passé et implémentées publiquement (dans des expositions ou des publications) comme telles, nous pousse justement à autonomiser la lecture rétrospective et à saisir des séries, des lignes généalogiques ou simplement des classes. Si nous insistons sur la notion de *série* c'est parce que l'identité de ces membres est non seulement renvoyée à un procédé commun, mais aussi parce que la production de la série a un décours syntagmatique signifiant en soi (monoséquentiel ou pluriséquentiel), c'est-à-dire qu'elle se présente comme un développement discursif d'une ou de plusieurs *thèmes* (constellations d'isotopies). À son tour, chaque série (ou sa variante) expose des points de connectivité avec les autres séries, avançant une macrodiscursivité soutenue par le corpus dans son ensemble. C'est sur la base de ces points de forte connectivité que peut être entreprise une économie d'analyse la moins réductionniste possible, mais aussi justifié l'examen attentif de certaines photos, lesquelles peuvent être critiquement élevées au rang de "chefs-d'œuvre" puisqu'elles s'imposent comme les textes de plus forte connectivité entre une série et le corpus d'œuvres tout entier pris en examen.

Les séries envisagées ici répondent à un procédé qui n'est aucunement évident ; la pratique qui l'implémente semble occasionnelle, souvent

difficilement discriminable par rapport à celle qui est responsable d'autres procédés et d'autres photos. Ces difficultés discriminatoires dérivent, tout compte fait, de la centralité de ces séries par rapport au corpus ; elles représentent, en effet, le noyau de plus forte connectivité d'une recherche poétique implicite (et donc déductible sur la base des textes).

La première série étudiée (§ 3.1.) nous a déjà exemplifié un défi dual, celui d'une pose et d'un cliché à refaire à intervalle d'années. Il y a déjà, d'une certaine façon, une co-énonciation, même si elle est encore fortement asymétrique et hiérarchisée. Revenir au même endroit, pour faire la même photo, étant restés les mêmes (*mêmeté*) bien que devenus autres (*ipséité*), constitue une sorte d'archéologie de la propre forme de vie, où l'incontestabilité du temps passé qui signe les corps se conjugue avec le resoupement des chances possibles à partir d'une bifurcation existentielle, d'une pose "reprise". Une nouvelle preuve du temps est le fond inéluctable de la dramatisation de chaque "reprise" dans le temps, d'un "redépart"/ nouveau départ qui met à profit des chemins non empruntés, mais qui auraient pu l'être et le sont peut-être encore. Le regard rétrospectif de la femme, sur la dernière photo du cycle de Pont-de-Montvert, est l'élan d'une séquence cinématique (de pose en pose) qui toutefois nie le relancement à partir de l'archéologie de soi. « Nous entrons dans l'avenir à reculons $\cong$ , disait Valéry, mais le point fondamental d'une archéologie de soi est de saisir chaque pose du passé, par rapport au devenir auquel on fait face, comme un *modèle de relations* ultérieurement et autrement possibles. La rétrospection de la femme – laquelle, comme on l'a déjà dit, est assumée énonciativement comme inversion perspective par rapport à la disposition syntagmatique des photos – finit par relire les poses précédentes comme un chemin de signes qui dans leur irrévocabilité apparaissent enfin sémantiquement irremboursables (par exemple, la certification – à laquelle le "modèle" s'expose inévitablement – d'une jeunesse du corps perdue).

Bien sûr, l'archéologie de soi, dans l'opiniâtreté de réaffirmer les mêmes points de départ de la propre forme de vie, se pose aussi comme une sorte de négation du caractère exclusif de la persistance de la photo ; les photos se nient réciproquement en témoignant d'une conjoncture irreproduisible présumée, vu qu'un "nous" (un *moi-de-déclenchement* et un *toi-de-pose*) réaffirme la capacité de se destiner à ce que du passé est de nouveau disponible : un scénario énonciatif. C'est une compétition entre des temps différents qui se profile : temps cosmique, temps du calendrier, temps du texte photographique, temps phénoménologique. Toutefois, la série rend un "nous" encore scindé, un "nous" tout au plus soutenu par un projet commun héroïquement reproposé (3.1.), par une structure dialogique créée par la surinscription des respectives silhouettes sur un espace-temps interstitiel (3.2.), par une vibration affective qui rappelle le lien interne au couple et l'autonomie perspective (3.3.), par une exclusivité de recherche qui met en parallèle le couplage avec l'aimée et avec le dispositif pour définir les conditions de possibilité d'un journal intime (3.4.).

Les séries que nous allons à présent analyser ne sont que les autres points d'attaque par rapport au caractère irrésolu de la première et de ses différentes déclinaisons séquentielles. Une *sémiotique du corpus* ne peut être indifférente au rapport entre textes et pratiques, filtré par des statuts, genres, procédés, formes d'implémentation (dont le médium). Elle ne peut pas dans ce sens se limiter à assumer les textes comme configurations narratives dotées de lignes isotopiques et de systèmes axiologiques ; et c'est justement dans le point de passage de l'objectivisation d'une configuration à son assumption en une pratique que s'ouvre le terrain de l'interprétation. En soi chaque pratique observée peut être reconduite à une configuration de scénario et donc enquêtée comme un réseau constrictif de relations sémiotiques ; mais toute observation pratiquée est traitée comme une gestion du sens *in fieri* qui ne peut s'objectiviser, mais seulement s'interroger sur sa propre perspective de sémantisation (Basso 2002 ; 2006a). L'auto-observation ne sature pas le sens des relations en acte, mais les transpose à un autre niveau, les assume à son tour en tant que pratique qui doit gérer leur valorisation. Nous n'avons donc que des concaténations d'interprétations, c'est-à-dire des passages dans l'assomption d'un sens à gérer à un autre niveau, selon une autre perspective ou même une autre voix énonciative (comme dans le cas du critique ou interprète). Le corpus ne construit pas seulement des réseaux de relations entre les textes qu'il contient, mais aussi entre les pratiques qui en sont à la base ; nier ceci signifierait réduire l'identité textuelle à sa configuration linguistique, chose qui pourrait être contemplée à la limite uniquement pour l'*analyse générale*<sup>12</sup> où l'objectif n'est pas la caractérisation des textes internes au corpus, mais l'explicitation des invariants et des variables du langage ou des langages dont ils se servent.

### 3.3. La voie de l'auto-cliché

La seconde série que nous rencontrons chronologiquement dans le corpus comme tentative de construire un journal intime conjugué à la première personne du pluriel est celle qui répond au procédé du dispositif à retardement. Ce n'est toutefois pas une série homogène car un tel procédé est assumé par des pratiques avec des finalités différentes. Les premières photos avec le dispositif à retardement attestées par le corpus remontent à 1972, mais elles se divisent déjà en deux filons qui répondent à de pratiques et à de genres différents.

---

<sup>12</sup> Nous renvoyons aux distinctions précises élaborées par Zinna (2001). Si nous avons ajouté que ceci est "à la limite" le cas de l'analyse générale, c'est parce que la défocalisation de la relation des textes avec les pratiques d'afférence a une grande influence sur la façon de concevoir la langue elle-même, son évolution et sa systématisme interne, comme le démontre parfaitement le casse-tête théorique sur la notion de *norme* (instance systématique qui s'interpose entre *langue* et *parole*).



Figure 6. Denis Roche, *Sabbioneta, 7 août 1972*, by kind permission of “Galerie Réverbère, Lyon”.

La première photo présentée dans le catalogue (*Sabbioneta, 7 août 1972*) répond au genre du portrait ; le cadre centré et symétrique de l’image, la distance du couple (Roche et compagne) par rapport au point de vue, tout semble répondre à la confection d’un portrait. Significativement, alors que l’artiste regarde dans l’appareil, la compagne regarde ses ongles, montrant un parfait désintérêt pour la pratique en cours. Une valise, mise obliquement par rapport au cadre de l’image, entre les deux chaises où se trouvent les sujets représentés, ajoute une fissure à la symétrie représentationnelle et un indice de “provisoirité” dans la confection du “prophotographique”<sup>13</sup> par rapport aux paramètres académiques que la photo semble en revanche respecter. Le fait de s’être mis au-delà du regard de l’appareil photographique, se situant du côté de la femme aimée, ne permet en aucun cas à Roche de ne pas en être le “metteur en scène” exclusif, à tel point que le regard énonciatif reste prisonnier du

---

<sup>13</sup> À la notion de *profilmique* (proposée par E. Souriau et très répandue dans les études filmiques), on peut ajouter, en parallèle, le terme *prophotographique* pour indiquer toute la manipulation de l’espace devant le dispositif qui précède la prise de vue.

*Photos en forme de « nous » : l'éclipse représentationnelle d'un couple*  
Pierluigi BASSO FOSSALI

dispositif de représentation, à cause du canon iconographique (la pose) et de l'asymétrie des rôles (le photographe défie le regard de son appareil même, l'interroge alors que son image est interrogée par elle) ; au fond ce portrait textualise l'échec même du portrait de couple, l'impossibilité de procéder ainsi. Si l'artiste lui-même, repris dans sa propre photo, détourne son regard, le cadrage scénographique de l'image continue à signifier sa fausse désinvolture, sa tentative ratée de dissimulation (*17 juillet 1977, Fiesole; 10 novembre 1977, Hyde Park, Londres*).



Figure 7. Denis Roche, *Propriano, Corse, Hôtel Marinca, chambre 21*, 30 juillet 1972, by kind permission of "Galerie Réverbère, Lyon".

C'est peut-être pour cette raison que, bizarrement dans le catalogue, l'œuvre à peine analysée est présentée avant une autre qui la précède chronologiquement (*Propriano, Corse, Hôtel Marinca, chambre 21, 30 juillet 1972*), bien qu'elle lui soit accolée. Cette dernière, en effet, abandonne complètement le genre du portrait, et le dispositif à retardement est utilisé non pas pour une image élective, mais pour s'appuyer sur une représentation accidentelle, fortuite, oublieuse de n'importe quelle leçon esthétique. Le

couple est dans le cadre de l'image, mais le corps du photographe est repris seulement en partie, étant donné que l'artiste est surpris à une distance encore rapprochée de l'objectif par le déclencheur automatique. Du reste, cette portion de corps n'est même pas identifiable et seule l'isotopie de la série activée par la photo précédente est susceptible de diriger immédiatement le récepteur vers une reconnaissance indiciaire du photographe. Il n'y a pas de corps (de sujets ou d'objets encadrés) qui ne soient pas en quelque sorte "coupés" par le cadre de l'image ou par l'interposition d'un autre corps : le visage et le corps de la femme sont cachés par la silhouette de Roche, une bouteille vide est cachée en grande partie par la tête de la femme, ainsi qu'une petite table qui se trouve en partie derrière elle. Le fait qu'aucun élément plastique ne semble vraiment émerger apporte, de retour sur la lecture figurative, un effet de sens, non de précarité (tous les corps sont posés solidement) mais plutôt de pesanteur, d'occupation compétitive du regard.

La seconde tentative est donc celle du dispositif à retardement imprévu qui devrait nier en même temps l'autoreprésentation dans le sens d'une indifférence spécifique, à la fois entre dispositif et corps, et entre photographe dans le cadre de l'image et modèle. L'*ex-position* s'offre comme sortie de la pose (Damisch 2001), comme abandon radical de stéréotypes. Toutefois, la victoire sur le dispositif et sur la pose a le prix d'une totale inarticulation du couple, des regards et des corps. L'*ex-position* apparaît ainsi comme une déconstruction du *nous* à ses composants de base ; de plus, la photo "coupe" une perspective sur l'espace, perspective jamais vécue (pas même par le photographe), ni narrativement acceptable, en tant que point de vue quelconque, sans relation avec aucune stratégie de valorisation. Cette expérience fait émerger en filigrane une sorte d'éthique implicite dans le genre du portrait photographique ; de ce fait, face à l'objectif, le visage s'offre à une myriade de poses intermédiaires à l'intérieur desquelles il n'est jamais vraiment vu. Il existe, à bien regarder, une sorte de "saccade narrative", de camouflage dans les transitions de phases, pour élire l'attestation du visage uniquement dans sa résolution d'expressivité (affective, cognitive, pragmatique). L'*ex-position* dans l'utilisation fortuite de l'autodéclencheur ne relègue donc pas seulement le couple à une paratactique identitaire (moi, toi), mais construit un temps d'appariement, une focalisation conjoncturelle qui ne répond pas à des valorisations prégnantes dans l'écologie de la perception de l'altérité. Cet "instant quelconque" est bien sûr capable de s'offrir comme regresse d'une *saisie impulsive* de la photo capable de resémantiser l'espace grâce au rythme tortueux des formants et au déséquilibre des vides et des pleins ; on peut dire la même chose sur le plan figuratif, puisque l'*ex-position* conduit à la réémergence d'une syntaxe narrative, mise cependant à l'enseigne du fortuit, de l'accidentel, incapable comme elle est de se profiler comme préambule pour un programme (éventuellement elle enregistre le naufrage d'une pose programmée). Rien de tout ceci ne conduit à une résolution discursive de la tentative d'élaborer une co-énonciation, une représentation commune.



*Photos en forme de « nous » : l'éclipse représentationnelle d'un couple*  
Pierluigi BASSO FOSSALI

La résolution ingénue de la problématique poétique (obtenir une photo “en forme de nous”), pratiquée à travers le dispositif à retardement et l’assomption d’une pose (3.3.), ne trouve pas de sort meilleur dans cette seconde série qui joue avec le hasard ; elle se décline entre autres tout au long d’un grand nombre d’exemplaires, certainement plus radicaux que ceux à peine analysés. D’habitude la traversée en acte de l’espace représenté est en jeu, parfois par des mouvements antiphrastiques de Roche et sa compagne (l’un vient vers l’objectif, l’autre s’éloigne, ou est arrêté en un point). C’est le cas du 27 juillet 1978 (*Chichen-Itza, Mexique*), du 30 juillet 1978 (*Copan, Honduras*), du 25 juillet 1979 (*Lecce*), du 21 juillet 1979 (*Pompéi*). L’aspectualisation de l’espace est attribuée aux corps qui le traversent ; ils en prennent les mesures, ils le développent dans ses constrictions et structures *ad invitum*, mais le mouvement du couple est toujours désappareillé et asynchrone. Au fond, même dans ce cas, c’est le photographe qui marque son pas décidé, résolu à traverser l’espace, à s’interposer entre l’objectif et le monde qui lui fait face, alors que la femme est suspensive, elle ouvre une bulle temporelle qui semble “s’ex-traire” de la performance en acte, s’offrant comme une instance de transitivité tensives *a latere*. Dans ce sens, la compagne de Roche est encore une fois (voir *Gizeh, 14/4/1997*) accolée, par rimes plastiques, aux structures architectoniques de l’espace (dans la photo de Lecce, la main tendue, posée contre le mur comme l’axe de fer qui soutient des rideaux ; dans la photo de Pompéi, le corps qui se lance à la verticale comme la colonne qui lui fait face). Cela montre comment la solidarisation entre la femme et les axes tensifs des configurations architectoniques s’oppose à l’ostentation du photographe de son autonome traversée de l’espace.

3.4. *Le recours au miroir*



Figure 8. Denis Roche, *19 juillet 1978, Taxco, Mexico, Hôtel Victoria, chambre 80*, by kind permission of “Galerie Réverbère, Lyon”.

Dans la tentative de sortir aussi bien des rôles stéréotypés de photographe et modèle, que d'une recherche esthétique étrangère à une éthique de la représentation, la série qui apporte une expérimentation ultérieure et plus fructueuse est celle des portraits de couple au miroir. La première nécessité de cette série est plutôt banale (*19 juillet 1978, Taxco, Mexico, Hôtel Victoria, chambre 80*) ; le miroir construit une sorte de “cadre dans le cadre” qui restitue ce qui est derrière l'appareil photographique. Lui-même est désocculté par la présence du miroir qui renvoie aussi le reflet du photographe et de la compagne nue qu'il embrasse (elle est de dos). Même s'ils sont interreliés par une prise de vue, les trois corps-clé dans la poétique de Roche (le propre, celui de l'aimée et celui du dispositif) restent individualisés, antithétiques par rapport à la directionnalité du regard et plastiquement opposés, en premier lieu au niveau chromatique (même la main bronzée du photographe contraste avec la blancheur du dos de la femme). Le reste de la chambre d'hôtel, vue par saisie direct, sans intromission du miroir, est flou, et semble construire une évanescence de la chambre par rapport à la netteté de l'image spéculaire.

*Photos en forme de « nous » : l'éclipse représentationnelle d'un couple*  
Pierluigi BASSO FOSSALI

L'encadrement baroque du miroir est très kitsch et il construit, à travers des éléments proto-vectoriels, une idée d'irradiation d'énergie, renforcée par la projection d'ombres. En revanche, l'image au miroir est durcie par un encadrement sec qui confine les corps, étant donné qu'ils excèdent les limites du cadre dans le cadre ; ces corps exemplifient toutefois un équilibre suspensif, la tenue conjoncturelle d'une relation inter-déictique apte à la stabilisation de cette coprésence discrète sur l'écran qu'ils ont péniblement conquis.

Le passage par *28 mai 1980 (Rome, « Pierluigi »)* nous permet de mieux rapprocher deux photos, à peu près identiques (*20 avril 1979, Paris, Rue Henri-Barbusse* et *26 juillet 1994, San Alessio*), et qui représentent un point d'arrivée de cette série.



Figure 9. Denis Roche, *28 mai 1980 (Rome, « Pierluigi »)*, by kind permission of "Galerie Réverbère, Lyon".

La première véritable étape vers un *journal intime* photographique qui puisse résoudre l'asymétrie entre le photographe et sa compagne semble être celle du rapprochement avec un autre dispositif, le miroir, capable de renverser en arrière l'initiative de la prise de vue. La main de la femme semble littéralement "déclencher" le reflet de l'appareil photographique, mais dans la bataille des dispositifs, c'est le couple même qui s'éclipse dysphoriquement derrière le rôle actanciel de la pure régie des moyens. La reconstruction d'une symétrie est donnée sous le signe d'une intersubjectivité négative. Le dispositif photographique, comme dans le cas présent, est désocculté, mais au prix d'une quasi célébration de son empire.

