DE L’EMPREINTE À LA REPRÉSENTATION : LE DIALOGUE TEXTE / IMAGE PHOTOGRAPHIQUE

Marion COLAS-BLAISE

Université du Luxembourg

marion.colas@uni.lu

**Résumé**

On se propose d’examiner les conditions de possibilité et les modalités de l’*interaction* essentiellement entre l’image photographique et le texte verbal, qui contribue, à travers l’exploration d’autres voies que celle de l’ancrage réciproque, aux tentatives de sémiotisation de l’expérience spatio-temporelle d’un sujet négociant son rapport au monde. Le but est de dégager des catégories d’analyse permettant d’appréhender l’*interface* entre différents systèmes sémiotiques (gestuel, photographique, verbal), au profit d’une interrogation sur l’émergence du texte-énoncé verbal par rapport au texte-énoncé visuel et gestuel et d’une caractérisation des opérations de reconfiguration liées à leur dialogue.

Adoptant la perspective de la sémiotique essentiellement tensive et prenant appui sur l’ouvrage d’Annie Ernaux et de Marc Marie intitulé *L’usage de la photo*,il s’agit, plus précisément, de réinterroger la notion de *trace* et sa constitution, ainsi que le passage à la représentation artistique, au gré des étapes d’une expérience sensible, passionnelle, perceptivo-cognitive, qui, visant à "conférer davantage de réalité" aux moments de jouissance passés, tantôt cède l’initiative aux choses, tantôt leur imprime une orientation subjective, tantôt les "transfigure". La réflexion porte surtout sur le dialogue entre les pratiques de la photo, en production et en réception (la photo-souvenir, la photo d’art, la photo "métaphysique"…), et sur les modalités d’une "translation" vers l’écriture verbale, selon qu’il s’agit d’*écrire à partir des photos* ou d’*écrire les photos*.

**Mots-clefs** : photographie, trace, dialogue intersémiotique, translation, description iconique

Dans une note à l’article intitulé "Sémiologie de la langue", Émile Benveniste écrit ceci : "Le véritable problème sémiologique, qui à notre connaissance n’a pas encore été posé, serait de rechercher COMMENT s’effectue cette transposition d’une énonciation verbale en une représentation iconique, quelles sont les correspondances possibles d’un système à un autre et dans quelle mesure cette confrontation se laisserait poursuivre jusqu’à la détermination de correspondances entre SIGNES distincts"[[1]](#footnote-1). Prenant appui sur ces remarques, qui circonscrivent un champ de questionnement, on s’interrogera sur les modalités de cette "translation" d’un ordre de langage vers un autre, voire sur les conditions de possibilité d’une énonciation complexe multimodale ou polymédiale et sur les modèles d’analyse qui permettent d’appréhender l’organisation d’une sémiotique-objet mixte, qui se manifeste sous des espèces hétérogènes.

La réflexion s’adossera à l’ouvrage d’Annie Ernaux et de Marc Marie intitulé *L’usage de la photo* (2005), qui relate leur relation amoureuse entre le 6 mars 2003 et le 7 janvier 2004. Plus précisément, l’ouvrage invite à interroger les modalités de la solidarisation d’une forme d’expression polymédiale, juxtaposant des photos qui montrent, pour l’essentiel, des vêtements lancés par terre avant l’acte amoureux et des textes verbaux écrits à partir des photos, avec le plan du contenu fourni, globalement, par le combat contre la dégradation dont est porteur le temps : "l’entreprise" de "présentification" par la mémoire doit apporter un supplément de présence et un effet de "vérité", en réponse à l’exigence première : "Photo, écriture, à chaque fois il s’est agi pour nous de conférer davantage de réalité à des moments de jouissance irreprésentables et fugitifs. De saisir l’irréalité du sexe dans la réalité des traces" (p. 13)[[2]](#footnote-2). En d’autres termes, l’"entreprise" dont l’ouvrage se fait l’écho doit permettre une expérience renouvelée de la mémorisation vive par le truchement de la pensée "sensible", qui crédite le re-senti du réel lui-même d’un supplément d’intensité.Parallèlement, l’interaction entre le marquage de l’espace (appartement, chambre d’hôtel) par des vêtements jetés par terre sous l’emprise du désir, avant l’acte amoureux, et ce qu’on peut appeler la "photo-écriture" intime doit proposer un plan de l’expression satisfaisant à la lutte contre la maladie, le cancer dont souffre Annie Ernaux.

L’ouvrage permettra ainsi de scruter un double passage : celui qui mène de l’occupation de l’espace par des objets matériels à l’énonciation photographique, à l’"empreinte" de la "scène" et à la re-présentation (au sens de présentation répétée sous une forme supposée directe, produisant un effet de vérité apparemment immédiat), mais aussi à la représentation ou reconfiguration proposées ; enfin, le passage concerne  la "reformulation" de l’énonciation photographique en termes verbaux. La question directrice peut être précisée ainsi : quelles sont les catégories d’analyse permettant de rendre compte d’une économie énonciative complexe et des différentes dimensions des textes-énoncés gestuel, iconique et verbal ? Il faudra montrer i) en quoi ceux-ci intègrent les marques de l’expérience d’un sujet sensible, centre de perception et d’émotion, ii) en quoi ils respectent les morphologies propres aux supports mobilisés dans les énonciations particulières – l’espace qui accueille les vêtements éparpillés sur le sol, la photographie, la page –, et iii) en quoi ils se conforment aux contraintes liées aux pratiques discursives, gestuelles, photographiques et verbales, abordées en production et en réception.

Sur ces bases, il conviendra de réfléchir à l’entrejeu de ces composantes au sein de la structure intégrative où elles font sens : l’objet-livre *L’usage de la photo* fournit un support bi-médial à un texte-énoncé hybride qui fait se côtoyer des photos et des textes verbaux poursuivant un triple objectif : pour partie, ceux-ci réfléchissent de manière méta-discursive l’"entreprise" comme telle, détaillant et commentant les moments du parcours d’expression (action de jeter les vêtements par terre, découverte de la scène, prises de vue, découverte des photos, écriture) ; pour partie, ils sont rédigés *à partir de* ou *selon* les photos qui, elles-mêmes, "se font l’écho" d’une première énonciation gestuelle ; enfin, les textes verbaux proposent d’"*écrire les photos*", en vertu d’une transitivité du procès de "(ré)écriture" mise en évidence par l’expression "photo écrite" (p. 13). Il faudra scruter les modalités de l’émergence des brassages "intersémiotiques", c’est-à-dire, puisqu’il y a interaction et non fusion, de la coprésence de deux ou plusieurs systèmes de re-présentation/représentation. Le cadre englobant sera celui de la pratique liée à l’objet-livre, agencée ici avec une pratique "intersémiotique" de type gestuo-icono-verbal ; celle-ci coiffe les pratiques, considérées elles-mêmes comme hétérogènes, qui sont drainées par les textes gestuel, verbal et photographique, tant en production qu’en réception, et les fait entrer en résonance en fonction des *régimes* retenus.

