

Title	La photographie et l'interprétation des signes dans A la recherche du temps perdu : d'après la sémiotique de Ch. S. Peirce (2)
Sub Title	
Author	菅沼, 潤(Suganuma, Jun)
Publisher	慶應義塾大学フランス文学研究室
Publication year	2003
Jtitle	Cahiers d'études françaises Université Keio (慶應義塾大学フランス文学研究室紀要). Vol.8, (2003.), p.67- 82
JaLC DOI	
Abstract	Dans notre article qui précède celui-ci, nous avons analysé le thème de la photographie dans A la recherche du temps perdu, sous la lumière des dix classes de signe proposé par Peirce. Ici, l'objet de notre étude est la sémiotique peircienne elle-même et la théorie de la photographie. Nous allons essayer de faire d'abord un résumé rapide de la relation entre la théorie de la photographie et la classification peircienne des signes : l'icône-indice-symbole. Nous proposons ensuite l'application totale du système peircien, en faisant illustrer les dix classes de signe par divers types d'interprétations de l'image photographique, et essayons de mieux montrer l'utilité de sa théorie pour l'analyse sémiotique de l'image.
Notes	
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AA11413507-20030000-0067

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the Keio Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

La photographie et l'interprétation des signes dans *A la recherche du temps perdu* — d'après la sémiotique de Ch. S. Peirce (2)

Jun SUGANUMA

Dans notre article qui précède celui-ci⁽¹⁾, nous avons analysé le thème de la photographie dans *A la recherche du temps perdu*, sous la lumière des dix classes de signe proposé par Peirce. Ici, l'objet de notre étude est la sémiotique peircienne elle-même et la théorie de la photographie.

Nous allons essayer de faire d'abord un résumé rapide de la relation entre la théorie de la photographie et la classification peircienne des signes : icône-indice-symbole⁽²⁾. Nous proposons ensuite l'application totale du système peircien, en faisant illustrer les dix classes de signe par divers types d'interprétations de l'image photographique, et essayons de mieux montrer l'utilité de sa théorie pour l'analyse sémiotique de l'image.

1. La photographie : icône, indice, ou symbole ?

Peirce concevait trois classes de signe dans son rapport à l'objet auquel il renvoie : *icône*, *indice*, *symbole*. Une *icône* ressemble à son objet, un *indice* est réellement affecté par son objet, un *symbole* renvoie à son objet en vertu d'une règle, d'une loi, d'une association d'idées générales (ES, 139-140).

L'*icône* est une « image » de son objet. Une photographie peut être donc une icône, parce qu'elle « ressemble » à l'objet photographié. En effet, longtemps après son invention, la photographie a été considérée comme représentation fidèle de la réalité⁽³⁾. Mais en la considérant par rapport à d'autres images —

dessin, peinture, etc. — on trouvera la particularité de la photographie, celle qui est due à sa genèse automatique. Peirce lui-même nous fait remarquer ce point :

Les photographies, et en particulier les photographies instantanées, sont très instructives parce que nous savons qu'à certains égards elles ressemblent exactement aux objets qu'elles représentent. Mais cette ressemblance est due aux photographies qui ont été produites dans des circonstances telles qu'elles étaient physiquement forcées de correspondre point par point à la nature. De ce point de vue, donc, elles appartiennent à la seconde classe des signes : les signes par connexion physique. (*ES*, 151).

Peirce, qui affirme ailleurs que « tout tableau (aussi conventionnelle que soit sa méthode) est essentiellement » une icône (*ES*, 150), dit que la photographie, elle, peut être un *indice*, parce qu'un indice se caractérise par « la relation réelle qu'il entretient » avec son objet (*ES*, 32), et que la photographie est par définition une empreinte lumineuse régie par les lois de la physique et de la chimie.

À l'époque où ce texte a été publié (1895), le mot « instantané » pouvait signifier bien autre chose qu'aujourd'hui (après l'arrivée d'un Lartigue, d'un Cartier-Bresson). La réduction au minimum du temps de pose avait permis à Marey et Muybridge l'analyse du mouvement, qui échappait jusque-là aux yeux trop approximatifs des êtres humains. Le XIX^e siècle, qui voyait souvent dans la photographie le support de son credo réaliste, a alors redécouvert cette dernière comme appareil révélateur du réel qui lui était totalement inconnu. Avant longtemps, le premier Kodak a rendu l'image instantanée à la portée des amateurs. Ainsi la réalité quotidienne elle-même a été redécouverte sous des angles inédits.

