

Les valeurs et les valorisations des images¹

Maria Giulia Dondero

FNRS

Université de Liège (Belgique)

Cette étude ne portera pas sur des systèmes de valeurs mais sur les valeurs énoncées en image², d'une part, et sur les valorisations des images, voire sur les pratiques d'utilisation et d'interprétation des énoncés visuels, notamment photographiques, d'autre part.

Dans cette investigation sur les valeurs dans l'image et les valorisations des images, notre point de départ sera les *valeurs virtuelles* identifiées par Jean-Marie Floch dans les deux carrés sémiotiques présentés dans *Les Formes de l'empreinte*. Nous essayerons ensuite d'expliquer ce qu'on entend par *valeurs actualisées* par les énoncés visuels et nous nous interrogerons sur la manière dont on peut rendre compte des *valeurs réalisées* dans et par les pratiques des images.

Si nous suivons le sens que le *Dictionnaire* de Greimas et Courtés³ accorde au terme « valeurs virtuelles » (valeurs du système et des catégories narratives profondes)⁴, nous constatons que la distinction entre valeurs actuelles et valeurs réalisées se joue exclusivement à l'intérieur de l'immanence narrative du récit (respectivement : désir de conjonction et conjonction entre sujet et objet). Nous entendons ces deux termes de manière différente : les valeurs actuelles – que nous appellerons généralement « valeurs » dans le cadre de ce travail – désignent celles qui sont repérables

1. Je remercie vivement Audrey Moutat, Jean-François Bordron et Lionel Sturnack pour leur relecture et leurs suggestions.

2. Les valeurs exprimées dans les discours sont les seules sur lesquelles le sémioticien puisse avoir une véritable prise descriptive. Nous rappelons à ce propos les déclarations de Greimas et Courtés dans le célèbre *Dictionnaire* : « Les valeurs ne sont axiologisées – et, de virtuelles deviennent des valeurs actualisées – que quand elles sont versées dans les cadres qui leur sont prévus à l'intérieur des structures narratives de surface » (Algirdas-Julien Greimas, Joseph Courtés, *Sémiotique : dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, t. I, Paris, Hachette, 1979, pp. 414-415).

3. *Ibid.*

4. Le *Dictionnaire* les présente ainsi : « Une catégorie sémantique, représentée à l'aide du carré sémiotique, correspond à l'état neutre, des valeurs investies : eu égard à leur mode d'existence, on dira qu'il s'agit, à ce niveau, de valeurs virtuelles » (*Ibid.*, p. 414).

au travers d'une analyse textuelle classique des images⁵, qui sont objectivables et intersubjectivement valables, voire justifiables par les contraintes langagières de l'énoncé-image. Nous entendons en revanche les valeurs réalisées comme des valeurs qui prennent corps dans le courant des pratiques d'utilisation et d'interprétation des images – et que nous appellerons simplement « valorisations ». Pour restreindre le champ d'investigation, et le rendre le plus possible contrôlable, il faudrait prévoir l'examen des institutions qui produisent, classent, interprètent et exposent les images, telles que les musées d'art, les musées des sciences et des techniques, les laboratoires, les archives, les bibliothèques, la presse, mais aussi des lieux d'utilisation privée comme les maisons. N'ayant pas encore terminé une exploration sur le terrain des musées et des autres institutions citées, nous nous livrerons à quelques réflexions sur les valorisations pertinentes dans le domaine de l'art, en passant par quelques considérations concernant le domaine éthico-politique (la photo de guerre) et religieux (l'image pieuse).

Un concept qui nous guidera est celui d'énonciation. Pourquoi l'énonciation ? Parce que les valeurs qui nous occupent sont incarnées par des discours énoncés. Les valorisations, à savoir des valeurs mises en jeu dans les pratiques quotidiennes d'utilisation des images, sont également les produits d'une énonciation multimodale – corporelle, gestuelle, verbale, visuelle, etc. – qui ordonne et gère la vie des images dans leurs parcours à l'intérieur d'un domaine et dans leur passage d'un domaine à l'autre. Les valorisations sont bien sûr plus difficiles à décrire que les valeurs car les bords des pratiques sont à chaque fois à négocier et leur support d'objectivation à produire⁶.

1. Quelques précisions sur les trois acceptions de la notion d'énonciation

Avant de rentrer dans le vif de notre travail, nous allons brièvement présenter les trois acceptions d'énonciation en sémiotique post-greimassienne, en essayant de montrer leur pertinence eu égard aux problèmes de l'image.

La première est celle d'*énonciation énoncée*, qui concerne « le simulacre imitant, à l'intérieur du discours, le faire *énonciatif* »⁷. Cette définition relève des valeurs intersubjectives qu'on peut repérer à l'intérieur des énoncés : il s'agit de valeurs concernant les modes de communication entre l'énoncé et le spectateur, signifiés au travers des *simulacres discursifs* de la

5. Cf. Jean-Marie Floch, *Petites mythologies de l'œil et de l'esprit*, Paris, Hadès-Benjamins, 1985 ; *id.*, *Les Formes de l'empreinte*, Périgueux, Pierre Fanlac, 1986 ; Felix Thürlemann, *Paul Klee : analyse sémiotique de trois peintures*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1982.

6. Cf. à ce propos l'ouvrage qui a ouvert le champ des analyses des pratiques : Jacques Fontanille, *Pratiques sémiotiques*, Paris, PUF, 2008.

7. Cf. Algirdas Julien Greimas, Joseph Courtés, *Sémiotique : dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, *op. cit.*, entrée « énonciation », p. 128.

subjectivité et de l'intersubjectivité tels que l'énonciateur et l'énonciataire. L'observateur en chair et en os est censé « répondre » aux modèles de conduite incarnés dans l'énoncé par l'énonciateur et l'énonciataire, simulacres respectivement du faire producteur et du faire réceptif, voire d'un rapport intersubjectif dont les traces (passées et futures)⁸ sont conservées dans l'énoncé lui-même. Il faut d'ailleurs préciser que, si dans la peinture figurative, la conduite idéale des observateurs est souvent mise en scène par la perspective et par des « observateurs délégués »⁹, dans la peinture abstraite, en revanche, ce sont surtout d'autres formes de délégation qui sont mises en avant, comme des différences de potentiel lumineux guidant des parcours perceptifs précis¹⁰.

L'image offre, voire rend actualisable, un schéma du faire, un schéma possible de la réception, qui pourra être réalisé dans la pratique d'observation ou bien être virtualisé, c'est-à-dire rejeté par l'observateur au profit d'une pratique autre et en vue d'une réouverture de la combinatoire virtuelle des conduites possibles (potentialisation). Les valeurs actualisées par l'énoncé visent à modaliser les comportements des observateurs en chair et en os qui pourront les réaliser ou non.

Les valeurs virtualisées ne peuvent pas être confondues avec des valeurs virtuelles, ces dernières étant exprimées par le carré sémiotique¹¹ : les valeurs virtuelles existent avant tout acte de prise en charge, à partir du déploiement d'une catégorie et d'une perspective descriptive neutre ; en revanche les valeurs virtualisées par les énoncés ont déjà été énoncées selon une perspective donnée, manifestées et offertes à la saisie : elles sont des valeurs qui ont déjà été proposées et qui ont été rejetées.