On notera d’emblée que les tentatives de réappropriation de la scène vécue et de reconstruction du sens à travers la mémorisation se soldent pour Annie Ernaux (et contrairement à Marc Marie) par un échec relatif. Elle évoque quatre raisons au moins : le trop de sens, la photo "métaphysique" pouvant se charger d’une "signification *éperdue*" (p. 110), ou le trop peu de sens, quand la photo se fait photo d’art et que le processus d’esthétisation se solde par un affaiblissement de l’affect. Il s’agit du trop peu de sens *pour moi*, qui a comme corollaire thymique l’indifférence : "Je n’éprouve rien devant cette photo" (p. 138). À cela s’ajoute la résistance des photos, qui isolent l’instant, à devenir les chaînons de solidarités narratives, à se mettre au service d’une séquentialisation qui non seulement rende compte du parcours dans l’espace (différentes pièces de l’appartement parisien à Cergy, une chambre d’hôtel à Bruxelles) et de l’ordonnancement chronologique, mais qui permette au sujet d’expression de maintenir son identité en renouant avec le passé et en informant le futur à travers ses visées : "Sans réfléchir j’ai pris une photo de l’ensemble [des photos]. Peut-être pour me donner l’illusion de saisir une totalité. Celle de notre histoire. Mais elle n’est pas là" (p. 150-151). Désormais, les régulations collectives du contexte historique et social absorbent et gomment l’expérience individuelle : "Dans quelques années, ces photos ne diront peut-être plus rien à l’un et à l’autre, juste des témoignages sur la mode des chaussures au début des années 2000" (p. 151). Enfin, si, revêtant une fonction avant tout compensatoire, l’écriture est pour Annie Ernaux ce "quelque chose de plus" qui doit combler les vides, le projet lui fait ici éprouver ses propres limites.

Ce sont les points d’achoppement qu’on se propose de scruter, les résistances au projet de signification, voire les détournements dont sont responsables les réénonciations en production et en réception. Ainsi, il s’agit de localiser les moments où la pratique de la photo-souvenir ou celle du texte-témoignage bascule vers d’autres pratiques, plus ou moins hybrides, qui dessaisissent le sujet de son vouloir signifier initial. On visera aussi, et comme par contrecoup, à évaluer l’apport des négociations intersémiotiques qui, constituant les textes-énoncés en espaces de médiation et de recréation nécessairement hétérogènes, portent les traces des étapes successives d’un cheminement multimodal qui ne laisse indemne aucun des textes-énoncés produits.

La réflexion se développera en trois temps majeurs : tout d’abord, l’attention sera focalisée sur l’énonciation gestuelle, l’énonciation-source, en quelque sorte, dont les énonciations photographique et verbale seront des réénonciations ; ensuite, l’accent sera mis sur la dynamique interne à la production et à la réception du texte-énoncé gestuo-photographique ; finalement, on examinera les marqueurs de la translation icono-verbale.

**I. L’énonciation gestuelle**

Une première question concerne le rapport entre l’énonciation gestuelle et les "irruptions phoriques", plus ou moins spontanées ou construites, plus ou moins contrôlées, qui sont suscitées par la souffrance et la jouissance en réaction aux pressions exercées sur le Moi-chair[[3]](#footnote-3) et qui marquent l’enveloppe du corps propre. L’énonciation gestuelle n’a en effet de pertinence que sur le fond des tensions et forces qui, pendant un laps déterminé, se déploient dans un champ agonistique. Le corps d’Annie Ernaux est triplement *agi :* le printemps 2003 étant placé sous le signe d’une relation passionnelle, la chair et le corps propre sont la proie du désir ; ensuite, plus souterrainement, le corps est mû par la maladie (une tumeur qui singularise le sein droit) ; enfin, il subit les interventions externes que celle-ci suscite : le corps objet malade est déformé par l’homme (ressortissent à ce remodelage des inscriptions sur/dans la peau : des signes – descroix bleues, des traits rouges – dessinés sur la peau (p. 82), le harnachement fixé sur, ou introduit dans le corps (la ceinture, la bouteille de plastique pour les produits de chimio, le cordon de plastique glissé sous la clavicule, l’aiguille plantée dans le cathéter, p. 82)) ; le corps objet malade subit également l’action du prolongement ou substitut de l’homme (la machine, à travers les brûlures causées par les radiations)[[4]](#footnote-4).

Ainsi, dans quelle mesure – selon quelles opérations productrices d’une homogénéité et d’une cohérence globale – l’énonciation gestuelle propose-t-elle une mise en forme signifiante ? Comment le Soi-corps propre se réalise-t-il dans le discours en gérant le passé et le devenir à travers le maintien dans la répétition et la cohérence d’une visée ?

On peut considérer qu’arraché avec violence, trituré, déformé, retourné, mais aussi, d’un point de vue syntagmatique, contraint à des voisinages improbables sur le sol qui fournit un support plus durable à la forme émergeant du conflit entre matière et énergie, le vêtement est impliqué très précisément dans les trois opérations de débrayage dégagées par J. Fontanille : celle de la "pluralisation et de la déformation de l’enveloppe", celle de "l’inversion du contenu et du contenant" et celle de la "projection du propre sur le non-propre"[[5]](#footnote-5). Or, l’intéressant, ici, concerne les conséquences ultimes d’une conversion de "l’enveloppe fonctionnelle" en objet sémiotique autonome. L’autonomisation est accélérée et intensifiée par un brouillage qui affecte le principe de connexion, la composante métonymique du processus de sémiose. On l’approchera sous trois angles.

On pourrait croire que le brouillage résulte de la "violence" faite aux propositions d’usage et d’interaction avec l’usager inhérentes aux vêtements, à travers un "ajustement stratégique"[[6]](#footnote-6) rendu problématique par des distorsions, notamment aspectuelles et rythmiques, entre la pratique quotidienne du vêtement, à laquelle ressortissent, par exemple, les "pliures profondément marquées sur le cuir du dessus et de la languette" de la chaussure (p. 45), et l’"irruption phorique" : on dira que dans le cadre de ces séquences gestuelles, l’expression kinesthésique imposée par le désir, qui correspond à des mouvements et gestes qui se soustraient en partie à la "conscience" (p. 10) et qui font, par exemple, qu’un "gros tas" est "constitué de l’amoncellement d’une jupe et de la veste d’un tailleur gris retournée sur sa doublure brillante" et que "du monceau émerge en se tortillant sur les carreaux un long bas gris foncé" (p. 81), entre en conflit avec la pratique quotidienne normée qui intègre, notamment, la phase du pliage et du rangement du vêtement après usage.