Par rapport à la distribution accidentelle et sans organisation des figures humaines sur le fond, la corrélation positionnelle entre la femme et le photographe, ainsi que la posture de la première, construisent une sorte de *studium* bilatéral de l'énonciation enchâssée et de la principale. On peut remarquer à ce propos la main de la femme sur son menton, qui ne la soutient pas, mais qui s'adapte hypo-iconiquement à son extrémité légèrement pointue, pour signifier une concentration intensive et une esthésie réflexive, indices d'un repliement introspectif ; on peut donc corrélérer cette posture avec celle de la main réfléchie qui semble encore agir sur l'objectif pour signifier l'optimisation atteinte et préservée d'une mise au point. C'est donc ainsi que la durativité tensive de la corrélation conjoncturelle des dispositifs contraste avec l'aspersion de vectorialité que les éléments figuratifs de l'extérieur semblent exemplifier ; de plus, tant le plan de reprise (oblique et non taré par rapport au fond, et dénié perspectivement puisque destiné à faire le portrait de la personne en face), que la posture des assistants ne semblent pas exemplifier en soi un perfectionnement d'un programme narratif. Du point de vue perceptif, la stabilisation de la vision de l'appareil photographique à l'intérieur du miroir survient comme une incohérence non seulement sur le plan de l'aspectualisation spatiale, mais aussi sur celui de l'aspectualisation actantielle. L'espace est renversé à tel point que le défoncement perspectif vers une scène publique est converti en une proximité intime de moyens (miroir et appareil photographique) qui s'auto-contiennent, et le *studium* d'une symétrisation de l'instanciation (prise de vue/reflet) semble s'accomplir de façon éclatante face au caractère transitoire de programmes à basse résolution dans l'entour.

L'unique suggestion figurative qu'on puisse convoquer, vu la thématization qui traverse le corpus, est le rapport entre la main qui soutient le miroir et celle qui est réfléchie et qui soutient l'appareil Nikon. Les rapports dimensionnels ont été mis en variation, et la main de la femme trône sur la scène en s'offrant en même temps comme structure potentielle d'accueil de la main rapetissée de l'homme-photographe. En effet, la bataille des dispositifs est entourée par des mains qui, projetées idéalement sur le plan topologico-bidimensionnel de l'image, semblent aller se toucher, se réunir pour former une ligne d'endiguement par rapport à la dominance du "machinique", voire offrir une chaîne cinématique de gestes capables d'effacer ce dernier, de l'emporter vertigineusement. Dans l'impassibilité séraphique des dispositifs qui se reflètent fonctionnellement à une distance opportune, les mains témoignent encore d'une étude agitée qui construit une "circulation d'air commune" entre l'intellectualisme de la réflexion méta-photographique et la jouissance de l'ambiance, entre le projet cognitif et le souci affectif d'une représentation qui les résout tous les deux en une co-dominance énonciative.

*Photos en forme de « nous » : l'éclipse représentationnelle d'un couple*  
Pierluigi BASSO FOSSALI



Figure 10. Denis Roche, *16 mai 1982 (Paris, La Fabrique)*, by kind permission of "Galerie Réverbère, Lyon".

Ce style *concitato*<sup>14</sup> de l'exécution photographique, traversée par le rythme agité d'une passion, est encore plus flagrante dans *16 mai 1982 (Paris, La Fabrique)* ; non seulement nous retrouvons Roche et sa compagne représentés pendant qu'ils pratiquent le genre qui asymétrise le plus leurs positions, le *nu*, mais nous nous trouvons aussi face à la tentative de montrer, par réflexion spéculaire, la possibilité de se représenter ensemble dans la frénétique tentative de prendre la photo ensemble (ils soutiennent le dispositif tous les deux). Et comme si cela ne suffisait pas, le miroir semble survenir soudainement dans le cadre de l'image, tout comme les corps apparaissent comme momentanément réfléchis ; tout cela manifeste une conjoncture extrêmement précaire, comme s'il s'agissait d'un moment, saisi par chance, prêt à s'envoler. Même la mise au point de l'objectif est mal distribuée, fortuite. Les visages sont sacrifiés, niés à la représentation et comme dans la photo précédente l'unique chose qui semble dominer est le dispositif, ici élevé à titre de présence inquiétante,

---

<sup>14</sup> Le *concitato* c'est le célèbre style musical formulé par Claudio Monteverdi, dans VIII<sup>e</sup> livre des *Madrigaux*, pour traduire la dimension passionnelle de la poésie de Torquato Tasso.

fantasmatique, inondé de lumière qui semble transpercer l'objectif de part en part.



Figure 11. Denis Roche, *20 avril 1979 (Paris, Rue Henri-Barbusse)*, by kind permission of "Galerie Réverbère, Lyon".

Mais venons finalement à *20 avril 1979 (Paris, Rue Henri-Barbusse)* et à la photo jumelle *26 juillet 1994, San Alessio*. Le principe qui unit ces deux photos est le même que celui de la première série que nous avons analysée, puisque l'une semble être une réexécution de l'autre à plusieurs années d'intervalle.

La proposition renouvelée d'un même projet n'a toutefois pas ici la même valeur et ceci dépend des séries projectuelles dans lesquelles ces deux photos sont insérées. Toutefois, la première chose que nous pouvons remarquer est justement la discontinuité que de telles photos affichent. Nous assistons en effet à une élimination raffinée du moi-photographe, du dispositif et de l'acte photographique même ; en effet, d'habitude cachés dans la surface de l'énoncé photographique et convocables seulement par présupposition, ces éléments

portants de la pratique photographique sont actualisés par la présence du miroir qui devrait les restituer sur la surface de l'énoncé. Or, un second miroir, plus petit, probable revers d'une brosse, est positionné sur le premier de façon à ce que justement le visage du photographe et le dispositif soient éclipsés en faveur d'une seconde restitution du visage de la femme. La bataille entre dispositifs semble gagnée par un jeu de miroirs, mais surtout le journal intime peut démasquer le dispositif d'où il est médié, sans que ce dernier ne trouve de textualisation. C'est une sorte de purification idéale de l'énoncé photographique, une neutralisation de la présence du médium en faveur d'un circuit de regards qui peut jouir en même temps de la fixation sur un support de cette éclipse conjoncturelle. À l'absentification de l'origine du regard d'appareil s'unissent des effets intensifs de présence des corps ; les pieds à côté du miroir et aux bords de la photo, renforcent non seulement la relation interdécitique entre corps et réflexion spéculaire, mais aussi la protension vers le miroir, jusqu'à assumer une posture précaire, voulue avec acharnement, non soutenable dans le temps. Un simple déplacement des deux corps, et la purification magique du regard étranger de l'appareil pourrait se dissoudre. Au fond, cette tension entre plan de l'énoncé et plan de l'énonciation, procurée par la précarité de la position, constitue le portrait dual recherché comme une voie moyenne entre une pose et une *ex-position* qui compte sur une bonne, bien que fugace, conjoncture.

Si pour une fois c'est l'appareil qui "brille par son absence", nous devons aussi remarquer que le "*moi-de-déclenchement*" perd sa domination et, arrivé dans le cadre de l'image, assume le regard de sa compagne. Le redoublement de la présence du regard de la femme rend possible seulement en apparence une simultanéité et une comparativité des visages rapprochés offerts par les deux miroirs. En vérité, la focalisation actantionnelle de l'énonciataire ne peut que continuer à osciller entre les deux ; de plus, le regard de la femme n'interpelle pas le point de vue énonciatif, mais le propre au contraire. Le déracinement de dominance du photographe semble ainsi complet.

Comme si cela ne suffisait pas, parallèlement à *16 mai 1982* (analysé ci-dessus), la précarité de la composition est renforcée par l'opposition entre l'orientation du miroir et la vectorialité suggérée par les lames en bois du parquet. Le "rongement" des bords de tous les objets encadrés semble confirmer l'idée d'un instantané sur une réalité qui "s'échappe".

Cet "essai" d'un temps de commune représentation s'affiche comme provisoire et, plus que la construction d'une image conjuguée au nous, nous assistons à une éclipse d'un visage en faveur de l'autre. Toutefois, ce choix extrême exprime comment, au dévouement à l'art d'un moi-photographe, puisse correspondre péremptoirement un dévouement de ce dernier au regard de sa compagne. Le journal intime peut être fait par le tissage de deux regards réciproquement dévoués : *dans la photo que je prends j'aurai tes yeux, et au risque d'une pure métaréflexion linguistico-photographique, je substitue le redoublement de ton initiative d'observation : je reste dans la circulation de*

*ton regard et dans la vibration de ton vivre pour tous les deux, pour toi seule et pour moi.*

Cette photo qui “dit” le dévouement s’offre toutefois encore comme une asymétrisation, bien que compensatoire, par rapport à l’exposition usuelle de la compagne au risque de sa réduction à titre de modèle.



Figure 12. Denis Roche, *26 juillet 1994, San Alessio*, by kind permission of “Galerie Réverbère, Lyon”.

Quinze ans après (*26 juillet 1994, San Alessio*), peu importe qu’il s’agisse d’un autre lieu, le projet est répété, comme pour signifier la persistance d’un dévouement réciproque établi dans la projectualité artistique. Toutefois, des choses ont significativement changé. Tout d’abord, comme il est typique pour ces claps existentiels répétés, ils stigmatisent inévitablement le passage des années, mais ce n’est pas sur les signes du temps manifestés sur le corps que



l'énonciation photographique est focalisée. Observons au contraire la position des deux corps ; ils ne sont plus côte à côte, mais placés l'un en face de l'autre. De plus, le dispositif en tant que tel reste effacé par la présence de la même brosse/miroir quinze ans après, mais cette fois c'est un trépied, visiblement dans le cadre de l'image, qui soutient l'appareil photographique. Cet effet de transparence de l'acte photographique face à un miroir qui devrait le restituer est – volontairement semble-t-il – perdu. La “réécriture” de la photo de 1979 ne manque pas de présenter une orthogonalité du regard énonciatif par rapport au sol, alors que c'est le miroir qui, devenu ovale, semble exemplifier figurativement un champ orbital ou du moins un cadran ; le cadran de révolution d'une intersubjectivité qui, pour résoudre l'opposition, a besoin de “béquilles”, d'un *studium* compositif, ayant perdu l'antique souffle créateur dans la découverte d'une représentation possible du couple. Mais, au fond, cette seconde version est encore une fois une palinodie de la première, la dénonciation ouverte d'un échec interne d'une poétique qui sait être consistante, vivre comme projet, seulement dans son imperfection, dans sa visée inachevable.

### 3.5. Être condition de possibilité pour l'image d'autrui

Roche a conduit parallèlement une autre voie vers la tentative d'élaboration d'une représentation conjuguée au nous. Nous pouvons alors individualiser une nouvelle série qui envisage comme premier exemplaire chronologiquement instancié la photo prise le 24 décembre 1984 (*Les Sables-d'Olonne, Atlantic Hôtel, chambre 301*).



Figure 13. Denis Roche, *Les Sables-d'Olonne, Atlantic Hôtel, chambre 301, 24 décembre 1984*, by kind permission of “Galerie Réverbère, Lyon”.

Le photographe est face à la grande fenêtre d'une chambre d'hôtel ; son regard réussit à capturer en partie ce qui est au-delà de la vitre, c'est-à-dire sa compagne, et en partie ce qui est derrière lui et qui se reflète alors sur la vitre. Toutefois, c'est le corps même du photographe qui partialement se mire dans la vitre de la grande fenêtre. Dans cette photo, donc, le face à face du "*moi-de-déclenchement*" et du "*toi-de-pose*" devient une projection sur une même surface d'inscription : il s'agit d'une vitre qui sépare, mais en même temps qui relie, rapproche et superpose les corps des protagonistes. C'est une solution en partie déjà observée dans la séquence de Gizeh, appartenant à la première série analysée ici. Toutefois, il y a certains facteurs qui rendent cette photo très particulière. En effet, la vitre fonctionne comme un actant de contrôle, tantôt réfléchissante, tantôt transparente. Le comportement de la vitre est en rapport de dépendance mutuelle par rapport à un autre actant de contrôle qui est la lumière : le réfléchissement et/ou la transparence de la vitre dépend en effet de l'incidence des rayons lumineux et de la distribution des sources de lumière à l'extérieur et à l'intérieur de la chambre à coucher, mais en même temps c'est le comportement même de la vitre qui permet une certaine circulation de la lumière. Cependant cela ne suffit pas encore à expliquer la syntaxe figurative complexe ; le corps du photographe, s'interposant entre les rayons solaires directs et la grande fenêtre, projetant ainsi son image en partie comme *reflet* (pour la quantité de lumière diffusée présente de toute façon) et en partie comme *ombre*, finit par s'imposer comme condition de possibilité vu l'apparition, au-delà de la vitre, de l'image de sa compagne. Le *moi-de-déclenchement* est dans son corps lui-même fait du *toi-de-pose*, dans le sens où la silhouette ombreuse est habitée par l'image diaphane de la compagne, laquelle regarde l'appareil, interpelle la neutralisation du dispositif qui était devant elle.

Or, il n'y a plus de reduplication de visages de façon qu'ils puissent être partagés par des corps distincts. Dans cette photo, l'un des corps est condition de possibilité de l'autre, et en même temps le second est la "chair" et le regard du premier.

La mer derrière le *moi-de-déclenchement* est devenue la chambre entière pour le *toi-de-pose* ; si le photographe s'adonne à toute l'intimité de la femme (à sa chambre à coucher et au buste du profil nu), l'image de cette dernière se baigne dans la mer et se donne à ciel ouvert. Le temps conjoncturel d'une image partagée – parce que co-dépendante des deux corps qui se sont prêtés l'un l'autre – se profile, vulnérable, sur l'échelle métronomique du reflux de la mer, comme une pulsation du paysage entier. Voilà comment la nature entière du *journal intime* photographique se trouve alors exprimée figurativement : l'*intime* se prête à devenir *public* en accédant à un genre d'expression qui assemble des espaces et des temps qui trouvent une commensurabilité uniquement déchirante ; l'inscription devient presque héroïque dans une photo qui vise à neutraliser autant l'artificialité (le dispositif), que la praxis énonciative (les poses stéréotypées) qui entraveraient son apparition comme

événement capable de témoigner vraiment des deux sujets impliqués : photo, enfin, véritablement conjuguée au nous.

Dans la labile dissolution des facteurs qui permettent cette image épiphanique d'un nous, on ne saurait dire vers où l'image s'éteint (en faveur du moi ?, en faveur du toi ?), on ne saurait hiérarchiser regards et dépendances dans le couple. La photo construit un espace interstitiel, un monde figural à habiter avec un corps qui n'est pas encore la synthèse du Nous. Reste l'asymétrie entre un toi-lumière et un moi-ombre, même dans un régime de solidarité, de prestation réciproque. La photo est l'essai d'un temps commun d'apparition qui puisse se fixer pour toujours, mais la silhouette du photographe continue à offrir une asymétrisation résiduelle, l'identification d'un sujet lyrique.

Cependant, l'agrafe spatiale qui scelle un arc de coprésence entre le là-dedans et le là-dehors, semble éluder une aspectualisation spatiale univoque, attestée sur un point de vue. Où le regard énonciatif émerge-t-il dans cette photo et où va-t-il décliner ? Malgré l'asymétrie résiduelle, la photo semble signifier comment, dans le *journal intime*, la *présence* énonciative, par rapport au paysage valoriel auquel il se confronte, ne peut se donner que dans l'ouverture d'un anneau intersubjectif de co-dépendances. Pour cela l'initiative du photographe, encore décriptable en filigrane, n'est plus de toute façon susceptible de signifier un *style*. N'importe quel relief isotopique trans-textuel, relatif à la *façon* que Roche a de photographier sa compagne/ modèle, serait dépendant d'une exclusion subreptice de la tension projectuelle qui traverse le corpus et par rapport à laquelle il semblerait "scandaleux". Ce n'est pas une question de style, au contraire la direction visée est justement antithétique à l'idée de se forger un style. Le moi photographique est un *soi-ipse* qui continue à s'inscrire dans les photos qu'il prend et à se projeter grâce à elles ; il doit résoudre surtout des contradictions internes à la photographie, à son asymétrie constitutive. Tout comme Roche a adopté une approche thérapeutique par rapport à la littérature, la poussant vers sa négation, il a affronté la photo pour résoudre de l'intérieur ses contradictions qui, entre autres, explosent au maximum dans un *journal intime*.

Dans la photo du 24 décembre 1984, Roche atteint une sorte d'*interpose* entre photographe et sujet photographié, qui pour sa labilité, justement, ne risque pas de devenir un "cliché". L'interposition des vitres, la diaphanéité du visage de la femme semblent construire un ralentissement du temps ; comme le souffle sur la vitre, l'image, sur le plan de l'énoncé, semble éphémère mais suffisante pour signifier une "bouffée de temps", une échappée de présent où les regards (énonciatif et énoncé) visent ensemble un horizon fait des deux faces du monde (publique et privé).

Si déjà émerge une virtuosité indubitable dans cette photo de 1984, le réglage savant de la polarisation, avec un jeu chanceux de miroirs/reflets, est à la base de *15 septembre 1986 (Vienne)*.



Figure 14. Denis Roche, *15 septembre 1986 (Vienne)*, by kind permission of “Galerie Réverbère, Lyon”.

