



Signata

Annales des sémiotiques / Annals of Semiotics

2 | 2011

La sémiotique, entre autres

Pour une pensée du signe photographique. La question de l'objet de l'image

Jean Fisette



Édition électronique

URL : <http://signata.revues.org/716>

DOI : 10.4000/signata.716

ISSN : 2565-7097

Éditeur

Presses universitaires de Liège (PULg)

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2011

Pagination : 247-279

ISBN : 978-2-87544-004-4

ISSN : 2032-9806

Référence électronique

Jean Fisette, « Pour une pensée du signe photographique. La question de l'objet de l'image », *Signata* [En ligne], 2 | 2011, mis en ligne le 30 septembre 2016, consulté le 31 mars 2017. URL : <http://signata.revues.org/716> ; DOI : 10.4000/signata.716

Pour une pensée du signe photographique. La question de l'objet de l'image

Jean FISETTE
Université du Québec à Montréal

L'objet de l'image photographique a été le grand oublié de la réflexion théorique. L'objet n'a pas été simplement délaissé, on en a fait une cible, associant la prise photographique à une chasse comme en témoignent l'usage des mots : « braquer, tirer, *shoot* ». Ce que révèlent ces usages linguistiques courants, ce sont les traces de puissance voire d'agressivité accordée au photographe et celle de cible — victime à l'objet. Comme si l'image faisait disparaître l'objet. Et il y a plus : la relation entre la caméra et l'objet est imaginée comme un acte exclusivement orienté vers l'extériorité, une relation qui va dans un seul sens. Comme si la caméra et l'objet visé étaient étrangers l'un à l'autre ; et comme s'il n'y avait pas d'effet de retour de l'objet saisi sur le photographe. Ce ne sont là que de simples métaphores courantes, dira-t-on ; et pourtant, elles révèlent une attitude, voire un présupposé quant à la position de domination du sujet. S'en suit, inéluctablement, la suprématie de l'image photographique sur l'objet.

1. L'objet de l'image photographique

Henri Van Lier qui avait bien saisi l'effet de sens de cette métaphore de la chasse, en suggéra un correctif :

[L'appareil photographique est] ...plutôt une *trappe* où il faut induire le gibier à venir se prendre. Le preneur de vues semble être un *trappeur-chasseur*. Le trappeur est aussi passif qu'actif. Pour que la bête entre dans le dispositif de l'homme, l'homme doit préalablement entrer dans le comportement de la bête. Trapper est un mot des Indiens de l'Amérique du Nord, pour lequel, la chasse est justement une complicité entre le prenant et le pris, une fraternité suprême (Van Lier, 1983, p. 89).

Par le biais de cette autre métaphore, Van Lier renouvelle la relation entre le paysage et l'image ou entre la caméra et son objet. Tout photographe viendrait en témoigner : prendre une image, c'est attester d'un contact avec un objet, une personne, un lieu géographique, le trait d'une spécificité culturelle. De plus, ce contact a été un événement unique, non réitérable; et de fait, tout photographe reconnaît l'impossibilité de reprendre exactement la même prise, tant les coordonnées sont nombreuses, imprévisibles et non totalement contrôlables. En ce sens, une photographie est d'abord une trace, la marque laissée d'une prise de contact. La photographie témoigne toujours d'un moment, d'un instant, d'une rencontre. Le grand artiste Henri Cartier-Bresson(1952) disait rechercher et surtout attendre le moment parfait du contact, ce qu'il nommait « l'instant propice ». En fait, ce contact, il le laissait venir assez exactement comme le trappeur amérindien qui, s'étant immiscé dans un territoire, cultive la proximité avec l'animal. À ce point, suggère Van Lier, que ce contact devienne une « complicité » d'où résulte, suggère-t-il, une « fraternité suprême ». Car ces animaux finalement traqués figurent tous dans la mythologie amérindienne, dans une vie symbolique, comme en surcroît. À ce compte, la chasse a quelque chose de sacré. Les grands photographes nous ont donné des témoignages de telles fraternités.

On reconnaîtra qu'avec cette compréhension de la prise photographique comme immersion dans un territoire que ce soit une étendue géographique ou une configuration culturelle, on parcourt un lieu symbolique qui se situe à l'opposé des classiques trophées de chasse, retours des grandes plaines d'Afrique, les bras chargés de peaux de tigre et de défenses d'éléphant, dont l'action contemporaine des paparazzi ne semble qu'une variante, urbaine certes, mais aussi sauvage, aussi négatrice sinon destructrice de l'espace rencontré. Il est assez significatif que ces prises photographiques nient les personnes ou le territoire, qu'il soit urbain ou africain au profit d'une action d'éclat; l'image qui en découle vise d'autres lieux, d'autres espaces culturels, d'autres ambitions, parfois simplement monétaires; dans tous les cas, le territoire autant que la personne visée auront été instrumentalisés. Aujourd'hui, alors que le souci éthique est de plus en plus présent, ces attitudes sont jugées irrecevables. Et c'est justement ce délicat point de rencontre avec l'objet, qui hier encore était nié, que je cherche à saisir.

Par ces quelques réflexions, je voudrais montrer la pluralité des effets de sens que peut prendre une image photographique; que cette dernière ne se réduit pas à la simple représentation d'un événement. Je veux aussi argumenter que l'image s'élabore, se construit à son origine, dans cette relation délicate entre le photographe et son objet, comme entre le chasseur à la trappe et le gibier; et donc que l'image n'a pas de sens sans son objet et inversement, que l'objet visé trouvera un sens par l'intermédiaire de l'image; et qu'image et objet sont tributaires d'un événement. Affirmer l'interdépendance de ces trois éléments, c'est situer ce questionnement sur le terrain propre d'une sémiotique pragmatiste. Je voudrais donc consacrer cet exercice d'écriture à cette tri-relation, fondatrice du signe photographique.

1.1. *L'objet du signe et le référent linguistique*

Une image, quelle soit d'origine photographique ou non, doit faire sens pour nous ; et la condition à cela, c'est qu'au-delà de la simple reconnaissance d'une figure, nous arrivions à la penser comme signe. Signe de son objet, mais aussi signe de la présence du photographe et donc d'une rencontre, signe d'un état de culture, signe de nos affections, de nos désirs, de nos attentes. En fait, la notion de signe répond à nos besoins pour la simple raison qu'elle pluralise l'objet et le projette dans des territoires excentriques. Penser l'image comme signe permet d'en faire un centre de rayonnement.

La question qui se pose alors est celle-ci : quelle théorie sémiotique nous fournira les instruments utiles pour saisir cette pluralité de relations de l'image photographique ?

Or il est une difficulté centrale dont on doit ici mesurer l'importance et prendre acte des conséquences historiques qu'elle a entraînées. La sémiotique dite continentale s'est construite sur les propositions inaugurales d'un Ferdinand de Saussure ; puis les travaux fondateurs d'un Louis Hjelmslev ; enfin, entre autres écoles dites nationales, les travaux qui depuis cinquante ans ont été produits à Paris et qui ont conduit à la création, non pas d'une école strictement définie, mais d'une gerbe de visées théoriques, relativement diversifiées, mais qui partagent tout de même quelques postulats fondamentaux. Et parmi ceux-ci, il y en a un, central, qui touche directement la question de la relation du signe à son objet. Henri van Lier avait saisi cette question dans une formule elliptique et critique qui ne laisse aucun doute :

... le souci fondamental [...] d'aller toujours, en épistémologie, de l'Objet vers le Signe et non l'inverse. Même un index (français) qui va *prochainement* du Signe à l'Objet vient *lointainement* de l'Objet au Signe, comme Peirce le maintient seulement un peu trop fort, alors que pour Saussure, [...] maximaliste de l'« arbitraire du signe » (à partir de William Dwight Whitney, 1875), l'Objet glisse au statut de simple Référent dont on s'occupera plus tard, quitte à ne jamais le rattraper, en un véritable upside-down épistémologique (Van Lier, 1983, p. 157).

Et de fait, c'est la notion de référent qui est au cœur du débat et qui fait problème. Ce terme provient du discours de la linguistique : il désigne ce à quoi renvoie un mot, que ce soit un objet individualisé ou une classe (qui dénomme en fait un objet abstrait). Or le référent est le terme d'un renvoi ou, plus concrètement, l'aboutissement d'une projection de l'esprit, descendant vers le monde. L'aspect primordial dans le référent tient à ce que le parcours désigné est unidirectionnel, allant du mot vers son renvoi.

La notion de référent, prise dans ce sens spécifique d'un renvoi est tout à fait juste dans sa relation à la théorie structurale de la langue ; le référent est une extériorité dont la prise en compte pourrait venir lézarder la cohésion de l'édifice linguistique. En ce sens, l'usage du terme *référent*, dans la mesure où il désigne un

ailleurs, vient réaffirmer l'autonomie et la prédominance de l'édifice linguistique. Pour cette raison, l'usage du terme *réfèrent*, dans le discours de la linguistique structurale, est tout à fait cohérent.

Cependant, une difficulté majeure surgit lorsque ce terme est exporté en dehors de la linguistique vers une sémiologie, c'est-à-dire une « science des signes » qui serait une expansion de la linguistique, un déplacement hors de la structure de la langue. Existe-t-il une structure de signes semblable à celle de la langue ? Les objets des signes sont-ils toujours extérieurs à un lieu essentiel qui serait celui d'une structure immanente et anhistorique ? Cette question est ancienne : elle se posait durant la période où se développait la première sémiologie sur le modèle de la pensée du structuralisme. Et lorsque la sémiotique s'est constituée avec ses propres outils notionnels, ces questions premières semblent avoir été oubliées. Je ne cherche aucunement à revenir sur d'anciens débats, mais je crois que pour bien comprendre la problématique de l'inclusion de la photographie à l'intérieur du débat sémiotique, on a tout intérêt à garder à l'esprit et ces questions et l'absence historique de réponse à ces questions.

On comprendra aisément qu'une prise en compte de l'image photographique posera au premier plan la non-pertinence de la notion de réfèrent. Le paysage, le portrait dans un album de famille, le héros sportif, le politicien en campagne, la silhouette d'un mannequin, le site d'une catastrophe naturelle ou encore un lieu de guerre, voilà des objets, des lieux ou des personnes du monde qu'on ne saurait ramener au simple statut de réfèrent : en ce sens qu'ils ne sont pas extérieurs à un quelconque lieu des signes qui serait « essentiel » : ils appartiennent, de façon immanente, au monde des signes. On rappellera le gibier visé par le chasseur à la trappe évoqué plus haut ; entre le photographe et l'animal, il y a une rencontre, il y a surtout le partage d'un territoire. C'est donc dire que l'on devra reconstruire, dans la théorie sémiotique, une articulation qui aménage une place spécifique à l'objet du signe et à la rencontre entre cet objet et le photographe.

2. Les premières tentatives d'intégrer la photographie à la réflexion sémiologique, par le biais de la notion d'« indice »

La décennie 1980 a vu éclore le débat fondamental concernant une éventuelle intégration de la photographie dans l'espace de la sémiotique. C'était l'époque où la photographie faisait son entrée dans les musées et dans l'enseignement supérieur ; bref, le temps où la photographie cognait à la porte de l'institution. Sur le plan du savoir et de la recherche, il était inévitable que se produise cette rencontre avec la sémiotique (que l'on appelait encore « sémiologie » à l'époque).