De fait, le brouillage est surtout causé par une réception-interprétation du texte-énoncé gestuel qui institue la compétition entre les propositions d’usage et les pressions "accidentelles" en principe de l’expérience artistique : "Très vite nous est venue une curiosité, de l’excitation même, à découvrir ensemble et à photographier la composition toujours nouvelle, imprévisible, dont les éléments, pulls, bas, chaussures, s’étaient organisés selon des lois inconnues […]" (p. 10). Les "étoffes" constituent désormais une surface d’inscription pour une gestualité de type graphique ou pictural qui implique une syntaxe manuelle, sensori-motrice. De ce point de vue, l’expérience de la "découverte", avec la "manière d’être" (une sensibilité avivée) qu’elle suppose, est sans doute de l’ordre de l’inaugural, comme dirait Claude Zilberberg, de la rupture, qui défait le rapport de contiguïté contextuelle. À la faveur d’un délestage du souvenir et d’une expérience neuve, par la remontée dans le sentir qui autorise la surprise et l’émerveillement, l’expérience d’ordre artistique tend à s’affranchir de la cohésion anaphorique des événements, congédie le processus de sémiose indiciel et métonymique, qui fait des objets le prolongement du corps au plan figuratif, au profit d’une réception esthétisante : "Mais toujours, à l’instant de récupérer mes affaires et de détruire cette forme d’harmonie, j’ai eu le cœur serré, comme si à chaque fois je profanais les vestiges d’un lieu saint. À nos yeux c’était aussi beau qu’une œuvre d’art, tant remarquable dans le jeu de ses couleurs que dans l’interaction des étoffes ; comme si, immobiles pour l’instant, elles s’apprêtaient à ramper les unes vers les autres pour perpétuer nos gestes…" (p. 31). On peut considérer que la réception esthétisante est le préalable nécessaire du ressouvenir. En même temps, le réembrayage sur le sujet percevant s’opère à la faveur d’une mise en branle de l’imagination, telle celle qui alimente la figure de la personnification, sur la base du "comme si" : celle-ci a pour effet la fictionnalisation de la composition elle-même et la dénonciationde l’illusion de la référenciation ; elle entraîne aussi la complexification et la réouverture de l’éventail des possibles : à travers l’interaction imaginaire entre les "étoffes", qui potentialise provisoirement la première organisation statique, la réception esthétisante ouvre, en fin de compte, sur la restitution d’un monde "en puissance". Enfin, à travers le rapprochement avec l’œuvre d’art, la "composition" est appréhendée comme une totalité structurale intégrant sa propre clôture, une entité autonome, un réseau de solidarités (dépendances) intratextuelles.

L’intensification à la base de l’émotion esthétique a pour corollaire une perte (au moins provisoire) de l’intensité liée à l’événement passé, l’affaiblissement de sa qualité de présence, de la puissance affectante nécessaire pour qu’il fasse l’objet d’une "présentification" par le ressouvenir et franchisse les distances temporelles[[7]](#footnote-7).

**II. L’énonciation photographique et la réception du texte-énoncé photographique**

Dans quelle mesure l’"entreprise" de conservation et de ravivement du passé fait-elle les frais des choix opérés au niveau de l’énonciation photographique et de l’emprise prédicative nouvelle exercée au moment de la réception ? Ces points seront abordés successivement.

**A. La photographie "artistique"**

Ce sont d’abord les choix à la base de la configuration même du texte-énoncé photographique qui retiennent notre attention, les modalités sémiotiques (le support, le cadrage, le point de vue…), les *régimes* en intensité et en extensité qui sont privilégiés par la mise à distance objectivante et l’appropriation subjectivante de la "scène" : "Les premières photos, écrit Marc Marie, sont nées d’un détail. […] Puis mon champ de vision s’est élargi : ce n’était plus le simple contraste d’un vêtement par rapport à un autre, le reflet de la lumière naturelle sur le cuir d’une chaussure, mais l’ensemble d’une scène que je cherchais alors à saisir, afin d’englober les différentes strates d’une dramaturgie, la pièce que nous venions de jouer pour nous seuls" (p. 147). Ainsi, pour que la photo enclenche un processus de mémorisation vive, deux conditions semblent requises : i) sur la base d’une opération de nature synecdochique, le réglage entre le sujet de l’énonciation photographique et l’objet doit satisfaire aux critères de la stratégie englobante (une intensité forte : l’image affecte vivement et vous élit ; elle doit être couplée avec la prise en charge d’une étendue privatisée) ; ii) c’est grâce aux attributs d’une totalité unique cohérente que la photographie obéit aux règles de l’empreinte, telle qu’elle a été définie notamment par J. Fontanille et H.-R. Shaïri[[8]](#footnote-8) : le "réseau d’équivalences locales" s’établit entre la surface accueillant l’empreinte et un "segment état de choses" qui renvoie, métonymiquement, à l’entrejeu des acteurs arrachant leurs vêtements et les lançant par terre sous l’emprise du désir, c’est-à-dire transformant l’enveloppe des vêtements elle-même en surface d’inscription.

Dans ce cas, le basculement de la re-présentation, qui convient à la photo-souvenir mettant le régime de l’empreinte au service du désenfouissement du passé – "J’essaie de décrire la photo avec un double regard, l’un passé, l’autre actuel" (p. 24) –, vers la représentation ou re-création artistique semble dû à un dérèglement de la stratégie régulatrice des tensions au sein de ce que Barthes, dans *La Chambre claire,* appelle un "champ clos de forces". Annie Ernaux écrit ainsi : "Tout est transfiguré et désincarné. Paradoxe de cette photo destinée à donner plus de réalité à notre amour et qui le déréalise" (p. 146). L’esthétisation dont elle fait ainsi le procès peut résulter d’un défaut d’ajustement entre les demandes adressées par le "réel", en fonction de sa morphologie propre, et les exigences techniques (les procédés d’ordre chimique : la lumière sur certaines substances…) et physique (le dispositif optique…) en relation avec les interventions du sujet d’énonciation (point de vue, cadrage, mise en perspective, mise à contribution du flash, choix du support, de la surface d’inscription, du grain). Ce qu’elle dénonce surtout, c’est le résultat produit par une sollicitation paroxystique, une exaltation du *vouloir* et du *pouvoir faire* créateur, à travers une perspective inédite, la mise à contribution de la lumière particulière…, qui bouleversent l’équilibre fragile, en faisant jaillir le signifiant photographique et en l’exhibant : "Impression que M. a photographié une toile abstraite dans une galerie de peinture. Il m’est impossible de substituer spontanément au mur jaune la moquette verte de la chambre, que la lumière du soleil matinal a blanchie sur son trajet et divisée ainsi en deux zones de couleur différente, où sont éparpillés nos dessous, mes bottes – de voir dans la rose des sables la robe que je n’ai portée que cette fois-là …" (p. 145-146). En "potentialisant" le "donné", le décalage défait les liens de type contextuel ou indiciel. Défigeant les connexions établies, familières ou prévisibles, rouvrant l’éventail des possibles, la photo ouvre également la voie aux recatégorisations métaphoriques : "Le long d’un pan de mur jaune semblent chuter : une bête noire à tête énorme et au corps atrophié terminé par un appendice en forme de cœur…" (p. 145).

Dans le cadre de l’"entreprise", la pratique de la photo artistique est perçue comme un détournement de celle de la photo-souvenir. L’esthétisation, ici "agie", alors qu’elle était "subie" au moment de la découverte de la "composition" formée par les vêtements distribués dans l’espace, se fait au détriment de l’impression, et l’excès se solde par l’a-signifiance : "Sur le moment, écrit Marc Marie, c’était très beau. Trop beau. Au final cette image porte en elle la limite de notre travail : là où prédomine la recherche esthétique, le sens fait défaut" (p. 147)[[9]](#footnote-9).