Cette acception de l'énonciation, qui exclut toute prise en compte de l'étude de la situation de communication, a permis à la sémiotique greimassienne de distinguer la communication de la signification, en laissant le champ de la

8. Nous parlons de traces « futures » au sens où l'énonciation énoncée non seulement témoigne d'un faire au passé, celui du producteur, mais fonctionne aussi comme moule esquissant la place proposée à l'observateur.

9. Cf. Felix Thürlemann, « Fonctions cognitives d'une figure de perspective picturale : à propos du Christ en raccourci de Mantegna », *Le Bulletin*, n° 15, 1980, pp. 37-47 ; Louis Marin, *L'Opacité de la peinture : essais sur la représentation au Quattrocento*, Paris, Éditions de l'EHESS, 2006 ; Hamid-Reza Shairi, Jacques Fontanille, « Approche sémiotique du regard photographique : deux empreintes de l'Iran contemporain », *Nouveaux Actes Sémiotiques*, n° 73-75, 2001, pp. 87-120.

10. Cf. à ce propos : Jacques Fontanille, « Sans titre... ou sans contenu », *Nouveaux Actes Sémiotiques*, n° 33-35, 1994, pp. 77-99.

11. On distingue entre virtuel et virtualisé : le premier concerne un pur présupposé systémique du discours, le deuxième est obtenu par déliaison d'un praxème : « Mais, d'un point de vue de l'analyse discursive, ces deux modes se superposent sans reste, dans la mesure où – mémoire de la collectivité (le système virtuel) ou mémoire des opérations du discours (les grandeurs virtualisées) – ils apparaissent tous deux comme la mémoire de la praxis énonciative » (Jacques Fontanille, Claude Zilberberg, *Tension et signification*, Liège, Mardaga, 1998, p. 130).

première aux pragmaticiens de l'énonciation et en choisissant comme champ d'études la signification d'objets langagiers caractérisés par une immanence (presque) parfaite.

Dans le cadre du visuel, la théorisation de l'énonciation énoncée, notamment celle qui concerne les images fixes, telles que la peinture et la photographie¹², est assez avancée bien que malheureusement assez méconnue. Plus connue est en revanche la théorie de l'énonciation dans le cadre des études du cinéma et de la réflexion sur l'audiovisuel¹³.

La deuxième acception d'énonciation relève de la notion de *praxis énonciative*, soit, selon la définition de Fontanille et Zilberberg¹⁴, des opérations qui permettent aux énoncés d'avoir une *efficacité* dans le monde. La praxis énonciative vise à rendre compte de la conversion des valeurs possibles en des valeurs réalisées dans et par les pratiques : cette acception fonde le concept d'énonciation mais il faut bien remarquer qu'il y a, épistémologiquement parlant, un retour à ce qui avait été laissé de côté par les projets greimassiens des années 1970 et 1980, à savoir une confrontation avec la culture à l'intérieur de laquelle chaque texte est situé¹⁵. En fait, l'efficacité des énoncés sur le monde peut être étudiée à travers le concept de praxis énonciative qui rend compte des valeurs et de leur positionnement au sein de la culture. Comme l'affirment Fontanille et Zilberberg, dans un même discours, des grandeurs de statuts différents cohabitent et relèvent de modes d'existence différents : la co-présence discursive se caractérise par des relations diverses entre modes d'existence, entre intensités de présence plus ou moins figées, plus ou moins innovantes ou archivées de stocks de signification au sein de la culture. Les modalités existentielles telles que le virtualisé, l'actualisé, le potentialisé et le réalisé constituent l'épaisseur discursive : dans *Tension et signification*, la profondeur énonciative est appelée « dimension praxématique », et décrite comme dimension qu'il convient d'associer à la dimension paradigmatique et à la dimension syntagmatique, car elle engendre la dynamique entre ces dernières.

Les valeurs virtualisées dans le domaine du visuel concernent un stock de

12. Cf. à ce propos : Jacques Fontanille, *Les Espaces subjectifs : introduction à la sémiotique de l'observateur*, Paris, Hachette, 1989 ; *id.*, *Sémiotique du visible*, Paris, PUF, 1995 ; Anne Beyaert-Geslin, *L'Image préoccupée*, Paris, Hermès-Lavoisier, 2009 ; Pierluigi Basso Fossali, Maria Giulia Dondero, *Sémiotique de la photographie*, Limoges, PULIM, 2011 ; Maria Giulia Dondero, Jacques Fontanille, *Des images à problèmes : le sens du visuel à l'épreuve de l'image scientifique*, Limoges, PULIM, 2012.

13. Cf. Christian Metz, *L'Énonciation impersonnelle ou le site du film*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1991 ; Raymond Bellour, *L'Analyse du film*, Paris, Calmann-Lévy, 1995.

14. Jacques Fontanille, Claude Zilberberg, *Tension et signification*, *op. cit.*

15. En 1998, dans *Tension et signification*, Fontanille et Zilberberg affirment vouloir relever le défi des pratiques énonciatives dont parlait déjà Greimas en tant que prolégomènes d'une théorie de l'action dans le *Dictionnaire* en 1979 : « On a souvent tiré argument de ce "mode d'existence" particulier pour renoncer à l'étude de l'"énonciation proprement dite", c'est-à-dire des opérations inhérentes à l'acte de discours, et pour considérer que seule l'énonciation énoncée était connaissable. Il est temps de relever le défi » (1998, p. 128).

modèles du faire disponibles, un éventail de styles et d'objectifs fonctionnant comme des grammaticalisations locales de ce qu'il est possible de faire : il s'agit d'une archive du déjà fait et du déjà vu qui sert de base aux artistes¹⁶ et dont il faut s'éloigner pour produire quelque chose de nouveau, voire pour exister en tant que créateurs¹⁷.

Si la praxis énonciative concerne les prolégomènes d'une théorie de l'action comme cela est affirmé par Greimas et Courtés dans le *Dictionnaire, l'énonciation en acte* se situe au centre d'une théorie de l'action et peut être décrite comme l'expérience sémiotique sur laquelle se fonde le niveau de pertinence des pratiques¹⁸. Fontanille affirme que la signification « en acte » ne peut être rigoureusement observée et saisie qu'au niveau des pratiques, et non des textes-énoncés proprement dits, car la pratique est un *processus ouvert circonscrit dans une scène* : « il s'agit donc d'un *domaine d'expression saisi dans le mouvement même de sa transformation, mais qui prend forme en tant que scène* ». Cette scène est organisée autour d'une structure prédicative qui donne un contenu à la pratique : elle se compose d'un ou plusieurs procès, environnés par les actants propres au macro-prédicat de la pratique. Les rôles actantiels propres à ce macro-prédicat – dont le contenu sémantique est fourni par la thématique de la pratique elle-même – peuvent être joués par exemple par l'image, par son support, par des éléments de l'environnement d'exposition, par l'observateur et par leurs relations mutuelles¹⁹.

Pour résumer : les valeurs (pragmatiques, cognitives et affectives) des énoncés (énonciation énoncée) actualisent les conduites des acteurs qui, dans l'action en acte, réalisent une pratique qui deviendra ensuite une pratique attestée allant constituer, avec d'autres, une couche de la praxis énonciative qui se présentera à nouveau comme disponible, et qui sera à son tour reprise

16. Toute première théorisation de l'énonciation visuelle en sémiotique s'est faite en prenant en examen les images artistiques en écrasant ainsi une réflexion qui aurait dû se faire à partir de tous les domaines du visuel sur le domaine de l'art.