Avant de résoudre épistémiquement le rébus visuel, il est clair que la photo crée des solutions concurrentes dans la reconstruction d’une syntaxe figurative cohérente. Si l’interposition est claire, sur le côté gauche de la photo, d’une porte en verre, disposée transversalement par rapport au point de vue, il est pour un certain laps de temps difficile de comprendre si c’est le paysage derrière les épaules du corps qui, apparemment doté de cohésion, présente en réalité une discontinuité, ou bien si c’est la figure humaine qui, bien que unitaire, est à l’origine la somme de deux corps différents. Dans le premier cas, il y a un paysage reflété dans la vitre qui est en deçà et côte à côte au point de vue énonciatif, dans le second cas le paysage est unitaire mais il y a un corps, placé du même côté où le point de vue est ancré, qui se reflète partiellement, allant jusqu’à recomposer accidentellement une figure unitaire avec la partie d’un second corps vu directement, sans aucune interposition. Dans les deux cas une cohésion sur le plan de l’informateur (niveau énoncé) semble se composer malgré la multiplication des points de vue sur le plan de l’énonciation (vision directe, vision médiée de la transparence de la vitre, vision permise au reflet saisissable grâce à la même vitre). L’oscillation de ces deux lectures possibles construit autant l’idée d’une disparition bilatérale du couple en un espace commun, que la suggestion d’un corps désindividualisé qui vaut pour les deux, vu qu’il est “habillé” avec un vêtement *mon/ton* et il a renoncé au visage, c’est-à-dire à l’élément qui empêche une déclinaison figurative en forme de nous. Cette porte en verre et la conjoncturalité des conditions de réflexion construisent une sorte de pli dans l’espace-temps,

comme pour témoigner, dans le *journal intime*, de la découverte d'un point de fuite par rapport à l'inexorabilité du devenir et de la resubdivision destinale des corps.

L'immersion durative dans la réception de la photo permet difficilement de trouver une solution au rébus perspectif, même s'il est déjà évident que sa solution n'est pas l'enjeu prééminent de signification ; au contraire, c'est dans l'ambiguïté de l'image que les réseaux de relations signifiantes demeurent et restent en mémoire même après la reconstruction d'un espace intégré.

Même dans ce cas, deux actants de contrôle inter-reliés (lumière et vitre) règlent l'actorialisation de la figure et plus généralement la déclinaison figurative du paysage. La conjoncture de leurs variantes respectives permet un effet étrange, celui de la soustraction de la vision de la partie apicale du corps de la figure. La région d'espace réfléchi dans la partie supérieure du volet a un gradient de luminosité qui empêche à la vitre de conserver la moindre propriété résiduelle de transparence. L'absence du visage de la figure en premier plan écrase la rationalité interne au plan de l'énoncé, activant sur le plan énonciatif un enjeu épistémique spécifique sur le plan de l'assomption, une diffraction sur le plan de l'assertion (modes d'existence), une perturbation sur le plan de la déclinaison figurative.

Comme nous l'avons dit, l'absentification de la tête ne permet plus à cette figure de représenter unilatéralement l'un des deux représentants du couple, et elle fait même la paire avec l'exclusion du visage du photographe dans le cadre, malgré le fait que la réflexion de la vitre aille le dévoiler. Cette figure sur le seuil, entre public et privé, entre maison et jardin, semble être la somme de corps différents, ou du moins (une fois la vraie syntaxe figurative reconstruite) elle se pose comme la réunification d'un corps dans des états différents, palpable/impalpable, directement accessible/inaccessible. La main repose sur la partie en bois de la porte vitrée comme si elle cherchait à trouver un ancrage par rapport au vertige des relations inter-déictiques et à la difficulté de discriminer le propre du non-propre ; mais cette présence intensive du corps contraste avec la partie gauche de l'encadrement de l'image, où le corps semble être dans un état d'évanescence. Il suffit que cette main déplace encore un peu le volet en verre pour que le corps du photographe commence à se refléter, à se réaliser dans le cadre de l'image, malgré le fait qu'il soit déjà en soi actualisé. De toute façon il se crée une sorte de circulation des modes d'existence des deux corps, sans qu'une asymétrie physiologique (le visage, comme nous l'avons dit, est neutralisé) ne soit assignable. Voilà donc une image duale où on ne peut établir où commence l'un des corps et où finit l'autre.

La conjoncture temporelle (il suffit d'un rien et tout l'équilibre est perdu) se corrèle avec un éloignement du devenir qui marque les visages, les corps. Sur le plan spatial, le corps s'actorialise avec le paysage, et en particulier ils s'échangent des éléments ou se pénètrent réciproquement, comme dans le cas du cou qui devient un tout avec la ruelle qui traverse le pâté de maison.

Tout comme le regard énonciatif trouve un vide représentationnel face à lui-même, il y a une sorte d'absentification présentifiée de l'interpellation du regard d'un observateur énoncé. L'effet est celui d'un regard qui traverse l'inconsistance du corps propre et du corps d'autrui, ou mieux encore un regard qui s'éclipse à la disparition de l'autre. Si dans la série le dispositif et l'acte photographique restent des présences neutralisées, mais justement parce que thématiques par la présence des miroirs, la photo de Vienne transpose les corps-simulacres de la représentation en fantômes. Les simulacres ne sont pas de simples représentations parce qu'ils comportent un régime de circulation identitaire (entre le simulacre et le sujet il y a une délégation qui comporte une rétroaction symbolisatrice, une redéfinition potentielle du soi) et un ancrage dans un plan de l'expression (enracinement de présence dans l'espace d'inscription). En revanche, les présences fantasmatisques semblent présenter une identité inéchangeable et une manifestation fluctuante ou même absente ; leur inscription sur un plan de manifestation n'est de toute façon plus une condition nécessaire, et leur déterminabilité reste donc écologiquement ancrée à leur lien à un lieu. L'ancrage perdu des corps d'un *moi-de-déclenchement* et d'un *toi-de-pose*, leur présence fantasmatisque, finit avec la privatisation de leur dialogique identitaire, et avec le fait de réserver leur subsistance au pli spatial où ils se sont cachés.

La tension entre niveau plastique et niveau figuratif se déplace sur le plan de la présence isotopique des figures triangulaires non fermées, mais toutes démarquées par un angle aigu et afférentes à des éléments anthropiques. Cette angularité entre en tension avec les formes variées, multiples et libres d'un paysage qui semble présenter une axiologie romantique (pittoresque). Ainsi, le pli spatial, la diagonalité (angle aigu) de la porte sont des éléments anthropiques qui permettent aux corps de dépasser les frontières de la détermination géométrique de l'espace pour se ressentir d'une morphologie fluctuante et compénétrative. De plus, l'espace, dominé plastiquement par des lignes qui se croisent, des angles aigus, et par des figures prises d'affilée ou qui se placent de travers par rapport au regard, finit par s'opposer à la construction en parallèle du moi et du toi, avec leur soudure dans l'appariement des regards absentifiés.

Dans la rue-cou, dans les maisons-face, on cherche la résistance de quelque chose du visage humain caché. Les branches, dans la partie supérieure, la nature autour constituent un enveloppement. Si chez Turner on trouve le sujet au centre qui se dresse contre les flux, contre un univers qui domine et qui assujettit, ici, il y a un gouffre, au milieu, qui propose un cheminement sans même l'ombre du sujet. La main sur le grand mât d'un bateau identitaire n'est pas un point d'ancrage par rapport à une nature sublime et terrible, mais un trait d'un paysage pittoresque avec lequel on s'accorde en s'oubliant, en s'omettant : l'événement n'est pas de faire face au monde, mais de se faire face renonçant à l'individuation : "Qui suis-je ? Qui es-tu ?".

*Vienne, 15 septembre 1986* devient une pure référence-fiche à un toponyme et à un temps du calendrier qui ont été le théâtre d'une disparition bilatérale en

*Photos en forme de « nous » : l'éclipse représentationnelle d'un couple*  
Pierluigi BASSO FOSSALI

faveur d'une coprésence fantasmatique, d'une soudure de regards absentifiés. Même si cette photo s'avère être un climax dans la recherche de Roche et un point d'arrivée de la série, cette dernière ne s'arrête pas avec elle. En particulier, nous trouvons dans le corpus une autre photo, prise le 28 décembre 1990 (*Madras, Connemara Hôtel, chambre 306*), qui semble rimer avec celle du 24 décembre 1984 (*Les Sables-d'Olonne, Atlantic Hôtel, chambre 301*), analysée auparavant.



Figure 15. Denis Roche, 28 décembre 1990 (*Madras, Connemara Hôtel, chambre 306*), by kind permission of "Galerie Réverbère, Lyon".

La photo de Vienne semble être un pont qui possède deux piliers dans celles prises aux Sables-d'Olonne et à Madras. Dans ces deux dernières, les corps sont de nouveau divisés, même si l'un est la condition de visibilité de l'autre. Toutefois dans la photo de Madras la femme à l'intérieur de la chambre a les épaules tournées par rapport au regard photographique. Comme nous l'avons plusieurs fois constaté, les séries de Roche semblent finir avec une palinodie interne, avec la dénonciation d'un échec, au moins partial, avec le relief d'une imperfection. À première vue cette photo de Madras semble effectivement témoigner le congé du projet d'une image en forme-de-nous, mais nous devons regarder l'image plus attentivement. Si l'éclipse conjoncturelle atteinte précédemment est perdue, les visages restent occultés, et s'il y a une neutralisation de l'acte photographique qui se réalise dans l'ombre, il y a aussi une sorte de démission du rôle de modèle de la part de la compagne de Roche, à tel point qu'elle semble abandonner la scène. En réalité, au fond de la chambre il y a un miroir où on aperçoit la silhouette du photographe. Le reflet, au fond de la chambre, du moi photographique convertit donc la parade de

figures simulacrales qui se tournent apparemment le dos en un vis-à-vis idéal. La femme semble aller vers le lieu mythique d'un reflet commun ; il se reconstruit ainsi une sorte d'anneau figural entre la première vitre, qui sépare mais qui met aussi l'un des corps comme condition de visibilité de l'autre, et la seconde qui garantit, dans la tension limite, une cohabitation des reflets respectifs. Cela n'est pas encore suffisant, pour que la femme, dont la figure est entourée par la silhouette en ombre du photographe, semble coexister avec sa chair : le corps du *moi-de-déclenchement* est en fait englué projectivement avec le corps du *toi-de-pose* : "C'est dans la chair que nous créons nos images l'un l'autre".

Par rapport à la photo des Sables-d'Olonne, il n'y a plus de forte opposition entre la dimension publique (le paysage à l'extérieur) et le privé (la chambre), tout comme au fond de la chambre la femme ne trouve plus une bataille de dispositifs (voir *28 mai 1980, Rome, « Pierluigi »*), mais la coprésence de miroir et d'un dispositif photographique occulté, ou mieux, rendu en ombre partagée avec le visage du photographe. Cette *mise en abyme* des dispositifs représente donc une sorte d'espoir de pouvoir véritablement parcourir l'espace, le hiatus médiatique qui nous sépare d'eux. Dans cette photo de Madras, malgré le fait qu'il semble parapher un point de recul, il se profile ainsi comme la coexistence possible d'un mariage d'images avec la compagne et d'un mariage entre (et avec les) dispositifs. Photo à très haute connectivité interne, par rapport au corpus analysé, elle récupère aussi le cheminement des figures, à l'intérieur de l'espace énoncé, que nous avons rencontrées dans les prises de vue avec le dispositif à retardement. Ceci sert à complexifier ultérieurement l'articulation entre différentes temporalités que la photo exemplifie. Le cheminement mesure le temps du corps à habiter l'espace, mesure une durée immersive qui s'oppose à la coupure ponctuelle du dé clic photographique. La relation interne aux photos de la série, la proposition d'un même projet poétique sous des perspectives différentes, construit une mémoire expérientielle qui temporalise chaque prise de vue. En même temps, la visée interne à la photo de Madras – atteindre idéalement le reflet du moi photographique – met en jeu la projection utopique d'une souscription commune du journal intime de la part du *moi-de-déclenchement*, du *toi-de-pose* et des dispositifs eux-mêmes.

La série, toutefois, ne se conclut même pas avec la photo de Madras. Nous trouvons en effet trois photos, toutes prises le même jour, dans le même endroit : *25 avril 1992, Orta, Italie, Hôtel San Rocco, chambre 131*.



*Photos en forme de « nous » : l'éclipse représentationnelle d'un couple*  
Pierluigi BASSO FOSSALI



Figure 16. Denis Roche, 25 avril 1992, Orta, Italie, Hôtel San Rocco, chambre 131, by kind permission of "Galerie Réverbère, Lyon".

Elles sont textualisées dans deux pages côte à côte du catalogue et se distinguent par la procédure particulière qui en est à la base (trois clichés à peu de temps d'intervalle). Si elles font partie de la série que nous analysons c'est parce que les photos d'Orta en sont le résultat, vu qu'elles montrent combien les étapes vers un discours photographique en forme de nous, présentées comme une réalisation chronologiquement scandée, sont en réalité des phases coexistantes, des buts obtenus et peu après niés pour être encore une fois relancés. Les deux premières photos d'Orta semblent témoigner de phases intermédiaires par rapport à des clichés comme celui des Sables-d'Olonne ; le photographe se reflète sur la vitre externe d'une grande fenêtre, mais seulement en partie son reflet "ombreuse" fait émerger le corps nu de la femme, la tête dans ses genoux, à l'intérieur de la chambre d'hôtel. Dans la seconde photo, la femme est en train de marcher, à l'intérieur de la pièce, vers la fenêtre, mais on l'entrevoit à peine parce que rien ne s'interpose à la lumière qui frappe la fenêtre où finit par se refléter le paysage qui se trouve en deçà du point de vue. Enfin, le troisième cliché d'Orta, nous propose une nouvelle solution. Le photographe est près de sa compagne en deçà de la fenêtre de la chambre et à l'intérieur de cette dernière on entrevoit une partie du lit et un grand miroir, au fond de la pièce, où le couple est refléchi. La tête du photographe est celle qui

s'interpose à la lumière extérieure de façon à rendre visible l'intérieur de la chambre ; mais le fait significatif est que son reflet ombreux est uni à celui d'un arbre qui se trouve derrière lui : les branches et les cheveux se pénètrent, comme pour rappeler dans la série le résultat de la photo de Vienne, c'est-à-dire le mariage avec l'environnement. Cette éclipse croisée entre les différentes instances, que la photo tendrait à laisser séparées, réussit à conjuguer l'analytisme inflexible du dispositif avec la renonciation à n'importe quel goût recherché du pittoresque, à n'importe quel lyrisme recherché de l'image que l'on doit à tout prix obtenir (par exemple, intervenant en post-production), sans perdre de vue le défi d'une recomposition de ce qui a été prélevé comme laconiquement séparé. La discursivité commune doit surgir sur la base de la reconnaissance de l'impermanence, de la difficile restitution de la prégnance de tout ce qu'elle accueille représentativement, des extraits de temporalisation à laquelle la photo, en tant qu'objet, participe. N'importe quel cliché réussi peut témoigner de son aboutissement provisoire à condition d'avoir en mémoire le désastre évité, la relation ratée des éléments ou leur étouffement dans des stéréotypes.

#### **4. Le corpus comme une série de projets corrélés**

##### *4.1. Métareprésentation, photolalie et memento mori*

Les séries que nous avons analysées répondent à un projet unitaire, abordé sous différentes perspectives : aboutir à une image commune qui témoigne des deux sujets (je/tu). Mais il n'y a pas ici recherche d'un dialogue, ni la possibilité de concevoir l'objectif comme un *journal intime*. Si nous ouvrons l'une des œuvres-clé du Roche écrivain, à savoir *Dépôts de savoir & de technique*<sup>15</sup>, à la page blanche où trône le titre « Notre antéfixe<sup>16</sup> », une seule parole en italiques s'ajoute, presque *en exergue*, vive, comme si elle renfermait tout un programme proclamé à l'« unisson ». Les jeux de miroirs et les éclipses des visages ne sont que la recherche d'un « unisson » visuel : « unimage », pourrions-nous dire. Au fond, c'est une espèce de *composite photograph*, faite de portraits conciliés et tendus vers une image au pluriel, qui a également hanté la théorisation de Peirce<sup>17</sup>.

Dans notre vaste corpus, outre à pouvoir discerner la présence d'autres séries cohérentes, il est possible de repérer des projets liés à celui que nous avons approfondi. Non seulement nous l'avons en partie préannoncé, mais une autre ligne programmatique est apparue, une ligne qui est parallèle à la découverte d'une image en forme de nous : il s'agit de ce que nous avons appelé le « mariage avec le dispositif ». Il n'est aucunement envisagé aproblématiquement par Roche, et la relation entre l'appareil photographique

---

<sup>15</sup> Paris, Seuil, 1980.

<sup>16</sup> *Notre antéfixe* est également paru comme œuvre autonome (Paris, Flammarion, 1978). Dans *Dépôts de savoir & de technique*, ce texte est repris sans les quarante photos de la première publication.

<sup>17</sup> Voir le second chapitre de la partie théorique, § 4.2.4.

*Photos en forme de « nous » : l'éclipse représentationnelle d'un couple*  
Pierluigi BASSO FOSSALI

et le *moi-de-déclenchement* est thématifiée tout au long des séries d'œuvres spécifiques. Par rapport à ces deux pivots projectuels, il y en a un troisième qui les relie, à savoir la lutte contre les limites du vivant et l'érosion continue apportée par le temps qui passe. Faire de la photo et construire un journal intime veut dire se confronter de toute façon à un troisième fond de portée inégale qui est la mortalité.

C'est ainsi que la reposition récursive d'un second appareil photo en lice interroge le rapport entre le déclenchement et la vulnérabilité d'un paysage ou d'un corps face à celui-ci ; le soustrayant à la mort (ou à la transition d'état) à travers la fixation d'un instantané, on le certifie en même temps comme voué à mourir. On érige un portrait d'une chose qui est en quelque sorte en chute libre dans le temps. La série consacrée à la méta-représentation de l'appareil photo s'enchevêtre alors avec celle des nus, comme par exemple le *17 juillet 1994, San Alessio* (voir fig. 17).



Figure 17. Denis Roche, *17 juillet 1994, San Alessio*, by kind permission of "Galerie Réverbère, Lyon".