En 1980, Philippe Dubois ouvre le débat avec un ouvrage intitulé *L'Acte photographique* : un court texte, mais un ouvrage provocant. Cherchant à articuler la photographie à la sémiologie, il doit forcément se donner un appui en provenance de l'extérieur de l'espace sémiologique constitué : il trouve alors à s'appuyer sur un

article de Rosalind Krauss, « Notes on the Index : Seventies Arts in America », publié à New-York en 1977 et dont une traduction en français avait paru l'année précédente à Paris. Ce texte renvoyait à des pratiques artistiques, dont le lieu et le matériau étaient de premier niveau : installations pour des sculptures, graffitis pour des peintures et expositions sur les sites-mêmes des prises de photo. Autrement dit, la matière et le lieu de la représentation étaient celles-là même de l'objet. L'abolition de cette distance première venait nécessairement atténuer l'espace de projection qui fonde la valeur symbolique. Puis, dans une telle situation, l'iconicité ou la fonction de figuration ne renvoie plus à un absent ; entre le symbole dont la fonction est reportée et l'iconicité qui ne peut plus gérer la relation à l'objet (puisque la similarité n'a plus de raison d'être dans cette relation que l'on pourrait qualifier d'« in praesentia »), il ne restait, entre la figure et son objet, qu'une relation immédiate, directe, présente ; pour se situer entre le symbolique et l'iconique, Krauss trouva alors à s'appuyer sur la notion d'indice (« index » en anglais¹), empruntée à Peirce.

Avec le terme « indice » le débat était lancé qui allait couvrir une majeure partie de la décennie. D'une certaine façon, la prise en compte de ces « pratiques artistiques des années 70 » et, par voie de conséquence, leur reconnaissance comme figures artistiques prédominantes, ouvrait dans l'espace de la théorie, une place aux productions artistiques qui entretenaient un lien ouvert et explicite avec leur point d'origine ; et particulièrement, la photographie. D'ailleurs, la photographie occupe une place importante dans l'article de R. Krauss. On comprendra que cette notion d'« indice » venait se substituer à la notion de « référent » dont on a parlé plus haut : la relation entre la figure, ici la photographie, et son objet n'est plus une voie à sens unique ; on ne peut plus se contenter de la penser comme une simple retombée ou un lieu de renvoi ; au contraire, cette relation allant alternativement de la figure à son objet et de l'objet à la figure est dynamique, ouverte, génératrice de significations encore inconnues.

Il faut apporter ici une restriction qui est extrêmement importante. La notion d'indice est empruntée à Peirce et elle prend, dans cette formalisation, un sens spécifique qui demeure étranger à la sémiologie continentale. Or durant ces années, la sémiotique de Peirce était largement inconnue en Europe et il était inévitable que l'emprunt d'une notion comme celle d'indice, isolée de son contexte théorique d'origine, allait la ramener dans la logique de la sémiologie, où elle ne trouve pas à s'intégrer, sauf à être confondue avec celle de référent. Force est donc de lever ces confusions et c'est à cette fin que je présenterai plus bas quelques éléments de la sémiotique de Peirce qui permettront de replacer les notions fondamentales qu'on

1. On emploie souvent, en français, le terme « index » au sens de l'usage anglais de ce mot. Je préfère suivre la leçon de Gérard Deledalle et traduire ce mot par « indice » ; pour la raison bien simple que le mot « index » existe déjà en français et qu'il désigne un signe de monstration, dont l'extension est beaucoup plus restreinte qu'indice. Alors que le mot « indice » appartient à la même famille que le verbe « indiquer ». La forme adjectivale est « indiciaire ».

y emprunte, dans leur contexte de sorte que cette sémiotique puisse représenter un apport nouveau à la réflexion sémiotique sur la photographie.

Je fais d'abord une très brève revue de quelques lectures « sémiologiques » qui ont été faites des recours à Peirce et à la notion d'indice afin de mettre à jour les difficultés si ce ne sont les contre-sens qui ont été rencontrés.

2.1. *Philippe Dubois et L'Acte photographique*

Encore ici, c'est Philippe Dubois qui a ouvert le terrain. Il consacre de longs passages de son argumentation à démontrer que dans l'art classique de la figuration picturale, la relation à l'objet représenté est d'ordre « iconique »² : la primauté de la toile peinte est telle que la chose, le personnage ou la scène représentée n'ont de statut qu'au titre de renvois ou de « référents » ; dans ce contexte, la toile peinte est le sujet de cette action d'un renvoi. Alors qu'à l'inverse, dans le cas de la photographie, la chose, le personnage ou la scène représentées sont factuels ; certes, antérieurs à la figure, ils en constituent une origine immédiate ou une « cause » ; ils ont d'abord agi comme point d'origine de la création de l'image. Indice versus icône : un schéma binaire un peu simple ? Certes, mais qui était nécessaire pour ouvrir le débat. Par la suite, Dubois adoptera deux positions : d'une part, faisant acte de la prudence la plus élémentaire, il inscrit le risque qu'il y aurait à simplement substituer l'indice à l'icône et de constituer une « métaphysique de l'indice » devenant un facteur qui expliquerait tout, comme l'icône l'avait fait auparavant. Or, pour contourner ce risque, il aurait fallu argumenter plus avant la notion d'indice et ne pas la placer en simple opposition à la notion d'icône, comme si ces deux termes étaient simplement exclusifs. Mais Philippe Dubois ne possède pas de connaissance plus précise des fondements de la sémiotique de Peirce, il ne trouve à se situer que dans une logique saussurienne fondée sur la notion centrale de différence : dès lors, les deux notions sont pensées comme des termes appartenant au même paradigme, se définissant par exclusion mutuelle.

On voit donc que si l'index photographique, plus que tout autre moyen de représentation, implique quelque part un poids, une puissance, une plénitude de réel, celui-ci opère seulement dans l'ordre de l'existence et en aucun cas l'ordre du sens. L'index s'arrête avec le « ça a été » Il ne remplit pas celui-ci d'un « ça veut dire » (Dubois, 1980, p. 83).

Malgré les dénégations, une dichotomie est instaurée entre l'icône et l'indice qui conduit à reporter la même dichotomie sur le schéma peinture versus photographie. En somme, une brèche a été ouverte dans la théorie sémiologique qui est presque aussitôt refermée, faute d'avoir été problématisée. La notion d'indice qui a été introduite, demeurerait à la fois une énigme et une invitation à pousser plus avant l'analyse.

2. Il semble évident que l'usage du terme « icône » chez Dubois renvoie à un signe visuel et non au sens précis de ce terme chez Peirce que je présenterai plus bas.

2.2. Jean-Marie Schaeffer et L'image précaire

Jean-Marie Schaeffer apporte un ouvrage bien documenté et exigeant qui s'inscrit directement dans le prolongement de la proposition de Philippe Dubois. De fait, il reprend le couple notionnel icône — indice qu'il cherche à ouvrir, comme on dit que l'on ouvre un jeu de cartes. Pour ce faire, il s'appuie sur la lecture de quelques passages du texte de Peirce, dont il tire des définitions justes, mais sommaires et relativement fermées. Schaeffer retient que la photographie, dans la mesure où elle ressemble à son objet est icône; alors que dans la mesure où elle est effet d'une cause, c'est-à-dire le produit de photons dont l'objet a été le point d'origine, elle est indice. Je cite le fragment suivant qui représente le cœur de l'argumentation de Schaeffer :

Je viens de qualifier l'image photographique à la fois d'indice iconique et d'icône indicielle. Je ne sous-entends pas par là que les deux termes sont équivalents : ils expriment plutôt le statut ambigu de ce signe, défini tantôt par la prévalence de la fonction indicielle, tantôt par celle de la fonction iconique. Autrement dit, l'image photographique [...] n'est pas stable. Elle possède un nombre indéfini d'états... Je pense qu'il est impossible de faire la théorie, ni même la description de ces états qui dépendent des idiosyncrasies des récepteurs (Schaeffer, 1987, p. 101).

Dans la poursuite de son texte, Schaeffer insiste sur la tension qui surgit entre les deux pôles de l'icône et de l'indice, cette tension intervenant à de multiples niveaux. Pourquoi une telle tension, demande-t-il? Parce que la photographie est un « signe complexe formé de deux fonctions sémiotiques » (p. 102) qui, en dehors de ce cas particulier, appartiennent à des signes autonomes. Les deux fonctions finissent par s'annuler mutuellement dans leur action, de sorte que le signe photographique finit par se déconstruire, phénomène qu'en référence à Roland Barthes, l'auteur qualifie de « déflationniste »³. La valeur iconique de la photographie n'aurait plus aucune stabilité, aucun potentiel de sens de sorte que l'image serait abandonnée à la libre interprétation de ses usagers. En somme, l'image photographique perd toute autonomie et toute autorité; l'image étant dépourvue de la pérennité marquant la toile peinte, est effectivement *précaire*; s'il y a un sens, il est ailleurs et il surgira on ne sait d'où. Il n'est pas étonnant que dans cette perspective, l'auteur termine son essai en dévaluant l'image photographique par rapport à celle de la tradition picturale, la photographie étant un « art laïc », une « image qui émeut, qui enchante ou qui attriste, [...] une image où il y a à voir, mais rien — ou si peu à dire. » (*Ibid.*, p. 112) Je précise que cette phrase clôt l'ouvrage : une conclusion qui a quelque chose d'assez étonnant!

3. Je tenterai de démontrer que la puissance de l'image photographique repose précisément sur cette superposition de divers registres. En ce sens, je considère que l'image photographique est tout, sauf « déflationniste ». S'il existe un risque, il serait plutôt du côté de l'« inflation ».

Si la reconnaissance du double caractère de la photographie paraît fort juste, l'interprétation qui en est faite pose de sérieuses questions : le double statut établi de la photographie serait scandaleux dans la mesure où les deux notions d'icône et d'indice sont comprises, de la même façon que chez Dubois, comme des termes mutuellement exclusifs. Il y a là une cohabitation de notions qui paraît insupportable à une pensée que je qualifierais ici de cartésienne. Un second aspect retient mon attention : la part d'indétermination des effets de sens à partir de l'image photographique semble aussi constituer un trait inacceptable, ce qui peut expliquer, à la toute fin, l'attribution d'un caractère « laïc » à l'image photographique qui est alors dissociée de l'image picturale à laquelle on serait tenté, par complémentarité, d'attribuer un caractère « religieux », c'est-à-dire une ascendance : la primauté de l'image picturale trouve ici des connotations qui pointent dans la direction d'une transcendance, ce qui, dans l'espace de la sémiotique, surprend. Lorsque je reprendrai plus bas les quelques aspects de la position pragmatiste (qui a d'abord été définie par Peirce) il deviendra clair que le caractère imprévisible du signe et donc le nécessaire travail d'interprétance font intégralement partie de la position pragmatiste.

2.3. Roland Barthes et La chambre claire

Le dernier ouvrage de Roland Barthes est suffisamment connu pour qu'il ne soit pas nécessaire de procéder à un rappel détaillé des propositions qu'on y trouve. Dans la seconde section de l'ouvrage, Barthes s'applique à penser la photographie dans son principe ; ainsi, il propose une formulation de ce qu'il nomme le *noème de la photographie*. Par l'emploi du terme *noème*⁴, Barthes pose un principe fondateur, essentiel et non redevable de quelque forme de relativité ou de subjectivité. Et ce *noème de la photographie* se formule ainsi : « ça a été ».

Alors, qu'est-ce que le « ça a été » ? Par là, est établie une relation entre un moment du passé, un lieu, un acte ou encore un personnage qui a été à l'origine de la photographie et l'image elle-même, telle qu'elle est lue dans le présent. L'image est donc donnée comme un pont entre un passé et un présent. Barthes ne discute en aucune façon de la part de ressemblance (iconicité) ou de causalité (indice) de l'image. Aucune allusion non plus à la présence ou non d'un principe de codification à l'intérieur de l'image photographique. Mais alors, à quoi renvoie le « ça » ? Bien évidemment, c'est un terme universel, un « passe-partout », le mot le plus neutre de la langue ; et ici, plus précisément, la désignation de tout ce qui pourrait être derrière l'image photographique ; donc, en premier lieu, l'objet du signe-image, le lieu de provenance des photons qui ont imprégné la pellicule sensible. Mais, il paraît qu'il y ait plus car, sur le plan des connotations, le mot « ça » est chargé. Dans le contexte des écrits de Roland Barthes, on y lit, nécessairement, le « ça »

4. Ce terme *noème*, a été calqué par Kant sur le mot grec noumenon qui « ... dénote la chose en soi, la réalité absolue, par opposition au *phénomène*, c'est-à-dire la chose telle qu'elle nous apparaît, telle que nous pouvons la connaître par l'intermédiaire de nos sens. » (Robert Nadeau 1999, p. 449).

freudien : un objet ou une image qui habite le territoire onirique, une impulsion, un désir inavoué, la trace d'un événement du passé, oublié ou refoulé qui ressurgit ; ou encore la marque d'un événement inconnu que l'on peut soupçonner ou, plus simplement, imaginer, alors que sa trace est là. Si l'on se reporte aux ouvrages qui ont précédé l'essai sur la photographie, on rappellera *Le plaisir du texte* et les *Fragments du discours amoureux*, deux textes où s'inscrivent l'intensité de la recherche et de l'attente, le désir de l'autre, la recherche du simple plaisir du désir. Bref, des textes qui, malgré la notoriété universitaire de l'auteur, inscrivent une part d'affect appartenant au plus intime de la vie.