Il n'est pas inintéressant de noter également que la date de ce texte peircien appartient au « paradigme indiciaire », qu'a esquissé Carlo Ginzburg, et qui

durait de la fin du XIX^e siècle jusqu'au jour où la linguistique devient le modèle des autres disciplines. Les sciences humaines essayaient d'établir des connaissances à partir de détails apparemment insignifiants du réel, sur lesquels le savoir traditionnel ne voyait qu'un simple reflet de l'idée reçue de la « réalité », ainsi la psychanalyse de Freud, la méthode d'attribution « morellienne », ou le romain policier⁽⁴⁾. Dans ce climat épistémologique, l'application de la photographie comme document se répandait dans tous les champs du savoir pour son rendu des détails ou sa capacité révélatrice de l'invisible⁽⁵⁾.

Ici on notera deux textes contemporains, l'un de Proust et l'autre de Freud, qui sont marqués tous les deux d'une nette conscience du statut indiciel de la photographie, et surtout de sa temporalité. Dans *Le Temps retrouvé* (1927), Proust compare la mémoire involontaire au développement du cliché⁽⁶⁾. Freud, lui aussi, recourt à plusieurs reprises à la métaphore du développement du négatif pour illustrer sa théorie de l'inconscient⁽⁷⁾. Par exemple, il écrit dans « Note sur l'inconscient en psychanalyse » (1912) :

Une analogie grossière, mais qui ne serait pas inappropriée, avec cette relation supposée de l'activité consciente à l'activité inconsciente, pourrait être trouvée dans la photographie. Le premier temps est le « négatif » et ceux des négatifs qui ont réussi l'épreuve sont admis au « processus positif » aboutissant à l'image finale⁽⁸⁾.

Il est évident que pour Freud comme pour Proust, ce qui compte n'est pas la représentation mimétique de la photographie, mais le négatif, l'image latente qui n'est pas forcément développée, et cela toujours après coup. La photographie est une trace du passé, donc elle est un signe indiciel.

Comme Peirce, Roland Barthes pense lui aussi que la photographie doit appartenir à une catégorie sémiotique différente que les autres modes de représentation mimétique, en ce qu'elle se donne « pour une analogue

mécanique du réel⁽⁹⁾ ». Ainsi la photographie se définit d'abord comme « un message sans code ». Barthes ajoute, après avoir constaté ce « message dénoté » (iconique ou indiciel), qu'il y a aussi un « message connoté » de la photographie. Surtout dans la photographie publicitaire, on pourrait aisément dégager quelques unités de signification fondées sur un code culturel⁽¹⁰⁾. Ici, on a lieu de croire n'avoir plus affaire à l'icône ou à l'indice, mais au *symbole*, parce qu'il s'agit d'« un signe conventionnel ou dépendant d'une habitude (acquise ou innée) » (*ES*, 164). Tout de même, comme la paire d'icône et d'indice, quand il s'agit de l'image, la frontière entre le « message dénoté » et le « message connoté » n'est pas très nette non plus : « c'est exactement le syntagme du message dénoté qui "naturalise" le système du message connoté⁽¹¹⁾. »

La théorisation de ce statut sémiotique (indiciel) de la photographie se trouve dans l'article de Rosalind Krauss, « Notes sur l'index » (1977), où elle introduit la sémiotique peircienne⁽¹²⁾. Comme Freud et Proust s'intéressaient au négatif, Krauss s'inspire pour définir la spécificité de la photographie, de l'image non-mimétique, d'une pure empreinte lumineuse — le photogramme :

Mais le photogramme ne fait que pousser à la limite ou rendre explicite ce qui est vrai de *toute* photographie. Toute photographie est le résultat d'une empreinte physique qui a été transférée sur une surface sensible par les réflexions de la lumière. La photographie est donc le type d'icône ou de représentation visuelle qui a avec son objet une relation indicielle. Ce qui la distingue de la véritable icône, c'est le caractère absolu de cette genèse physique, une genèse qui semble court-circuiter ou refuser les processus de schématisation ou de médiation symbolique qui opèrent dans les représentations de la plupart des peintures.