Cette photo est à haute connectivité dans le corpus également par la présence du *bougé* qui exemplifie ici une catégorie fondamentale : la vibration, la palpitation. À la mort comme horizon destinal on oppose un bref circuit vital, un frémissement sensible auquel la photo fournit une sorte de perimétration, de parcours tracé. Surgit alors une autre série qui interroge “monographiquement” cette vibration qui peut être propre à un circuit visible offert par la pratique photographique. Roche compose ce qu’il définit des *photolalies*, c’est-à-dire deux images en regard, horizontalement et verticalement, qui finissent par être sémantisées à condition de faire glisser le regard de l’une à l’autre, trouvant des analogies, des renversements formels, des isotopies au premier abord non identifiables.

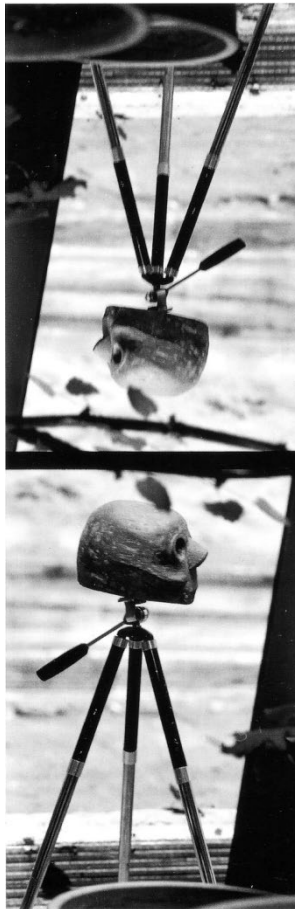


Figure 18. Denis Roche, *12 août 1995, Paris, la Fabrique*, by kind permission of “Galerie Réverbère, Lyon”.

À ce circuit du regard qui introduit un vitalisme observateur combatif face à n'importe quel sens d'archivage du vécu, auquel la photographie pourrait se prêter, s'opposent des séries de photo qui sont ostentatoirement un *memento mori* : images de squelettes, photos d'ossuaires ou de reliques, voire un trépied photographique au sommet duquel il y a une espèce de crâne à la place de l'appareil de prises de vue (diptyque *photolalique* du 12 août 1995, Paris, la *Fabrique*, voir fig. 18). Le squelette est vu comme l'archéologie d'un corps. À ce propos, on signalera que le corpus ne présente pas proprement des photos de paysage, en contexte naturel ou urbain<sup>18</sup>, mais il abrite par contre des prises de sites archéologiques ou de maisons délabrées, au bord de la ruine (comme celle repérée dans *Portugal 25 juin 1990*). L'archéologie (ou le délabrement) témoigne en soi d'un interstice d'inhumanité, un domaine absolu du temps subi par la matière qui les compose. Les édifices archéologiques sont d'une certaine façon un reliquaire de civilisations disparues, des fossiles des corps sociaux révolus.

#### 4.2. Le nu au sein du journal intime

Face à la disparition à laquelle les corps sont voués, la photo de Roche inaugure deux autres séries, celle des nus<sup>19</sup> (la protagoniste est toujours sa compagne Françoise), et celle des ombres. La série des nus est la plus importante du catalogue, et compte plus de vingt occurrences. Toutefois, nous leur rendrions un mauvais service à les cataloguer sous le genre du *nu*, mais également à les considérer comme une série cohérente. Dans les limites de l'espace qui nous est imparti, nous pouvons émettre seulement quelques remarques. Le nu ne s'impose pas comme assomption d'un genre photographique, mais comme partie intégrante d'un *journal intime* qui dévoile une dimension de l'intimité. C'est ainsi que le nu apparaît timidement dans le catalogue (*16 octobre 1976, Paris rue Barbusse*), comme derrière une longue veste dont il est en train de se libérer ou qui est pendue, y trouve résidence par l'interposition d'un miroir ou comme volé à une pratique quotidienne banale (*19 juillet 1978*). Même au moment où le nu est inséré dans une étude formelle, il est toujours médiatisé par une occasion, comme par exemple voir sa compagne immergée dans une baignoire (*19 avril 1979*). De façon significative, plus le corpus accomplit des avancées dans la recherche de la photo "en forme de nous", plus le nu devient paritairement fréquent et se voit resignifié dans un cadre projectuel non plus limité à la simple documentation de l'intimité. Depuis la photo du *11 avril 1979 (Eguilles)* le corps nu devient également un horizon intransitif qui s'oppose à la contingence (emblématique, dans ce sens, le journal qui survole le corps nu de Françoise dans la photo du 2 novembre 1994). S'il ne manque pas de nus encore liés à un dévoilement de

---

<sup>18</sup> Le diptyque *photolalique* du 17 mai 1975 (*New York, South Broadway*) constitue seulement en partie une exception.

<sup>19</sup> Cf. « La répétition. Photo de nu et photo de sexe », in Roche (1982, pp. 137-46). Notre recherche est totalement autonome par rapport aux déclarations de poétique de l'artiste.

l'intimité (12 mai 1984, 20 février 1985, 20 juillet 1989), le corps se voit toujours plus thématized comme un paysage proximal (10 avril 1989 ; 29 juillet 1990), un horizon à portée de main (18 juillet 1985) ou qui peut se situer en-deçà de la fenêtre, obstruant toute percée perspective (14 décembre 1987). Le nu n'a plus besoin de visage, n'est pas quelque chose qui est assigné à une individualité parce qu'il est lui-même tout le visible nécessaire (14 décembre 1987, Paris ; 9 mai 1988) ; mieux, dans sa saturation de l'image, dans son devenir-paysage absolu, c'est comme s'il se détachait de tout autre élément. C'est un corps qui émeut parce que pour un instant son horizon destinal est passé sous silence, est hors champ.



Figure 19. Denis Roche, 4 avril 1989 (*Trinidad, Farrell House*), by kind permission of "Galerie Réverbère, Lyon".

Dans un diptyque photolalique (4 avril 1989, voir fig. 19), le corps nu étendu sur un lit d'une blancheur éclatante, est rapproché d'une vue sur la mer au crépuscule ; le formant du corps est quasi équivalent, sur le plan plastique, à celui de la mer. La mer du nu est alors ce mouvement interne, cette vibration qui a une résonance commune entre un ici-dedans et un là-dehors. Ceci nous permet de mieux resignifier également la photo du 24 décembre 1984 (*Les Sables-d'Olonne*, fig. 13), où le corps de la femme est superposé à un paysage marin.

Après 1992, comme dans les autres séries, la recherche du nu construit une palinodie interne de ses propres équilibres difficiles ; nous assistons tant au reflux vers un nu plus esthétisant et lié à une recherche formelle (30 avril 1992), qu'à une suppression du visage guidée par un mouvement de la main de la femme (3 août 1993), qui semble indiquer un vouloir se soustraire à un plein investissement de soi. Le corps-paysage peut encore occuper le cadre entier de l'image, mais au lieu de se constituer comme horizon, il se propose en combinaison avec l'articulation bancale de l'environnement domestique, comme proie d'un regard vertigineux (19 août 1993). L'absolutisation du nu laisse le champ libre à une construction en surimpression qui établit des équivalences entre le corps et une outre (18 juin 1999), et enfin le nu devient une sorte de réflexion projetée comme un *aparté* scénique de la femme qui a prêté son corps pendant des décennies à la photographie (6 avril 2000). De

*Photos en forme de « nous » : l'éclipse représentationnelle d'un couple*  
Pierluigi BASSO FOSSALI

façon significative, c'est précisément cette photo de nu auto-réflexif qui clôt le catalogue.

4.3. *Un théâtre d'ombres*



Figure 20. Denis Roche, *23 juillet 1978 (Tikal, Guatemala)*, by kind permission of "Galerie Réverbère, Lyon".

Comme déjà mentionné, la recherche sur le rapport entre corps et temporalité trouve comme pendant du nu l'exploration de l'ombre. En tant que prélude à cette herméneutique croisée entre nu et ombre, il y a un diptyque photolalique du 23 juillet 1978 (*Tikal, Guatemala*, voir fig. 20). Les deux photos sont disposées à la verticale ; dans la photo supérieure, nous voyons,

dans un intérieur, Françoise qui franchit le seuil d'un édifice en bois, tandis qu'une ondée de lumière provient de l'extérieur, un paysage baigné de vert. La femme apparaît comme une silhouette obscure découpée par la lumière, comme si elle acquérait une bidimensionnalité. Dans la photo inférieure nous voyons en revanche Françoise de dos, s'acheminant vers une grande ouverture dans le tronc d'un arbre, une sorte d'invagination obscure. D'une part, nous avons un corps réduit à une ombre qui semble malgré tout persister, dans sa morphologie individualisée : il s'agit d'un réel défi à la lumière qui domine à l'extérieur ; de l'autre, un corps à part entière qui semble vouloir s'abriter sous l'écorce d'un autre être vivant, l'arbre. Celui-ci est un substitut du nu, par le fait qu'il se profile comme un paysage à part entière, qui met hors champ (de vision) tout ce qui relève d'une instance menaçante dans le temps. Par la silhouette d'ombre s'exhibe en revanche une condition résiduelle, une persistance négative du positif corporel, mais prouvée face à la violence aveuglante d'un tout lumineux vers lequel on sort cependant.

Grâce à cet exemple, nous comprenons mieux de la part du moi photographe la sémantique de l'ombre portée sur un verre, qui permet l'émergence plastique du corps nu de la femme dans une chambre d'hôtel (voir le § 3.5.). C'est le défi à la lumière du corps réduit à reflet ombreux qui lui permet d'élire le corps d'autrui à paysage, et c'est l'ombre elle-même qui peut se faire « écorce » de ce dernier comme pour le protéger.

L'autonomisation de la série des ombres se manifeste plutôt tardivement dans la chronologie du corpus ; dans *30 mars 1986 (Lesneven)* et dans *1er avril (Brignogan, Castel Régis, chambre 9)*, les ombres sont les ombres d'observateurs face à des paysages délibérément surexposés, entamés par la lumière. L'ombre semble en revanche une présence inamovible, gravée pour toujours. Une telle thématization de l'ombre ne pouvait que se confronter enfin avec le dispositif photographique et sa capacité de fixer des *postillons de la mémoire* – pour utiliser l'expression chère à Roche<sup>20</sup>. Dans le diptyque photolalique *11 octobre 1987 (Paris, la Fabrique)* nous trouvons précisément l'ombre d'un dispositif photographique sur lequel la main, avec cigarette, de l'artiste, feint de s'apprêter (en haut) et d'agir ensuite sur le corps machine pour prendre une photo. Dans *21 juin 1989*, l'observateur de la fenêtre, complètement dans l'ombre, n'est plus Françoise, mais précisément l'appareil photo, lequel semble paradoxalement couvrir tout le cadre paysagiste sur lequel il est en train de poser son "regard".

---

<sup>20</sup> Roche (1982, p. 164).



*Photos en forme de « nous » : l'éclipse représentationnelle d'un couple*  
Pierluigi BASSO FOSSALI



Figure 21. Denis Roche, *Nice, 25 décembre 1989*, by kind permission of "Galerie Réverbère, Lyon".

Dans *25 décembre 1989* (voir fig. 21), un double diptyque photolalique, résultat d'une simple inversion des deux premières photos dans la seconde paire, nous montre une longue ombre humaine dont le cou semble traversé par une sorte de lame de faucille (en réalité il s'agit d'une ombre à son tour projetée d'une petite table). La répétition sans dessus dessous de ce cou d'ombre, "tranché" par une faucille virtuelle, finit par donner à la double page, où est textualisé le double diptyque, un rythme plastique curviligne en propagation tourbillonnaire. La bidimensionalité de l'ombre projetée semble révéler les ravages du temps et la présence constante de la mort. La théâtralité représentationnelle peut être admise uniquement dans le règne de l'ombre, là où la tragédie ne s'émousse pas dans les clichés et dans la fugacité de la mise en scène. Le théâtre d'ombres, avec ses photos en succession qui décrivent le

bref arc d'une action, occupe la partie finale du corpus examiné (24 février 1991 et 26 décembre 1999). Dans cette dernière phase l'ombre n'est plus nette, mais découpée sur un fond hautement matérielle, plein d'accidents ; il s'agit souvent notamment d'un pré, où le dessin de l'ombre semble assumer un trait archaïque. Le théâtre d'ombres acquiert ainsi une connotation quasi archéologique, dessin rupestre qui dans sa projection comporte une extinction de la vie propre des corps qui l'animent. Le théâtre d'ombres se rend à la matière des supports d'inscription, et l'action rituel qui se dessine est déjà illisible, privée de code effectivement socialisé.

#### *4.4. L'effeuillage du réel*

L'archéologie du théâtre d'ombres semble faire partie intégrante d'une dernière série décelable dans le corpus, même si elle est la moins unitaire et définie : elle concerne un procédé qu'on pourrait appeler "l'effeuillage" du réel. Comme dans le cas de ce théâtre d'ombres, il semble que le dispositif photographique atteste l'existence d'une stratification de "peaux" du réel<sup>21</sup>. Chaque photo prise "effeuille" une strate de peau, potentiellement déjà morte mais gardant encore le souvenir du contact avec la chair, avec la mémoire du corps vécu. Nous comprenons aussitôt que la thématisation de cette série confirme un lien de connectivité avec les autres séries ; il suffit de penser comment la médiation des vitres des fenêtres (réfléchissantes ou transparentes) nous a présenté, selon des profondeurs de champ inattendues, une stratification de dimensions (publique/privée, polémologique/irénique, distinctive/assimilative, etc.).

La série hétérogène qui thématise cet effeuillage du réel montre le reflet d'un œil (31 janvier 1983) ou la vue interne au viseur photographique (5 avril 1981), presque comme si c'était une peau représentationnelle qui avait été prélevée, ayant subi un procédé de *décollage*. Lorsqu'il n'y a pas un dispositif direct qui signale la mise en acte advenue d'un tel procédé, nous avons un cadre d'image qui semble avoir découpé obliquement un scénario ; la médiation, fût-ce fortuite, est cependant toujours en quelque sorte présente, comme dans le cas d'un reflet oblique et bombé d'une scène face à la mer reproduite par le pare-brise d'une voiture (20 février 1984) ; parfois ce reflet sur les vitres d'une voiture semble précisément avoir un lambeau qu'on peut soulever pour ôter une strate du réel. Le rapport entre la peau du corps et les strates "épidermiques" du réel peut être rabattu sur le plan interne par la photographicités elle-même, et révélé comme surimpression d'images obtenues directement dans le corps machine (voir le nu 7 juillet 1985, voir fig. 22).

---

<sup>21</sup> « À lui faire, au réel, sa peau » (Roche 1982, p. 49).



Figure 22. Denis Roche, *Paris, 7 juillet 1985*, by kind permission of "Galerie Réverbère, Lyon".

Parfois, en revanche, c'est seulement un filet et un tissu hautement transparent, interposés à la vue d'un paysage, qui exemplifient la présence de ces peaux à effeuiller, sans que celles-ci soient banalement une patine qui s'est superposée à une vérité originaire des corps (*15 août 1989*). L'ombre peut être vue comme une strate qui peut glisser dans le cadre de l'image (*19 octobre 1991*). De même que le miroir présent dans certaines photos analysées précédemment semble prêt à rouler hors du cadre de l'image (*20 avril 1979*, voir fig. 11), une image entièrement réfléchie, caractérisée par un plan de prise de vue oblique, semble ainsi avoir glissé hors de son espace d'ancrage (*6 octobre 1995*). C'est également la dernière photo qui représente ensemble Denis Roche et sa compagne Françoise.

#### *4.5. Hommage à Wittgenstein*

Hormis un diptyque photolalique dédié à Teri et Hubert Damisch et un portrait ombreux avec une mise en abyme de miroirs dédié à Pierre Soulages, le corpus ne présente que trois œuvres avec un intitulé ajouté à la simple indication de jour et de lieu du déclenchement. La première œuvre est un nu, dont il a déjà été question (*14 décembre 1987*), dédié à l'un des plus célèbres sculpteurs du vingtième siècle (*Hommage à Henry Moore*) ; ceci ne fait

qu'expliciter le fait que le nu ait également répondu progressivement, le long du corpus, à des préoccupations purement formelles. Les autres, deux œuvres dotées d'un titre ajouté, sont étroitement liées entre elles, quoique réalisées à 18 ans de distance (1/6/1979 et 26/8/1997); il s'agit de *l'Hommage à Wittgenstein I et II*.

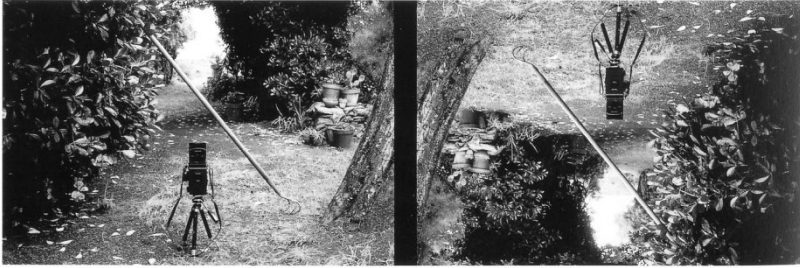


Figure 23. Denis Roche, *Hommage à Wittgenstein II, Le Skeul, Belle-Île, 24 août 1997*, by kind permission of "Galerie Réverbère, Lyon".