17. Sur la problématique de la créativité en sémiotique, cf. Pierluigi Basso Fossali, « Création et restructuration identitaire. Pour une sémiotique de la créativité », *Actes Sémiotiques*, 2009, disponible sur : <http://epublications.unilim.fr/revues/as/3223> ; Anne Beyaert-Geslin, *Sémiotique du design*, Paris, PUF, 2012.

18. Jacques Fontanille, *Pratiques sémiotiques*, *op. cit.*

19. « À la différence d'une structure narrative textuelle, la mise en œuvre d'une pratique ne peut ni se conformer à une simple transformation entre une situation initiale et une situation finale (dans le sens des présuppositions), ni à une progression dans un arbre de bifurcations (dans le sens des motivations de l'action) : l'une et l'autre de ces solutions équivaldrait à une "textualisation" de la pratique, et donc à la réduction de la dimension "en acte" qui en constitue le principe d'expression global. Tout au contraire, le déroulement processuel est une négociation continue entre plusieurs instances : un objectif assigné à l'action, un horizon de référence et / ou de conséquences, l'éventuelle résistance des substrats et des contre-pratiques, des occasions et des accidents, des formes canoniques (habitudes, routines d'apprentissage, normes, etc.), et des schématisations émergentes de l'usage (apprentissage, ajustements, tactiques, etc.) » (*Ibid.*, p. 27).

(actualisée), rejetée (virtualisée et potentialisée) et ainsi de suite²⁰.

Dans le présent travail, nous limiterons nos observations aux deux premières acceptions d'énonciation, l'énonciation énoncée et la praxis énonciative – en laissant de côté l'énonciation en acte²¹ –, et nous nous interrogerons sur leur rapport en commençant par commenter les propositions de Jean-Marie Floch.

2. À partir des carrés sémiotiques de Jean-Marie Floch sur la photographie et ses pratiques

Comment ne pas commencer un travail sur les valeurs des images, notamment les images photographiques, sans se référer aux travaux de Jean-Marie Floch ? Dans *Les Formes de l'empreinte*, le sémioticien français construit deux carrés sémiotiques, l'un concernant les configurations énonciatives qu'il appelle « théories et esthétiques photographiques »²² – c'est le domaine des valeurs « intrinsèques » à l'énoncé visuel, les valeurs actualisées – l'autre concernant les pratiques d'usage et d'interprétation – ici les valeurs sont précisément pratiques et rendent pertinente la fréquentation des images, voire ce que nous avons appelé les valeurs réalisées, ou encore les valorisations. Dans le premier cas, la catégorie projetée dans le carré concerne le rapport entre le langage (photographique) et la réalité : le carré met en scène l'opposition entre la conception constructiviste et la conception interprétative de ce rapport. La catégorie pertinente dans le deuxième cas est l'usage des images : photographie comme auxiliaire des arts et des sciences (moyen) vs photographie en tant qu'art à part entière (fin).

Les deux carrés nous ont été utiles pour entamer un certain nombre de réflexions sur la vie multiple des photos et sur leurs pratiques²³. C'est avec l'image photographique que les usages des images se sont multipliés : la peinture, le dessin, la gravure ont toujours été voués à une existence caractérisée par l'appréciation esthétique dans le monde de l'art ou ont été investis de valeurs affectives. Aussi, si la peinture n'acquiert pas une valeur artistique, elle peut éventuellement assumer des valeurs décoratives et être appréciée en privé à l'intérieur des habitations (pensons aux portraits des ancêtres). En fait, si la pratique artistique vise une appréciation collective à grande échelle – l'œuvre d'art est patrimoine de l'humanité –, les valeurs

20. Comme cela apparaît clairement, la praxis énonciative est quelque chose qui permet d'expliquer les fonctionnements rhétoriques de nos pratiques langagières.

21. Pour une réflexion sémiotique de l'énonciation en acte, cf. Maria Giulia Dondero, « Sémiotique de l'action : textualisation et notation », *Cadernos de Semiótica Aplicada*, vol. 12, n° 1, 2014, disponible sur : <http://seer.fclar.unesp.br/casa/article/view/7117>.

22. Jean-Marie Floch, *Les Formes de l'empreinte*, op. cit. p. 20.

23. Cf. à ce propos : Pierluigi Bassi Fossali, Maria Giulia Dondero, *Sémiotique de la photographie*, op. cit.

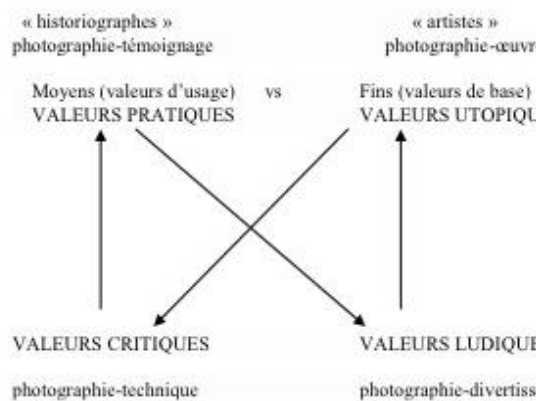
décoratives et affectives concernent par contre des groupes restreints, la famille, la parenté, la lignée, pour lesquels les valeurs en jeu ne concernent donc pas un goût particulier, ni des choix esthétiques électifs, mais des valeurs de naissance et de sang. Bien sûr, les peintures, ainsi que les gravures, peuvent toujours être utilisées à l'instar de documents de mœurs et de coutumes... Mais il ne s'agit là que de quelques exemples qui montrent un fait capital : c'est la photo qui a ouvert la voie, de manière vertigineuse, à une multitude d'utilisations sociales qui vont de la plus précieuse et élective – la pratique artistique – à la plus triviale – la photo d'identité.

Dans son carré portant sur les pratiques d'usage et d'interprétation des photos, Floch articule quatre utilisations possibles de la photographie. Tout d'abord, il distingue entre une utilisation qui valorise la photographie en tant que moyen, voire instrument visant une fin ultérieure, et une « non-utilisation » qui valorise la photo comme une fin en elle-même, ou comme un objet de contemplation. On obtient ainsi deux valorisations contraires : des valeurs d'usage – l'image est utile comme document, preuve, témoignage, souvenir – opposées à des valeurs de base – l'image est contemplée par sa beauté et par les correspondances qu'elle peut engendrer entre des univers opposés comme la vie et la mort. Il s'agit en somme de mettre en opposition des valeurs pratiques et des valeurs utopiques. Floch ajoute que les premières valeurs sont plaidées par les historiographes, qui conçoivent la photo comme une image-témoignage, et les deuxièmes par les artistes qui lisent l'image à l'instar d'une œuvre.