De sorte qu'il devient licite de penser la *Chambre claire* dans la même perspective. Alors, de quoi est-il question ? Eh bien, il est question du rapport à la mère, une mère aimée et qui fut très proche ; une mère qui est décédée l'année précédant celle de la rédaction, de sorte que l'essai parlant de la mère est un texte de deuil et de nostalgie. La mère est présente sous la forme d'une photo prise alors qu'elle n'était encore qu'une enfant : l'essentiel du texte de la seconde partie de l'ouvrage tourne autour de cette photo prise dans un « Jardin d'Hiver ». L'écriture de Barthes ouvre au lecteur les espaces fort intimes de sa vie personnelle, jusqu'à la limite de l'indiscrétion. Et, surprise à la toute fin : cette photo du « Jardin d'Hiver » qui occupe le lieu stratégique de l'argumentation n'est pas donnée dans ce livre de portraits⁵. Au terme de ce discours, il reste donc une béance tragique, quelque chose d'inaccompli ou de non-révéle. Comme si la perte de la mère était symbolisée par cette absence de la photographie.

Si l'image photographique, dans sa définition indicielle, est donnée comme le produit ou la projection d'un objet antérieur autant que le lieu d'aboutissement de la voie du regard, eh bien, la photo du « Jardin d'hiver » en constituerait l'exemple parfait, voire le cas absolu. Le refus-même de produire l'image vient attester de l'indiciarité parfaite de la relation fondatrice de l'image, en dehors de toute manifestation d'iconicité.

La conclusion de cet essai opère un déplacement et un décentrement tout à fait imprévu. Prenant une longue distance par rapport à la relation très personnalisée à la photographie, Barthes pose un diagnostic sur la présence de l'image photographique dans la vie sociale : en raison de leur omniprésence, les images photographiques viendraient briser la cohésion du monde et remettre en cause l'insertion du sujet dans la société ; comme si ces images envahissaient la place publique et les lieux sociaux, occupaient tous les interstices, allant jusqu'à causer une perte du sens ; et ce, écrit l'auteur, jusqu'à la « folie ». Comment comprendre

5. Margaret Olin (1980), spécialiste américaine des médias, a publié dès l'automne 1980 un article dans lequel elle procède à une analyse minutieuse de *La chambre claire* de Barthes et à une comparaison avec le texte de la « Petite histoire de la photographie » de Walter Benjamin où l'on trouve aussi une photo d'enfant (il s'agit de Kafka) prise dans un jardin d'hiver. Elle conclut que cette photo à laquelle se réfère Barthes pourrait être purement fictive. Il va de soi que cet article a été fortement controversé ; mais il n'empêche que sa lecture s'avère fort troublante.

cette « crainte » d'un effet dévastateur de la photographie sur la société ? La prise de position est pourtant nettement affirmée :

Généralisée, elle [l'image photographique] déréalise complètement le monde humain des conflits et des désirs, sous couvert de l'illustrer. Ce qui caractérise les sociétés dites avancées, c'est que ces sociétés consomment aujourd'hui des images, et non plus, comme celles d'autrefois des croyances. [...] comme si l'image, s'universalisant, produisait un monde sans différence (indifférent) d'où ne peut alors surgir ici et là que le cri des anarchismes, marginalismes et individualismes : abolissons les images, sauvons le Désir immédiat (sans médiation) (Barthes, 1980, p. 182-183).

Il est donc question de déplacements, de désirs et de conflits devenus images, ce qui entraînerait un appauvrissement radical de la vie immédiate, quelle soit pensée comme expérience individuelle ou comme lieu de la cohésion sociale⁶.

Inscrites à la suite des réflexions sur la photo du Jardin d'Hiver, ces quelques propositions étonnent. Car, ce déplacement qui s'effectue au cœur de la place publique, c'est l'œuvre nécessaire de toute sémiologie : on sait que la société se constitue comme corps dynamique par ces renvois indéfiniment répétés, allant dans les deux sens, entre la masse sociale et son image ; et l'on sait que c'est aussi dans ces renvois que s'analyse et se comprend la société ; et que l'action sur la société est possible. De la même façon, l'image de la mère-enfant permettait ce mouvement d'incursion dans la vie psychique conjugué à la prise de conscience de ce même mouvement.

Assez curieusement, cet essai de Barthes se termine abruptement, comme le fera celui de Jean-Marie Schaeffer⁷ : sur une prise de distance par rapport à la photographie, sinon une mise en garde contre une image-signe qui, trop puissante, risquerait de faire chavirer l'équilibre social. Sauf que l'on sait bien qu'il y a des désirs dont on ne prend conscience et qui ne peuvent se matérialiser que par le biais de la médiation du signe. Il me semble d'ailleurs que ce soit justement là, la fonction essentielle du signe : et qui, certainement, répond encore plus justement au lien indiciaire qu'à la simple figuration iconique.

2.4. La clôture prématurée d'un débat

Il aurait été possible de faire une revue plus exhaustive des ouvrages, parus à cette époque, qui cherchaient à penser la photographie d'un point de vue sémiotique. Mais, il me paraît que les trois études recensées suffisent à démontrer que la difficulté centrale concernait la reconnaissance de l'objet du signe qui réside à

6. Je ferai remarquer que ce thème de la *déréalisation* qui s'opère sous le règne de la représentation, ici la photographie, a été traité à fond dans les années suivantes par Jean Baudrillard ; *Simulacres et simulation* (1981) et *Les Stratégies fatales* (1986) en constituent des démonstrations particulièrement claires qui permettent d'imaginer les lieux où conduisait cette thématique.

7. En fait, l'ouvrage de Jean-Marie Schaeffer, postérieur de sept années à l'essai de Barthes, vient se greffer sur ce dernier.

l'origine de la voie indiciaire, un objet qui n'est aucunement de l'ordre du référent. De cette brève revue, je retiens donc une reconnaissance de la position prioritaire de la relation indiciaire chez Dubois, mais une incapacité à intégrer cette fonction dans l'argumentaire sémiologique; la reconnaissance de la double appartenance iconique et indicielle du signe photographique chez Schaeffer, mais un rejet pur et simple du signe photographique, en raison de son caractère composite; chez Barthes, l'élaboration très soignée d'une relation entre l'image et la société qui est pensée malgré tout comme *référence*; l'incapacité de penser ce lien comme une relation indiciaire authentique conduit à concevoir l'image comme un artefact qui entrerait en concurrence avec la vie sociale et qui, à la limite, viendrait se substituer à la société.

Alors, comment, historiquement, ce débat s'est-il terminé? Je crois que le dernier mot a appartenu à Jean-Marie Floch (*La Forme de l'empreinte*, 1987) qui a statué que la photographie est un *texte*, au même titre qu'une image picturale, un texte littéraire ou toute autre forme sémiotique, qu'elle soit figurative ou non. Rappellera-t-on que la notion de « texte » implique que le lieu de la représentation, ici l'image, contient virtuellement la pluralité des sens qui pourraient être générés; et donc qu'une analyse exhaustive de la représentation révélerait la totalité des effets de sens légitimes. Il s'agit bien du postulat de l'immanence du sens à la représentation; un postulat qui était au cœur de la pensée structuraliste. On comprendra que dans ces conditions, l'objet du signe perde sa spécificité et s'évanouisse au profit de la seule notion de référent, aussi indistincte voire évanescence qu'elle soit : « ... en un véritable upside-down épistémologique », écrivait Van Lier.

Je crois que c'est à peu près dans ces termes que le débat a été clos. Et de fait, après la parution de l'ouvrage de Jean-Marie Floch, la photographie a été délaissée chez les sémioticiens; ce qui devait nécessairement arriver puisqu'on refusait de reconnaître ce qui en fait la spécificité. On me faisait remarquer récemment que la reconnaissance de la photographie dans les institutions reliées aux arts visuels a été tout aussi problématique. En ce sens, la sémiotique n'a pas fait exception et j'imagine que les raisons ne peuvent être très différentes : en termes très généraux, on pourrait suggérer la contradiction entre l'autonomie de la figure pour l'image peinte et de l'inachèvement du sens en ce qui concerne l'image photographique; une contradiction qui devenait une scission.

Je tenterai dans la poursuite de cette réflexion d'élargir le cadre théorique de sorte que la photographie n'échappe pas à l'emprise de la réflexion sémiotique. On peut déjà imaginer que, par un effet de retour, la photographie vienne déplacer sinon élargir l'espace de la réflexion sémiotique. Poser cette vue critique ou, pour tout dire, rejeter le postulat de l'immanence du sens à la représentation, c'est ouvrir un espace de réflexion beaucoup plus large, comme en témoignent ces questions : quel est le lieu du sens, s'il déborde l'image, espace de la représentation? Quelle est son étendue? Pourrait-on accepter qu'il soit infini, auquel cas, il serait nécessairement instable? Je pense que l'intégration de la photographie pose ces questions à la sémiotique.

3. Référence à la sémiotique pragmatiste de Peirce

Le point de départ de ma réflexion réside dans la notion d'indice. Or cette notion provient de la réflexion de Peirce. Et l'indice, c'est plus qu'une simple notion qui serait utile pour la description d'un signe et qu'on pourrait aisément annexer. Cette notion, son origine et sa place centrale reposent sur une conception spécifique de la relation que le tableau du savoir entretient avec le monde objectif. J'entreprends donc de donner quelques aspects plus généraux de la pensée sémiotique de Peirce pour assurer une juste contextualisation de cette notion.

3.1. *Les conditions de la construction de la sémiotique*

Un premier aspect qui est primordial : de son propre aveu, Peirce n'a jamais achevé la construction d'une sémiotique. Il n'y a pas de sémiotique peircienne constituée. Ce que l'on rencontre dans les écrits de Peirce, ce sont des essais pour définir des notions, des tâtonnements pour ouvrir de nouvelles perspectives, des cueillettes de divers exemples tirés de la vie quotidienne et des tentatives constantes d'adapter le savoir en cours d'élaboration à la confrontation du réel, par le biais de ces cas exemplaires. Un exemple concret — mais j'y reviendrai plus bas : Peirce n'a jamais déduit de sa sémiotique une catégorie du signe qui correspondait à la photographie ; c'est l'inverse qui est juste : il s'est saisi de la photographie pour tenter de mieux comprendre l'indice et l'icône et tirer quelques acquis de leur différence et de leur complémentarité. L'avancée du savoir chez Peirce est rarement déductive ; pour la raison bien simple que les principes généraux qui fonderaient cette démarche sont en voie de constitution. L'avancée du savoir est principalement inductive ; elle est aussi abductive, cette inférence désignant le processus de création d'une hypothèse ou un acte de créativité de l'esprit. Lorsqu'on se réfère à la sémiotique de Peirce, on gagne donc à être très attentif à ne pas postuler des conceptions exhaustivement construites et rigides sur lesquelles appuyer des propositions en le plaçant sous l'autorité de ce dernier.