Ce renvoi à Wittgenstein<sup>22</sup> est mis en relation avec la série de la métareprésentation de l'appareil photo; en particulier, ces deux hommages à Wittgenstein ont été pris au même endroit (Le Skeul, Belle Île), dans un bosquet, faisant probablement partie d'un jardin ou d'un parc, vu la présence de vieux murets d'enceinte et de vases de fleurs isolés. La caméra est posée sur le pré moyennant un petit trépied. Dans la photo de 1979 nous avons une sorte d'objectivation de la région de l'espace vers lequel l'appareil présent dans le champ est en train de pointer l'objectif: il s'agit d'une éclaircie dans le bosquet qui laisse transparaître une lumière presque aveuglante, à tel point qu'on ne peut discerner aucun élément figuratif sur le fond. Dans le second hommage (voir fig. 23), qui est un diptyque photolalique, nous trouvons la même photo présentée à l'horizontale, à ceci près que la seconde textualisation la dispose à l'envers. Il y a toujours une caméra posée sur le pré mais la région d'espace qu'elle encadre rencontre une béance nettement plus réduite dans le bosquet, et le fond au-delà de celle-ci reste imperceptible, même si le gradient de la luminosité est moins intense que dans le premier *Hommage*. Le trait distinctif de ce second hommage dédié à Wittgenstein est notamment un simple outil agricole, doté d'un long manche (comme un râteau) qui, enfoncé dans le sol, est disposé obliquement face à l'espace encadré par la caméra dans le champ. C'est comme si l'image que ce dispositif pourrait déclencher était préalablement barrée. L'inclinaison de l'outil agricole rime avec l'inclinaison énantiomorphe d'un arbre qui occupe l'extrême droite de la photo, finissant en grande partie hors champ. Le renversement de la photo en regard mène à une

---

<sup>22</sup> Dans *La disparition des lucioles*, *l'Hommage à Wittgenstein* devient un chapitre à part entière (le second), le seul à être constitué de seules photos (trois pour être plus précis: l'une d'elles n'est en effet pas reprise dans *Les preuves du temps*).

paradoxe continuité du tronc de l'arbre, qui part des racines montrées de la première photo et finit dans les racines visualisées de la seconde. En outre, le rabattement perspectif construit, d'un point de vue perceptif, une problématisation dans la reconstruction des relations inter-déictiques des éléments figuratifs, au point qu'il n'est plus très clair si l'appareil dans le champ est posé devant l'outil agricole ou non. Ce dernier profile un formant plastique qui cette fois semble barrer l'image du point de vue énonciatif recteur. C'est comme si l'image niée était quelque chose dont l'énonciation devait se charger. *Hommage à Wittgenstein II* est le terme ultime de l'investigation menée à travers la série de la méta-représentation, et exemplifie non seulement l'impossibilité d'épuiser, dans la profondeur de champ l'espace de présence, les circonstances de l'énonciation ou les visées ultimes du regard, mais trahit aussi une espèce de dénégation de la possibilité de décrire. Ceci était également le point de départ de la réflexion wittgensteinienne sur la description ; cette réflexion reçoit une thématization très ample et très articulée dans son œuvre, mais nous ne devons pas oublier que cet *Hommage à Wittgenstein* est inséré au sein d'un corpus que nous avons ramené à un *journal intime* d'un couple. Pour cette raison, l'intertexte avec l'œuvre de Wittgenstein doit être sélectif et peut être significativement circonscrit à la thématization de la question descriptive posée dans le contexte de la communication de l'expérience perceptive propre, chose qui a évidemment beaucoup à voir avec la signification de l'œuvre d'art. Plus que sur *Observation sur la philosophie de la psychologie*, nous pouvons resserrer la recherche de notre intertexte sur le cycle des leçons que Wittgenstein consacra à la description<sup>23</sup>. Dans ces leçons, le problème de la description est ramené à la possibilité ou non de décrire l'impression produite par un certain texte esthétique ou, plus généralement, l'expérience intérieure qui résulte de se trouver ou de déambuler au sein d'un lieu donné. Le problème que Wittgenstein se pose pourrait être traduit en termes peirciens de la façon suivante : quel est l'interprétant qui peut me restituer le *pattern* de relations qui fut à la base de mon expérience intérieure ? Cet interprétant pour Wittgenstein ne peut être établi selon une reconstruction scientifique du stimulus ou de la réaction psychophysique du corps percevant, puisque le sentiment d'une équivalence est obtenu à travers une familiarisation de traductibilité entre gestes et expressions qui est interne à l'expérimentation de leur vécu de signification. Cette familiarisation de traductibilité est ce que nous avons naguère qualifié de *transférance* (Basso 2000). Or, le problème posé par la photographie est exactement celui de savoir si la description d'un paysage admis par le médium est simplement une transduction analytique d'un diagramme de relations exemplifié par la morphologie du territoire ou si, en revanche, elle peut être élevée à description de l'impression expérientielle qu'il médiatise. C'est ainsi que la projection sur le plan de l'énoncé d'une seconde caméra sert précisément à mettre en question le rapport entre la description que le dispositif photographique permet et la

---

<sup>23</sup> Wittgenstein (1996).

portée énonciative de l'assomption de la trace photographique et de sa promesse d'indicialité. Le diptyque photolalique déplace la "rature" de l'image (la dénégation de sa portée descriptive) de la caméra dans le champ au regard énonciatif (voir la seconde image inversée).

Certes, maintes autres remarques analytiques devraient être faites sur les séries que nous avons interrogées brièvement dans cette dernière section, mais il serait préjudiciable à l'économie générale de l'ouvrage d'étendre ultérieurement cette étude. Toutefois, ce qui nous importait de mettre en évidence est déjà apparu grâce à l'analyse menée jusqu'ici : nous avons trouvé chez Roche la capacité de reprendre et d'argumenter à travers des raisonnements figuraux la théorisation sur la photographie (Roche 1982), mais aussi celle de conduire à un point de problématisation interne maximale la possibilité du corpus de faire fonction de *journal intime*. Dans cette capacité d'explorer toutes les voies possibles afin de parvenir à un journal intime, pendant que l'on en questionne leur légitimité de subsistance, se situe la caractéristique poétique la plus particulière de Denis Roche : son "héroïsme poétique" qui s'accepte soi-même uniquement à condition d'enregistrer toutes les impasses qu'il rencontre.

## **Références bibliographiques<sup>1</sup>**

Catherine Allamel-Raffin, « Objectivité et images scientifiques : une perspective sémiotique », *Visible* n° 6, Dondero et Moutat (dirs.), 2010, pp. 9-40.

Philippe Arbaïzar, « La photographie entre vision et image », in *La confusion des genres en photographie*, Picaudé et Arbaïzar (dirs.), Bibliothèque Nationale de France, 2001, pp. 14-19.

Albert Atkin, « Peirce on the Index and Indexical Reference », in *Transactions of Charles S. Peirce Society*, vol. XLI, n° 1, 2005, pp. 161-188.

Sémir Badir, « Transformations graphiques », *E/C revue de l'Associazione Italiana di Studi Semiotici*, mis en ligne le 30/07/2004, 2004.

Jan Baetens, « Comment parler de la photographie ? », *Texte. Revue de critique et de théorie littéraire* « Texte, metatexte, metalangage », n° 15-16, 1994, pp. 97-109.

Jan Baetens, « Le retour du temps dans la photographie moderne », *Language and Beyond*, Joret (dir.), Amsterdam, Rodopi, 1998, pp. 20-36.

Jan Baetens, « Photographie et sites archéologiques : vers un art “in situ” ? », *Visible* n° 6, Dondero et Moutat (dirs.), 2010, pp. 41-54.

Pierre Barboza, *Du photographique au numérique : la parenthèse indicielle dans l'histoire des images*, Paris, L'Harmattan, 1996.

Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Seuil, coll. Points Essais, 1970 (1957).

Roland Barthes, *Le message photographique*, in *L'Obvie et l'obtus*, Paris, Seuil, collection “Points”, 1982 (1961).

Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard-Seuil, 1980.

---

<sup>1</sup> Les références des dates à l'intérieur de l'ouvrage renvoient toujours à la date de la version originale, éventuellement en langue étrangère, tandis que les pages citées renvoient à la traduction française consultée.

- Roland Barthes, *Le grain de la voix*, Paris, Seuil, 1981.
- Pierluigi Basso Fossali, « Fenomenologia della traduzione intersemiotica », *Versus* n° 85-87, 2000, pp. 199-216.
- Pierluigi Basso Fossali, « Introduzione ai modi dell'immagine », in *I modi dell'immagine*, Basso Fossali (dir.), Bologna, Esculapio, 2001, pp. IX-LXVII
- Pierluigi Basso Fossali, « Identità della città storica, identità dei cittadini », *Equilibri*, n° 1, Bologne, Il Mulino, 2002a, version électronique, *E/C*, revue de l'Associazione Italiana di Studi Semiotici, mis en ligne le 8/6/2005.
- Pierluigi Basso Fossali, *Il dominio dell'arte. Semiotica e teorie estetiche*, Rome, Meltemi, 2002b.
- Pierluigi Basso Fossali, « Sul percolato tracciato e sulle tracce di una coimplicazione. Estetica e semiotica dell'esperienza », *Rivista di estetica*, n°s 21, 3/2002, 2002c, pp. 3-23.
- Pierluigi Basso Fossali, *Confini del cinema. Strategie estetiche e ricerca semiotica*, Turin, Lindau, 2003a.
- Pierluigi Basso Fossali, « Tempo del soggetto in semiotica », *Semiotiche* n° 1, Turin, Ananke, 2003b, pp. 101-34.
- Pierluigi Basso Fossali, « Il trattamento della realtà », in *Vedere giusto*, Basso Fossali (dir.), Rimini, Guaraldi, 2003c.
- Pierluigi Basso Fossali, « Protonarratività e lettura figurativa dell'enunciazione plastica », *Versus* n° 98-99, Milan, Bompiani, 2004, pp. 163-89.
- Pierluigi Basso Fossali, « Analisi, interpretazione, testualità: una rivisitazione epistemologica della gestione del senso », in *Significare e comprendere. La semantica del linguaggio verbale*, Frigerio et Raynaud (dirs.), Rome, Aracne, 2005, pp. 421-35.
- Pierluigi Basso Fossali, « Eco in vista. Ripercussioni attuali di una semiotica interpretativa del cinema », in *Semiotiche al cinema*, Caprettini et Valle (dirs.), Milano, Mondadori, 2006a, pp. 228-55.
- Pierluigi Basso Fossali, « Semiotica dello spazio e semantica storica del giardino », *Visible* n° 2, Limoges, Pulim, 2006b, pp. 161-205.
- Pierluigi Basso Fossali, « Testo, pratiche e teoria della società » *Semiotiche* n° 4, « Testo, pratiche, immanenza », Basso Fossali (dir), 2006c, pp. 209-39.
- Pierluigi Basso Fossali, « Interpretazione ed analisi. Perizia e dominio della semiotica », in *Studi di semiotica interpretativa*, Paolucci (dir.), Milano, Bompiani, 2007, pp. 287-340.



## Références bibliographiques

Pierluigi Basso Fossali, *La promozione dei valori. Semiotica della comunicazione e dei consumi*, Milan, Franco Angeli, 2008.

Pierluigi Basso Fossali, *La tenuta del senso. Per una semiotica della percezione*, Rome, Aracne, 2009.

Françoise Bastide, « Iconographie des teste scientifiques : principes d'analyse », *Culture technique* n° 14, 1985, pp. 132-151.

Françoise Bastide, *Una notte con Saturno. Scritti semiotici sul discorso scientifico* (Latour dir.), Rome, Meltemi, 2001.

Geoffrey Batchen, *Burning with Desire : the Conception of Photography*, Cambridge Mass., MIT Press, 1997.

Gregory Bateson, *A Sacred Unity. Further Steps to an Ecology of Mind*, New York, Harper Collins Publishers, 1991 ; trad. fr. *Une unité sacrée. Quelques pas de plus vers une écologie de l'esprit*, Paris, Seuil, 1996.

Gregory Bateson et Marie-Christine Bateson, *Angels Fear, Towards an Epistemology of the Sacred*, New York, Smithsonian Institution Press, 1987 ; trad. fr. *La peur des anges. Vers une épistémologie du sacré*, Paris, Seuil, 1989.

Noëlle Batt, « L'expérience diagrammatique : un nouveau régime de pensée », *Théorie, Littérature, Enseignement* n° 22 « Penser par le diagramme. De Gilles Deleuze à Gilles Châtelet », 2004, pp. 5-28.

Charles Baudelaire, « Salon de 1859 », *Curiosités esthétiques*, Paris, Garnier, 1962.

André Bazin, « Ontologie de l'image photographique », *Qu'est-ce que le cinéma ? Ontologie et Langage*, Les Editions du Cerf, 1976 (1945).

Howard Becker, *Telling about Society*, Chicago, Chicago University Press, 2007 ; trad. fr. *Comment décrire la société : artistes, écrivains, chercheurs et représentations sociales*, La Découverte, 2009.

Walter Benjamin, « Kleine Geschichte der Photographie », *Die Literarische Welt*, 1931 ; trad. fr. « Petite histoire de la photographie », *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2000, vol. II, pp. 295-321.

Walter Benjamin, « Das Kunstwerke im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit », *Gesammelte Schriften*, tome I, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1938, pp. 471-508 ; trad. fr. *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (dernière version de 1939), *Œuvres*, tome III, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », pp. 269-316, 2000.

Emile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, tome I, 2000 (1966).

Hans Belting, *Das echte Bild. Bildfragen als Glaubensfragen*, Munich, C.H. Beck, 2005 ; trad. fr. *La vraie image. Croire aux images ?*, Paris, Gallimard, 2007.

*Sémiotique de la photographie*  
Pierluigi BASSO FOSSALI, Maria Giulia DONDERO

- Uwe Bernhard, *Le regard imparfait. Réalité et distance en photographie*, Paris, L'Harmattan, 2001.
- Anne Beyaert-Geslin, « Si l'absent était ici », *Sémiotique et esthétique*, Actes du congrès de l'Association française de sémiotique 2001, Parouty et Zilberberg (dirs), 2003, pp. 389-402.
- Anne Beyaert-Geslin, « Wölfflin, la couleur et la république », *Espaces perçus, territoires imagés en art*, Caliandro (dir.), L'Harmattan, 2004, pp. 170-189.
- Anne Beyaert-Geslin, « L'image ressassée. Photo de presse et photo d'art », *Communication et langage*, n° 147, 2006, pp. 119-136.
- Anne Beyaert-Geslin, *L'image préoccupée*, Paris, Hermès Lavoisier, Coll. Forme et sens, 2009.
- Anne Beyaert-Geslin, Maria Giulia Dondero, Jacques Fontanille (dirs), « Arts du faire : production et expertise », *Actes Sémiotiques en ligne*, <http://epublications.unilim.fr/revues/as/3066>, 2009.
- Anne Beyaert-Geslin et Maria Giulia Dondero (dirs), *Arts et sciences : approches sémiotiques et philosophiques des images*, Liège, Presses Universitaires de Liège, 2014.
- Denis Bertrand, *Précis de sémiotique littéraire*, Nathan, 2000.
- Homi Bhabha, *The location of culture*, London and New York, Routledge, 1994 ; trad. fr. *Les lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*, Payot, 2007.
- Jean-François Bordron, « Catégories, icônes et types phénoménologiques », *Visio*, Vol. 5, n° 1, 2000, pp. 9-18.
- Jean-François Bordron, « L'iconicité », *Ateliers de sémiotique visuelle*, Hénault et Beyaert (dirs), Paris, P.U.F., 2004, pp. 121-150.
- Jean-François Bordron, « Expérience d'objet, expérience d'image », *Visible* n° 5, Dondero et Miraglia (dirs), Pulim, Limoges, 2009, pp. 111-122.
- Jean-François Bordron, « Rhétorique et économie des images », *Protée* n° 38, vol. 1, « Le Groupe  $\mu$  entre rhétorique et sémiotique. Archéologie et perspectives », Badir et Dondero (dirs), 2010, pp. 27-40.
- Pierre Bourdieu et alii, *Un art moyen, essais sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Minuit, 1965.
- François Brunet, « Visual Semiotics versus Pragmaticism : Peirce and Photography », in *Peirce's doctrine of signs : theory, applications, and connections*, Colapietro et Olszewsky (dirs.), Berlin-New York, Mouton de Gruyter, 1996, pp. 295-313.
- François Brunet, *La naissance de l'idée de photographie*, Paris, P.U.F., coll. Sciences, modernités, philosophies, 2000.

## Références bibliographiques

François Brunet, « “A better example is a photograph” : On the Exemplary Value of Photographs », in *The Meaning of Photography*, Kelsey et Stimson (dirs.), Williamstown-New Haven-London, Yale University Press, 2008, pp. 34-49.

Dominique Chateau, *Sémiotique et esthétique de l'image*, Paris, L'Harmattan, 2007.

Gilles Châtelet, *Les enjeux du mobile. Mathématique, Physique, Philosophie*, Paris, Seuil, 1993.

Antoine Chéné, Philippe Foliot et Gérard Réveillac, *La pratique de la photographie en archéologie*, Aix-en-Provence, Edisud, 1999.

Clément Cheroux et alii, *Le troisième œil. La photographie et l'occulte*, Paris, Gallimard, 2005.

Sylvaine Conord (dir), « Arrêt sur images. Photographie et anthropologie », *Ethnologie française*, 2007, tome XXXVII, n° 1.

Hubert Damisch, « La peinture prise au mot », Préface à Schapiro, Paris, 2000.

Hubert Damisch, *La Dénivelée. A l'épreuve de la photographie*, Paris, Seuil, 2001.

Arthur C. Danto, *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, New York, Columbia University Press, 1986.

Bernard Darras, « Enquête sémiotique », *Images et sémiotique. Sémiotique pragmatique et cognitive* (Darras dir.), Paris, Editions de la Sorbonne, 2006, pp. 59-76.

Bernard Darras (dir.), *Images et sémiotique. Sémiotique pragmatique et cognitive*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2006.

Lorraine Daston et Peter Galison, *Objectivity*, Cambridge, Mass, Zone Books, 2007.

Georges Didi-Huberman et Laurent Mannoni, *Mouvements de l'air. Etienne-Jules Marey, photographe de fluides*, Paris, Gallimard, 2004.

Maria Giulia Dondero, « Marie Madeleine ou le goût de la sainteté », ~~VOIR~~ *Les aspects culturels de la vision et les autres modalités perceptives*, n° 28-29, 2004, pp. 98-107.