L’esthétique ouvre enfin la voie à la réception de la photo "métaphysique", "celle qui vient de vouloir autre chose que ce qui est là. […] Un trou par lequel on aperçoit la lumière fixe du temps, du néant" (p. 110), celle qui repousse les limites au profit de l’élan toujours reconquis, de la dynamique toujours relancée qui, on le verra, s’autorise de l’écart, maintenu indéfiniment, entre les systèmes de représentation.

**B. La reconfiguration du texte-énoncé gestuel par la réception**

Il se peut aussi que la réception esthétisante ne soit pas, comme dans le cas précédent, inscrite en creux dans le texte-énoncé gestuo-photographique lui-même. On verra qu’à l’instar d’autres pratiques en réception, également déviantes par rapport au projet initial – par exemple, la pratique de la photo grevée d’une surcharge symbolique –, elle peut être le fait d’une instance réceptrice pluralisée, soumise à la pression d’expériences antérieures.

Optant pour une conception stratifiée du discours[[10]](#footnote-10), on s’intéressera aux modalités de l’orchestration des contenus convoqués par des pratiques de la réception concurrentes, qui tendent à brouiller les pistes en se marginalisant à tour de rôle. On distinguera deux cas de blocage de la remémoration vive, l’"événement" de la réception photographique déviant vers l’interprétation symbolique ou introduisant au détour par le "décentrement" artistique.

Dans le premier cas, la photo représente une chaussure d’homme piétinant un soutien-gorge. Marc Marie la commente en ces termes : "La portée symbolique du cliché est si patente que l’on peut légitimement douter du caractère fortuit de la situation. Je me revois pourtant, découvrant ce détail, et esquissant un sourire, tant le hasard épousait les contours d’une image convenue : l’homme muselant, d’une simple, noire et impérative pression de la semelle, l’éternel féminin" (p. 48-49). Annie Ernaux note pour sa part : "La lumière du flash confère à la botte un caractère dévorant. […] alors que la réalité de ma relation à M. ne correspond aucunement à cette mise en scène des objets par eux-mêmes" (p. 45). L’interprétation sur la base de représentations stéréotypées circulantes, parfaitement conventionnelles, s’opère à travers la projection d’une grille symbolique qui interdit les attributions contextuelles et imperméabilise contre une remontée dans la perception des formes et l’appréhension sensible. Déceptive, elle est d’emblée disqualifiée.

Dans le deuxième cas, la réception noue à une lecture privilégiant une rationalité de type causaliste ou inférentiel une expérience esthésique et une lecture esthétisante. Le rituel de la découverte des photos se prête à une séquentialisation en trois étapes :

"Un délai d’une ou plusieurs semaines, le temps de finir la pellicule et de la porter à développer chez Photoservice, séparait la prise des photos de leur découverte. Celle-ci s’effectuait selon un rituel :

interdiction à celui qui allait chercher les photos d’ouvrir la pochette

s’installer l’un à côté de l’autre dans le canapé, devant un verre, avec un disque en fond

sortir une à une les photos et les regarder ensemble

C’était à chaque fois une surprise. On ne reconnaissait pas d’emblée la pièce de la maison où la photo avait été prise, ni les vêtements. Ce n’était plus la scène que nous avions vue, que nous avions voulu sauver, bientôt perdue, mais un tableau étrange, aux couleurs souvent somptueuses, avec des formes énigmatiques. L’impression que l’acte amoureux de la nuit ou du matin – dont on avait du mal, déjà, à se rappeler la date – était à la fois matérialisé et transfiguré, qu’il existait maintenant *ailleurs*, dans un espace mystérieux" (p. 11).

D’abord, on assiste à une intensification sous l’effet de la "surprise", voire de l’angoisse, qui sanctionne, du point de vue thymique, la rupture par rapport à l’attente, la "distorsion", selon l’expression de Barthes, "entre la certitude et l’oubli"[[11]](#footnote-11). L’intensification est liée à la remise en question (au moins temporaire et partielle) du savoir et du croire que "ça a été", tels qu’ils sont liés de manière spécifique à la modalité sémiotique de la photographie, aux contraintes et aux possibilités inhérentes au régime de l’empreinte. Le texte énonce au moins une des conditions modales de cette réception : la "découverte" des photos réclame une mise en scène réglée avec la précision du rituel, qui encadre les étapes d’un schéma narratif qui mène, globalement, de la compétentialisation du sujet spectateur au passage dans un monde autre. On retiendra que la singularisation du lieu et du moment s’opère par une évacuation de la quotidienneté. Le blocage s’accompagnant d’une augmentation de la pression derrière la "fermeture", la réception des photos est supposée correspondre à une détente, à une décharge de l’intensité ainsi accumulée ; de fait, l’émotion suscitée – la surprise – donne lieu, on l’a vu, à une nouvelle intensification brusque.

Dans un deuxième temps, la remise en question, l’ébranlement perceptivo-cognitif et pathémique donnent lieu non plus à un rapprochement entre des formes qui restent identifiables, mais à une transformation (une "transfiguration") énonciative de la scène vécue, dont la photo fournit l’empreinte, en "tableau". Sur le déjà-vécu qui informe le futur et alimente l’attente, se détache le jamais-vu, voire le jamais-touché, si tant est que l’appropriation sollicite plus d’un canal sensoriel  et que la saisie procure des sensations également tactiles. L’empreinte devient *espace de présentation* d’une réalité nouvelle, dont l’appropriation incombe aux "instances" plurielles – sensible, perceptivo-cognitive, pathémique – qui se disputent l’espace de la réception.

L’intéressant, du point de vue des processus intersémiotiques, c’est que l’expérience esthétisante advienne à la faveur d’un suspens du savoir et du croire "être vrai", relégués à l’arrière-plan par le doute. De ce point de vue, le texte-énoncé "gestuo-photographique" ne ressemble qu’à lui-même, offrant la puissance retrouvée du mystère. Le doute apparaît comme la condition de possibilité d’une assomption différente. En même temps, on peut supposer que l’expérience de la réception photographique a elle-même été infléchie par la réception esthétisante du texte-énoncé gestuel, qui a continué à exercer une pression souterraine.

Dans un troisième temps, enfin, la résolution de la tension s’opère par le rétablissement du rapport de la photographie à la réalité et au temps remémorés, c’est-à-dire par la réaffirmation du caractère "déictique" du langage photographique[[12]](#footnote-12).

**III. La transposition verbale**

En rendant ainsi incertains, voire en bloquant la "voie nostalgique du souvenir" selon Barthes[[13]](#footnote-13), l’accès au "vécu" et au "re-vécu", les expériences de la production et de la réception gestuo-photographiques inscrivent en creux le besoin d’une autre étape de la séquence expressive : celle de la translation verbale.