Après Krauss, Philippe Dubois élabore la théorie de la photographie sous l'optique peircienne. Dans *L'Acte photographique*, il définit : « La photo est *d'abord index* [indice] », à cause de sa genèse optico-chimique. « C'est

ensuite seulement qu'elle *peut* devenir ressemblance (icône) et acquérir du sens (symbole)⁽¹³⁾. » La même photographie pouvant être aussi bien une icône, un indice, qu'un symbole, on pourrait dire que différentes classes prises par un signe photographique se produisent selon le contexte dans lequel s'effectue l'interprétation.

L'utilisation de la théorie peircienne pour l'analyse de l'image photographique s'est toujours limitée dans la trichotomie icône-indice-symbole. Bien que Peirce ait vu en elle la classification fondamentale des signes (ES, 148), elle n'est qu'une des trois trichotomies conçues dans le système peircien.

2. Les dix classes de signe et l'analyse de l'image

Nous allons maintenant voir les dix classes de signe relevées par Peirce⁽¹⁴⁾, et comment elles servent à l'analyse de l'image. On aurait tort cependant s'il croyait qu'une telle photographie appartient à une telle classe définitivement, pour n'importe qui, dans n'importe quelle situation. Nous devons donc souvent prendre des exemples dans des circonstances concrètes⁽¹⁵⁾.

2.1. Qualisigne

qualisigne (1,1)	sinsigne (1,2)	légisigne (1,3)
icône (2,1)	indice (2,2)	symbole (2,3)
rhème (3,1)	dicsigne (3,2)	argument (3,3)

Un qualisigne est une qualité qui fonctionne comme signe. Or, s'agissant de sa relation avec le réel (la seconde trichotomie), un qualisigne ne peut être qu'une icône, car, étant lui-même une qualité, il ne peut avoir une relation dynamique avec son objet (indice), ni une signification générale fondée sur une loi (symbole). De même, un qualisigne iconique ne peut être interprété que

comme une essence, ce qui fait qu'il est toujours un rhème, puisqu'il ne peut donner des informations sur le réel (dicisigne), ni faire établir une loi (argument). Il s'ensuit qu'un qualisigne est toujours un *qualisigne iconique rhématique* (1-1-1), ou simplement un *qualisigne*.

S'agissant de la photographie, nous avons donné dans l'article précédent comme exemples du qualisigne, le stéréoscope, la projection, le cinéma. L'image photographique devient une qualité pure en vertu du dispositif qui permet la *projection* de la subjectivité, plutôt que de sa qualité intrinsèque en tant qu'image⁽¹⁶⁾.

2.2. Sinsigne

qualisigne (1,1)	sinsigne (1,2)	légisigne (1,3)
icône (2,1)	indice (2,2)	symbole (2,3)
rhème (3,1)	dicisigne (3,2)	argument (3,3)

Un *sinsigne* est une existence réelle qui fonctionne comme signe. Il peut être, dans la seconde trichotomie, une icône ou un indice, mais en tant que lui-même, il ne peut pas être un symbole. Donc un sinsigne est soit un sinsigne iconique, soit un sinsigne indiciel. Tandis qu'une icône ne peut être qu'un rhème, un indice peut être un rhème ou un dicisigne, mais pas un argument. Un rhème est un signe d'essence ou de possibilité, et il est distingué d'un dicisigne qui est interprété en fonction des circonstances particulières. Il s'ensuit qu'un sinsigne est soit un *sinsigne iconique* (2-1-1), soit un *sinsigne indiciel rhématique* (2-2-1), soit un *sinsigne dicent* (2-2-2).

Si la Beauté de *Joconde* est un qualisigne, le tableau du Louvre est sa matérialisation (sinsigne), tout en ayant comme objet la même Beauté. Il est un *sinsigne iconique* (2-1-1). Dans le système peircien, le second présuppose le premier ; le sinsigne iconique présuppose, et donc incarne, le qualisigne. Tout

portrait et tout paysage photographiques sont des sinsignes iconiques, s'ils sont des matérialisations d'un qualisigne se référant au même objet, autrement dit, s'ils sont des *reproductions* de la qualité originale.