Un second aspect tout aussi important. Durant ses plus jeunes années, à l'époque des échanges de camaraderie avec, entre autres, William James, Peirce a introduit le pragmatisme ou, plus précisément il a défini et formulé les conditions d'une « position pragmatiste ». Et la sémiotique — ce mot désignant une *logique*, terme donné comme équivalent — était une application des principes du pragmatisme. Il est important de garder à l'esprit cette appartenance de la sémiotique de Peirce ; pour cette raison, il serait utile d'adopter l'expression « sémiotique pragmatiste » pour désigner cette pratique, plutôt qu'une « sémiotique peircienne ». Le pragmatisme définit le savoir comme quelque chose qui est toujours et par définition, à advenir, un processus toujours en cours, un acquis de savoir ou un état de conscience qui surgira des conditions pratiques qui seront faites à la recherche. En conséquence, le signe contient un savoir qui reste en bonne partie virtuel. Le signe n'est donc pas une capsule qui emmagasinerait des valeurs acquises, ce serait plutôt une

lumière prospectrice qui est projetée, devant soi et vers le futur, visant à faire surgir de nouveaux savoirs. On comprendra qu'il y a un écart immense entre cette conception du savoir et les conceptions du signe qui en découlent et d'autre part, disons pour prendre un exemple précis, la façon dont Hjelmslev dresse les deux formants de la relation sémiotique mutuellement déterminés et qui permettent une analyse déductive du monde.

Pour ces deux raisons, il n'y aurait aucun sens à affirmer que l'on va « appliquer » la pensée de Peirce. Ce serait même contradictoire à l'esprit du pragmatisme. Car, de ce côté, il n'y a pas de regard surplombant, pas de « modélisation à appliquer » ; il y a plutôt un esprit, une sensibilité, un sens de la quête à partager. Tout en gardant constamment à l'esprit que l'erreur reste toujours possible : le faillibilisme est aussi présent que l'acquisition validée de savoirs. L'avancée du signe sera faite d'une série de procédés et d'étapes, que Peirce nomme des interprétants, dont on ne peut jamais garantir le succès, mais dont les parts d'assurance et d'incertitude sont à l'image de notre adhésion au monde.

3.2. Le contexte du développement de l'appareil photographique dans la décennie 1880

Je choisis cette décennie pour la raison que c'est durant les années immédiatement subséquentes que se constituent, de façon un peu plus précise, la définition du signe et donc, la notion d'indice. Mais avant d'y arriver, je voudrais rappeler un événement qui a marqué la culture de la Nouvelle-Angleterre, en ces années ; et qui concerne une innovation importante dans la technique de la photographie.

Au début de la décennie 1880, Georges Eastman avait fondé la compagnie Kodak, C'est d'ailleurs l'époque où de nombreuses innovations technologiques font leur apparition, un peu partout en occident, et de façon particulièrement prononcée, aux États-Unis. En 1888, une nouvelle caméra est produite ; il s'agit d'un appareil léger, facilement manipulable qui est aisément transporté ; bref, la caméra commandait, en quelque sorte, des excursions photographiques à l'extérieur, dans la ville et dans la nature. En somme, l'usager pouvait s'approprier la caméra. Un cercle était créé entre l'usager, photographe amateur, l'espace des prises de vue et le laboratoire de la compagnie ; le photographe qui était un artisan spécialisé devient le maillon d'une chaîne, ce qui lancera la photographie populaire qui rendait caduque la technologie des plaques de Daguerre⁸.

Je rappelle cet événement, car cette innovation se faisait dans l'environnement immédiat de Peirce qui était parfaitement informé de ces inventions, comme en témoignent certains écrits des années qui suivent : ce travail d'innovation se faisait entre Rochester (NY) et Boston (Ma) ; c'est vers cette époque, que Peirce s'installe dans sa maison campagnarde à Milton au nord de la Pennsylvanie qui était située

8. On trouvera dans Brunet (2000) un tableau fort riche des interactions entre le développement technologique de la photographie et l'élaboration de la pensée sémiotique chez Peirce.

relativement près de Rochester, alors qu'il se rendait régulièrement à Boston; il circulait donc dans ce même environnement.

Or avec cette prise facile d'images photographiques, c'est la relation à l'environnement qui est renouvelée et vécue d'une nouvelle façon. La caméra est techniquement une machine à capter la lumière; mais sémiotiquement, c'est une machine à fabriquer des images; le téléphone existait déjà, virtuellement, et deux décennies plus tard, c'est l'appareil à capter le son qui allait survenir. Puis, assez rapidement, la photographie allait donner naissance aux images mobiles et donc, au cinéma. La relation à l'environnement allait être chambardée, car le monde était dorénavant au bout d'un outil. La vie sociale allait s'inscrire autant dans les enregistrements du monde que dans le monde-même : la réalité sociale et sa représentation allaient entrer dans un échange infini et se déterminer mutuellement. Les premiers usagers de ces nouveaux outils ne devinaient probablement pas ce que leur réservait l'avenir, mais leur relation au monde visible, et bientôt audible, était fondamentalement transformée; car, ils avaient dorénavant un certain contrôle sur la captation et la mise en représentation du monde. Une représentation du monde, c'est un monde reconstruit qui entre en interaction avec le monde d'origine; un peu à la façon du sujet et du contre-sujet dans une fugue où l'un est le double, souvent inversé, de l'autre; encore plus précisément, ces deux énoncés s'influencent mutuellement de sorte que l'essentiel tient dans leur relation changeante. Cela, on l'imagine aisément, le philosophe des signes ne pouvait pas ne pas en tenir compte. Car c'était dans le *Zeitgeist*, dans l'esprit du temps.

Dans la phrase qui clôt son ouvrage sur la photographie, Serge Tisseron (1996, p. 176) exprime simplement et efficacement l'apport de la caméra : « La "chambre noire" est la prothèse technologique que l'homme a su le plus efficacement adapter à ses besoins psychiques d'assimilation du monde ». Or cette relation au monde, cette capacité de conduire le monde à s'enregistrer appartenait, à l'indice, au sens propre de ce terme chez Peirce (« index » en anglais). D'où, je crois, la place stratégique qu'occupait cette notion.

3.3. *Les écrits de Peirce dans la décennie 1890: le signe et la photographie*

Même si l'ensemble des écrits antérieurs annonçait l'élaboration d'une théorie des signes, c'est durant cette décennie que Peirce s'emploie à construire une première classification. On trouve ce travail d'élaboration principalement dans deux textes : « What is a Sign? »⁹ et « On Reasoning in General »¹⁰.

9. Manuscrit n° 404, probablement écrit au début de l'année 1894. *The Essential Peirce*, II, p. 4–10.

10. Premier chapitre d'un ouvrage projeté et jamais terminé, intitulé : « Short Logic ». Ce texte a été rédigé vers 1895. Plusieurs paragraphes de ce texte ont été reproduits dans les *Collected Papers*. Le texte intégral figure dans *The Essential Peirce*, II, p. 11–26.

Dans cette première démarche, Peirce reconnaît trois classes de signe¹¹ : l'*icône* fondée sur la notion de similarité; l'*indice* (« index ») fondé sur la reconnaissance d'un lien direct et causal entre le signe et son objet dans le monde; et enfin, le *symbole* qui désigne un signe reposant sur une convention et qui doit donc être interprété pour signifier. Ces trois classes de signes correspondent aux trois grandes catégories dites phanérosopiques qui fondent la pensée de Peirce.

3.3.1. *La définition des trois catégories* — Le second aspect à établir et qui est central concerne l'origine arithmétique des catégories. Toute la pensée de Peirce repose sur la définition des catégories. D'ailleurs, son premier texte, publié dès 1868 (« On a New List of Categories »), définissait ces catégories. Le point central tient à ceci : les trois catégories sont nommées premier (Firstness), deuxième ou second (Secondness) et troisième (Thirdness); termes que l'on a simplement traduit en français par priméité, secondéité et tercéité. Toutes les analyses par trois termes chez Peirce, qu'on appelle des triades, répondent à ce schéma. Ainsi, les trois classes de signe que l'on vient de présenter : l'*icône*¹² est première, l'*indice* est second et le *symbole* est troisième.

Les chiffres sont des ordinaux et non des cardinaux : donc, « premier, deuxième et troisième »; et non pas « un, deux, trois ». Les termes désignent non pas des quantités mais un ordonnancement. Ce qui signifie une gradation ou une avancée : le troisième présuppose le deuxième qui présuppose le premier. Ce qui signifie aussi que le premier peut être par lui-même, que le deuxième peut être sans le troisième et que le troisième est nécessairement un complément des deux premiers.

Cette définition ordinale des trois catégories est centrale puisqu'elle se substitue à la loi saussurienne de la différence dont la réalisation, le paradigme, est non directionnel. Ainsi, pour revenir au cas déjà rencontré de l'*icône* et de l'*indice* : d'un point de vue strictement linguistique, ces deux termes, de par leur définition, sont exclusifs; c'est d'ailleurs l'œuvre du dictionnaire, que de fixer ces distinctions. Mais dans leur usage sémiotique (et ici, pour reprendre la métaphore suggérée par Umberto Eco, on passe du dictionnaire à l'encyclopédie), ces termes ne sont pas exclusifs, mais bien cumulatifs; l'*icône* peut exister seule alors que l'*indice* présuppose l'*icône* et lui est donc complémentaire. Et il en est de même pour le *symbole* qui est complémentaire à l'*indice*. Ce qui apporte une réponse de principe aux difficultés rencontrées par Philippe Dubois et Jean-Marie Schaeffer qui avaient

11. On trouve dans le texte de Peirce, un certain flottement dans l'usage linguistique. Ainsi, les termes *icône*, *indice* et *symbole* sont désignés tantôt comme des signes, tantôt comme des classes de signe. Surtout dans cette décennie qui précède la première élaboration d'une théorie sémiotique, faite en 1903, où 10 classes de signes seront rigoureusement définies. J'ai choisi de ne pas tenir compte de ce léger flottement, préférant situer mon propre discours le plus proche possible du texte de Peirce.

12. L'*icône* au sens de Peirce est un signe virtuel. On ne saurait la penser comme un signe visuel.

bien vu la nécessité de se référer à l'indice mais qui, cherchant à établir une relation d'exclusion entre l'indice et l'icône, n'arrivait pas à saisir le signe photographique : ainsi, le premier cherchait à exclure l'icône alors que l'autre, qui avait reconnu les caractères iconique et indiciaire de la photographie, en faisait un objet hétéroclite, contradictoire et finalement évanescent ; un objet sur lequel la pensée n'avait pas de prise.

3.3.2. *L'icône photographique* — Voici le fragment du texte de Peirce, concernant la photographie, le plus fréquemment cité :

Photographs, especially instantaneous photographs, are very instructive, because we know that they are in certain respects exactly like the objects they represent. But this resemblance is due to the photographs having been produced under such circumstances that they were physically forced to correspond point by point to nature. In that aspect, then, they belong to the second class of signs, those by physical connection (« What is a Sign ? », pp. 5–6).

Ce qui rattache indubitablement la photographie à l'indice. Alors que l'image, qui est tout de même présente, remplit une fonction iconique. Mais quelle est la fonction de l'indice ? Comment se complètent l'iconicité et l'indiciarité, car ce sont ces questions qui sont importantes. Je vais donc donner la suite du fragment que l'on a presque toujours ignoré et qui vient relativiser la portée de la catégorie de l'indice :

The case is different if I surmise that zebras are likely to be obstinate, or otherwise disagreeable animals, because they seem to have a general resemblance to donkeys, and donkeys are self-willed. Here the donkey serves precisely as a probable likeness of the zebra. It is true we suppose that resemblance has a physical cause in heredity; but then, this hereditary affinity is itself only an inference from the likeness between the two animals, and we have not (as in the case of the photograph) any independent knowledge of the circumstances of the production of the two species. Another example of the use of a likeness is the design an artist draws of a statue, pictorial composition, architectural elevation, or piece of decoration, by the contemplation of which he can ascertain whether what he proposes will be beautiful and satisfactory. The question asked is thus answered almost with certainty because it relates to how the artist will himself be affected. The reasoning of mathematicians will be found to turn chiefly upon the use of likenesses, which are the very hinges of the gates of their science. The utility of likenesses to mathematicians consists in their suggesting in a very precise way, new aspects of supposed states of things (Ibidem).