Maria Giulia Dondero, « Le musée de la photographie et sa pertinence sémiotique », *Nouveaux Actes Sémiotiques*, n° 96-98, 2005a, pp. 158-164.

Maria Giulia Dondero, « L'iconographie de l'aura : du magique au sacré », *E/C*, revue en ligne de l'Associazione Italiana di Studi Semiotici, mis en ligne le 02/08/05, <http://www.ec-aiss.it/>, 2005b.

Maria Giulia Dondero, « Barthes, la photographie et le labyrinthe », *Communication et Langage* n° 147, 2006a, pp. 103-118.

Maria Giulia Dondero, « Quand l'écriture devient texture de l'image », *Visible* n° 2, Dondero & Novello Paglianti (dirs.), Limoges, Pulim, 2006b, pp. 13-34.

Maria Giulia Dondero, « Photography as Diagnosis of Contemporaneity », *Critical Realism in Contemporary Art. Around Allan Sekula's Photography*, Baetens & Van Gelder (dir.), Leuven, Lieven Gevaert Series n° 4, 2006c, pp. 152-160.

Maria Giulia Dondero, « Les pratiques photographiques du touriste entre construction d'identités et documentation », *Communication et Langage*, n° 151, 2007a, pp. 21-38.

Maria Giulia Dondero, « Les temporalités véridictoires dans la photo de sport », *Nouveaux Actes Sémiotiques* [en ligne]. Actes de colloques, 2005, La vérité des images, actes réunis par Anne Beyaert-Geslin et Valérie Brunetière. Disponible sur : <<http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=1920>> (consulté le 23/07/2010), 2007b.

Maria Giulia Dondero, « Photography as a Witness of Theatre », *Recherches Sémiotiques/Semiotics Inquiry*, numéro spécial *Semiotics and Photography/ Sémiotique et Photographie*, vol. 28, n° 1-2, Baetens, Pezzini et Van Gelder (dir.), 2007-2008, pp. 43-57.

Maria Giulia Dondero, « Les supports médiatiques du discours religieux », *Nouveaux Actes Sémiotiques* [en ligne]. Actes de colloques, 2008, « Vers une sémiotique du médium », Bouteille et Mitropoulou (dir.). Disponible sur : <http://epublications.unilim.fr/revues/as/3176>, (consulté le 23/07/2010), 2008a, 12 p.

Maria Giulia Dondero, « Le jugement éthique : le cas du pardon », *Protée*, n° 36, vol. I, « Ethique et sémiotique du sujet », Dondero (dir.), 2008b, pp. 27-38.

Maria Giulia Dondero, « Il diagramma di Foucault », *Visible* n°4 « Diagrammes, cartes, schémas graphiques », Gigante (dir.), Pulim, Limoges, 2008c, pp. 71-93.

Maria Giulia Dondero, *Le sacré dans l'image photographique. Études sémiotiques*, avec une préface de Jean-Marie Klinkenberg, Hermès-Lavoisier, Coll. Forme et sens, 2009a.

Maria Giulia Dondero, « Le texte et ses pratiques d'instanciation », *Nouveaux Actes Sémiotiques* [en ligne]. Actes de colloques, 2006, « Arts du faire : production et expertise », Beyaert-Geslin, Dondero, Fontanille (dir.). Disponible sur : <http://epublications.unilim.fr/revues/as/3207>, (consulté le 25/10/2009) 2009b.

Maria Giulia Dondero, « Image scientifique et énonciation du temps », *Visible* n° 5, « Images et dispositifs de visualisation scientifique », Dondero et Miraglia (dir.), Pulim, Limoges, 2009c, pp. 123-147.

Maria Giulia Dondero, « L'iconographie des fluides entre science et art », *Le sens de la métamorphose*, Colas-Blaise et Beyaert-Geslin (dir.), Limoges, Pulim, 2009d, pp. 255-275.

Maria Giulia Dondero, « Image scientifique et énonciation du temps », *Visible* n° 5, « Images et dispositifs de visualisation scientifique », Dondero et Miraglia (dir.), Limoges, Pulim, 2009e, pp. 123-147.

## Références bibliographiques

- Maria Giulia Dondero, « La stratification temporelle dans l'image scientifique », *Protée*, vol. 37, n° 3, « Regards croisés sur les images scientifiques », Allamel-Raffin (dir.), 2009f, pp. 33-44.
- Maria Giulia Dondero, « The Semiotics of Scientific Image : from production to manipulation », *The American Journal of Semiotics*, vol. 25, n°s 3-4, 2009g, pp. 1-19.
- Maria Giulia Dondero, « La sémiotique visuelle entre principes généraux et spécificités. A partir du Groupe  $\mu$  », *Nouveaux Actes Sémiotiques* en ligne, numéro consacré à « Le Groupe  $\mu$ . Quarante ans de recherche collective », Dondero et Sonesson (dirs) <http://epublications.unilim.fr/revues/as/3084>, (consulté le 02/02/ 2010), 2010a.
- Maria Giulia Dondero, « L'indicialité de l'image scientifique : de la constitution de l'objet à sa manipulation », *Visible* n° 6, Dondero et Moutat (dirs), Limoges, Pulim, 2010b, pp. 91-108.
- Maria Giulia Dondero, « Rhétorique des figures visuelles et argumentation par images dans le discours scientifique », *Protée* n° 38, vol. 1, « Le Groupe  $\mu$  entre rhétorique et sémiotique. Archéologie et perspectives », Badir et Dondero (dirs), 2010c, pp. 41-54.
- Maria Giulia Dondero, « The Scientific Representation of Temporal Stratification », *Semiotics 2009 Proceeding Volume of 34th Annual Semiotic Society of America (SSA) Meeting*, SSA and Legas Publishing, 2010d, pp. 88-98.
- Maria Giulia Dondero, « Compte-rendu de Anne Beyaert-Geslin, *L'image préoccupée*, Paris, Hermès Lavoisier, 2009 », *Questions de communications* n° 17, 2010e, pp. 319-323.
- Maria Giulia Dondero, « Sémiotique de l'image scientifique », *Signata. Annales des sémiotiques/Annals of Semiotics* n° 1, Presses Universitaires de Liège, 2010f.
- Maria Giulia Dondero, « Le diagramme entre perception visuelle et mathématique », *Visible* n° 8, Allamel-Raffin et Moktefi (dirs), 2011a.
- Maria Giulia Dondero, « Diagramme et parcours visuels de la démonstration », *Actes Sémiotiques* [en ligne], 2011b, N° 114. Disponible sur : <http://epublications.unilim.fr/revues/as/2775> (consulté le 08/02/2014), 2011c.
- Maria Giulia Dondero, « La totalité en art et en science », *Arts et sciences : approches sémiotiques et philosophiques des images*, Beyaert-Geslin et Dondero (dirs.), 2014.
- Philippe Dubois, *L'acte photographique*, Bruxelles, Labor, 1983.
- Régis Durand, *Le Temps de l'image. Essai sur les conditions d'une histoire des formes photographiques*, Paris, La Différence, 1995.
- Umberto Eco, *Trattato di semiotica generale*, Milan, Bompiani, 1975.
- Umberto Eco, *I limiti dell'interpretazione*, Milan, Bompiani, 1990 ; trad. fr. *Les limites de l'interprétation*, Paris, Grasset, 1992.

*Sémiotique de la photographie*  
Pierluigi BASSO FOSSALI, Maria Giulia DONDERO

Elizabeth Edwards (dir), *Anthropology and Photography*, New Haven, London, Yale University Press in association with the Royale Anthropological Institute (London), 1992.

Elizabeth Edwards, *Raw Histories: Photographs, Anthropology and Museums*, Oxford, Berg, 2001.

Elizabeth Edwards et Janice Hart, « Introduction. Photographs as objects », in Edwards & Hart (dirs), 2004a, pp. 1-15.

Elizabeth Edwards et Janice Hart (dirs), *Photographs, Objects, Histories. On the materiality of images*, London and New York, Routledge, 2004.

Ruggero Eugeni, *Film, sapere, società. Per un'analisi sociosemiotica del testo cinematografico*, Milan, Vita e pensiero, 1999.

Paolo Fabbri, *La svolta semiotica*, Rome-Bari, Laterza ; trad. fr. *Le tournant sémiotique*, Paris, Hermès-Lavoisier, 2009.

Rossella Fabbrichesi Leo, « L'abduzione come *profezia restrospectiva* », *Semiotiche*, n° 2, 2004, Turin, Ananke, pp. 123-35.

William Fiers, « Polysensorialité et systèmes sensori-moteurs. À propos de quelques *Sans Titre* de Gérard Garouste », *Nouveaux Actes Sémiotiques*, n° 86-87, 2003.

Giovanni Fiorentino, *L'occhio che uccide. La fotografia e la guerra : immaginario, torture, orrori*, Rome, Meltemi, 2004.

Jean Fiset, *Pour une pragmatique de la signification. Suivi d'un choix de textes de Charles S. Peirce en traduction française*, Montréal, XYZ éditeur, 1996.

Jean Fiset, « L'icône, l'hypoicône et la métaphore. L'avancée dans l'hypoicône jusqu'à la limite du non conceptualisable », *RSSI Recherches sémiotiques / Semiotic Inquiry*, 2003, vol. 23, n° 1-2-3, pp. 201- 220.

Jean Fiset, « L'icône, l'hypoicône et la métaphore. Introduction à quelques éléments fondamentaux de la sémiotique de Peirce », *Ateliers de sémiotique visuelle*, Hénault et Beyaert (dirs), 2004, pp. 101-120.

Jean-Marie Floch, *Petites mythologies de l'œil et de l'esprit*, Hadès-Benjamin, 1985.

Jean-Marie Floch, *Les formes de l'empreinte*, Périgueux, Pierre Fanlac, 1986.

Jean-Marie Floch, *Sémiotique, marketing et communication. Sous les signes, les stratégies*, Paris, P.U.F., 1990.

Jean-Marie Floch, *Identités visuelles*, Paris, P.U.F., 1995.

Jean-Marie Floch, « The arms of the moon itself : Plastic Description of the Photograph Nude n° 53 by Bill Brandt », *Semiotics*, n° 15-16, 2001, pp. 168-186.

## Références bibliographiques

- Jean-Marie Floch et G r me Collin, *L'écriture de la Trinité d'Andrei Roublev*, Paris, P.U.F., 2009.
- Pavel Florenskij, *Lo spazio e il tempo nell'arte*, Misler (dir.), Milan, Adelphi, 1995.
- Jacques Fontanille, *Les espaces subjectifs*, Paris, Hachette, 1989.
- Jacques Fontanille, *Sémiotique du visible. Des mondes de la lumière*, Paris, P.U.F., 1995.
- Jacques Fontanille, « Décoratif, iconicité et écriture. Geste, rythme et figurativité :   propos de la poterie berbère », *Visio* né 3, vol. 2, 1998, pp. 33-46.
- Jacques Fontanille, *Sémiotique du discours*, Limoges, Pulim, 1999a.
- Jacques Fontanille, « Modes du sensible et syntaxe figurative », *Nouveaux Actes Sémiotiques*, né 61-63, Limoges, Pulim, 1999b.
- Jacques Fontanille, *Sémiotique et littérature*, Paris, P.U.F., 1999c.
- Jacques Fontanille, *La peau du visible : figures, corps et conversion eidétique*, conférence Université de Bologne, 2001, disponible à cette adresse : [http://www.unilim.fr/pages\\_perso/jacques.fontanille/textes-pdf/Apeau\\_visible.pdf](http://www.unilim.fr/pages_perso/jacques.fontanille/textes-pdf/Apeau_visible.pdf).
- Jacques Fontanille, « Paesaggio, esperienza ed esistenza », *Semiotiche* né 1, Turin, Ananke, 2003, pp. 73-100.
- Jacques Fontanille, *Soma et S ma. Figures du corps*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2004.
- Jacques Fontanille, « Du support matériel au support formel », *L'écriture entre support et surface*, Arabyan et Klock-Fontanille (dirs), Paris, L'Harmattan, 2005, pp. 183-200.
- Jacques Fontanille, *Pratiques sémiotiques*, Paris, P.U.F., 2008.
- Jacques Fontanille et Claude Zilberberg, *Tension et signification*, Hayen, Mardaga, 1998.
- Michel Foucault, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969.
- Gisèle Freund, *Photographie et société*, Paris, Minuit, 1974.
- Michel Frizot (dir.), *Nouvelle Histoire de la Photographie*, Paris, Bordas et Adam Biro, 1994.
- Peter Galison, *Image and Logic. A Material Culture of Microphysics*, Chicago, The University of Chicago Press, 1997.
- Gérard Genette, *L'œuvre de l'art. I. Immanence et transcendance*, Paris, Seuil, 1994.

*Sémiotique de la photographie*  
Pierluigi BASSO FOSSALI, Maria Giulia DONDERO

Elisabetta Gigante, *Autoportraits en marge. Images de l'auteur dans la peinture de la Renaissance*, Thèse de doctorat de l'EHESS, 2009.

Nelson Goodman, *Languages of Art : An Approach to a Theory of Symbols*, London, Bobbs Merrill, 1968 ; trad. fr. : *Langages de l'art. Une approche de la théorie des symboles*, Jacqueline Chambon, Hachette, 1990.

Algirdas Julien Greimas, *Sémantique structurale : recherche et méthode*, Paris, Larousse, 1966.

Algirdas Julien Greimas, *Du sens II*, Paris, Seuil, 1983.

Algirdas Julien Greimas, « Sémiotique figurative et sémiotique plastique », *Actes sémiotiques - Documents*, n° 60, 1984.

Algirdas Julien Greimas et Joseph Courtés, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, vol. I, Paris, Hachette, 1979.

Daniel Grojnowsky, *Photographie et langage. Fictions Illustrations Informations Visions Théories*, Paris, José Corti, 2002.

Groupe  $\mu$ , *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*, Paris, Seuil, 1992.

Michael A.K. Halliday, *Language as social semiotic. The social interpretation of language and meaning*, London, Arnold, 1978.

Mark B.N. Hansen, *New Philosophy for New Media*, Cambridge, Mass., The MIT Press, 2004.

Anne Hénault et Anne Beyaert-Geslin (dirs), *Ateliers de sémiotique visuelle*, Paris, P.U.F., 2004.

Christopher Hookway, « ...a sort of composite photograph : Pragmatism, Ideas, and Schematism », *Transactions of Charles S. Peirce Society*, vol. XXXVIII, n°s 1-2, 2002, pp. 29-45.

Edmund Husserl, « Phantasie und Bildbewusstsein (Aus den Vorlesungen 1904/05, eigenes Inhaltsverzeichnis) », manuscript F I 8, 1905, publié dans *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung. Zur Phänomenologie der anschaulichen Vergegenwärtigungen (1898-1925)*, *Husserliana*, Gesammelte Werke, Band 23, Dordrecht, Springer, 1980 ; trad. anglaise *Phantasy, Image Consciousness, and Memory (1898-1925)*, *Collected Works*, vol. XI, Dordrecht, Springer, 2005.

Edmund Husserl, *Analysen zur passiven Synthesis (1918-26)*, Dordrecht, Kluwer ; trad. fr. *De la synthèse passive*, Grenoble, Millon, 1998.

Jean-Marie Klinkenberg, « Le signe plastique contre l'idéologie de l'œil. Deux expériences du corps », *Visio* n° 9, vol. 1-2, 2004, pp. 293-302.



## Références bibliographiques

- Jean-Marie Klinkenberg, « À quoi servent les schémas ? Tabularité et dynamisme linéaire », *Protée* vol. 37, n° 3, « Regards sur les images scientifiques », Allamel-Raffin (dir.), 2009, pp. 65-74.
- Jean-Marie Klinkenberg, « Matière et lumière, peinture et photo. Le Groupe Quanta », *Voir faire faire voir*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2010.
- Rosalind Krauss, « Notes on the Index : Seventies Art in America », *October*, n° 3 (« Part I ») et n° 4 (« Part II »), rééd. in Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, Mass., The MIT Press, 1977.
- Rosalind Krauss, *Le photographique. Pour une théorie des écarts*, Paris, Éd. Macula, 1990.
- Eric Landowski, « Les interactions risquées », *Nouveaux Actes Sémiotiques*, n° 101-103, 2005.
- Bruno Latour, *Nous n'avons jamais été modernes*, Paris, La Découverte, 1991.
- Bruno Latour, « Le travail de l'image ou l'intelligence scientifique redistribuée », *Culture Technique* n° 22, pp. 12-24, 1991, rééd. dans Latour, *Petites leçons de sociologie des sciences*, Paris, La Découverte, 1993, pp. 145-170.
- Bruno Latour, *Pandora's Hope. Essays on the Reality of Science Studies*, Cambridge, Mass, Harvard University Press, 1999 ; trad. fr. *L'espoir de Pandore. Pour une version réaliste de l'activité scientifique*, Paris, La Découverte, 2001.
- Bruno Latour, « The Netz-Works of Greek Deductions – A Review of Reviel Netz's The Shaping of Deductions in Greek Mathematics », *Social Studies of Science*, n°3, Vol. 38, 2008, pp. 441-459, disponible sur : <http://www.bruno-latour.fr/articles/article/104-NETZ-SSofS.pdf>
- Bruno Latour et Paolo Fabbri, « La rhétorique de la science : pouvoir et devoir dans un article de science exacte », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 13, 1977, pp. 81-95.
- Jean Lauzon, « La photographie malgré l'image : pour une contexture du signe photographique », *Visio* n° 5, vol. 2, 2000, pp. 73-93.
- Martin Lefebvre, *La photo et l'indice : brève mise au point*, <http://imagesanalyses.univ-paris1.fr/photo-indice-breve-35.html>, sd.
- Martin Lefebvre, « The Art of Pointing. On Peirce, Indexicality, and Photographic Images », in *Photography Theory*, Elkins (dir.), New York-London, Routledge, 2007.
- Odile Le Guern, « Image de ... Entre individu et catégorie, de la logique à la rhétorique », *Actes Sémiotiques [en ligne]*, Actes de colloques, 2008, Le Groupe  $\mu$ . Quarante ans de rhétorique – Trente-trois ans de sémiotique visuelle. Disponible sur : <http://epublications.unilim.fr/revues/as/3087> (consulté le 04/02/2014), 2010.
- André Lhote, *Traité du paysage et de la figure*, Paris, Grasset, 1999 (1958).