Un *sinsigne indiciel rhématique* (2-2-1) est, au lieu d'être une représentation atemporelle (icône), une *indication* d'un lieu et un moment précis (indice). Il n'est pourtant pas interprété comme un témoignage (dicisigne), mais comme une essence (rhème). La photographie instantanée en est un exemple.

Un *sinsigne dicent* (2-2-2) est interprété comme indiquant un fait réel qui s'est passé à un moment et à un lieu déterminés. Des empreintes sur la terre en sont un exemple, lors qu'elles suggèrent le passage d'un animal⁽¹⁷⁾. On pourrait songer à la photographie documentaire historique interprétée comme un *témoignage* d'un fait réel, et la repartir dans cette classe de signe.

Notons cependant que toute photographie est par définition un sinsigne dicent ; elle est un témoin d'un incident dont personne ne peut douter de l'authenticité : la prise de vue⁽¹⁸⁾. Mais ce message fondamental de la photographie passe dans la plupart des cas inaperçu ; il demeure pour ainsi dire inconscient. D'ailleurs, l'incertitude de l'interprétation que cause souvent la photographie semble dériver de la nature même du signe indiciel :

L'indice n'affirme rien ; il dit seulement : « Là ». Il se saisit pour ainsi dire de vos yeux et les force à regarder un objet particulier et c'est tout. (*ES*, 144)

En effet, l'existence de l'interprétant n'est pas une condition nécessaire pour qu'un indice fonctionne comme signe (*ES*, 139-140). Si le message fondamental (indiciel) de la photographie, causé par la loi optico-chimique et qui renvoie le sujet regardant au passé irrévocable, est le plus souvent occulté, c'est surtout qu'il accompagne toujours un autre message (iconique) plus « naturel », celui qui est favorisé par la structure du dispositif que la photographie hérite de son antécédent : la camera obscura. C'est cette nature

du dispositif optique qui donne à la vision photographie une réalité vivante. Ainsi la contemplation de la photographie comme signe indiciel implique une expérience ambiguë, où se mêle paradoxalement une constatation (dicsigne) de la mort de l'objet (qui n'existe plus tel qu'il était photographié), et une évidence (rhème) de sa survie⁽¹⁹⁾.

2.3. Légisigne

qualisigne (1,1)	sinsigne (1,2)	légisigne (1,3)
icône (2,1)	indice (2,2)	symbole (2,3)
rhème (3,1)	dicsigne (3,2)	argument (3,3)

Un légisigne est une loi, ou des types définis dans un système, qui fonctionne comme signe. Il peut être, dans la seconde trichotomie, une icône, un indice ou un symbole. Comme on l'a dit, dans la troisième trichotomie, une icône ne peut être qu'un rhème, et un indice, qu'un rhème ou un dicsigne ; tandis qu'un symbole peut être aussi un argument : signe de loi qui détermine le code de la signification. Il s'ensuit qu'un légisigne est soit un *légisigne iconique* (3-1-1), soit un *légisigne indiciel rhématique* (3-2-1), soit un *légisigne indiciel dicent* (3-2-2), soit un *symbole rhématique* (3-3-1), soit un *symbole dicent* (3-3-2), soit un *argument* (3-3-3).

Un *légisigne iconique* (3-1-1) est une icône comme type qui fait partie d'un système. Il s'agit d'une *stylisation* d'une icône. On peut prendre un exemple dans la photographie de mode, qui représente un style de beauté féminine comme type.

Un exemple du *légisigne indiciel rhématique* (3-2-1) est le pronom démonstratif. Le mot « ceci » appartient au code de la langue française, mais chaque instance de ce légisigne, employé dans un contexte particulier, fonctionne comme un indice, l'objet du signe dépendant d'une relation

métonymique.