On peut résumer la problématique ainsi : il s’agissait pour nous, dans un premier temps, de rendre compte du passage transmédiatique menant du texte-énoncé gestuel au texte-énoncé gestuo-photographique, en montrant en quoi l’empreinte ou la trace photographique se prête à une gamme de régimes de "rendu" du gestuel, de la re-présentation à la représentation ou re-création artistiques. Il est ainsi apparu que la "scène" source a donné lieu à des reprises énonciatives, en production et en réception, qui l’ont soumise à de nouvelles sémiosis à mesure que, sous l’effet notamment du temps, le "donné" gestuel perdait de son éclat initial, était moins perçu comme un "en-soi" débrayé témoin d’une scène vécue, que comme un ensemble de figures en attente d’une signification et d’une assomption vive par le sujet d’énonciation au sein d’une "composition" inédite.

Là-dessus, le passage du texte-énoncé gestuo-photographique au texte-énoncé icono-verbal implique une nouvelle "translation transmédiatique"[[14]](#footnote-14), qui engage une modalité sémiotique différente, de l’ordre du "comme" ("comme dans un tableau", selon l’expression de L. Louvel, ou, dirons-nous, "comme sur une photo") ou du "comme si"[[15]](#footnote-15). L’hypothèse est que sur la base des corrélations valencielles, il est possible de faire se profiler sur le fond de cette différence d’ordre "génétique", et sous le nappage "monomédial" (un seul signifiant, ici verbal), différents *régimes* de la gestion énonciative de la co-présence de deux systèmes de représentation complexes hétérogènes.

Dans des cas extrêmes de maintien de l’apport gestuo-photographique à la périphérie du discours source (intensité forte et extensité faible : l’élément paré de l’éclat de l’étrangéité n’est pas admis dans le champ de discours du sujet de l’énonciation verbale) ou d’appropriation par intégration et dilution dans le discours cible (intensité et extensité faibles : l’apport est dépourvu de sa charge affective et privé de sa matérialité propre), le *médium* source sert seulement d’enclencheur lançant la machine textuelle cible : celle-ci couvre alors l’ensemble de l’empan, de la digression au développement diégétique. La digression éprouve jusqu’à sa limite ultime, quand sont menacés les liens anaphoriques et cataphoriques et la cohérence sémantique elle-même ; quant à la restitution par le développement diégétique, la photographie donne lieu non seulement à une chronogénèse, mais à une narratogénèse : "J’étais allé acheter des roses boulevard Anspach. C’était un après-midi gris et frais, un samedi. […]" (p. 39). Nouant dans le maintenant de la découverte de la photo les rétensions aux protensions, il s’agit de déplier les strates du passé et d’interroger la capacité des expériences révolues à informer le futur. La narrativisation satisfait ainsi, du moins en partie, à une des conditions de réussite de l’"entreprise" déclinées plus haut.

Quand l’écriture *à partir de* recourt ainsi à la narrativisation et à la fictionalisation des contenus, il se peut que le lien avec le vécu, voire avec tout ce qui se dérobe à l’appréhension, ne puisse être noué qu’*a posteriori*, sur la base de l’établissement de correspondances à partir de l’imaginaire et des fantasmes déclenchés, comme lors d’un test de Rorschach[[16]](#footnote-16).

Ailleurs, la photo, débrayée, fait l’objet de prises en charge prédicatives par l’entremise d’explorations détaillées qui construisent l’espace ainsi que de mises en série : "À droite de la photo, des placards en bois clair, un lave-vaisselle blanc" (p. 53), "Par terre, au premier plan, sur la moquette formant une sorte d’étroite coulée verte entre la plinthe blanche d’un mur et la paroi verticale d’un bureau, plusieurs feuilles couvertes d’écriture manuscrite, qui se chevauchent, en désordre" (p. 63), "Sur le parquet, saisissante en gros plan, la même botte d’homme que sur la première photo, en cuir noir, style Doc Marten’s […]" (p. 45).

Cependant, la question qui insiste concerne l’écriture *de* la photo : comment "rendre" la photo en la "faisant exister" verbalement, comment construire le simulacre du direct, plutôt que du "détournement" quand "un art se met pour un autre"[[17]](#footnote-17) ? Comment basculer du côté de la "monstration" – alors même qu’il y a changement de canal sensoriel[[18]](#footnote-18) – au profit de l’"adhérence" retrouvée du référent que, précisément, la photo d’art a dénoncée[[19]](#footnote-19) ?

La "description iconique" semble d’emblée réunir sur elle une double tension : l’*ut pictura poesis* relève, traditionnellement, d’une pensée par analogie[[20]](#footnote-20). En même temps, l’unité textuelle descriptive est d’office travaillée par une tension interne, correspondant aux deux postures énonciatives dégagées par P. Hamon : l’opération de "détaille" et la création d’analogies, de métaphores ou de comparaisons[[21]](#footnote-21). Si telles sont les contraintes croisées qui pèsent sur la "description iconique" ou "photographique", on cerne mieux les enjeux liés à ce projet d’écriture. Même si, comme le note H. Damisch, "tout […] s’oppose à l’idée d’une correspondance terme à terme entre le texte et les images aussi bien qu’à l’hypothèse […] qui voudrait que le passage s’opère sans reste d’un registre à l’autre du champ sémiotique, dont l’unité serait garantie par la possibilité d’une traduction récriproque et généralisée"[[22]](#footnote-22), l’"écriture photographique" d’Annie Ernaux se veut le lieu d’une opération de débrayage énonciatif où le texte-énoncé gestuo-photographique translaté se voit conférer le statut d’un tout autonome, clairement démarqué (blanc, retrait). Il doit s’enlever sur le fond de l’écrit (récit…) qui l’enchâsse, pour être un en-soi "rendu" au mode direct, après gommage des marques de la remise en perspective par le sujet de la reprise. Tout se passe comme si, s’originant dans l’écart ou la différence, la photo était reconstruite de l’intérieur : "Devant le lit défait, la table du petit déjeuner avec le pot de café, les toasts et les viennoiseries qui restent dans la corbeille. Sur les draps un petit tas noir […]. À droite, presque noires à cause de l’ombre dans laquelle elles sont plongées, des roses rouges dans un vase. Au fond, la fenêtre entrebâillée" (p. 35). Faisant valoir son statut d’"interface" entre provenance et destination, son appartenance "bifide"[[23]](#footnote-23), la "description photographique" devient l’élément-frontière qui habite la ligne de partage entre la photo et le texte verbal d’accueil, l’entre-deux où il se trouve pris dans l’oscillation sans fin entre l’une et l’autre. À ce titre, la description bénéficie d’une présence discursive forte : *elle énonce quelque chose* est traité par le sujet de l’énonciation verbale comme réalisé – comme l’effet de sa visée intense et de sa saisie étendue – et comme faisant l’objet d’une assomption forte ; enfin, elle emporte avec elle une présomption d’"authenticité" ou de "vérité".