Ces trois exemples viennent démontrer un aspect central : au niveau de l'iconicité, il y a une méconnaissance : celle d'une cause héréditaire à la ressemblance entre l'âne et le zèbre ; la réaction de satisfaction ou non des destinataires de l'œuvre d'art ; enfin, celle de la précision des réponses à un problème de mathématique qui a été posé. Et dans les trois cas, une réponse à la méconnaissance est apportée : il

s'agit, en fait, d'une *supposition* qui repose sur la similarité entre l'âne et le zèbre et la parenté des comportements; une similarité entre la réaction de l'artiste et celle des destinataires de l'œuvre, puis une similarité entre le résultat d'une opération formelle d'ordre algébrique et la réponse réelle au problème.

Il ne faudrait pas épurer ces trois exemples, mais au contraire reconnaître que dans chaque cas, le signe entretient une relation indiciaire avec un objet du monde : les deux détestables animaux, la pièce d'art, œuvre de l'artiste et l'origine des données sur la base desquelles est construite la formulation arithmétique. Puis, dans la mesure où ces exemples servent à construire une théorie du signe, ils possèdent un aspect symbolique. Mais on reconnaît avec Peirce que la fonction iconique est nettement prédominante.

En regard de ce travail d'élaboration de gains de savoir qui se fait sur le plan de l'iconicité (et qui bien entendu restent à confirmer), le plan de l'indice paraît particulièrement décevant : aucun enjeu de savoir, aucun gain potentiel, on ne trouve, sur ce second plan, que la simple trace d'une présence, une certitude, qui n'est tout au plus que factuelle. Mais l'indice est incontournable en ce sens qu'il enracine l'icône dans le monde objectif; en son absence, l'icône resterait purement imaginaire.

3.3.3. *L'Indice* — L'article 7 de « Of Reasoning in General » (ce qui représente trois pages) est consacré à l'indice. Or, contrairement aux fragments d'écriture consacrés à l'icône et au symbole, dans ce cas, on ne trouve qu'une accumulation d'exemples allant de la classique girouette aux lettres indiquant des points d'intersection sur une figure géométrique et, pour terminer, à des expressions langagières telles *the first, the last, on the right of*, etc. La particularité de ce traitement, fondé sur une accumulation de cas, est bien typique de la logique de l'indice.

Le seul passage où l'on trouve un commentaire sur la fonction de l'indice tient dans un exemple qui porte sur le signe de monstration; je le reprends brièvement : deux hommes marchent sur une route alors que l'un dit à l'autre qu'il y a du feu dans une cheminée; « Dans quelle maison » dit l'un? « Une maison avec des volets verts et une véranda », répond l'autre. « Où est cette maison » reprend le premier? Et Peirce poursuit ainsi :

He desires some index which shall connect his apprehension with the house meant. Words alone cannot do this. The demonstrative pronouns « this » or « that » are indices. For they call upon the hearer to use his power of observation, and so establish a real connection between his mind and his object; and if the demonstrative does that, — without which his meaning is not understood — it goes to establish a connection; and so is an index (« Of Reasoning in General », p. 14).

De fait, tous les exemples donnés par Peirce pour illustrer l'indice, qu'ils soient d'ordre linguistique ou non, sont des outils qui permettent à l'esprit de quitter momentanément le lieu de la réflexion pour entrer en contact avec le monde et ainsi

« établir une connexion réelle ». Ainsi le démonstratif « this » ou « that » n'est qu'un substitut linguistique du geste physique de monstration, soit un doigt pointant dans une direction précise. Or cette action de l'esprit déborde nécessairement le plan de la représentation qui, dans cet exemple, est d'ordre linguistique, d'où cette formule centrale : « *Words alone cannot do that.* »

Pour cette raison, l'indice désigne la relation du signe qui fonde l'authentification; et dans certains contextes, la preuve qu'un événement a eu lieu. On remarquera que cette authentification entre en contradiction avec l'incertitude qui caractérise l'icône; alors, compte tenu des relations cumulatives entre l'icône et l'indice, l'authentification apporte une issue à cette incertitude.

3.3.4. *Le symbole* — Il ne me paraît pas nécessaire de présenter le symbole puisque Peirce utilise ce mot dans le sens généralement accepté.

J'ajouterai cependant que le symbole marque l'accès à la tercité, donc à la totalité de la triade. Or, écrit Peirce, il n'y a de signe authentique que celui qui a accédé à la tercité. En ce sens, l'indice et l'icône ne sont que des parties de signe ou plutôt des étapes préliminaires dans le cheminement du signe, ou encore, pour emprunter une de ses expressions, des quasi-signes.

3.3.5. *L'intégration des trois catégories* — Les deux articles préalablement cités, datés de 1894 et 1895 affirment la nécessaire intégration des trois catégories. Je me référerai à un fragment daté de 1903 dont la formulation est plus claire et qui contient une référence à la photographie :

[...] *Every word is a symbol. Every sentence is a symbol. Every book is a symbol. Every representamen depending upon conventions is a symbol. Just as a photograph is an index having an icon incorporated into it, that is, excited in the mind by its force, so a symbol may have an icon or an index incorporated into it, that is, the active law that it is may require its interpretation to involve the calling up of an image [...]* (C.P. 4.447)

The value of an icon consists in its exhibiting the features of a state of things regarded as if it were purely imaginary. The value of an index is that it assures us of positive fact. The value of a symbol is that it serves to make thought and conduct rational and enables us to predict the future. It is frequently desirable that a representamen should exercise one of those three functions to the exclusion of the other two, or two of them to the exclusion of the third; but the most perfect of signs are those in which the iconic, indicative, and symbolic characters are blended as equally as possible [...] (C.P. 4.448. « Existential Graphs », 1903).

On trouve ici assez simplement une illustration des règles de présupposition qui définissent la structure des trois catégories. Puis la thématique associée aux trois catégories : le caractère de l'imaginaire pour la priméité, l'attestation d'un fait positif pour le secondéité et le support à la conduite rationnelle de l'esprit pour la tercité.

Puis une précision : pour interpréter une photographie, reconnue dans sa fonction symbolique, le recours à l'index est nécessaire pour en faire une image ; bref, c'est la relation indiciaire de la photographie au monde qui en fait une image. Et ici, on ne se réfère pas à la relation originaire de causalité (projections des photons sur la zone sensible de l'appareil), mais à la lecture et à l'interprétation de la photographie. Autrement, la photographie serait « purement imaginaire », alors que l'indice apporte l'assurance d'un « fait positif ».

Ailleurs, Peirce se référera à des signes qui restent prisonniers de l'iconicité dans la mesure où l'on est dans l'impossibilité de leur reconnaître une relation indiciaire, c'est-à-dire un point d'ancrage dans le monde. Ainsi un portrait, qu'il soit photographique ou peint, dont on ignorerait le nom du personnage représenté. Ou encore, les ruines laissées par une civilisation totalement inconnue. Dans ce cas, suggère Peirce, le processus de l'avancée du signe se fait strictement sur le terrain de la représentation ; c'est ce qu'il nomme l'hypoicône.

Puis une proposition plus générale : cette règle de l'enchâssement des trois classes de signes provient d'une construction de l'esprit ; dans les faits, il se présentera toujours des cas de signes ne répondant pas à ce schéma. Alors, conclut-il, le signe dont les trois composantes iconique, indiciaire et symbolique seront le plus également réparties, sera le signe le plus parfait.

On trouve donc ici, deux aspects : la nécessaire relation indiciaire pour la photographie et la complémentarité des trois composantes, gage de perfection du signe. On devra tenir compte de ces aspects de la théorie du signe pour la lecture de photos et aussi pour l'interprétation de la photographie comme représentation.

4. La formation du signe et quelques-uns de ses aspects

C'est en 1903 que Peirce contruit le modèle logique du signe et, simultanément le premier tableau d'une sémiotique. Je ne retiens de cette élaboration que ce qui intéressera la lecture et l'analyse de la photographie.

Un signe est une triade composée de trois termes : le « représentamen » ou fondement (« ground ») du signe, l'objet et l'interprétant, ces trois termes correspondent aux trois catégories phanérosopiques et leurs liens respectent les mêmes règles de présupposition. Pour ouvrir cette triade au non-initié, on pourrait suggérer que ces termes désignent (1^{er}) la facture ou le support du signe, (2^e) son renvoi à une chose du monde, qu'il soit objectif ou intériorisé, et (3^e) au travail qui se fait sur le lieu du signe et qui générera des significations.

Pour bien comprendre le signe, j'ai toujours suggéré de le penser comme un moment dans un flot continu de transformations. Il y a un avant du signe et aussi un après : ils se perdent à l'infini chacun dans leur direction, vers le passé et vers le futur, de sorte qu'un commencement absolu comme une fin ultime sont irrepparables : leur recherche relèverait d'une métaphysique.

Le signe, situé entre un avant et un après, est une unité instable et, potentiellement, toujours en mouvement. Un signe est le produit de signes antérieurs comme le savoir est le produit des savoirs antérieurs. De façon similaire, le signe n'a de réalité vivante que s'il génère quelque chose de neuf qui deviendra un autre signe. Ce mouvement de la signification, Peirce le nomme : « semiosis » ; et, pour en marquer l'envergure, il crée l'expression : « semiosis ad infinitum ». Cette notion sera particulièrement utile pour bien saisir le phénomène inverse de la « chosification » qu'une certaine pratique de la photographie a pu apporter à des objets et à un ordre du monde. Inversement, l'idée de *sémiosis* permettra de donner un sens à la fuite des images — signes sur le réseau de l'internet ; et donc à l'instabilité du sens.

Chez Peirce, le signe est, par définition, une représentation ; et, l'idée de représentation est fondamentale chez lui. Il a même créé un néologisme, le mot *representamen*, pour désigner le signe comme retombée du signe précédent et amorce d'un nouveau signe à naître, dans son statut ou sa forme, préalablement à la prise en compte de son lien à un objet du monde et au travail des interprétants qui lui conféreront une cohésion originale et qui le conduiront plus avant, ailleurs dans le flot des idées mouvantes et des images.

Pour expliquer la fonction du signe, Peirce le compara, un jour, à un délégué politique (disons au congrès) dont le rôle est de représenter ses commettants et sa région d'origine. Le délégué, de par sa fonction, est défini, relativement à ceux qu'il représente ; mais sur les lieux du congrès, il entre en interaction avec les autres délégués ; et collectivement, les délégués prennent des décisions en regard de l'avenir de la collectivité. Le signe est marqué de ce même relativisme en rapport à son objet et aux interprétants qui conduiront le signe à des métamorphoses encore imprévues. Cette métaphore vient encore une fois, illustrer les traits de la mobilité, de l'instabilité du signe et aussi de sa fertilité.

4.1. *Les objets du signe photographique*

Quelle relation l'image photographique entretient-elle avec le monde ? Effet mécanique ? Reflet ? Représentation ? Révélation ? Témoignage (c'est-à-dire : présence) ? Dénonciation ? Découverte ? Camouflage ? Détournement ? Aucune de ces réponses ne peut être exclue, de sorte que l'on doit penser cette relation à l'objet comme un lieu dynamique et surtout, libre de toutes contraintes.