Si un homme tombe sur un portrait d'un inconnu, c'est à l'aide d'autres informations supplémentaires (légisigne) — C'est l'une des photos que m'avait envoyées une amie à moi. C'était elle qui m'avait présenté cet homme dans la photographie ... — qu'il arrive à l'*identification* de la personne photographiée. Il reconnaît l'homme (indice) et sa personnalité (rhème). Ce portrait est un autre exemple du légisigne indiciel rhématique.

Il continue à penser à l'homme sur la photographie. C'est l'année dernière qu'il accompagnait mon amie chez moi à un dîner, et qu'on l'avait prise. Alors la photo est bien ancrée dans des circonstances et elle devient un *légisigne indiciel dicent* (3-2-2). La fonction de ce type de signe est la *contextualisation* de l'objet.

On regarde une photo dans le journal, photo d'un animal...noir. C'est un oiseau, noir et lisse, sur l'eau. Et à côté de l'image, on lit : « Le 25. L'oiseau sur la plage en Arabie Saoudite, trempé de la grave marée noire dans le Golfe Persique : Reuters⁽²⁰⁾. » Et encore, dans l'article : « D'après le Président, l'écoulement du pétrole a été provoqué par les Irakiens... »

L'image à elle seule est à peine lisible. Elle n'est jamais socialement communicable tant qu'elle n'a pas été mise dans une structure syntaxique. C'est le plus souvent la légende, le titre, ou le texte qui l'accompagne qui la rendent lisible, ou pour ainsi dire « grammaticale ». La structure syntaxique dirige la lecture de l'image (cela peut être, bien évidemment, idéologique et trompeur), tout en puisant en elle l'effet de la réalité⁽²¹⁾. Cette image de l'oiseau noir peut se donner comme un autre exemple du légisigne indiciel. C'est la syntaxe qui constitue le système dans lequel se décide le fonctionnement du signe photographique (légisigne), lequel, renvoyant à un objet réel (index), est reconnu soit en tant qu'image (rhème), soit comme un fait réel (dicensigne).

Un signe symbolique acquiert une signification générale en vertu d'une

certaine règle, — ou un « code⁽²²⁾ ». C'est ce dernier, soit formulé *a priori* par « convention », soit constitué *a posteriori* par « habitude » (*ES*, 32), qui permet à un signe symbolique de se référer à son objet. Peirce dit qu'un mot commun est un *symbole rhématique* (3-3-1) et qu'une proposition est un *symbole dicent* (3-3-2). Or, tout signe symbolique, dit-il également, contient un sinsigne indiciel. C'est une *réplique* du légisigne symbolique⁽²³⁾, qui a une relation dynamique avec l'objet et le contexte particulier dans lequel s'effectue la production du signe⁽²⁴⁾. On peut dire que le « code » du symbole est une généralisation de cette relation dynamique entre le signe et son objet⁽²⁵⁾. C'est pour cela que le symbole peircien est très différent du « signe » saussurien. Donc le code qui intervient lorsque le symbole se réfère à son objet n'est pas un code sémantique mais pragmatique.

Un *symbole rhématique* (3-3-1) porte une *signification*, et un *symbole dicent* (3-3-2) produit un *sens*. Barthes dégage de la photographie publicitaire *Panzani* une unité de signification dont le signifiant est « la réunion de la tomate, du poivron et de la teinte tricolore (jaune, vert, rouge) de l'affiche » et le signifié est « l'*italianité* »⁽²⁶⁾. Mais pour faire cela, il faudrait d'abord savoir qu'il s'agit d'une photographie publicitaire. En ce qui concerne l'image d'un oiseau noirci du pétrole dans le Golfe Persique que nous avons pu voir dans un journal japonais du 26 janvier 1991, on sait qu'une autre photographie qui représentait également un oiseau noirci a été distribuée à l'époque aux médias du monde par le gouvernement américain et qu'elle était prise en fait à l'Alaska lors de l'accident d'un pétrolier géant en 1989. Donc on peut supposer que la photographie en question est elle aussi distribuée par le gouvernement pour justifier leur guerre contre l'Irak. Et c'est là seulement qu'on peut commencer à analyser ce que la naïveté de l'oiseau, la fragilité de la nature, et la noirceur de l'eau pourraient *vouloir dire* en réalité (symbole rhématique), et à saisir *littéralement* le sens que l'émetteur du signe voulait accorder au message (symbole dicent). Pour saisir la signification pragmatique, il faut donc tenir en

compte tout le processus de la production du signe. S'il s'agit de la photographie de presse, il contient non seulement la prise de vue, mais aussi la distribution et la publication de l'image.