Ceci dit, entre parenthèses, nous nous demandons si Floch ne confond pas ici la catégorie des producteurs d'images avec celle des usagers : les artistes sont bien sûr de bons destinataires des images-objets de contemplation, mais ils en sont surtout les producteurs. Pour respecter la symétrie sémantique avec les historiographes, usagers de la photo-témoignage, nous ajouterions volontiers dans cette catégorie, avec les artistes, les observateurs des musées, ainsi que les collectionneurs : les artistes ne sont pas les seuls interprètes de l'art... Néanmoins, nous nous demandons si les valeurs utopiques de l'artiste sont forcément les mêmes que celles des observateurs (non-artistes) des œuvres d'art. Il faudrait distinguer les deux systèmes de valeurs : les artistes produisent des valeurs utopiques permettant la réflexion sur la vie, la mort, le sexe, l'amour, les valeurs économiques et éthiques, etc. qui peuvent être partagées par les non-artistes, mais l'artiste a aussi des objectifs par rapport à l'histoire de l'art, aux travaux de ses collègues et à sa communauté restreinte – créer la nouveauté, dépasser le déjà vu, transgresser et provoquer, mettre en scène sa virtuosité, etc. – qui ne sont pas forcément partagées par les « usagers » des objets d'art. Si finalement les valeurs utopiques sont peut-être partageables, les deux communautés ont des visées bien différentes – et d'ailleurs les marchands d'art utilisent la photo à l'instar des historiographes, comme « moyen » et pour des objectifs ultérieurs.

Floch poursuit son exploration de la catégorie examinée – le rôle de l’image à l’intérieur du programme narratif (d’un producteur ou d’un usager ?) – en niant par contradiction les valeurs utopiques, et en les inversant en des valeurs qu’il appelle « critiques » : la photographie serait dans ce cas valorisée par sa technique, en tant qu’épreuve, et deviendrait un exemple de sa technologie médiatique. Ses usagers sont appelés « bricoleurs » : il s’agit d’usagers qui empruntent des techniques à des univers sémiotiques hétérogènes et qui les assemblent, les re-catégorisent dans la perspective d’un autre discours, soumis à d’autres axiologies. Dans quel sens les bricoleurs se situent-ils dans une position de contradiction par rapport aux artistes ? Il s’agit sans doute du fait que l’artiste est considéré comme quelqu’un qui dépasse la technique pour poursuivre des valeurs idéales et qui n’agit pas comme un bricoleur mais bien comme un créateur qui n’emprunte rien à personne, et qui crée d’emblée... Pour Floch, le bricoleur fait toujours un travail de « deuxième main », vient après quelqu’un d’autre, il est rusé et il utilise du déjà fait : mais l’artiste ne ferait-il pas de même ?

En niant, encore par contradiction, les valeurs d’usage, on obtient les valeurs ludiques : Floch identifie une photo faite par et pour les « amateurs » : il s’agit de la pratique de la photographie-loisir²⁴. Voici le schéma final construit par Floch :



24. Il nous semble que, dans ce cas, Floch confond à nouveau les utilisateurs avec les producteurs : si les historiens sont surtout des récepteurs de la photo, les artistes sont non seulement des utilisateurs mais surtout des producteurs. Les photographes de loisir sont des preneurs de vue plutôt que des utilisateurs de ce genre de photos. Les bricoleurs sont aussi des producteurs plutôt que des observateurs. Il faut bien remarquer que souvent les pratiques de production et de réception ne concernent pas une seule catégorie d’acteurs sociaux : lorsqu’on identifie des pratiques comme appartenant à un domaine, il faut tout de suite reconnaître que, dans l’échange entre interprétation et production, ces pratiques échappent à ce même domaine et construisent des liens entre domaines différents.

Ce schéma peut être utile comme point de départ pour notre investigation sur les valeurs que les images assument dans les domaines sociaux auxquels elles appartiennent. On pourrait affirmer que Floch prend en considération quatre types d'usage mais pas forcément quatre domaines sociaux identifiables. À part les domaines de la documentation et de l'art, les deux autres pratiques sont plutôt transversales : celle du divertissement d'amateur – centrée non pas sur du véritable plaisir esthétique mais plutôt sur le jeu de l'expérimentation, du faire et du défaire, de l'essai, du ratage, du rattrapage, comme dans la pratique de la photographie touristique ou de famille²⁵ – et celle des techniques et de la démarche technologique. Cette dernière est faite de plusieurs expériences, essais, etc. Si on pouvait affirmer, pour les deux premiers systèmes de valeurs mis en acte dans des pratiques, qu'ils « correspondent » à deux domaines sociaux, celui de la recherche historiographique d'une part et celui de l'art d'autre part, il s'avère plus difficile d'identifier les domaines qui concernent le loisir et la technique : l'institutionnalisation de ces pratiques est moins rigide et ne possède pas de lieux prévus comme le sont d'ailleurs l'archive et le musée dans le cas des pratiques de documentation et d'art. Si l'archive et le musée sont des lieux de concentration des pratiques possibles et des pratiques interdites, les loisirs et la technique sont des pratiques qui ne possèdent pas forcément des lieux préfixés pour leur déploiement. Prenons la rue par rapport aux touristes : la rue est un lieu de pratiques hétérogènes qui se chevauchent et se dispersent ; dans un musée et dans des archives, en revanche, le nombre et le type de pratiques sont limités, et spécifiés par des acteurs qui ont des rôles thématiques et des objectifs précis. On pourrait en tout cas identifier le domaine privé de la famille et des cercles d'amis comme le domaine de valorisation des images de loisir qui ont lieu dans des endroits publics comme dans des endroits semi-privés comme les habitations. Pour la photographie-technique, il est cependant plus difficile d'identifier un domaine institutionnalisé de valorisation car le travail sur la technique dépasse les cloisons des domaines sociaux : la technique est d'une certaine manière un outil transversal car elle ne fonde pas elle-même des valeurs autonomes : elle se lie plutôt à la pratique générale de l'expérimentation.

La figure du scientifique, que Floch ne prend pas en considération, nous apparaît comme médiatrice car elle associe les valeurs pratiques aux valeurs critiques de la technologie : les bricoleurs de Floch autant que les scientifiques travaillent tous deux par essais, par approximations et par ajustements²⁶. Si la pratique de l'expérimentation caractérise à notre sens la

25. Cf. à ce propos : Italo Calvino, « L'aventure d'un photographe », *Aventures*, Paris, Seuil, 2001, pp. 74-89 ; Maria Giulia Dondero, « Les pratiques photographiques du touriste entre construction d'identités et documentation », *Communication et Langage*, n° 151, 2007, pp. 21-38.

26. Il faut bien sûr distinguer, à l'intérieur de la catégorie des scientifiques, les chercheurs (producteurs d'un savoir exclusif), des collègues d'une même communauté (récepteurs de ce

catégorie des bricoleurs ainsi que celle des amateurs, elle caractérise également les pratiques scientifiques et artistiques : ces dernières sont également caractérisées par l'essai, le ré-essai, la mise à l'épreuve, le recommencement, l'erreur, etc.²⁷ L'expérimentation apparaît ainsi comme la pratique qui traverse les domaines. Ce qui différencie ces types d'expérimentation, ce n'est pas forcément l'acte de production, mais le sens à donner au produit fini : le pourquoi et les objectifs. Si l'expérimentation dans le monde de l'art sert surtout à tester et à dépasser les limites de la créativité humaine, de l'intelligence et du savoir-faire, dans le cas des sciences, l'expérimentation se pose aux fondements de la validité de chaque nouvelle démarche. Dans le cas de la technique, l'expérimentation vise à tester et à élargir les possibilités de mesure, de transformation des matières, etc. Dans le cas de la photo-loisir et des amateurs, il s'agit d'une expérimentation non seulement ludique, qui vise à la démultiplication de soi-même en différents rôles identitaires, mais également esthétique et technologique.