D'abord, sur le plan de la description de ce lien : l'objet est d'abord l'origine du signe, suivant un rapport de causalité ; l'exemple fondateur, le plus banal : le vent, en raison de sa vitesse et de son orientation, agit sur la girouette qui rétroactivement signifie le vent ; mais aussi le caractère trouble d'une certaine mélodie ou le rythme cassé d'une voix en rapport avec l'humeur qui en est marquée ; le calme d'un paysage grandiose suggérant, chez les contemplateurs, un sentiment de majesté et d'ordre ; puis, une photographie de ce même paysage et le sentiment de bonheur tranquille qu'elle évoque chez celui ou celle qui la regarde. Ce qui est vrai — et

bien banal — du paysage objectif ou photographié, de la mélodie ou de la voix, est aussi vrai des mots. Antérieurement à la codification linguistique, les mots, ceux dont on fait la découverte dans le premier apprentissage de la langue maternelle, proviennent de voix proches, de sons associés à des touchers, d'expériences très proches de l'affect et diverses interactions avec le premier milieu de vie. Ce n'est qu'ultérieurement que le signe deviendra symbole et qu'il sera conventionnalisé.

Il est assez significatif que dans les cas de ces exemples, l'aspect iconique soit très présent. Ce que je cherche à démontrer ici, c'est que le signe, antérieurement à un lien de dépendance à des valeurs symboliques codifiées, surgit d'un monde qui nous paraît obscur, lieu de l'iconicité, où se tissent des liens qui ne seront jamais totalement rompus. D'ailleurs, en dehors de cette appartenance première des langages (la langue et les autres systèmes de signes) et qui heureusement perdure, on ne pourrait faire chanter la langue.

Ce qui vient étayer la proposition concernant l'intégration des trois classes de signes et leur ordonnancement. Une proposition d'ordre théorique découle de cette constatation : le signe n'est pas un simple artefact créé abstraitement, issu de l'extériorité du monde à la façon d'idées ou de formes qui existeraient dans un univers sémantique transcendant (les idées et les formes chez Platon) ou autonome ; le signe provient du monde qu'en retour, il signifie, suivant un mouvement infini qui, précisément, réalise la *semiosis ad infinitum*.

Le lien indiciaire doit aussi être lu dans l'autre direction, allant du signe à l'objet : pris dans ce sens, l'indice agit à un premier niveau, comme indicateur, signe de monstration, suivant l'exemple retenu de Peirce et donné plus haut des deux promeneurs oisifs, s'entretenant du feu dans une cheminée.

Mais il y a beaucoup plus. Le signe, et singulièrement le signe photographique, origine d'un objet ; or le travail du signe est tel que l'objet désigné finit par prendre des dimensions hors de proportion avec celui, physique, d'où il provient. Sur cette question, Peirce propose une distinction¹³ qui s'avère essentielle entre l'*objet immédiat* et l'*objet dynamique*. L'objet immédiat, c'est celui qui est antérieur au travail du signe en cours, celui qui est donné autant par la nature que par les sémoses du passé. L'objet dynamique, c'est celui qui se construit par le travail du signe et qui n'a pas encore atteint une pleine réalisation : Gérard Deledalle répétait que l'objet dynamique, c'est « le tout du signe ».

Il s'en suit que la projection du signe sur son objet est mobile, sinon instable. Ainsi, à partir du moment où on reconnaît un objet d'où proviennent des rayons lumineux, on sait ou plus simplement, on soupçonne que cet objet déborde largement l'image qui en est tirée. Il y a, bien entendu, l'effet du découpage de la prise photographique ; mais, même en s'en tenant strictement à la zone saisie par l'objectif de la caméra, on présume que l'image déborde la captation physique au sens strict. Et simultanément, l'image conduira l'esprit à des lieux de signification

13. Cette distinction appartient à la deuxième sémiotique, développée dans les 1904–1908, principalement dans le cadre de sa correspondance avec Lady Welby.

qui débordent l'objet dans son existence contextuelle ou immédiate. Je reprends les termes suggérés plus haut : l'objet immédiat et l'objet dynamique ne se superposent que bien partiellement : ils entretiennent tout au plus, un rapport d'intersection. D'ailleurs correspondraient-ils rigoureusement dans leur champ d'extension que ce serait un simple cas de redite et alors, il n'y aurait aucun gain de sens. On retiendra donc que les rayons captés ne sont qu'une trace de l'objet. Et que, pour des raisons culturelles, des aspects de l'objet qui ne sont pas véhiculés par les rayons lumineux, qu'on appelle des informations collatérales, contribuent à constituer le signe. À ce point que le mot « objet » désigne moins la chose que la relation du signe à cette chose du monde¹⁴.

Il y a donc un jeu central de prépondérance ; entre l'objet mondain et l'image, il y a des décalages, des débordements, de vastes zones de non-superposition. Les parties obscures sont des aspects oubliés ou refoulés alors que les dépassements sont des avancées, souvent risquées. C'est que dans l'avancée de la signification, il y a des imprévus, des approximations, des incertitudes ; et l'on sait bien que c'est là, le prix à payer pour obtenir des gains de sens. À la différence du caractère fixe de l'image, tel que véhiculée par la métaphore classique et vieillote du « miroir de la société », la représentation dont on parle ici est dynamique, non rivée à son objet.

On rappellera enfin cette chose fort évidente : dans les cas de l'image peinte, il n'y a pas d'objet préalable, encore moins d'objet causal ; ou, si un tel objet existe, il est fort éloigné de la facture de l'image. La question du débordement ou du décalage de l'image sur un objet ne se pose donc pas. Comme quoi, cette question est spécifique à la photographie.

Il y a toujours eu et il y aura toujours une hésitation fondamentale sur la prépondérance entre l'objet mondain et la configuration formelle ou iconique de la photographie et toute tentative de limiter la photographie à un seul pôle est vaine. Il y a là un mouvement essentiel qui précisément caractérise l'usage de la photographie sous ses trois aspects : l'objet mondain, la position du photographe et les avancées largement imprévisibles de l'image.

14. On ne saurait, à ce point, passer sous silence la proposition fondamentale de Walter Benjamin (1931) : « ... la nature qui parle à l'appareil est autre que celle qui parle à l'œil ». En précisant, tout de même, que Benjamin fait porter l'écart sur la différence entre perception humaine et captation machinique, alors que les instruments de la sémiotique saisissent plutôt la configuration de l'objet suivant son lieu d'appartenance, qu'il soit mondain ou iconisé. Deux façons différentes de saisir le caractère protéen de l'objet du signe photographique.

5. L'action de l'image photographique

« La conception selon laquelle les objets possèdent des valeurs fixes et inaltérables est précisément un des préjugés dont l'art nous affranchit. »

John DEWEY, *L'Art comme expérience*, p. 173

J'avais débuté la rubrique précédente en demandant quelle relation l'image photographique entretient avec le monde. Et j'ai répondu en suggérant une accumulation de simples indices rayonnant des toutes les directions. Par la suite, j'ai formulé des propositions théoriques concernant le travail du signe; j'ai d'ailleurs veillé à ce que le terrain reste large et dégagé, libre de toutes restrictions.

Mais force est de reconnaître des déterminations. J'ai choisi de travailler sur des pratiques spécifiques de la photographie; de cette façon, ce sont les divers usages, ainsi que les conditions à la fois techniques, historiques et culturelles des prises de photo qui fourniront un matériau sur lequel se fondera la réflexion sur les divers signes photographiques.

Peirce répétait que le signe est action; action de créer des voies nouvelles de signification, action de déplacer sinon de dépasser les valeurs acquises, action d'ouvrir de nouvelles perspectives; et, de façon essentielle: action de signifier. J'ai choisi d'adopter cette façon de voir: la prise d'une photo est l'acte initial; le signe qui est produit est une action qui porte sur le monde et sur la conscience que nous en élaborons.

Ces images témoignent de la diversité des expériences de l'action photographique. Dans cette diversité, il y a des expériences esthétiques: certaines regardent en arrière, d'autres s'avancent jusqu'à des lieux encore inédits. Et parfois, il arrive que le regard porté en arrière ouvre de nouvelles voies pour l'avenir, comme quoi, rien n'est simple. On rencontre aussi des usages de l'image photographique qui au moment de leur apparition étaient jugés légitimes alors qu'aujourd'hui, ils paraissent transgresser les règles d'un seuil assez largement partagé de l'acceptabilité que l'on nomme « éthique ». Comme quoi, la production de l'image ainsi que sa lecture sont historiques et relatives. L'équilibre des trois catégories du signe ou la prédominance de l'une sur les autres, voilà une autre façon de mesurer des possibles de la photographie. Autre prise sur le signe photographique: dans certains cas, le signe déborde à peine l'objet immédiat, tendant à enfermer l'image dans son ancrage d'origine; parfois même, le signe rapetisse son objet. Ailleurs, c'est l'inverse: le signe se propulse tellement loin, que le point d'enracinement est perdu et que l'image risque de s'évanouir dans un flou autant figuratif que notionnel¹⁵.

15. Très rapidement, la pratique photographique a débordé cette première tâche, liée à la découverte du monde et à la documentation pour envahir des lieux qui appartiennent à l'imaginaire. Ce que Susan Sontag (1977, p. 174) a souligné à sa façon: « ... loin de se cantonner dans la représentation réaliste et de laisser l'abstraction aux peintres, la photographie a suivi et a récupéré toutes les conquêtes antinaturalistes de la peinture ».

La photographie a été profondément impliquée dans la vie sociale des 150 dernières années au point qu'elle est devenue un élément clef de la conscience sociale. Et de fait, j'ai suggéré plus haut que l'arrivée de la photographie a permis un dédoublement de la vie sociale, celle de l'objet mondain ou de l'expérience objective et celle de sa projection dans une image; dans le trajet incessamment répété de l'un à l'autre, naît la pensée critique permettant des gains de compréhension et un enrichissement de la conscience.

Alors où est le lieu de la photographie, si ce n'est précisément dans ce va-et-vient entre le monde et l'image, dans un entre-deux instable, difficilement saisissable et donc, toujours à interpréter et à réinterpréter. Rosalind Krauss avait suggéré un néologisme, le *photographique*, terme qui « ... ne renvoie pas à la photographie comme objet de recherche, mais pose ce qu'on pourrait appeler un objet théorique » (Krauss 1990, p. 12). En désignant le passage de ces itérations incessamment répétées entre l'image et le monde, je pense que je rejoins cet « objet théorique », un terme qui, assez précisément, désigne le lieu où le reflet photographique est une action propre qui fait sens; tant envers le monde externe que le monde interne (l'image du jardin d'hiver chez Barthes, par exemple); puis tant envers les mondes objectif et subjectif qu'envers la pensée du monde; et, pour reprendre les catégories de Peirce, entre l'objet immédiat et l'objet dynamique. Enfin, nécessairement, envers la pensée de l'image que l'on nomme sémiotique.

Nous sommes submergés par la quantité des images et par leur diversité. À ce point qu'ils forment une masse qui, comme ensemble, est devenue insaisissable; pour cette raison, R. Krauss avait raison de dénoncer l'illusion qu'il y aurait à chercher à saisir un objet photographique spécifique : un tel « objet », pris au singulier, ça n'existe pas. Mais les actions de la photographie sont très présentes, profondément insérées dans le creuset du monde, accompagnant et alimentant notre conscience. Il semble que la sémiotique nous ouvre ici une solution : saisir le corpus photographique comme une diversité d'actions sur le monde, sur le savoir et sur la conscience.

Pour des raisons de disponibilité d'espace, je me contenterai ici de la lecture d'une seule image photographique. J'ai choisi un classique qui figure dans toutes les anthologies : *Migrant Mother* de Dorothea Lange (1936). La richesse de cette image permet de rejoindre la pluralité des aspects de la photographie qui ont été rencontrés au cours du discours théorique qui a précédé.

5.1. *Montrer*

Un des apports essentiels de la photographie, c'est de saisir une tranche de vie pour en faire une image; donc représenter, c'est-à-dire, sélectionner dans le vivant, opérer un choix, découper, mémoriser et afficher : enfin, tenter de reconstituer le cours des choses par le biais d'une simple saisie qui n'est toujours que la trace d'un contact. Il y a là, une gageure centrale fondant l'entreprise de la photo : ramener un espace de vie à une tranche, un pivot qui, déplacé, affiché, servira de fondement à

une reconstruction faite en d'autres temps, en d'autres lieux; une vie antérieure qui sera ramenée à tout moment présent.