René Lindekens, *Eléments pour une sémiotique de la photographie*, Paris-Bruxelles, Didier/Aimav, 1971.

Dominic Lopes, « Le Dessin dans les Sciences Sociales : L'Illustration Lithique », En ligne à l'adresse suivante : <http://www.interdisciplines.org/artcognition/papers/7/version/fr>, consulté le 02/02/2010, 2005.

Niklas Luhmann, *Vertrauen : ein Mechanismus der Reduktion sozialer Komplexität*, Stuttgart, Enke, 1968.

Niklas Luhmann, *Soziale Systeme*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1984.

Jean-Pierre Luminet, « Image of a Spherical Black Hole with Thin Accretion Disk », *Astronomy and Astrophysics* n° 75, 1979, pp. 228-235.

Jean-Pierre Luminet, *Le destin de l'univers. Trous noirs et énergie sombre*, Paris, Fayard, 2006.

Michael Lynch, « The Externalized Retina : Selection and Mathematization in the Visual Documentation of Objects in the Life Sciences », *Representation in Scientific Practice*, Lynch et Woolgar (dirs), Cambridge, MIT Press, 1990, pp. 153-185.

Arlindo Machado, « Le anamorfose cronotopiche », in *Modi dell'immagine*, Basso Fossali (dir.), Bologna, Esculapio, 2001.

Lev Manovich, *The Language of New Media*, Cambridge (Mass.), The MIT Press, 2001 ; trad. fr. *Le langage des nouveaux médias*, Paris, Presses du réel, 2010.

Louis Marin, *De la représentation*, Paris, Gallimard, 1993.

Claudio Marra, *Scene da camera : l'identità concettuale della fotografia*, Ravenna, Essegi, 1990.

Claudio Marra, « L'asse Rose/Duchamp », in *Il battito della fotografia*, Marra (dir.), Bologne, Clueb, 2000.

Claudio Marra, « L'identità difficile della natura morta fotografica » in *Forse in una fotografia. Teorie e poetiche fino al digitale*, Bologna, Clueb, 2002, pp. 117-123.

Sylvain Maresca, *La photographie. Un miroir des sciences sociales*, Paris, L'Harmattan, coll. Logiques sociales, 1996.

Philippe Marion, « Les images racontent-elles ? Variations conclusives sur la narrativité iconique », *Recherches en communication*, « Image et narration » n° 8, 1997, pp. 129-148.

Gianfranco Marrone, *Il sistema di Barthes*, Milano, Bompiani, 1994.

## Références bibliographiques

- Gianfranco Marrone, *Corpi sociali. Processi comunicativi e semiotica del testo*, Torino, Einaudi, 2001.
- Francesco Marsciani, « La testualità e il problema della sua costituzione fenomenologica », Bertetti et Manetti, 2001.
- Danièle Méaux et Jean-Bernard Vray (dirs), *Traces photographiques, traces autobiographiques*, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2004.
- Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1999 (1945).
- Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1964.
- William J. Mitchell, *The Reconfigured Eye : Visual Truth in the Post-photography Era*, Cambridge (Mass.), The MIT Press, 1992.
- László Moholy-Nagy, *Malerei Fotografie Film*, Florian Kupferberg, Mainz, 1967 ; trad. fr. *Peinture Photographie Film et autres écrits sur la photographie*, Paris, Gallimard, coll. Folio Essais, 2007.
- Abraham Moles, *Image, communication fonctionnelle*, Paris, Casterman, 1981.
- Marie-José Mondzain, « Holy Shroud/How Invisible Hands weave the Undecidable », in *Iconoclash. Beyond the Image Wars in Science, Religion and Art*, Latour et Weibel (dirs), MIT Press et ZKM Karlsruhe, 2002, pp. 324-335.
- Yaël Nazé, « Images de l'Univers, l'Univers en images », *Visible* n° 6, Dondero et Moutat (dirs), 2010, pp. 123-134.
- Reviel Netz, *The Shaping of Deduction in Greek Mathematics : A Study in Cognitive History*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.
- Pierre Ouellet, *Voir et savoir. La perception des univers de discours*, Québec, Balzac, 1992.
- Claudio Paolucci, *Strutturalismo e interpretazione*, Milan, Bompiani, 2010.
- Jean Paris, *L'espace et le regard*, Paris, Seuil, 1969.
- Hermann Parret, *Le sublime au quotidien*, Paris-Amsterdam, Hadès-Benjamins, 1988.
- Françoise Parouty-David, « La rhétorique de la tension chez Leonardo Cremonini. Figure de l'attente et figure de l'agucts dans l'énoncé visuel », *Langages*, n° 137, 2000, pp. 87-101.
- Charles Sanders Peirce, « On a New List of Categories », *Proceedings of the American Academy of Arts and Sciences*, vol. 7, mai 1867, 1867, pp. 287-298 ; *Collected Papers* 1.545 et suivants ; trad. fr. in Peirce 1984.

Charles Sanders Peirce, « How to Make Our Ideas Clear », *Collected Papers* 5.388-5.410, *Writings*, vol. 3, 1878, pp. 257-75 ; trad. fr. Peirce 2002, pp. 237-260.

Charles Sanders Peirce, « One, Two, Three », *Collected Papers* (fragment), 1.353, 1880a.

Charles Sanders Peirce, « On the Algebra of Logic » (première partie), *American Journal of Mathematics*, vol. 3, 1880b, pp. 15-57 ; *Collected Papers*, 3.154-251 ; trad. fr. Peirce 2006, pp. 195-249.

Charles Sanders Peirce, « On the Algebra of Logic : a contribution to a Philosophy of Notation » (deuxième partie), *American Journal of Mathematics*, vol. 7, n° 2, 1885, pp. 180-202 ; *Collected Papers* 3.359-403, *Writings*, vol. 5, pp. 107 et suivantes ; trad. fr. Peirce 2006, pp. 279-323.

Charles Sanders Peirce, « A Guess at the Riddle », *Collected Papers*, (fragm.) 1.354-68, 1.379-416, *Writings*, vol. VI, pp. 166 et suivantes, 1890 ; trad. fr. part. Peirce 1978, § 1.355-63 ; § 1365-68.

Charles Sanders Peirce, « The Critic of Arguments » (troisième et quatrième essais), MS 590, 1892a.

Charles Sanders Peirce, « Untitled », MS 915, 1892b.

Charles Sanders Peirce, « Pythagorics », *Open Court*, n° 6 (8 Sept 1892), 1892c, pp. 3375-3377.

Charles Sanders Peirce, « Short Logic », *Collected Papers*, (fragm.) 2.282, 2.286-91, 2.295-96, 2.435-443, 2.444, 7.555-558, 1893a ; trad. fr. part. Peirce 1978, § 2.282, § 2.286-91, § 2.295-96.

Charles Sanders Peirce, « What is a sign ? », *Collected Papers*, (fragm.) 2.281, 2.285, 2.297-302, 1893b ; trad. fr. Peirce 1978.

Charles Sanders Peirce, « The List of Categories : A Second Essay », *Collected Papers* 1.300-301, 1.293, 1.303, 1.326-329, 1894.

Charles Sanders Peirce, « That Categorical and Hypothetical Propositions Are One in Essence, with Some Connected Matters », *C.P.* 2.278-279, MS 787, 1895.

Charles Sanders Peirce, « On the Logic of Quantity », MS 16 et 17, 1896.

Charles Sanders Peirce, « The Logic of Relatives », *Collected Papers*, (fragm.) 3.456-552, 1897a.

Charles Sanders Peirce, « Fragment », *Collected Papers*, 2.227-29, 1897b ; trad. fr. Peirce 1978, p. 149.

Charles Sanders Peirce, « Multitude and Number », *Collected Papers*, 4.170-226, 1897c.

## Références bibliographiques

- Charles Sanders Peirce, « Detached Ideas on Vitally Important Topics », *Lecture II*, MS 438, 1898a, pp. 1-23, (incomplet).
- Charles Sanders Peirce, « Habit », Manuscript, *Collected Papers*, 7.468-517, 1898b ; trad. fr. Peirce 1995.
- Charles Sanders Peirce, « On Topical Geometry, in General », *Collected Papers*, 7.524-38, 1899.
- Charles Sanders Peirce, « Pearson's Grammar of Science », *The Popular Science Monthly* n° 58, 1901a, pp. 296-306, *Collected Papers*, (fragm.) 8.132-152.
- Charles Sanders Peirce, « Laws of Thoughts », *Collected Papers*, 2.593-600, 1901b.
- Charles Sanders Peirce, *Minute Logic*, « Chapter I », *Collected Papers*, (fragm.) 2.1-2.118, 1902a.
- Charles Sanders Peirce, « Reason's Rules », MS 599, 1902b ; trad. fr. part. (« Une proposition ne prescrit jamais un mode particulier d'iconisation ») in Fisette 1996, p. 255.
- Charles Sanders Peirce, « On Phenomenology », MS 305, *Collected Papers*, (fragm.) 1.322-23, 5.41-56, 5.59-65, 1903a ; trad. fr. Peirce 2002, pp. 281-303.
- Charles Sanders Peirce, « Nomenclature and Divisions of Triadic Relations », *Collected Papers*, (fragm.) 2.233-72, 1903b ; trad. fr. part. in Peirce 1978.
- Charles Sanders Peirce, *Syllabus* (« A Syllabus of Certain Topics of Logic »), *Collected Papers*, (fram.) 2.274-7, 2.283-4, 2.292-4, 2.309-31 ; 2.640-42, 1903c ; trad. fr. part. in Peirce 1978.
- Charles Sanders Peirce, « Logic Tracts n° 2 », *Collected Papers*, 4.418-509, 1903d ; trad. fr. in Peirce 2006, pp. 333-38, pp. 349-51, pp. 355-56.
- Charles Sanders Peirce, « Exposition of the system of Diagrams Completed » (Lowell Lecture n° 4), *Collected Papers*, (fram.) 4.510-29, 1903e.
- Charles Sanders Peirce, « Untitled » (Lowell Lecture n° 3), MS 462, 1903f.
- Charles Sanders Peirce, « The Seven Systems of Metaphysics », *Collected Papers*, (fragm.) 5.77 ; 5.93-119, 5.57-58, 1.314-316, 1903g ; trad. fr. in Peirce 2002, pp. 341-384.
- Charles Sanders Peirce, « The Three Universal Categories and their Utility » in *Lowell Lectures* (« Some Topics of Logic Bearing on Questions Now Vexed »), *Collected Papers*, 1.15-26 ; 1.324 ; 1.343-349 ; 1.521-544, 1903h ; tr. fr. part. in Peirce 1978, § 1.23-26 ; § 1.345-47 ; § 1526-44.
- Charles Sanders Peirce, « To Lady Welby » (Lettre, 12/10/1904), *Collected Papers*, fragm. 8.327-41, 1904 ; tr. fr. part. in Peirce, 1978.

Charles Sanders Peirce, « Pragmaticism, Prag[4] », *Collected Papers*, 5.502-537, 1905a ; tr. fr. in Peirce 2003, pp. 107-33.

Charles Sanders Peirce, « To Signor Calderoni, On Pragmaticism » (Lettre jamais envoyée), in « Peirce and the Florentine Pragmatism : His Letter to Calderoni and a New Edition of His Writings », Fisch et Kloesel, *Topoi* n° 1, 1982, pp. 68-73 ; *Collected Papers*, (fragm.) 8.205-8.213, 1905b ; trad. fr. in Peirce 2003, pp. 191-206.

Charles Sanders Peirce, « Basis of Pragmaticism », *Collected Papers*, (fragm.) 1.573-574, 5.549-554, 1906a ; trad. fr. in Peirce 2003, pp. 221-27.

Charles Sanders Peirce, « Prolegomena to an Apology for Pragmatism », *Collected Papers*, (fragm.) 4.530-572, 1906b.

Charles Sanders Peirce, « An improvement on the Gamma Graphs », MS 490, 1906c.

Charles Sanders Peirce, « Phaneroscopy {phan} », in *Collected Papers* 1.306-311, 4.6-11, 4.534n1, 4.553n1, 1906d.

Charles Sanders Peirce, « Guessing », édition posthume in *The House and Horn*, n° 2, 1929 (1907).

Charles Sanders Peirce, « To Lady Welby » (Lettre, décembre 1908, jamais envoyée), *Collected Papers* 8.342-79, 1908a ; trad. fr. part. in Peirce 1978.

Charles Sanders Peirce, « A Neglected Argument for the Reality of God », *Hibbert Journal*, 7, 1908b, pp. 90-112, octobre 1908, *Collected Papers* 5.452-85.

Charles Sanders Peirce, « The Bed-Rock Beneath Pragmaticism », MS 300, 1908c.

Charles Sanders Peirce, « Apology to pragmatism », MS 296, 1908d.

Charles Sanders Peirce, « Logic notebook » (1865-1909), MS 339, 1909.

Charles Sanders Peirce, « Meaning », *Collected Papers*, (fragm.) 2.230-32, 1910 ; tr. fr. in Peirce 1978.

Charles Sanders Peirce, *Collected Papers*, 8 vol., Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1931-58.

Charles Sanders Peirce, *Ecrits sur le signe*, Deledalle (dir.), Paris, Seuil, 1978.

Charles Sanders Peirce, *Writings of Charles Sanders Peirce : A Chronological Edition*, voll. I-VI, Bloomington, Indiana University Press, 1981-2000.

Charles Sanders Peirce, *Textes anticartésiens*, Chenu (dir.), Paris, Aubier, 1984.

Charles Sanders Peirce, *A la recherche d'une méthode*, Deledalle (dir.), Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, 1993.

## Références bibliographiques

- Charles Sanders Peirce, *Le raisonnement et la logique des choses*, Chauviré, Thibaud et Tiercelin (dirs.), Paris, Les Editions du Cerf, 1995.
- Charles Sanders Peirce, *Œuvre I. Pragmatisme et pragmatisme*, Tiercelin et Thibaud (dirs.), Paris, Les Editions du Cerf, 2002.
- Charles Sanders Peirce, *Œuvres II. Pragmatisme et sciences normatives*, Tiercelin et Thibaud (dirs.), Paris, Les Editions du Cerf, 2003.
- Charles Sanders Peirce, *Œuvres III. Ecrits logiques*, Tiercelin et Thibaud (dirs.), Paris, Les Editions du Cerf, 2006.
- Isabella Pezzini, *Immagini quotidiane. Sociosemiotica del visuale*, Rome-Bari, Laterza, 2008.
- Valérie Picaudé, « Classer la photographie, avec Perce, Aristote, Searle et quelques autres... », in Picaudé et Arbaïzar (dirs), 2001.
- Valérie Picaudé et Philippe Arbaïzar (dirs), *La Confusion des genres en photographie*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, 2001.
- Louis J. Prieto, « Fra segnale e indizio : l'immagine fotografica e l'immagine cinematografica », *Saggi di semiotica II. Sull'arte e sul soggetto*, Parma, Pratiche, 1991.
- Gianpaolo Proni, *Introduzione a Peirce*, Milan, Bompiani, 1990.
- François Rastier, *Arts et sciences du texte*, Paris, P.U.F., 2001a.
- François Rastier, « Éléments de théorie des genres », disponible en ligne : [http://www.revue-texto.net/Inedits/Rastier/Rastier\\_Elements.html](http://www.revue-texto.net/Inedits/Rastier/Rastier_Elements.html), 2001b.
- Mark Reinhardt, Holly Edwards, Erina Duganne (dirs), *Beautiful Suffering. Photography and the Traffic in Pain*, Chicago, The University of Chicago Press, 2007.
- Paul Ricœur, *De l'interprétation : essai sur Freud*, Paris, Seuil, 1967.
- Paul Ricœur, *Du texte à l'action*, Paris, Seuil, 1986.
- Paul Ricœur, *Soi-Même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990.
- Denis Roche, « Le regard d'Orphée », *Les cahiers de la Photographie*, n° 4, 1981, pp. 8-15.
- Denis Roche, *La disparition des lucioles. Réflexions sur l'acte photographique*, Paris, Éd. de l'Etoile, 1982.
- Johanna Sassoon, « Photographic materiality in the age of digital reproduction », in Edwards et Hart (dirs), 2004, pp. 186-202.

*Sémiotique de la photographie*  
Pierluigi BASSO FOSSALI, Maria Giulia DONDERO

Catherine Saouter, « L'ontologie photographique : procédés, genres, enjeux », *Recherches en communication, Photographie et Communication*, Baetens et Derèze (dirs), n° 27, 2007.

Hamid-Reza Shaïri et Jacques Fontanille, « Approche sémiotique du regard photographique : deux empreintes de l'Iran contemporain », *Nouveaux Actes Sémiotiques*, n°s 73-75, 2001, pp. 87-120.

Meyer Schapiro, « Face et profil comme formes symboliques », *Les mots et les images*, Paris, Macula, 2000.

Jean-Marie Schaeffer, *L'image précaire. Du dispositif photographique*, Paris, Seuil, 1987.

Jean-Marie Schaeffer, « Du portrait photographique », in *Portraits singulier pluriel (1980-1990) Le photographe et son modèle*, Edition Mazan et Bibliothèque Nationale de France, 1997, pp. 9-25.

Monique Sicard, *La fabrique du regard. Image de science et appareils de vision (XV<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle)*, Paris, Odile Jacob, 1998.

Roberto Signorini, *Appunti sulla fotografia nel pensiero di Charles S. Peirce*, 2009, disponible sur [http://www.fototensioni.net/signorini\\_peirce.html](http://www.fototensioni.net/signorini_peirce.html).