L'historiographe serait-il exclu de cette pratique de l'expérimentation par le fait qu'il connaisse son chemin mieux que les autres, qu'il connaisse son point de départ et son point d'arrivée et utilise l'image comme un témoignage, dont il est sûr du parfait fonctionnement ? Y aurait-il de l'expérimentation chez l'historien aussi, dans les actes d'élection des images-témoignages et des images-documents ?

Floch ne se pose pas le problème de la validité scientifique du travail de l'historiographe, qui est considéré comme quelqu'un qui valorise dans une image sa fonction de témoignage et de preuve de quelque chose : pourtant, dans les sciences, notamment dans les sciences humaines, chaque témoignage est censé construire une argumentation, voire une démonstration : le témoignage est ainsi toujours orienté vers le temps futur, donc soumis à des critères de validité et de pertinence qui sont expérimentaux. Le scientifique de laboratoire n'utilise d'ailleurs pas l'image comme témoignage de quelque chose de déjà donné mais comme un moyen de visualisation en vue d'une meilleure efficacité de la schématisation des données ou comme terrain de travail²⁸.

savoir exclusif), des vulgarisateurs (producteurs de savoir pour une société large) ainsi que des récepteurs lambda de la vulgarisation.

27. L'artiste part lui aussi d'hypothèses, mais la procédure de fabrication est souvent cachée, sauf quand, comme dans le cas de l'art contemporain, la procédure de fabrication de l'objet ne se distingue pas de l'objet lui-même et fonctionne comme œuvre d'art. Sur les valeurs esthétiques des images scientifiques et les échanges entre valeurs de l'art et valeurs de la science, cf. Anne Beyaert-Geslin, Maria Giulia Dondero, *Arts et sciences : approches sémiotiques et philosophiques des images*, op. cit.

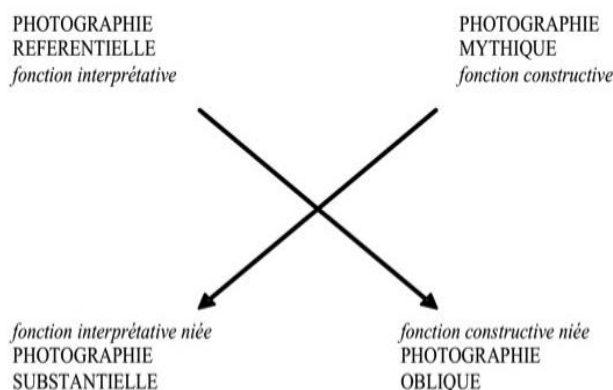
28. Cf. à ce sujet : Jean-François Bordron, « L'image mathématique (suite) », *Visible*, n° 9, 2012, pp. 65-77 ; Maria Giulia Dondero, « La totalité diagrammatique en mathématiques et en art », dans *Ibid.*, pp. 117-138 ; Maria Giulia Dondero, Jacques Fontanille, *Des images à problèmes : le sens du visuel à l'épreuve de l'image scientifique*, op. cit.

2.1. Entre valeurs et valorisations

Venons-en au rapport du carré des usages avec le carré des esthétiques photographiques chez Floch²⁹. Floch propose une seconde opposition, outre celle des valeurs d'usage et des valeurs utopiques, qui ne découle plus de l'approche des pratiques d'utilisation, mais bien du rapport entre langage photographique et réalité. Ce rapport se joue précisément entre une conception interprétative – par son discours, l'homme s'attache à interpréter le sens du monde et ses valeurs, préconstituées –, et une conception constructiviste – les choses sont connues en tant qu'elles sont construites par les discours. À la première option correspondrait une photographie référentielle et sa négation par contradiction concernerait une photographie dénommée oblique : la première viserait à faire adhérer le spectateur à un discours du monde indépendant de celui de la photographie, tandis que la deuxième, obtenue par négation de l'idéal de la référentialisation, est décrite comme une photographie privilégiant le paradoxe, le double sens, le décalage et qui met au centre de sa représentation l'image elle-même, sa construction, sa rhétorique, ainsi qu'une réflexion sur son énonciation. Ce qui nous surprend est que les deux types de photographie et de valeurs mis en avant sont également exemplifiés par des photos que nous considérons aujourd'hui comme artistiques : celles de Lartigue et de Steichen dans le cas de la photo référentielle et celles de Doisneau (*Le pont des Arts*) et de Cartier-Bresson (*Les Arènes de Valence*), ainsi que celles des surréalistes dans le cas de la photographie oblique. Ce qui peut surprendre est le fait que l'image référentielle est exemplifiée par Floch par un type de photo en blanc et noir, très stylisé... qui a sa place dans le monde de l'art. Nous nous apercevons que Floch a pour seul statut de référence des photos le statut artistique, même quand il s'agit d'illustrer un type de photographie qui ne vise qu'à produire un effet d'illusion référentielle. Plutôt que de tenter de construire des rapports ou des combinatoires entre les pratiques de valorisation et les valeurs discursives des images, Floch préfère, un peu en contradiction avec lui-même, restreindre le terrain d'investigation aux pratiques artistiques. Cette stratégie est utilisée également dans la caractérisation des valeurs des deux autres positions catégorielles dans le carré : la photographie oblique implique, voire « prépare le terrain », de l'activité constructive de la photographie mythique, opposée à la photo référentielle. Cette troisième position est caractérisée par une mise en correspondance de deux mondes inconciliables (vie-mort, nature-culture, etc.) selon le fonctionnement lévi-

29. Floch affirme que ces esthétiques, comme les esthétiques du classique et du baroque formulées par Wölfflin, valent pour tout type d'image et pour tout discours également, qu'il soit architectonique, littéraire, pictural, etc. Une sémiotique des spécificités médiatiques était bannie : à ce propos, cf. Pierluigi Basso Fossali, Maria Giulia Dondero, *Sémiotique de la photographie*, op. cit. (notamment la critique faite par Dondero à Floch et à son indifférence vis-à-vis des spécificités médiatiques au chapitre 1).

straussien des mythes. Les exemples proviennent encore du monde de l'art, de photographes tels que Brandt et Boubat. La photographie substantielle, produite par négation de la photographie mythique, est également exemplifiée par des artistes tels que Evans ou Strand dont les produits tendent vers « le degré zéro de l'écriture » et l'effacement de l'intervention du photographe³⁰ :



Outre son indifférence pour les autres statuts de l'image (statut scientifique, publicitaire, éthico-politique, dévotionnel, etc.), Floch ne différencie pas ces deux carrés sémiotiques, selon une distinction qui nous paraît pourtant évidente : dans le premier carré, il s'agit de pratiques et d'usages (praxis énonciative et valorisations), dans le deuxième de stratégies discursives (énonciation énoncée et valeurs). Floch paraît distinguer les deux carrés en tant que schématisations provenant de deux oppositions catégorielles différentes mais il ne porte pas son attention sur le fait que ces deux oppositions concernent deux niveaux de pertinence sémiotique différents : la pratique et l'énoncé, qu'on pourrait hiérarchiser à la suite du modèle des pratiques de Fontanille. La mise en relation des deux carrés aurait pu amener Floch à se poser des questions sur les esthétiques privilégiées dans chaque domaine pris en considération : est-ce que le domaine de la publicité et du marketing utilise plus souvent l'esthétique référentielle ou l'esthétique mythique ? Est-ce que le domaine de la documentation privilégie toujours les images visant le degré zéro de l'écriture ou peut-il aussi s'appuyer sur des images mythiques ? Est-ce que, plus généralement, il y a une correspondance entre les esthétiques langagières et les pratiques ? Floch semble nier la pertinence de cette relation entre les deux carrés et ne se montre pas gêné d'utiliser le monde de l'art comme unique point de référence de ses quatre esthétiques, après avoir

30. Jean-Marie Floch, *Les Formes de l'empreinte*, op. cit., p. 20.

plaidé pour une sémiotique des usages multiples et pour le dépassement de l'idéologie de tradition peircienne qui réduit la photo à une seule pratique – qui devient forcément une idéologie.