C'est exactement ce qui arriva dans la décennie 1930, période où se confirma le rôle social de la photographie. Le monde souffrait des effets désastreux de la crise économique provenant du krash de la bourse à l'automne 1929. Le président américain nouvellement élu, Franklin Delano Roosevelt avait pris l'engagement de remettre l'état sur les rails; et, pour y arriver, il devait compter sur la collaboration de tous les intervenants dans la société, particulièrement ceux qui avaient conservé le contrôle de ce qui restait de l'économie. Or, comment engager tous les intervenants dans ce projet? La question qui se posait était d'ordre politique et sociologique alors que la réponse fut d'ordre sémiotique. Il avait compris qu'en face de la société objective, il y en avait une autre, qui contenait la première comme dans une contrepartie, c'était celle de la représentation; il avait aussi compris qu'il pouvait agir sur cette « seconde société », ce qui entraînerait des effets sur la première. C'était en quelque sorte le jeu de billard dont le rebond sur la bande permet d'atteindre un objectif, autrement hors de portée. Cette seconde société, celle de la représentation est mobile, légère et directement accessible. Car c'est un tableau de signes.

F.D. Roosevelt créa donc la FSA, la « Farm Security Administration », une commission qui serait chargée faire un relevé de la situation sociale dans les territoires particulièrement touchés de l'ouest des États-Unis et d'apporter des appuis par différents types d'intervention et d'aide aux agriculteurs et aux chômeurs.

5.2. *Construire un lieu de conscience entre soi et l'image photographique*

Deux photographes se sont particulièrement illustrés dans ce projet de la FSA, soit Arthur Rothstein et Dorothea Lange, celle-ci ayant passé à l'histoire avec une image fabuleuse : « Mère itinérante » (« Migrant Mother »). Cette pièce est particulièrement significative des enjeux liés à la problématique que je tente de construire. J'y consacrerai donc quelques commentaires qui serviront de terreau à ma réflexion.

La dame qui est encadrée par deux enfants et qui en tient un troisième sur ses genoux se nomme Florence Owens Thompson. Elle travaillait dans les champs à la récolte de pois et en a été chassée par les vents. Le moment de la prise de photo est celui de la fuite alors qu'elle cherchait un abri. C'est à ce moment que Dorothea Lange l'a trouvée, au hasard de ses déplacements; des cinq clichés qu'elle en a tirés, elle a conservé l'image qui présente le plan le plus rapproché de la figure de la dame alors que les quatre autres clichés qui n'ont pas été retenus présentent des plans éloignés qui permettent de contextualiser la situation en illustrant l'abri qui sert de refuge à la famille et sa localisation sur un sol désertique¹⁶.

16. On trouvera dans Wells (1996, p. 39-48), une analyse de cette image. Cette étude présente aussi les quatre clichés qui ont été écartés.

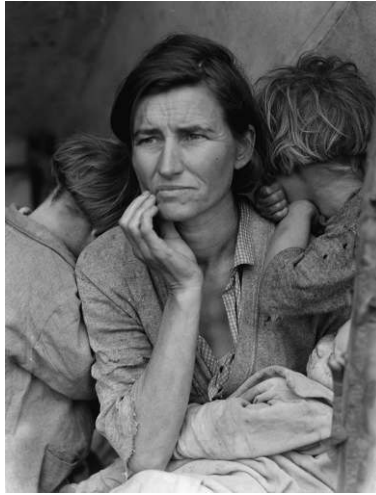


Fig. 1. Dorothea Lange, Migrant Mother, 1936.

Alors, où s'inscrit cette photographie dans la problématique du signe photographique? Premièrement, le mandat de la FSA était de récolter des images qui témoignent de la situation; d'où l'appel, entre autres moyens, à la technique de la photographie. Mais contrairement à l'usage de la documentation, les images recherchées devaient révéler le caractère désorganisé de la société. Or, le personnage représenté, ici une fermière, signifie par cette humanité qui reste sienne : visage d'angoisse, certes, mais aussi, visage de dignité. D'ailleurs, le choix fait par Lange pour cette photographie d'un plan rapproché correspond fort probablement à une volonté d'afficher cette configuration du visage qui illustre un drame vécu de l'intérieur au lieu de simplement étaler et accumuler des traces d'objets épars témoignant d'une situation hors de contrôle, voire confinant à l'apocalypse comme on en voit constamment aujourd'hui dans les reportages sur les graves accidents qu'ils soient naturels ou qu'ils soient provoqués par une guerre. Bref, il y a, au cœur de cette photo, une qualité de sobriété qui permet au sens d'émerger de lui-même, sans qu'il ne soit forcé par une mise en scène ou une rhétorique. Dès lors, le lecteur de cette image ne peut plus rester à l'extérieur, il ne peut plus simplement s'ébahir devant une catastrophe; il n'a pas le choix, il ne peut que construire un lieu de conscience entre lui et l'image photographique. La photo réussie, comme l'œuvre d'art dont parle Dewey, est celle qui provoque chez nous un léger déplacement, amenant un gain de conscience. C'est une autre façon de parler de la sémiologie.

5.3. Donner à raconter

Cette photographie a été considérée comme l'icône de la grande dépression et de la misère qu'elle a apportée; en fait, elle est irrémédiablement liée à son contexte d'origine. Quiconque connaît minimalement les circonstances sociales qui sont

ici évoquées est disposé à faire de cette image le pivot d'une trame narrative : circonstances, lieu d'origine de la famille, conditions de vie pour les enfants, force morale dans l'affrontement des difficultés et, pour finir, peut-être une issue vers une solution en perspective. Chacun est en mesure de reconstruire pour lui-même, dans son imaginaire, une telle trame narrative. Car c'est la première façon de comprendre une telle image¹⁷. En fait, c'est l'histoire d'affrontement et de courage face à l'adversité qui a marqué la décennie de la crise. Il n'est d'ailleurs pas étonnant que l'on rencontre à peu près la même histoire d'une mère laissée seule avec ses enfants au cœur de la tourmente, cette fois racontée dans une grande œuvre théâtrale qui lui est contemporaine : *Mère Courage*¹⁸ de Berthold Brecht. D'ailleurs, les titres de ces deux œuvres pourraient être interchangeables tant le thème coïncide de l'une à l'autre.

Comment une simple image, donc une prise fixe, peut-elle fonder une trame narrative qui, par définition, s'étale dans la durée ? La grande tradition des études de narrativité, qui avait été inaugurée par les travaux de Greimas dès la décennie de 1960, trouvait son appui dans une série organisée de gestes ou d'événements, appelés fonctions narratives, à l'image de ceux qui avaient été recensés au début du siècle par Vladimir Propp. Cette sémiotique narrative s'est donc construite sur un relevé d'actions — en dehors de toute prise en compte des personnages — qui figuraient explicitement dans les récits et qui, dans leur organisation, constituaient une représentation cohérente de faits historiques et sociaux ; c'est précisément là ce que les analyses des programmes narratifs ont confirmé. Au terme de ces études, un grand principe a pu être formulé : le modèle narratif constitue une des grandes formes d'intelligibilité du monde. Mais lorsqu'on passe du récit narré, oralement ou par l'écrit, à l'image fixe, on se retrouve dans une situation inversée : dans l'image, le personnage est déjà là, immanent, donné globalement et imposé à l'esprit alors que les actions ou les événements relèvent de la compétence du sujet lecteur de l'image, c'est-à-dire de sa capacité à construire un monde imaginaire. Alors, il ne fait nul doute que ce soit la compétence narrative du sujet qui permettra l'évocation d'un récit virtuel ; et qui, donc, confèrera des significations à l'image fixe. Et ce, conformément à une proposition avancée plus haut : le lieu du sens n'est pas celui d'un terrain ferme, c'est plutôt celui d'un interstice, dans le parcours dynamique entre l'image photographique et le monde.

Or, il arrive que la réduction du support sémiotique, en fait l'icône, à une simple image fixe fait de la narrativité, un objet purement virtuel. Le lecteur de l'image pourrait ne pas arriver à amorcer un trajet narratif et alors, il serait susceptible de

17. Umberto Eco a bien analysé, sous la notion de « script », tous ces non-dits et ces présupposés qui permettent d'établir le lien entre les divers moments d'une histoire racontée.

18. Berthold Brecht a situé l'action de *Mère Courage* sur le territoire de la Suède à l'époque des guerres de religions. Mais le point significatif, c'est que *Mère Courage* paraît en 1939, en pleine crise, immédiatement avant la seconde guerre.

plonger dans le silence, l'obscurité ou l'aphasie¹⁹. Ou bien, au contraire, l'image peut constituer un point de départ pour des constructions qui atteignent les limites de l'imaginaire; c'est que dans ces conditions, l'image, figurant un plan isolé, s'appuie sur un contexte riche en événements. Pour ces raisons, on pourrait suggérer que de telles images sont à la fois dépourvues de significations réalisées et très riches de significations virtuelles. Il y a là non pas une contradiction, mais un espace dialectique qui permet de saisir le lieu logique où se déplace le signe, passant d'un état à un autre dans l'avancée de la sémiotique.

Je me contente ici de signaler un aspect qui me paraît central : les significations de l'image sont virtuelles et ses contenus appartiennent à l'avenir; de la même façon que Peirce avait écrit que la signification d'un signe est toujours virtuelle. Or il y a tout un chapitre de la sémiotique pragmatiste qui se donne comme objectif de décrire ces lieux de signification à venir : ce sont les divers interprétants dont les classes marquent divers découpages logiques. Ici, je me restreins à simplement évoquer la fonction narrative qui effectivement est susceptible d'ouvrir des voies d'interprétation. Lorsque les interprétants se réalisent sous la forme d'images supplémentaires, naît le cinéma.

C'est à ce point précis que l'on saisit que le signe n'est pas un état, mais un mouvement; et que ses retombées ne sont pas de l'ordre du sens bien délimité, mais qu'elles sont marquées de la fluidité du mouvement de signification.

Or le récit narré, fondé sur un déroulement d'événements bien établis risque toujours de rester figé dans un cadre fortement structuré qui le fonde mais qui, aussi, le délimite et donc le limite. À l'inverse, une image non-narrativisée, mais riche de potentialités, comme celle de *Mère itinérante* peut déborder le cadre narratif et devenir un signe extrêmement puissant. Ainsi, la figure de Florence Owens Thompson sur la photographie de Dorothea Lange est devenue, aux États-Unis, l'image de marque de la grande dépression : elle est à la fois symbole et icône.

5.4. *Symboliser et iconiciser*

L'icône ne s'appuie que sur l'image, sur le support physique d'un signe, mais elle est mobile, elle occupe un espace culturel ou sociologique instable. Alors que le terme symbole désigne un ensemble de valeurs constituées et établies. Ainsi une reine serait le symbole d'un pays ou d'un pouvoir, comme en fait foi son profil sur une pièce de monnaie ou son image sur un billet de banque; de façon semblable, le contour bien connu d'un coquillage de couleur jaune, logo de la cie Shell, est devenu le symbole de l'exploitation des énergies fossiles et de notre économie du pétrole. L'icône désigne un signe moins développé, et par conséquent, plus ouvert, plus libre des valeurs établies; la photographie prise spontanément, sans une

19. Le système sémiotique de Peirce avait déjà prévu une telle classe de signes qui restent purement virtuels et sans aucune réalisation en raison de la totale absence d'éléments de contexte qu'on appelle « informations collatérales ».

intention longuement préparée est, la plupart du temps, beaucoup plus près de l'iconicité que du symbole, ce que suggère l'image donnée ci-contre de Dorothea Lange installée nonchalamment sur le toit de son véhicule, caméra à la main. De ce point de vue, la photographie de Florence Owens Thompson est une icône au même titre que la fillette fuyant son village terré dans des rizières au Viet-Nam, soumis au tir de napalm des avions de chasse. Ou encore ce garçonnet juif photographié dans le ghetto de Varsovie, coiffé d'une casquette trop grande pour lui et revêtu d'une culotte courte montrant de petites jambes fragiles et qui lève les deux mains, prêt à s'embarquer naïvement dans le train qui le conduira, on sait où... Ou encore cette image qui a marqué l'imaginaire du dernier tiers du xx^e siècle, celle du Che Guevarra, réduite à quelques taches d'encre suggérant la tête d'un homme barbu, portant fièrement un bérêt muni d'une étoile.