Or, c’est pour ces raisons, précisément, que l’"écriture photographique" elle-même peut se révéler impuissante à drainer les expériences passées vers le présent. Ce qui emporte l’adhésion du sujet d’énonciation, c’est aussi le mode de translation à la base de la "description photographique", c’est-à-dire la représentation icono-verbale telle que, mobilisant solidairement le plan du contenu et le plan de l’expression et faisant non seulement *usage* mais encore *mention* des mots, elle fait intervenir de l’"autonymie" au sens où l’entend J. Authier-Revuz, et opacifie et complexifie le sémantisme du discours[[24]](#footnote-24). Une semblable opacité sémantique est créée par les modalisations sur le dit, les réflexions théoriques ou commentaires métadiscursifs, qui sont souvent signalés par des tirets doubles – ces rupteurs qui, à la faveur d’un mouvement concessif (le texte se poursuit *malgré,* mais aussi *grâce à* l’interruption), dessinent sur la chaîne un espace hors-phrase bénéficiant d’une large autonomie sémantique et syntaxique : "Sur le carrelage – une sorte de damier bleu et beige, des années 50 – près du placard d’où elle a été sortie, une poubelle pleine avec des écorces d’oranges pressées sur le dessus des ordures" (p. 53).

À cela s’ajoute, enfin, une double ambiguïté inhérente au dit lui-même, qui apparaît déconnecté de l’espace-temps du souvenir. Elle est résumée, du moins en partie, par le présentatif *il y a,* appelé fréquemment par les phrases elliptiques : "Au premier plan, à droite, un pull rouge – ou une chemise – et un débardeur noir qui paraissent avoir été arrachés et retournés en même temps" (p. 23). Comme le montrent notamment M. Riegel *et alii* [[25]](#footnote-25) et A. Rabatel[[26]](#footnote-26), deux acceptions se partagent l’aire couverte par cette expression : en vertu des interprétations présentative – quand *il y a* se rapproche de "voici" – et existentielle – quand  *il y a* équivaut à "il existe" et sert à introduire des référents dans l’univers du discours –, elle participe à une "mimésis du sujet" à l’origine de la représentation et à une "mimésis de l’objet" ; comme le suggère l’exemple cité précédemment, elle introduit, en effet, des groupes nominaux qui, au regard de la séquence qui suit, jouent le rôle thématique de support de la prédication.

La présence insistante de *il y a* se prête ainsi à une double exploitation et propose à la "description photographique" un double devenir. D’une part, on passe aisément du *dire ce qui est* au *(se) dire soi*: on voit comment s’opère un déplacement d’accent, un basculement de la description "objectivée", "débrayée", vers une prise en charge esthétisante à laquelle ressortissent également les tropes. La description tend par un de ses bords non seulement vers l’*hypotypose*, mais vers l’*ekphrasis* définie par Barthes comme "un morceau brillant, détachable (ayant donc sa fin en soi, indépendante de toute fonction d’ensemble), qui avait pour objet de décrire des lieux, des temps, des personnes ou des œuvres d’art"[[27]](#footnote-27).

D’autre part, le débrayage dont fait état l’expression *il y a* est lié dans les textes d’Annie Ernaux à une poétique de la "litote" qui fait s’estomper la charge émotive au profit du "découpage ultime et microscopique d’un champ sémantique parcouru" selon P. Hamon[[28]](#footnote-28) et de l’inventaire méthodique. Dans ce cas, le sujet opérateur, qui commande un mouvement de balayage par le regard et de décryptage discontinu, est doublement dépossédé de son initiative.

D’un côté, le "dire ce qui est (vu)" est combattu par la projection sur la "description photographique" de modèles descriptifs codifiés qui la désapproprient d’elle-même : non seulement la description se conforme-t-elle à une progression à thèmes dérivés, l’éclatement de l’hyperthème ("cuisine") en sous-thèmes ("placards, plan de travail, évier…") ayant une fonction de structuration du texte, mais encore la juxtaposition des segments énumérés, rendus « homofonctionnels », est-elle mise au service d’une réticulation textuelle plus générale, suivant un ordre imposé, surtout spatial : "Sur le plan de travail au-dessus, de chaque côté de l’évier reluisant… sur le carrelage près du placard… touchant la poubelle, la flaque sombre d’un vêtement… à côté d’une pantoufle blanche… au pied du lave-vaisselle… derrière le tas sombre…" (p. 53). La description devient un méta-classement, "démonstration" autant que "monstration", puisque s’y déploie avec une certaine ostension le savoir encyclopédique et lexical du descripteur.

De l’autre côté, l’"écriture photographique", qui cherche à dire précisément "ce qui est (vu)", est happée par la tentation non pas tant de la généralisation que de l’"exemplarité". "Sur le débardeur, très visible, une étiquette blanche. Plus loin, un jean bleu recroquevillé, avec sa ceinture noire. À gauche du jean, la doublure rouge d’une veste rouge étalée comme une serpillière. Posés dessus, un caleçon bleu à carreaux et un soutien-gorge blanc dont la bride s’allonge vers le jean. Derrière, une grosse chaussure masculine, style botte, est renversée à côté d’une chaussette bleue en boule" : à la suite d’A. Rabatel[[29]](#footnote-29), on dira que le présentatif *il y a*, qu’il est possible de restituer, "exprime une forme abstraite et intellectuelle d’ostension, de nature interprétative, valant pour l’énonciateur comme pour le co-énonciateur" ; il témoigne de l’irruption de l’objet, de sa présentation et sa présence immédiate retrouvée, qui échappe à l’emprise des variations dans le temps, mais la référence n’est pas particulière (il ne s’agit pas du jean de Marc Marie) ; il ne porte pas non plus sur l’existence d’un jean et d’une chaussure en général, mais sur un jean et une chaussure "exemplaires", voire, ajouterons-nous, parfaitement prototypiques, une "essence", peut-être, au sens où l’entend Barthes quand, à propos de la photographie et du masque, il parle du "sens, en tant qu’il est absolument pur"[[30]](#footnote-30). La visée du sujet qui projette de s’en emparer est "élective", plutôt que "particularisante" ; la vérité produite par la déictisation est "typique", plutôt qu’"authentique"[[31]](#footnote-31).

Dépouillée tant des représentations culturelles et des codifications liées à la séquence descriptive que des connexions métonymiques, la "description photographique" quitte le plan du contingent ; la re-présentation photographique s’en trouve elle-même, et rétrospectivement, reconfigurée.

Conséquence ultime peut-être : arrachés à leur contexte, isolés, redistribués, il arrive que les objets soient *présentés* comme du jamais-vu, voire *se présentent* comme voyant, si l’on pense à ce que Deleuze dit des visions de Van Gogh : la "fleur voit", le "paysage voit"[[32]](#footnote-32).

Entraînant la suppression de connexions métonymiques rassurantes, l’absence de noms propres dans les textes d’Annie Ernaux (par opposition à ceux de Marc Marie) invite à s’affranchir davantage de la contingence et rend possible l’oscillation sans fin : "[…] le nom propre […] permet de montrer du doigt, écrit Foucault, c’est-à-dire de faire passer subrepticement de l’espace où l’on parle à l’espace où l’on regarde, c’est-à-dire de les refermer commodément l’un sur l’autre comme s’ils étaient adéquats. Mais si on veut maintenir ouvert le rapport du langage et du visible, si on veut parler non pas à l’encontre mais à partir de leur incompatibilité, de manière à rester au plus proche de l’un et de l’autre, alors il faut effacer les noms propres […] »[[33]](#footnote-33).