Par exemple, il nous semble que la photographie référentielle concerne l'esthétique qui devrait convenir à un domaine généralement décrit comme « documentaire » : à l'encontre des photos de statut artistique, les photographies valorisées comme documents rendent toujours pertinente la question de l'authenticité. La valorisation pratique rend l'enquête sur la genèse de l'image pertinente et même nécessaire pour en comprendre l'efficacité, ce qui n'est pas du tout nécessaire afin de juger de l'efficace esthétique d'une image artistique. Dans son analyse de la photo de guerre, Beyaert-Geslin³¹ montre en fait comment l'investigation sur l'authenticité est capitale pour pouvoir évaluer la dimension éthico-politique d'une photographie. C'est précisément l'attestation de l'authenticité qui permettra à la photo, ainsi qu'au photographe, de devenir des modèles et des incarnations des valeurs de l'humanité : le courage et le sacrifice dans le cas de la photo de guerre. Dans le cas du reportage de guerre, l'analyse des esthétiques photographiques et des valeurs énoncées ne peut pas suffire. Par exemple, les « preuves plastiques » de la difficulté de la prise de vue ne suffisent pas à attester la véridicité de la photo : dans les photos bien connues de Robert Capa de la guerre espagnole, la dangerosité de la scène est signifiée par une sous-information figurative qui est balancée par une surinformation plastique. Le plan de l'expression livre peu de détails de l'événement, car c'est l'empreinte corporelle de l'énonciateur qui est censée être au centre de l'image : son corps en danger, très près du danger, est signifié sous la forme des grains texturaux et des formes floues à effet estompé. L'événement photographié est représenté comme un obstacle à l'énonciation photographique. Face à ce type de photo, on peut se demander s'il faut les entendre comme des autoportraits d'une vie mise au service d'une cause collective ou s'il peut plutôt s'agir d'une construction préméditée du photographe ou du produit de retouches post-factum qui ne visent qu'à être persuasifs sans pour autant s'appuyer sur un véritable sacrifice. La seule garantie qu'on puisse finalement identifier dans un tel domaine c'est l'éventuelle blessure sur le corps du photographe : elle serait la seule preuve véritable d'un engagement éthique de la part du photographe qui puisse légitimer une photo de ce genre en tant que photo authentique d'un sacrifice corporel. Le corps blessé du photographe devient ainsi la seule surface d'inscription de l'événement qui puisse relever d'une prise authentique : on voit que de cette façon la configuration plastique de l'image perd toute son inhérence ; elle ne fonctionne que comme un indice d'authenticité, comme un questionnement qui nous demande d'aller voir ailleurs pour vérifier...

Une même image photographique peut certainement passer d'un statut

31. Anne Beyaert-Geslin, *L'Image préoccupée*, op. cit.

documentaire à un statut artistique : une photo de dénonciation peut continuer à fonctionner comme témoignage politique même si elle est exposée dans un musée, et peut ne pas perdre sa prégnance éthique même à l'intérieur d'une grille interprétative qui rend surtout pertinents les jeux métalinguistiques et les valeurs plastiques. Mais quelle relation établir entre ces deux pratiques de lecture et les contraintes langagières ? La relation entre les configurations énonciatives et les pratiques réceptives est-elle déterminée par des règles ou existe-t-il une arbitrarité totale de la combinatoire ? Toutes les images se prêtent-elles à être assumées sous un statut artistique et, vice-versa, les images constituées comme exemptes de tout objectif historique ou documentaire peuvent-elles devenir témoignages, ne fût-ce que de leur technique photographique ?

Ce que nous essayerons de faire dans la suite de ce travail sera de comprendre quelles sont les valorisations que les usages institués par le domaine de l'art mettent en avant. Il faut à ces fins s'appuyer sur un niveau de pertinence sémiotique intermédiaire entre les énoncés et les pratiques, entre l'énonciation énoncée et la praxis énonciative, soit sur le niveau de l'objet³². Contrairement à la peinture, dans le cas de la photographie, la question de l'objet ne concerne pas seulement les dispositifs éditoriaux et d'exposition mais s'étend à ses tirages multiples et à la construction et modulation de la valeur d'original.

En hiérarchisant l'énoncé, l'objet et la pratique, on peut repérer quatre types de modulation de l'énonciation : (1) l'énonciation énoncée dans l'énoncé-image ; (2) l'énonciation présupposée par l'énoncé, qui est réalisée par le support-objet (et qui à son tour présélectionne le type d'interaction énonciative prévisible et / ou future) ; (3) les empreintes énonciatives déposées sur l'objet et qui témoignent des énonciations-usages réalisées dans le passé ; (4) les énonciations en acte qui sont manifestées au cours de la pratique.

Les types d'énonciation s'enchaînent ainsi en une hiérarchie : ce qui était seulement présupposé comme actuel à un niveau se manifeste à un niveau supérieur comme observable et cela, grâce à un processus allant de la virtualité des possibles à la réalisation des usages. Le niveau de l'objet est donc un niveau qui permet de faire des hypothèses sur les pratiques qui pourraient se réaliser.

3. Les différents statuts des images : le statut artistique et la photographie

Le domaine artistique est probablement celui qui accueille les esthétiques photographiques les plus disparates car les différents courants ont chacun

32. Jacques Fontanille, *Pratiques sémiotiques*, *op. cit.*, p. 23 *sqq.*

privilegié de nouvelles manières de faire de la photographie ; on peut énumérer aussi bien des esthétiques proches des projets de la nouvelle objectivité que des esthétiques « surréalistes » : comme l'art est le domaine où l'on expérimente la créativité humaine et toutes ses possibilités et leurs contraires, il serait difficile d'affirmer que seulement l'esthétique mythique ou l'esthétique oblique seraient pertinentes dans les domaines de l'art. D'un point de vue historique, en vue de l'autonomisation de la photographie et de sa reconnaissance en tant qu'art, les photographes ont eu besoin de produire des types d'image qui se rapprochent des esthétiques mythique et oblique ainsi que de s'efforcer de représenter ce qui n'est pas directement perceptible / visible dans le courant de notre vie quotidienne³³. Nous aimerions également rappeler que la méfiance envers la photographie et l'impossibilité présumée de représenter l'invisible – domaine d'ailleurs privilégié de l'art pictural moderne avec lequel la photo a toujours été mise en concurrence –, a ses racines dans le fait que l'objet photographié a toujours été considéré comme « résistant » à la libre prise d'initiative de l'énonciation photographique, et est traité par maints théoriciens comme une limite de la photographie pour être considérée sur le modèle d'un art. L'affirmation de Benjamin à ce propos – tandis que la peinture est art de l'exécution, dans la photographie, quelque chose reste qui ne se résout pas dans l'art du photographe – est vraiment symptomatique d'une tradition de pensée qui commence par Baudelaire³⁴ et arrive jusqu'à la théorisation contemporaine.