Un argument (3-3-3) est un signe qui mène à établir une loi. Il déclenche une *explication* du fonctionnement du signe. Il est, dit Peirce, « comme s'il était un Signe de l'état de l'univers auquel il se réfère, dans lequel les prémisses sont considérées comme évidentes » (ES, 33). Pour expliquer le fonctionnement du signe photographique, les théoriciens ont proposé le modèle sémiologique (Barthes (« Rhétorique de l'image »), Eco, Metz, etc.), le modèle technique (André Bazin⁽²⁷⁾, Baudry, Krauss, Barthes (*La Chambre claire*), Dubois, Schaeffer), et le modèle sociologique (Barthes (« Message photographique ») ?).

Le code qu'établit un signe argumental est le même que le signe symbolique suit pour se référer à son objet. (Par contre, celui qu'obéit le légisigne est un autre.) Nous avons constaté que la référence du symbole applique le code pragmatique, et non pas le code sémantique. Or, parmi les trois modèles que nous avons relevés, seul le dernier semble appliquer le code pragmatique. Pour les deux premiers, le code est sémantique et censé être descriptible, de sorte qu'on puisse en déduire les phénomènes signifiants. S'agissant du code pragmatique, cela serait impossible. Le code pragmatique n'est pas la règle que le récepteur suit aveuglement et qu'on peut éventuellement décrire (en analysant les segments signifiants dans l'image ou la structure du dispositif), mais ce qu'on apprend, établit, et pratique. Ce qui est important ici, c'est l'abduction⁽²⁸⁾, la quête de la règle au cours du processus interprétatif de la part du récepteur, plutôt que la déduction ou l'induction. L'apprentissage du code pragmatique est indispensable pour qu'on participe au langage de l'image (qui est-ce qui ne sait pas le fait que si on vous montre une photo en souriant, cela peut vouloir dire beaucoup plus de choses que ce qui est sémantiquement

représenté sur l'image ?)

De ce point de vue, la notion d'« objet » ou de « référent » devrait être révisée. L'objet sémantique et l'objet pragmatique du signe ne se superposent pas. Seulement pour l'icône, la différence n'a pas d'importance. Mais en cas d'indice, l'écart entre la structure sémantique et le processus pragmatique de la production du signe est la condition même de son existence. Ce qu'indique le signe indiciel, c'est ce processus même qui est occulté par la représentation sémantique. Certes, en ce qui concerne la photographie, les deux objets peuvent être quasiment la même chose, car l'objet représenté est aussi la cause directe de la production de l'image. D'où la croyance quasi mystique au « référent ». Mais N'est-ce pas justement la confusion de ces deux niveaux qui permet l'intrusion du truquage dans l'interprétation de l'image ? Bien sûr que l'existence réelle de l'oiseau noir à l'Alaska, qui a laissé son empreinte sur l'image et qui allait passer pour victime de la marée noire dans le Golfe, n'a pas une grande importance. Ce qui est important, c'est l'écart entre les deux objets, oiseau réel et oiseau imaginaire, qui indique le processus de la production du signe, dont le moment crucial n'est pourtant pas la prise de vue, mais sa distribution aux médias avec la fausse légende. Il faudrait dire plutôt que tous les signes contiennent théoriquement des traces de leur production (ainsi la « main » du peintre sur le tableau, ou la qualité de l'encre qui permet de reconnaître des faux billets), au lieu de privilégier trop la photographie comme un signe indiciel.