S’il s’agit pour Annie Ernaux et Marc Marie de scruter les conditions auxquelles la photographie et l’écriture verbale font revivre l’expérience passée, notre attention a été focalisée d’abord sur les points de bifurcation ou de basculement, à partir desquels prend forme une production/réception signifiante d’un autre ordre. Le rituel de la "découverte" semble indiquer que face à une photographie qui porte les marques d’un déplacement "originel" – "Rien de nos corps sur les photos. Rien de l’amour que nous avons fait. La scène invisible. La douleur de la scène invisible. La douleur de la photo" (p. 110) –, la réussite d’une mémorisation vive réclame un certain degré de médiation esthésique et esthétique, qui procure un regain d’intensité et un supplément de présence ; en retour, l’expérience artistique "authentique" doit trouver son ancrage dans le vécu. En même temps, l’essentiel concerne sans doute le maintien de la différence ou de l’écart et du passage. La réussite de l’"entreprise" paraît résider dans l’instabilité, voire dans le détournement incessant des pratiques de la photo – au moins celles de la photo-souvenir, de la photo d’art et de la photo "métaphysique" – et du questionnement indéfini ainsi instauré. Elle est liée, enfin, à la dynamique de la translation d’un *médium* à un autre : celle-ci donne lieu à l’expérience intersémiotique d’un texte-énoncé englobant bi-médial et, en son sein, à celle de formations signifiantes hétérogènes, auxquelles le maintien "dans l’infini de la tâche", selon Foucault[[34]](#footnote-34), confère un surcroît d’intensité.

**rÉfÉrences bibliographiques**

Authier-Revuz J., 1995 - *Ces mots qui ne vont pas de soi. Boucles réflexives et non-coïncidences du dire*, Paris, Larousse.

BARTHES R., 1993-1995 - La chambre claire, Note sur la photographie, Œuvres complètes (éd. E. Marty), t. 3, Paris, Seuil.

BATT N., 2004 - "Du signe linguistique au signe littéraire : lire le complexe", dans Sémiotique, phénoménologie, discours. Du corps présent au sujet énonçant, dir. COSTANTINI M. & DARRAULT-HARRIS I., Paris, L’Harmattan, p. 125-133.

Benveniste É., 1974 - *Problèmes de linguistique générale*, II, Paris, Gallimard.

BEYAERT-GESLIN A., 2006 - "Photo d’art et photo de presse. Enquête sur la vie intime des textes et des pratiques", Semiotiche, 4, p. 35-58.

COBLENCE F., 2004 - "L’invention et l’effacement des traces", dans Traces photographiques, traces autobiographiques, dir. Méaux D. & Vray J.-B., Saint-Étienne, Publications de l’Université de Saint-Étienne, p. 25-32.

Damisch H., 2000 - "La peinture prise aux mots", dans Schapiro M., *Les mots et les images*, Paris, Macula.

Ernaux A. & Marie M., 2005 - L’usage de la photo, Paris, Gallimard.

FONTANILLE J., 1996 - "Le trope visuel, entre présence et absence", Protée, vol. 24, no1, p. 47-54.

Fontanille J., 1998 - *Sémiotique du discours*, Limoges, PULIM.

FONTANILLE J., 1999 - Sémiotique et littérature, Paris, PUF.

FONTANILLE J., 2004 - Soma et séma. Figures du corps, Paris, Maisonneuve & Larose.

Fontanille J., 2006 - "Textes, objets, situations et formes de vie", dans *La Transversalité du sens. Parcours sémiotiques*, dir. Alonso J., Bertrand D., Costantini M. & Dambrine S., Paris, Presses Universitaires de Vincennes, p. 213-240.

FONTANILLE J., 2007 - "Affichages : de la sémiotique des objets à la sémiotique des situations", Nouveaux Actes Sémiotiques [en ligne], Actes de colloque 2004, Affiches et affichage. Disponible sur <http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=1487>.

FOUCAULT M., 1966 - Les mots et les choses, Paris, Gallimard.

HAMON P., 1981 - Introduction à l’analyse du descriptif, Paris, Hachette.

LOUVEL L., 1997 - "La description picturale, pour une poétique de l’iconotexte", Poétique, 112, p. 375-491.

LOUVEL L., 2002 - Texte/image. Images à lire, textes à voir, Rennes, Presses Universitaires de Rennes.

MONTEBELLO P., 2007 - "Figure et image dans l’esthétique de Deleuze", dans Puissances de l’image, dir. GENS J.-C. & RODRIGO P., Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, p. 69-80.

POIRIER J., 2007 - "Photobiographie : Image de soi et impuissance à (se) voir", dans Puissances de l’image, dir. GENS J.-C. & RODRIGO P., Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, p. 211-220.

Quéré H., 1992 - Intermittences du sens : Etudes sémiotiques, Paris, PUF, 1992.

RABATEL A., 2001 - "Valeurs énonciative et représentative des “présentatifs“ c’est, il y a, voici/voilà : effet point de vue et argumentativité indirecte du récit", Revue de Sémantique et de Pragmatique, 9-10, p. 43-74.

Riegel M., Pellat J.-C. & Rioul R., 1994 - *La grammaire méthodique du français*, Paris, PUF.

SHAÏRI H.-R. & FONTANILLE J., 2001 - "Approche sémiotique du regard photographique : deux empreintes de l’Iran contemporain", Dynamiques visuelles, Nouveaux Actes Sémiotiques, 73-75, p. 87-120.

ZILBERBERG C., 2006 - Éléments de grammaire tensive, Limoges, PULIM.

**Marion Colas-Blaise**

**Professeur**

**Université du Luxembourg**

**CeReS (Limoges) et CELTED (Metz)**

23, allée Léopold Goebel

L-1635 Luxembourg

[marion.colas@uni.lu](mailto:marion.colas@uni.lu)

1. Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, II, Paris, Gallimard, 1974, p. 59. [↑](#footnote-ref-1)
2. Nos références renvoient à A. Ernaux & M. Marie, *L’usage de la photo*, Paris, Gallimard, 2005. [↑](#footnote-ref-2)
3. Cf. J. Fontanille, *Soma et séma. Figures du corps,* Paris, Maisonneuve & Larose, 2004, p. 61. [↑](#footnote-ref-3)
4. Les inscriptions recueillies par l’enveloppe ou la chair peuvent être approchées sous différents angles : en fonction de l’espace, plus ou moins concentré ou étendu, qu’elles accaparent, et de l’intervalle de temps occupé ; en fonction de l’intensité qui caractérise l’entrejeu de la pression externe exercée et de la résistance suscitée (inscriptions à fleur de peau ou sous la forme d’entailles plus profondes) ; en fonction de la tonicité et des variations de *tempo*; en fonction de la manière plus ou moins ostensive ou cachée (par exemple, l’aiguille est "masquée" par un pansement, p. 83). [↑](#footnote-ref-4)
5. Cf. J. Fontanille, *Soma et séma, ibid*., p. 151. [↑](#footnote-ref-5)
6. Au sujet de cette notion, voir J. Fontanille, "Textes, objets, situations et formes de vie", dans *La Transversalité du sens. Parcours sémiotiques*, dir. Alonso, J., Bertrand, D., Costantini, M. & Dambrine, S., Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 2006, p. 213-240. [↑](#footnote-ref-6)
7. Cf. H. Parret au sujet de la "présentification" chez Husserl : "L’essence de la présentification consiste dans cette possibilité de reprendre l’absent de façon modifiée sur la scène où toute vie s’exécute, la scène du Présent vivant", *Présences, Nouveaux Actes Sémiotiques*, 76-78, 2001, p. 19-20. [↑](#footnote-ref-7)
8. H.-R. Shaïri & J. Fontanille, "Approche sémiotique du regard photographique : *deux empreintes de l’Iran contemporain*", *Nouveaux Actes Sémiotiques*, 73-75, 2001, p. 89. [↑](#footnote-ref-8)
9. Au sujet de l’opposition entre une "esthétique de l’*agir*", propre à l’œuvre d’art, et une "esthétique du *subir* comprise comme lot commun de toutes les photos", voir A. Beyaert-Geslin, "Photo d’art et photo de presse. Enquête sur la vie intime des textes et des pratiques", *Semiotiche,* 4, p. 47-48. On notera ici le lexème "recherche", qui aiguille la réflexion sur la voie des réminiscences "iconologiques", données en partage ; ainsi, le "pan de mur jaune" embraye sur les configurations culturelles, plus ou moins stabilisées et collectives, qui modélisent l’activité énonciatrice singulière. [↑](#footnote-ref-9)
10. Voir J. Fontanille, *Sémiotique du discours*, Limoges, PULIM, 1998. [↑](#footnote-ref-10)
11. R. Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie, Œuvres complètes*, t. 3, Paris, Seuil, 1993-1995, p. 1169. [↑](#footnote-ref-11)
12. R. Barthes, *La chambre claire, op. cit.*, p. 1112. [↑](#footnote-ref-12)
13. R. Barthes, *ibid*., p. 1169. [↑](#footnote-ref-13)
14. L. Louvel entend par "translation transmédiatique" "le passage d’un signifiant", par exemple pictural, "à un autre signifiant (linguistique) de nature différente", "La description picturale", *Poétique*, 112, 1997, p. 477. [↑](#footnote-ref-14)
15. Cf. L. Louvel, *art.* *cit.,* p. 478. [↑](#footnote-ref-15)
16. Voir Laplanche et Pontalis (1992) au sujet de "l’opération par laquelle le sujet expulse de soi et localise dans l’autre, personne ou chose, des qualités, des sentiments, des désirs, qu’il méconnaît ou refuse en lui" ; A. Ernaux note : "Ma première réaction est de chercher à découvrir dans les formes des objets, des êtres, comme devant un test de Rorschach où les taches seraient remplacées par des pièces de vêtement et de lingerie", p. 24. [↑](#footnote-ref-16)
17. Cf. L. Louvel, *art. cit.*, p. 476. [↑](#footnote-ref-17)
18. Cf. une des conditions imposées par la monstration selon H.-R.Shaïri et J. Fontanille dans "Approche sémiotique du regard photographique : *deux empreintes de l’Iran contemporain*", *art. cit*., p. 30. [↑](#footnote-ref-18)
19. Au sujet de l’"adhérence singulière" du référent, voir R. Barthes, *La Chambre claire, op. cit.*, p. 1113. [↑](#footnote-ref-19)
20. Cf. L. Louvel au sujet du "trope du pictural" : il "reposerait sur l’analogie constitutive de l’*ut pictura poesis,* 'archi-figure' ; il se marquerait dans le texte explicitement par la comparaison, l’*ekphrasis*, ou plus discrètement par un travail métaphorique, métonymique ou synecdochique, dans l’*hypotypose*, voire dans une oscillation recouvrant peut-être l’oscillation métaphoro-métonymique, l’image dans le texte fonctionnant comme métonymie (ou synecdoque) et/ou métaphore", *art. cit.*, p. 476. [↑](#footnote-ref-20)
21. P. Hamon, *Introduction à l’analyse du descriptif,* Paris, Hachette, 1981, p. 64. [↑](#footnote-ref-21)
22. H. Damisch, "La peinture prise aux mots", dans Meyer Schapiro, *Les mots et les images*, Paris, Macula, 2000, p. 21. [↑](#footnote-ref-22)
23. H. Quéré, *Intermittences du sens : Études sémiotiques*, Paris, PUF,1992, p. 88. [↑](#footnote-ref-23)
24. J. Authier-Revuz, *Ces mots qui ne vont pas de soi. Boucles réflexives et non-coïncidences du dire*, Paris, Larousse, 1995. [↑](#footnote-ref-24)
25. M. Riegel, J.-C. Pellat & R. Rioul, *La grammaire méthodique du français*, Paris, PUF, 1994. [↑](#footnote-ref-25)
26. A. Rabatel, "Valeurs énonciative et représentative des 'présentatifs' *c’est, il y a, voici/voilà* : effet point de vue et argumentativité indirecte du récit", *Revue de Sémantique et Pragmatique,* 2001, 9-10, p. 43-74. [↑](#footnote-ref-26)
27. R. Barthes, "L’effet de réel", dans *Littérature et réalité*, éd. Genette, G., Todorov, T., Paris, Seuil, 1982, p. 84 ; on citera, en vrac : "À gauche du jean, la doublure rouge d’une veste rouge étalée comme une serpillière" (p. 23), et surtout, au sujet des dessous et de la robe éparpillés sur la moquette verte de la chambre : "Le long d’un pan de mur jaune semblent chuter : une bête noire à tête énorme et au corps atrophié terminé par un appendice en forme de cœur, […] une grande rose des sables" (p.145). [↑](#footnote-ref-27)
28. P. Hamon, *Introduction à l’analyse du descriptif, op. cit*., p. 64. [↑](#footnote-ref-28)
29. A. Rabatel, *art. cit*., p. 59. [↑](#footnote-ref-29)
30. R. Barthes, *La chambre claire, op. cit.*, p. 1131. [↑](#footnote-ref-30)
31. À ce sujet, cf. J. Fontanille, *Soma et séma. Figures du corps*, Paris, Maisonneuve & Larose, 2004, p. 231. [↑](#footnote-ref-31)
32. G. Deleuze, *Qu’est-ce que la philosophie ?*, Paris, Éditions de Minuit, 1991, p. 166 ; cité par P. Montebello, "Figure et image dans l’esthétique de Deleuze", dans *Puissances de l’image*, Gens, J.-C. & Rodrigo, P., Dijon,Éditions Universitaires de Dijon, 2007, p. 72. [↑](#footnote-ref-32)
33. M. Foucault*, Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 25. [↑](#footnote-ref-33)
34. *Ibid*., p. 25. [↑](#footnote-ref-34)