Dans son livre sur la photographie, Jean-Marie Schaeffer³⁵ affronte la question des limites que l'objet « disponible à la prise » pose à la liberté du photographe et affirme qu'il est difficile de distinguer entre ce qui dépend de la construction énonciative de l'image et ce qui « appartient au réel » :

« Comment distinguer, par exemple, dans les merveilleuses photos botaniques de Blossfeldt, ce qui appartient à la prise de vue et ce qui appartient à la richesse de la nature ? »³⁶.

En outre, très souvent les images appréciables sont construites à l'aide du hasard ; ce qui démontre l'importance de la *disponibilité* du pré-photographique. Quelle est donc la part de l'objet (*objet trouvé*) qui « sollicite » le photographe et, d'autre part, celle de la prise d'image ? Une

33. Sur cette question, analysée d'un point de vue institutionnel, cf. François Brunet, « La photographie, éternelle aspirante à l'art », dans Nathalie Heinich, Roberta Shapiro (dir.), *De l'artification : enquêtes sur le passage à l'art*, Paris, Éditions de l'EHESS, 2011, pp. 29-45 ; Maria Giulia Dondero, *Le Sacré dans l'image photographique : études sémiotiques*, Paris, Hermès-Lavoisier, 2009.

34. Charles Baudelaire, « Salon de 1859 », *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1961, pp. 1025-1098.

35. Jean-Marie Schaeffer, *L'Image précaire : du dispositif photographique*, Paris, Seuil, 1987.

36. *Ibid.*, p. 159.

question de ce genre n'existe guère en peinture. Pensons à Canaletto et à ses vues de Venise : personne ne pourrait attribuer à la seule beauté de Venise la plénitude esthétique des paysages de Canaletto. Quelles sont les frontières entre la plénitude sensible que l'énonciation photographique offre au sujet représenté et celle que le sujet représenté offre à la photo ? À ce sujet, Schaeffer propose de distinguer entre l'œuvre photographique et l'œuvre littéraire : une seule image photographique réussie ne suffit pas à qualifier un photographe de grand photographe tandis que dans le second cas on peut parler d'œuvre d'un grand écrivain même face à la production d'un seul livre. Cette démarche met en jeu les invariants stylistiques d'un photographe : un certain corpus ou une série, en mettant en scène différents sujets, peuvent démontrer que ce n'est pas l'objet représenté qui compte, mais la praxis énonciative de chaque photographe.

Si la question soulevée par Schaeffer concerne les esthétiques des photographies – l'homogénéité à l'intérieur de l'œuvre d'un photographe constituerait une garantie esthétique car la « personnalité » énonciative pourrait être facilement reconnaissable –, il faut rappeler également que la question de la légitimation concerne l'épineux problème de la reproduction et du nombre de tirages, autrement dit de l'objet original qui, dans le cas de la photographie, est rarement unique, mais toujours « diffusé » dans plusieurs exemplaires.

Le problème du sens de l'original et de la reproductibilité nous oblige à passer par la théorie des systèmes symboliques du philosophe Nelson Goodman³⁷, qui distingue entre systèmes symboliques autographiques et systèmes symboliques allographiques. Si les arts autographiques sacralisent le *hic et nunc* de la production, ainsi que la singularité auctoriale du producteur, les arts allographiques fonctionnent sous un régime différent qui valorise la durée, la permanence et la possibilité de la répétition – ce qui implique également une dé-personnalisation de la production. Dans les arts allographiques en effet, la production concerne deux étapes, celle de la production de la notation (partition en musique, projet en architecture) et des exécutions : on parle en fait d'arts à deux phases. Rappelons que Goodman conçoit la notation comme un ensemble de *règles de composition* ; la notation assure la possibilité de multiples exécutions parce qu'elle se manifeste comme un ensemble de signes disjoints et différenciés, donc ré-employables et re-combinables. La notation est composée de signes articulés et elle fonctionne comme un texte générateur d'exécutions. Au contraire, le régime autographique concerne les textes syntaxiquement denses qui ne sont ni reproductibles ni ré-exécutables à travers des règles. Les zones denses d'une image sont des zones où *tous* les traits sont pertinents pour la signification.

37. Nelson Goodman, *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*, London, Bobbs Merrill, 1968 (trad. française : *Langages de l'art : une approche de la théorie des symboles*, Paris, Hachette, 1990).

En ce qui concerne la photo, son appartenance à l'un de ces deux systèmes symboliques ne va pas de soi. D'un côté, la photo est produite à travers un appareil machinique, ce qui fait d'elle une image reproductible ; de l'autre côté, les formes qu'elle met en scène sont déterminées par un acte corporel unique, celui de la prise de vue, non répétable et unique, tout à fait original comme dans le cas de la production picturale. La photographie est d'ailleurs le résultat d'une prise authentifiée par une sensori-motricité, ainsi que par un positionnement unique du corps dans l'espace et le temps. Dans ce cas, elle fonctionnerait comme un tableau où chaque trait est constitutif et significatif car la corporéité qui l'a historiquement produite l'authentifie comme un original, comme une vue unique et non répétable. La prise de vue peut se définir comme non répétable – ce qui la rapproche des modes de signification autographiques – mais elle est reproductible en différents exemplaires, les tirages photographiques, ce qui la rapproche des arts allographiques qui ont différents exemplaires qui participent du même projet d'œuvre. On pourrait alors imaginer qu'elle fonctionne sous le régime des arts allographiques car elle est reproductible en plusieurs exemplaires *a priori* illimités. Et alors il faut se demander : est-ce que le négatif fonctionne comme une partition qui est exécutée par des tirages positifs qui n'ont plus rien à faire avec la prise de position unique du corps producteur de l'image ? Selon cette hypothèse, les tirages positifs ne fonctionneraient donc plus sous le régime d'originaux attestant d'une prise authentifiée par un corps qui était *présent* lors de la production mais comme des images dépourvues de tout ancrage corporel et historique. Est-ce que la reproductibilité du négatif en positif nous éloigne définitivement de la source de production qu'est le corps du photographe, en nous éloignant également du moment historiquement attesté de la prise de vue ? Cela nous amènerait à rapprocher la photographie du régime de l'allographie où les traces de l'inscription corporelle n'ont aucune valeur. Mais il faut aussi se poser une autre question si on veut pousser plus loin l'hypothèse de l'appartenance du médium photographique au régime de l'allographie : est-ce que le négatif est une partition où chaque trait est disjoint et possède une valeur fixée ? Est-ce que chaque tirage est une *exécution d'une identité orthographique* ou bien est-il seulement une *variation* en ce qui concerne les formes et les couleurs, de taille aussi, *d'une empreinte unique*, qui serait également valorisée comme auratique ?³⁸ Nous sommes convaincue que même une image photographique reproductible, un tirage parmi tant d'autres d'un négatif, peut produire un effet auratique.