Frederik Stjernfelt, *Diagrammatology. An Investigation on the Borderlines of Phenomenology, Ontology, and Semiotics*, series Synthesis Library vol. 336, Springer Netherlands, 2007.

Göran Sonesson, *Semiotics of Photography. On Tracing the Index*, « Rapport 4 du Projet de sémiotique », Lund, Université de Lund, 1989. Disponible en ligne : <http://filserver.arthist.lu.se/kultsem/pdf/rapport4.pdf>.

Susan Sontag, *On Photography*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1973 ; trad. fr. *Sur la photographie*, Paris, Christian Bourgois, 2003.

Susan Sontag, *Regarding the Pain of Others*, Farrar, Straus and Giroux, 2002 ; trad. fr. *Devant la douleur des autres*, Paris, Christian Bourgois, 2003.

Pierre Sorlin, *Les fils de Nadar. Le siècle de l'image analogique*, Paris, Nathan, 1999.

Susan Stewart, *On longing : Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*, Baltimore, John Hopkins U. P., 1984.

Victor Stoichita, *L'instauration du tableau*, Paris, Klincksieck, 1993.

Cécile Tardy, « La photographie, outil documentaire : des musées aux paysages », *Recherches en communication*, « Photographie et Communication », n° 27, 2007, pp. 151-164.

Serge Tisseron, *Le mystère de la chambre claire. Photographie et inconscient*, Paris, Flammarion/Les Belles Lettres, 1996.



## Références bibliographiques

- Gian Maria Tore, « Per una semiotica della foto ricordo », *Semiotiche* n° 4 « Testo, pratiche, immanenza », Basso Fossali (dir.), 2006, pp. 59-76.
- Edward R. Tufte, *Envisioning Information*, Cheshire, Connecticut, Graphic Press, 2005.
- Andrea Valle, « Le due facce del senso. Note su espressione e contenuto », *Semiotiche*, n° 1, 2003, pp. 13-43.
- Henri Van Lier, *Philosophie de la Photographie*, Paris-Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2005 (1983).
- Henri Van Lier, *Histoire photographique de la photographie*, Paris-Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 1992.
- Laurence Van Ypersele, « La photographie comme source pour l'historien », *Recherches en communication*, « Photographie et communication », n° 27, 2007, pp. 133-149.
- Patrizia Violi, « “Il soggetto è negli avverbi”. Lo spazio della soggettività nella teoria semiotica di Umberto Eco », *E/C*, revue de l'Associazione Italiana di Studi Semiotici, 2005.
- Ugo Volli, « Amleto in fototessera », in *Per il politeismo. Esercizi di pluralità dei linguaggi*, Milan, Feltrinelli, 1992.
- Wahl François, « Le singulier à l'épreuve », *Les Cahiers de la photographie*, « Roland Barthes et la photo : le pire des signes », Contrejour, 1990, pp. 14-21.
- Glenn Willumson, « Making meaning : displaced materiality in the library and art museum », in Edwards et Hart (dirs.), 2004, pp. 62-80.
- Ludwig Wittgenstein, *Lectures and Conversations on Aesthetics, Psychology and Religious Belief*, 1996.
- Heinrich Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, München, 1915 ; trad. fr. *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, Monfort, 2002.
- Italo Zannier, *Storia e tecnica della fotografia : con una antologia di testi*, Rome-Bari, Laterza, 1982.
- Claude Zilberberg, « Pour saluer l'événement » *Actes Sémiotiques* [en ligne]. Recherches sémiotiques. Disponible sur : Claude Zilberberg, « Pour saluer l'événement » *Nouveaux Actes Sémiotiques* [en ligne]. Recherches sémiotiques. Disponible sur : <http://epublications.unilim.fr/revues/as/1601>, 2008, consulté le 03/02/2014.
- Alessandro Zinna, « Avant-propos », *Nouveaux Actes Sémiotiques*, « Dynamiques visuelles », n° 73-75, Limoges, Pulim, 2001.



## **Table des matières**

|  |    |
|--|----|
| <b>Préface de Jacques Fontanille</b>   | 9  |
| Introduction de Pierluigi BASSO FOSSALI et Maria Giulia DONDERO                            | 13 |
| <b>Première partie. RECHERCHES THÉORIQUES</b>  |    |
| <i>Cartographie de la recherche sémiotique sur la photographie</i><br>Maria Giulia DONDERO | 19 |
| 0. Introduction  | 19 |
| 0.1. La photographie comme argument accessoire   | 22 |
| 0.2 Le faux espéranto des images photographiques   | 25 |
| 0.3 L'inclassable promiscuité de l'image photographique                                    | 27 |
| 0.4 La photographie comme <i>ready-made</i>  | 30 |
| 0.5 Propositions   | 31 |
| 1. De la genèse du texte à la génération du sens   | 35 |
| 1.1 Empreinte et formes de l'empreinte   | 35 |
| 1.2 L'image photographique entre approche génétique et approche générative                 | 40 |
| 1.3 Formes sémiotiques et substance de l'expression  | 42 |
| 1.3.1 Sémiotique du discours et spécificité médiatique                                     | 45 |
| 1.3.2 Acte productif et mémoire discursive   | 48 |
| 2. De la sémiotique du discours à la sémiotique de l'empreinte                             | 51 |
| 2.1 Ordres sensoriels et modes du sensible   | 51 |
| 2.2 L'hétérogénéité du visuel en peinture et en photographie                               | 53 |
| 2.2.1 La syntaxe sensori-motrice dans les images photographiques                           | 59 |
| 3. De la textualité photographique aux statuts de la photographie : les pratiques          | 63 |

|  |     |
|--|-----|
| 3.1 Pour une desontologisation de la photo : les pratiques contre l' <i>Intraitable</i> médiatique     | 63  |
| 3.2 Pratiques de réception : à partir de Barthes   | 72  |
| 3.3 Valorisations et assomptions de la textualité : à partir de Floch                                  | 77  |
| 3.4 Pour une pragmatique de la réception : à partir de Schaeffer                                       | 81  |
| 3.4.1 Le savoir sur la genèse  | 85  |
| 3.4.2 Le cas du photojournalisme entre production et réception   | 88  |
| 3.4.3 Sur l'intentionnalité productive   | 90  |
| 3.4.4 Les normes communicationnelles : à partir de Peirce  | 92  |
| 3.5 Entre statut artistique et statut documentaire   | 96  |
| 3.5.1 La sérialité dans la légitimation d'artisticité  | 100 |
| 3.5.2 Le statut artistique et le statut dévotionnel. Le cas de la photographie à thématique religieuse | 103 |
| 3.5.3. Le statut éthico-politique de la photographie. Le cas du genre du reportage de guerre           | 108 |
| 3.5.3.1 Le reportage de guerre et les corps éthiques   | 110 |
| 3.6 Les genres photographiques au musée  | 113 |
| 3.6.1. Les critères de l'exposition muséale  | 115 |
| 4. Du texte photographique à l'objet-photographie  | 119 |
| 4.1 Aura et reproductibilité photographique  | 119 |
| 4.1.1 L'aura de la patine  | 121 |
| 4.2 L'aura entre autographie et allographie  | 122 |
| 4.2.1 Les tirages photographiques et l'authenticité  | 124 |
| 4.3 La photographie comme texte et la photographie comme objet   | 126 |
| 4.3.1 Le cas des <i>D. M. Seaton European Travel Albums</i>  | 128 |
| 4.3.2 Les cartes stéréographiques et le catalogage. Le cas du <i>Central Pacific Railroad</i>          | 130 |
| 4.3.2.1 La galerie d'art et la négation de la corporéité   | 131 |
| 4.3.3 L'archive et la collection   | 133 |
| 4.3.4 Sur la conservation de l'objet-photographie et la numérisation                                   | 134 |
| 5. Conclusions   | 137 |

## **Deuxième partie. ARCHÉOLOGIE PEIRCENNE**

|  |     |
|--|-----|
| <i>Peirce et la photographie : des abus interprétatifs et des retards sémiotiques</i><br>Pierluigi BASSO FOSSALI | 143 |
|--|-----|

## Table des matières

|  |     |
|--|-----|
| 1. Les enjeux d'une sémiotique de la photographie                                  | 143 |
| 2. Les fondements peirciens pour une théorie de la photographie                    | 147 |
| 2.1. Les catégories peirciennes  | 147 |
| 2.1.1. Introduction aux catégories cénopythagoriques                               | 147 |
| 2.1.2. De la logique des relatifs à la phanéroscopie                               | 148 |
| 2.1.3. L'Univers des signes  | 154 |
| 2.1.4. La « diagrammaticité »  | 156 |
| 2.2. Vers une typologie des constitutions des signes comme ressources énonciatives | 161 |
| 2.3. De la typologie des signes aux pratiques                                      | 173 |
| 2.4. Raccords entre sémiotiques : précisions à taux élevé de technicité            | 176 |
| 2.5. Bref examen préliminaire de l'indexicalité                                    | 181 |
| 3. La photographie et les typologies des signes peirciennes                        | 193 |
| 3.1. Reprise et charnière argumentative  | 193 |
| 3.2. La photographie dans la classification peircienne                             | 195 |
| 3.3. Ramifications prospectives sur la signification de la photo en tant que signe | 206 |
| 3.3.1. La photo comme qualisigne   | 206 |
| 3.3.2. La photo comme sinsigne   | 208 |
| 3.3.3. La photo comme légisigne  | 209 |
| 3.3.4. La photo comme icône  | 210 |
| 3.3.5. La photo comme index  | 211 |
| 3.3.6. La photo comme symbole  | 214 |
| 3.3.7. La photo comme rhème  | 215 |
| 3.3.8. La photo comme dicisigne  | 217 |
| 3.3.9. La photo comme argument   | 218 |
| 3.4. Classes de signes et pratiques  | 219 |
| 3.4.1. La photo comme qualisigne iconique rhématique                               | 224 |
| 3.4.2. La photo comme sinsigne iconique rhématique                                 | 225 |
| 3.4.3. La photo comme sinsigne indexical rhématique                                | 226 |
| 3.4.4. La photo comme sinsigne indexical dicent                                    | 227 |
| 3.4.5. La photo comme légisigne iconique rhématique                                | 228 |
| 3.4.6. La photo comme légisigne indexical rhématique                               | 228 |
| 3.4.7. La photo comme légisigne indexical dicent                                   | 229 |
| 3.4.8. La photo comme légisigne symbole rhématique                                 | 229 |
| 3.4.9. La photo comme légisigne symbole dicent                                     | 230 |
| 3.4.10. La photo comme légisigne symbole argument                                  | 230 |
| 3.5. Une relecture des dix classes de signes                                       | 231 |
| 3.6. Considérations sur la portée de la relecture des typologies peirciennes       | 237 |
| 4. La théorie de la photo chez Peirce  | 241 |
| 4.1. L'énoncé photographique   | 241 |
| 4.2. Quatre aiguillons technologiques  | 246 |

|   |     |
|---|-----|
| 4.2.1. Les photos instantanées  | 246 |
| 4.2.2. Les photos polaroid  | 248 |
| 4.2.3. Photomontages  | 249 |
| 4.2.4. La photographie composée   | 251 |
| 4.3. La photographie comme métaphore explicative  | 253 |
| 5. Peirce à l'appel des théories de la photographie   | 257 |
| 5.1. Les points cardinaux de la théorie philopeircienne de Dubois                                 | 257 |
| 5.2. Figurativité istanciative et figurativité énoncée  | 261 |
| 5.3. La photographie comme art de l'index   | 264 |
| 5.4. Éléments controversés des contributions philopeirciennes à la théorie de la photographie     | 271 |
| 5.5. Le débat après l'« engouement » indiciel   | 280 |
| 6. Conclusions  | 286 |
| <b>Troisième partie. METHODOLOGIE APPLIQUEE</b>   |     |
| <i>La photographie scientifique entre trace et mathématisation</i>                                | 295 |
| Maria Giulia DONDERO  |     |
| 0. Introduction. Le cas de la photographie en biologie  | 295 |
| 1. L'allographisation de la photographie : la chronophotographie                                  | 303 |
| 1.1 Le diagramme entre autographie et allographie   | 306 |
| 2. L'allographisation de la photographie : le dessin en archéologie                               | 308 |
| 3. L'allographisation de la photographie en astrophysique : les graphiques                        | 311 |
| 4. La photographie calculée comme médiatrice entre diagrammes mathématiques, art et vulgarisation | 315 |
| 4.1 L'autographie de la vulgarisation   | 319 |
| <i>Photos en forme de "nous" : l'éclipse représentationnelle d'un couple</i>                      | 323 |
| Pierluigi BASSO FOSSALI   |     |
| 0. Introduction   | 323 |
| 1. Les restrictions sémantiques du titre du corpus  | 326 |
| 2. Points d'attaque dans l'investigation du corpus  | 329 |
| 2.1 Axes de sémantisation   | 329 |
| 2.2 De temps et des temps   | 331 |
| 2.3 Le journal intime photographique  | 334 |
| 3. Le projet d'un journal intime en forme de "nous"   | 335 |
| 3.1 Scansions du "nous" au fil des années   | 336 |
| 3.2 Intermède récapitulatif   | 341 |

## Table des matières

|   |     |
|---|-----|
| 3.3 La voie de l'auto-cliché                              | 349 |
| 3.4 Le recours au miroir                                  | 354 |
| 3.5 Être condition de possibilité pour l'image d'autrui   | 361 |
| 4. Le corpus comme une série de projets corrélés          | 370 |
| 4.1 Métareprésentation, photolalie et <i>memento mori</i> | 370 |
| 4.2 Le nu au sein du <i>journal intime</i>                | 373 |
| 4.3 Un théâtre d'ombres                                   | 375 |
| 4.4 L'effeuillage du réel                                 | 378 |
| 4.5 Hommage à Wittgenstein                                | 379 |
| Bibliographie   | 383 |

« Pierluigi Basso et Maria Giulia Dondero nous proposent une plongée sans concession dans un univers éminemment problématique : *Sémiotique de la photographie* peut être lu à la fois comme un livre de référence sur un domaine de pratiques et d'objets culturels propre au XX<sup>e</sup> siècle, et comme un exemple de problématisation théorique et méthodologique. Les spécialistes de la photographie y trouveront toutes les références nécessaires, et les sémioticiens y verront à l'œuvre une exceptionnelle entreprise de questionnement. »

*Extrait de la préface de Jacques FONTANILLE*

**Pierluigi BASSO FOSSALI** est professeur de Sciences du langage à l'Université Lumière Lyon 2. Actuellement, il est directeur du laboratoire ICAR (UMR 5191) à l'ENS de Lyon, coordinateur du Conseil Scientifique du Séminaire International de Sémiotique à Paris, Vice-président de la section 07-Sciences du langage au CNU et porteur du projet ANR *Augmented Artwork Analysis*. Il a été président de l'Association Française de Sémiotique (AFS) de 2017 à 2022. Il a publié onze monographies et une synthèse de ses positions théoriques est disponible dans la monographie *Vers une écologie sémiotique de la culture* (Lambert-Lucas, 2017). Ses recherches s'inscrivent à l'intérieur d'un projet de sémiotique des cultures qui vise à articuler trois approches épistémologiques : (i) l'étude des relations entre médiations linguistiques et expérience perceptive, (ii) l'analyse des stratégies énonciatives et figuratives des textes et (iii) l'attestation et la description des pratiques de création et d'interprétation d'objets culturels par rapport à des institutions de sens spécifiques (domaines). En ce sens, son projet scientifique est unitaire et se développe sans discontinuité depuis la publication du livre *Il dominio dell'arte* (Meltemi, 2002). Parmi les initiatives éditoriales les plus récentes, on peut rappeler les directions d'un numéro de Langue française (n. 206, 2020) et d'un numéro de Langages (n. 221, 2021) consacrés aux discours programmeurs, aussi bien que les directions de l'ouvrage *Créativité sémiotique et institution du sens dans la dialectique entre l'individuel et le collectif* (Pulim, 2021) et des Actes du Congrès de l'AFS, *(Dés)Accords. À la recherche de la différence propice*. Association Française de Sémiotique (2021).

**Maria Giulia DONDERO** Maria Giulia Dondero est directrice de recherches du Fonds National de la Recherche Scientifique (F.R.S.-FNRS) et enseigne la sémiotique visuelle à l'Université de Liège. Elle est l'auteure de quatre ouvrages : *Les Langages de l'image. De la peinture aux Big Visual Data* (Hermann, Paris, 2020) — dont une version augmentée a été publiée sous le titre de *The Language of Images. The Forms and the Forces*, Springer, 2020 — ; *Des images à problèmes. Le sens du visuel à l'épreuve de l'image scientifique* (avec J. Fontanille, Pulim, 2012 ; trad. angl : *The Semiotic Challenge of Scientific Images. A Test Case for Visual Meaning*, Legas Publishing, 2014) ; *Sémiotique de la photographie* (avec P. Basso Fossali, Pulim, 2011) et *Le sacré dans l'image photographique. Études sémiotiques* (Paris, 2009). Elle a publié une centaine d'articles en français, italien, anglais, dont certains ont été traduits en portugais, espagnol et polonais. Elle a dirigé vingt-cinq ouvrages collectifs et numéros spéciaux de revue sur la photographie, l'image scientifique, le diagramme et la théorie de l'image. Elle est co-fondatrice et directrice de la revue *Signata Annales des sémiotiques / Annals of Semiotics* et co-directrice de la collection *Sigilla*. Elle a été Visiting Professor dans plusieurs universités dont l'UNESP (São Paulo), l'Institut National d'Anthropologie et d'Histoire (INAH) à Mexico, l'université Panthéon-Assas Paris 2, le Celsa Sorbonne Université et l'université de Turin. Elle est également Secrétaire Générale de l'International Association for Visual Semiotics (IAVS) depuis 2015. Une bonne partie de ses travaux sont disponibles en Open Access à cette adresse : <https://frs-fnrs.academia.edu/MariaGiuliaDondero>