Fig. 2. Anonyme, Dorothea Lange, 1936.

De l'icône au symbole, il y a la différence entre un lieu sémiotique ouvert et un autre, marqué par un trop plein de sens. Les photos de Florence O. Thompson, du Che Guevarra, de la petite Viet-Namienne et du petit juif de Varsovie ont fini par occuper des positions symboliques marquant des étapes cruciales de l'histoire du xx^e siècle, simplement parce que le discours de l'histoire en a fait des images cultes. Et alors, elles signifient au titre de symbole. Néanmoins, il appert que ces images ont constamment été retournées à leur statut premier d'icône ; il est d'ailleurs assez révélateur que les symboles marquent des instances de pouvoir tandis que les icônes servent d'assise à des positions de contre-pouvoir : le pouvoir et le contre-pouvoir sont d'abord d'ordre social, politique et économique : l'image qui les affiche finit par reproduire, sur le plan sémiotique, ces mêmes caractères sous les termes de l'exhaustivité ou du cumul et de la fermeture pour le symbole ; puis de la virtualité et de l'ouverture des significations, pour l'icône. Et de fait, la sémiotique affirme que le symbole marque un signe pleinement réalisé, mais souvent tourné vers le passé, alors que l'iconicité, correspondant à la catégorie de la priméité, est définie comme potentialité de signifier.

Dans une nouvelle fort significative, presque prémonitrice de l'usage de l'image photographique, intitulée *The Right Thing*²⁰, Henry James met en scène un illustrateur qui cherche des figurants qui lui serviront de modèles pour des gravures qu'il doit préparer afin d'illustrer un livre où figureront des personnages de la haute société. Or il s'avère que des aristocrates déçus n'arrivent pas à figurer les personnages qu'ils ont été alors que des gens issus d'une classe populaire réussissent à merveille à mimer des gens qu'ils ne sont pas. Dans les termes de la sémiotique, on suggérera que les aristocrates restent figés dans leurs valeurs symboliques, alors que les gens de classe populaire, placés dans un état de virtualité par rapport à cette aristocratie à mimer possèdent une liberté d'esprit et donc, une disponibilité caractéristique de l'iconicité²¹.

Ces dernières images auxquelles je me réfère opèrent une telle mutation, se déplaçant de la position du symbole vers celle de l'icône, relançant ainsi les significations. C'est précisément ce qui se produit chez le lecteur de ces signes : il est lui-même un lieu de conscience — une conscience partagée, ce qui fonde la socialité — où circulent les signes : le lecteur tourne son regard, tantôt vers les signes, tantôt vers la société, évaluant des superpositions qui ne sont jamais conformes ; ce qu'il voit dans l'icône, c'est-à-dire dans le signe ouvert, c'est un état de société enfoui sous une masse de valeurs symboliques qui, la plupart du temps, sont passées dues et qui forment une croûte opaque ; le lecteur, en poursuivant des icônes, perce cette croûte et alors, il voit à la fois des horreurs du passé, des restes de pourriture et aussi des possibles ou des espoirs qui surgissent de la dénonciation des anciens états. C'est précisément ainsi qu'un objet nouveau, promis, aussi dit « dynamique », sourd des signes accomplis, dits « immédiats ».

Ces images réalisent les trois composantes du signe ; elles apparaissent, suivant l'expression de Peirce, comme des signes figurant parmi les « plus parfaits ». On doit reconnaître que cette mobilité dans le rattachement des images, allant tantôt vers le symbole, tantôt vers l'iconicité, tient à la solidité et à la souplesse du lien indiciaire à l'objet où s'alternent rapprochement et distanciation, quasi-identité et écart maximal. C'est là, l'effet de la composition de cette photographie du visage de *Mère itinérante* où un caractère impénétrable sourd d'un plan rapproché.

20. On trouvera une fort bonne traduction en français de cette nouvelle dans Henry James, *Le banc de la désolation et autres nouvelles*, Préface J.-B. Pontalis, Paris, Gallimard (« Folio classique »). Je signale que Henry James était le frère de William ; les deux frères et Charles S. Peirce appartenaient à la même culture de la Nouvelle-Angleterre d'où provient la position pragmatiste.

21. Mary Warner Marien (2011, p. 230–231) qui analyse cette photographie de Lange, s'est brièvement référée à cette nouvelle de H. James, mais sans toucher ces notions de sémiotique.

Considérations terminales

Il s'agit donc de rebrancher la photographie sur un circuit de signification où matériaux, techniques, usages, conception même 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.

Maria Giulia DONDERO (2011, p. 138)

Dans ce parcours, nous avons voulu rassembler les éléments de la théorie qui permettent l'intégration de la photographie dans le champ de la sémiotique. Il fallait d'abord reconnaître et respecter ce qui fait la spécificité de la photographie, d'où la place centrale que nous avons réservée à la présence incontournable de la chose photographiée que nous avons reconnue comme l'objet du signe. Il nous a fallu remonter en arrière de l'histoire de la sémiotique, jusqu'à la linguistique pour rappeler ce moment initial où les objets extérieurs au signe ont été rejetés, comme non pertinents à la problématique propre, sous l'étiquette de « référent », un terme qui désignait un non-lieu. Et reconnaître que la notion de référent demeure étrangère parce que non pertinente à la sémiotique proprement dite. Pour introduire l'objet du signe dans la problématique théorique, il nous a fallu recourir à la sémiotique pragmatiste de Peirce où l'on trouve la notion centrale d'indice (« index », en anglais) qui vient précisément marquer la relation entre le signe et son objet. C'est pour cette raison que cette sémiotique nous paraît la mieux outillée pour saisir l'image photographique et en faire un signe.

Or, entre la sémiotique continentale et la sémiotique pragmatiste, il y a une distance importante qui remonte jusqu'aux postulats fondant les deux démarches. Après avoir analysé les échecs historiques des simples tentatives d'intégrer la notion d'indice à l'intérieur d'un modèle théorique qui lui est étranger, nous avons présenté une introduction aux éléments de base de la sémiotique pragmatiste, afin de corriger les incertitudes et les approximations qui découlent encore aujourd'hui de ces travaux pourtant déjà anciens.

Un second aspect sur lequel nous avons insisté tient à la contemporanéité de l'invention de la photographie moderne et la création des premiers modèles du signe chez Peirce. Les affinités entre ces deux lieux de la photographie et de la définition du signe nous ont conduit à repenser la théorie du signe avec le monde des phénomènes, tels qu'ils sont saisis par l'image photographique. Ce qui nous a conduit à une proposition qui est au cœur de la pensée pragmatiste comme en témoigne de façon très claire, *Art as Experience*, le traité de John Dewey sur l'esthétique : le signe ne réside à proprement parler, ni dans l'image, ni dans le monde, mais dans la relation dynamique qui s'établit entre ces pôles. Nous avons aussi retenu que ce lieu est imprévisible et instable ; ce qui explique la malléabilité du signe.

En dernier lieu, nous avons soumis ces réflexions théoriques à l'épreuve de la lecture d'une image photographique qui s'est historiquement avérée suffisamment forte pour devenir une icône de la photographie dans sa relation au monde. L'analyse de cette image, à laquelle nous en avons annexé trois autres qui ont aussi marqué d'une façon importante la conscience dans le dernier siècle, a été l'occasion d'une mise à l'épreuve et d'une illustration des diverses notions déjà présentées qui sont liées au pragmatisme notamment la relation indiciaire par laquelle l'image-signe trouve à s'enraciner dans le contexte de la crise économique des années 30 et aussi dans les grandes guerres du xx^e siècle; et les fonctions iconique et symbolique qui colorent chacune à sa façon les avancées du signe.

En dernière analyse, il ressort que l'appareil d'analyse se doit d'être extrêmement souple et ouvert puisque les voies de la signification sont en bonne partie imprévisibles; et, lorsqu'elles sont réalisées, elles restent instables. Ce qui est dû à la pluralité et à la variété des facteurs qui déterminent diversement les significations : on saisit ce phénomène sous l'expression de la fluidité des signes. En ce sens, l'image photographique, lorsque l'analyse en fait un signe, s'avère un lieu de croisement de divers axes, liés à des facteurs hétérogènes. C'est pourquoi l'image photographique — signe devient, suivant les termes de Dondero, « une géographie de points d'articulation et de détermination réciproque [en raison de] l'hétérogénéité des [divers] points de vue épistémologiques ».

Références bibliographiques

- BARTHES, Roland (1980), *La Chambre claire. Notes sur la photographie*, Gallimard – Seuil, Cahiers du cinéma.
- BENJAMIN, Walter (1931), « Petite histoire de la photographie », <http://etudesphotographiques.revues.org/index99.html>.
- BRUNET, François (2000), *La Naissance de l'idée de photographie*, PUF.
- CARTIER-BRESSON, Henri (1952), « L'instant propice », préface à *Images à la Sauvette*, Éditions Verve, Paris. Repris dans *les Cahiers de la photographie*, Paris, Association de la critique d'art contemporaine, n° 18, 1985.
- DEWEY, John (1934), *L'Art comme expérience*, trad. de J.-P. Cometti et autres, 2005, Paris, Gallimard (« folio-essais »).
- DONDERO, Maria Giulia, BASSO-FOSSALI, Pierluigi (2011), *Sémiotique de la photographie*, Limoges, PULIM.
- DUBOIS, Philippe (1980), *L'Acte photographique*, Labor.
- FLOCH, Jean-Marie (1986), *Les Formes de l'empreinte*, Pierre Fanlac.
- KRAUSS, Rosalind (1977), « Notes on the Index : Seventies Arts in America », *October*, n° 3 et 4, 77; puis une traduction en français dans *Macula*, n° 5-6, Paris, 79.

- (1990), *Le Photographique. Pour une théorie des écarts*, Macula.
- LANGE, Dorothea (1936), « Migrant Mother », *Midweek Pictorial*, October, 17.
- LIER, Henri van (1983), *Philosophie de la photographie*, Paris – Bruxelles, 2005, Les impressions nouvelles.
- MARIEN, Mary Warner (2011), *Photography. A Cultural History*, New York, Prentice Hall.
- NADEAU, Robert (1999), *Vocabulaire technique et analytique de l'épistémologie*, Paris, P.U.F.
- OLIN, Margaret (1980), « Touching Photographs : Roland Barthes's 'Mistaken' Identification » dans Geoffrey BATHEN (éd.), *Photography Degree Zero. Reflexions on Roland Barthes' Camera Lucida* », 2009, MIT Press, Cambridge Massachusetts.
- PEIRCE, Charles S. (1931–1935), *The Collected Papers*, Vol. I–VI par C. Hartshorne, P. Weiss; Vol. VII–VIII : 1958 par W. Burks, Cambridge, Harvard University Press. Le renvoi est indiqué par le numéro du volume, suivi d'un point, suivi du numéro du paragraphe.
- (1998), *The Essential Peirce* t. II, The Peirce Edition Project, Bloomington, Indiana University Press.
- SCHAEFFER, Jean-Marie (1987), *L'Image précaire. Du dispositif photographique*, Paris, Seuil.
- SONTAG, Susan (1977), *Sur la photographie*, trad. Ph. Blanchard, Paris, 1993, Christian Bourgeois Éditeur (« Choix-Essais »).
- TISSERON, Serge (1996), *Le Mystère de la chambre claire. Photographie et inconscient*, Paris, Flammarion (« Champs »).
- WELLS, Liz (1996), *Photography. A Critical Introduction*, New York, Routledge.