Nous avons vu les dix classes de signe dans le système peircien (entre parenthèses est le mot clé qui représente la fonction du signe), qui pourraient se diviser en trois temps dans le processus interprétatif :

(1) Contemplation subjective

Qualisigne (*projection*)

Sinsigne iconique (*reproduction*)
Sinsigne indiciel rhématique (*indication*)
Sinsigne dicent (*témoignage*)

(2) Lecture objective

Légisigne iconique (*stylisation*)
Légisigne indiciel rhématique (*identification*)
Légisigne indiciel dicent (*contextualisation*)

(3) Interprétation pragmatique

Symbole rhématique (*signification*)
Symbole dicent (*sens*)
Argument (*explication*)

En prenant pour la règle de la référence du signe le code pragmatique, et en analysant diverses significations du signe au moment de la réception, au lieu de son caractère fixé au moment de la production, nous croyons avoir pu montrer que toutes les dix classes de signe sont utiles pour l'analyse de la photographie. En effet, même une seule photographie pourrait bien couvrir toutes les dix classes selon l'interprétation qu'on en fait. L'intérêt de la sémiotique peircienne consiste en sa capacité de distinguer différents moments dans le processus interprétatif, et non en description de la règle préétablie.

NOTES

* Pour les textes peirciens, nous nous référons à Charles S. PEIRCE, *Ecrits sur le signe*, (en abrégé : *ES*), rassemblés, traduits et commentés par Gérard Deledalle, Seuil, 1978.

(1) « La photographie et l'interprétation des signes dans *A la recherche du temps perdu* — d'après la sémiotique de Ch. S. Peirce », *Cahier d'études françaises*, n°6, Tokyo : Université Keio, 2001.

(2) Dans le premier chapitre de *L'Acte photographique* (1983), éd. augmentée, Nathan,

1990, p.17-53, Philippe Dubois paraphrase l'évolution des conceptions de la photographie et de la réalité depuis le XIX^e siècle en termes de la théorie peircienne. Nous suivrons en principe la ligne tracée par Dubois.

(3) Cf. DUBOIS, *L'Acte photographique*, éd.citée, p.21-31.

(4) Carlo GINZBURG, « Traces » (1979), *Mythes, Emblèmes, Traces — Morphologie et histoire*, Flammarion, 1989, pp.139-180. Ginzburg s'inspire de Peirce lui-même.

(5) Voir, par exemple, « La photographie scientifique et pseudo-scientifique », in *Histoire de la photographie* (1986), sous la direction de J.-C. Lemagny et A. Rouillé, Larousse, 1998, pp.71-75.

(6) La rédaction du passage qui contient la métaphore se situe dans la période de la Grande Guerre. Sur ce sujet, voir notre article : « L'art, est-il une photographie ? — question posée naguère par Proust », *Cahier d'études françaises*, n°5, Tokyo : Université Keio, 2000, pp.47-60.

(7) Sur ce sujet, voir Sarah KOFMAN, « Freud — l'appareil photographique », in *Camera obscura de l'idéologie*, Galilée, pp.37-47.

(8) Cité in KOFMAN, *op.cit.*, p.39.

(9) Roland BARTHES, « Le message photographique » (1961), in *L'Obvie et l'obtus*, coll. Point-Essais, Seuil, 1982, p.11.

(10) Roland BARTHES, « Rhétorique de l'image » (1964), in *L'Obvie et l'obtus*, éd.citée, pp.25-42.

(11) BARTHES, *op.cit.*, p.41. Pour la description des codes des signes iconiques et indiciels, voir aussi Umberto ECO, « Sémiologie des messages visuels », *Communications*, n°15, Seuil, 1970, pp.11-51 ; et surtout « Pour une reformulation du concept de signe iconique », *Communications*, n°29, 1978, pp.141-191. (Mais Eco parle peu de la photographie.) Dans cet article, nous essaierons de définir autrement le code des signes symboliques.

(12) Rosalind KRAUSS, « Notes sur l'index », tr.fr., *Macula*, n° 5-6, 1979, pp.165-175.

(13) DUBOIS, *L'Acte photographique*, éd.citée, p.50. Pour l'application de la sémiotique peircienne à la théorie de la photographie, cf. aussi Jean-Marie SCHAEFFER, *L'Image précaire*, Seuil, 1987 ; et KRAUSS, *Le Photographique — pour une théorie des écarts*, Macula, 1990.

(14) Nous les avons déjà étudiées. Voir notre précédent article, pp.1-2.

(15) En effet, on peut interpréter la *Joconde*, soit comme qualisigne (« la Beauté sublime »), soit comme sinsigne dicent (« le portrait d'une femme florentine du nom de

Mona Lisa, épouse d'un certain Francesco Giocondo, et peint par Léonard de Vinci entre 1503 et 1505 », soit comme symbole rhématique (« l'archétype de la mère de Léonard »). Cf. Gérard DELEDALLE, *Théorie et pratique du signe*, Payot, p.125-126.

(16) Cf. Christian METZ, « A propos de l'impression de réalité au Cinéma », in *Essais sur la signification au cinéma*, t.I, nouveau tirage, Klincksieck, 1994, pp.13-24 ; et aussi Jean-Louis BAUDRY, « Effets idéologiques produits par l'appareil de base », in *Effet Cinéma*, Ed. Albatros, 1978, pp.13-26.

(17) Cf. EVERAERT-DESMEDT, *Le Processus interprétatif*, éd.citée, p.99.

(18) Cf. Le « ça a été » de Roland Barthes (*La Chambre claire — note sur la photographie*, Edition de l'Etoile - Gallimard - Seuil, 1980, pp.119-122). Faut-il insister sur le fait que cela n'empêche aucunement la photographie de *ne pas* être une reproduction fidèle de la réalité ? Voir sur ce point BARTHES, *op.cit.*, pp.136-139 ; et aussi DUBOIS, *L'Acte photographique*, éd.citée, pp.70-72.

(19) C'est ce que nomme Barthes « la confusion inouïe de la réalité ("Cela a été") et de la vérité ("C'est ça !") » (*op.cit.*, p.176). L'évidence de la survie de l'objet photographié pousse irrésistiblement le sujet regardant à la quête de « l'essence de son identité » jusqu'à ce qu'il ressente le désir, « la folie », de pénétrer dans le médium. Ce que Barthes essaye de retracer à travers son expérience de la contemplation de la photographie du « Jardin d'hiver » dans *La Chambre claire* n'est rien d'autre chose que celle d'une oscillation entre un sinsigne dicent et un qualisigne de la photographie.

(20) Le journal *Asahi*, le 26 janvier 1991.

(21) BARTHES, « Rhétorique de l'image », art.cité. pp.30-33 ; et aussi Gisèle FREUND, « La photographie, instrument politique », in *Photographie et société*, Seuil, 1974, pp.80-87.

(22) Robert Marty explique clairement la relation entre la notion de « code » chez Peirce et son système d'interprétants (« La sémiotique phanérosopique de Charles S. Peirce », *Langages*, n°58, p.37).

(23) Tout symbole est un légisigne, signe de loi ; et, comme tous les légisignes, c'est sa *réplique*, application matérielle, tels que les mots prononcés ou imprimés sur le papier, qui fonctionne comme signe dans le contexte particulier. Une réplique est toujours un sinsigne. (*ES*, 139)

(24) « Une réplique du mot "chameau" est également [comme le pronom démonstratif "cela"] un sinsigne indiciaire rhématique, puisqu'elle est réellement affectée, par le moyen de la connaissance des chameaux, qu'ont en commun le locuteur et l'auditeur,

par le chameau réel qu'il dénote, même si celui-ci n'est pas connu individuellement par l'auditeur ; et c'est par le moyen de ce lien réel que le mot "chameau" suscite l'idée d'un chameau. La même chose est vraie du mot "phénix". Car bien qu'aucun phénix n'existe réellement, des descriptions réelles du phénix sont bien connues du locuteur et de l'auditeur ; et, ainsi, le mot est réellement affecté par l'objet dénoté. » (*ES*, 182)

(25) Cf. EVERAERT-DESMEDT, *Le Processus interprétatif*, éd.citée, p.66-67.

(26) BARTHES, « Rhétorique de l'image », art.cité, p.27.

(27) « Ontologie de l'image photographique » (1945), in *Qu'est-ce que le cinéma ?*, t.I, Ed. du Cerf, 1975, pp.11-19.

(28) Voir DELEDALLE, *Lire Peirce aujourd'hui*, Bruxelles : De Boeck - Wesmael, 1990, p.159-166 ; et aussi ECO « Pour une reformulation du concept de signe iconique », art.cité, pp.167-171.