38. L'aura d'une œuvre d'art, notamment picturale, pour Walter Benjamin, est étroitement liée à l'exemplaire unique original, c'est-à-dire à l'authenticité, cette même authenticité qui est refusée par Benjamin aux images photographiques produites à partir du négatif – considéré d'ailleurs comme l'unique original photographique, à l'instar du daguerréotype (« Das Kunstwerke im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit », *Gesammelte Schriften*, t. I, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1938, pp. 471-508 ; trad. fr. *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, dans *Œuvres*, t. III, Paris, Gallimard, 2000, pp. 269-316).

En ce qui concerne l'originalité de l'image photographique par rapport à l'image picturale, Sontag³⁹ distingue entre les copies tirées du négatif original à l'époque de la prise et les générations de tirages ultérieurs du même négatif. Les premiers, appelés *vintage prints*, peuvent être considérés comme des originaux car dans leur deuxième phase également, celle du tirage, ils suivent les choix de goût du photographe. Sontag semble ainsi affirmer que tant le type de papier que les techniques de tirage peuvent assurer à la photographie une originalité, parce qu'ils renvoient directement au choix du photographe. Pour preuve, un développement de négatif totalement différent de celui choisi initialement par le photographe peut être considéré comme un faux, ce qui arrive dans les arts autographiques, et non dans les arts allographiques. Dans ce sens, le négatif photographique ne fonctionne pas comme une partition, parce qu'il n'existe pas de notation pour un négatif (la prise de vue fonctionne comme une empreinte unique et dense) et donc la concordance avec l'« identité d'épellation » ne s'avère pas pertinente : une image développée selon un choix lumineux et chromatique différent de celui choisi par le photographe est susceptible de devenir un faux de ce même négatif.

Si, en peinture, l'original est authentifié moyennant les traces laissées par la main et par la sensori-motricité de l'artiste, en photographie l'authentification s'obtient de deux manières : 1. grâce au choix du « cadrage », qui résulte de la prise de position du corps du photographe, mais aussi 2. à travers le choix du papier, le calibrage du tirage, le choix du format de l'impression, la résolution de l'impression, le nombre de reproductions permises, etc. L'artiste décide en somme *combien de* et *quels* tirages doivent être considérés comme originaux. Grâce aux choix *individualisants* du photographe, les tirages photographiques ne fonctionneraient donc pas comme de simples *occurrences* du négatif, mais au contraire ils accéderaient au statut d'œuvres *autonomes* et non reproductibles, voire autographiques. Nous pouvons ainsi affirmer que l'image photographique peut être qualifiée d'*œuvre autographique à objet multiple* : les nombreuses impressions qu'on peut tirer d'un seul négatif (autographique) sont multiples (« objets multiples »). La photographie est, comme la gravure, un art autographique dans ses deux étapes. Les fonctionnements du cliché gravé, de la photographie imprimée et du tableau sont comparables : dans les trois cas, la certitude de leur authenticité dépend de l'identification de l'objet matériellement produit par l'artiste. Cependant, à la différence de ce que Goodman pense de la gravure où les différents tirages obtenus d'un même cliché sont tous des exemplaires authentiques de l'œuvre – aussi différents qu'ils soient en couleur, en quantité d'encre, en qualité d'impression et en type de papier –, *tous les tirages du même négatif ne sont pas des exemplaires authentiques de l'œuvre* parce que la diversité

39. Susan Sontag, *On Photography*, New York, Farrar-Straus-Giroux, 1973 (trad. française : *Sur la photographie*, Paris, Christian Bourgois, 2003).

d'exposition de l'impression, la qualité du papier, etc. peuvent faire la différence entre un original et un faux, bien qu'ils proviennent d'un même négatif⁴⁰.

Bien sûr, ce raisonnement n'a de prise que dans le cadre d'une photographie de statut artistique et n'a pas de sens dans le cas d'une production photographique qui est totalement éclatée en des milliers de statuts tels que les statuts privés, le statut documentaire, scientifique, etc. Dans le cas de ces autres statuts, la valorisation de l'original semble ne pas se poser car les traits, les lignes, les formes et les textures ne sont pas forcément tous constitutifs comme dans le cas des photos de statut artistique. Les traits sont peut-être tous constitutifs dans une photo d'enquête, judiciaire ou de guerre où chacun d'entre eux peut être révélateur d'un quelque chose de déterminant. En tout cas, l'autographie ne concernerait que la première phase de la production, celle relevant du point de vue du corps prenant la vue : dans la photo de statut documentaire par exemple, le tirage original n'a aucune importance et aucune pertinence en termes de signification : des photos de presse, on peut en faire autant de tirages que l'on veut et on peut même les encadrer différemment en coupant des parties.

Le cas de la photographie à usage privé, comme la photo de famille, valorise l'original de la photo comme auratique mais de manière très différente que dans le monde de l'art. On pourrait dire que Goodman a sacralisé la production corporelle de l'œuvre lorsqu'il a théorisé les caractéristiques des arts autographiques : ce qu'il faut à mon avis ajouter à la réflexion goodmanienne est que dans le cas des autres pratiques photographiques, il peut y avoir *une autographie de la réception*. Une image photographique peut donc valoir comme original même dans le cadre de pratiques très lointaines de l'artistique si l'on songe à des pratiques d'appropriation comme celles qui se produisent dans un cadre dévotionnel ou familial dont parle Barthes dans *La chambre claire*. La photographie interrogée par Barthes garde les marques de son histoire d'usage, de sa détérioration chimique et intègre le fait qu'elle ait été à plusieurs reprises touchée et manipulée. Contrairement à Benjamin qui comprend l'aura comme une propriété *a priori* de l'objet, pour Barthes l'aura peut dépendre aussi de l'histoire réceptive de l'image, voire de sa « biographie » et des traces de la manipulation de la part des récepteurs. Dans ce sens, l'aura concerne la particularité et l'intimité de la réception et de l'utilisation. Une

40. Il existe en outre des stratégies autres que la décision et l'autorisation d'un format et d'un certain nombre d'exemplaires originaux pour authentifier une photo : lorsqu'on intervient manuellement sur le négatif ou sur le tirage, on les « autographie » parce qu'on signe la photographie par un geste du corps propre en renforçant l'authenticité. C'est le cas de deux photographes célèbres, François-Marie Banier et William Klein. L'écriture calligraphique ou le coup de pinceau sur la photographie permettent d'identifier un tirage photographique unique comme le seul auquel on puisse attribuer le statut autographique et de convertir le régime d'instauration d'*autographe à objet multiple* à *autographe à objet unique*, en transformant un tirage en seul exemplaire authentique de l'œuvre.

image qui a été « vécue » et manipulée ne possède pas la même aura qu'une image qui vient d'être imprimée : dans le cas de l'aura de la patine, ce sont les traces incorporées par l'image qui témoignent de son vécu et construisent un nouveau type d'autographie.

Le cas de la photo-image pieuse est encore plus probant que celui de l'image de famille : les images pieuses sont reproduites massivement, elles sont stylistiquement très banales mais elles deviennent des images à chaque fois « uniques » et « originales » grâce à la relation intime entretenue avec le corps du fidèle. Elles sont manipulées pendant la prière, elles sont portées sur soi par les fidèles, ou conservées dans les portefeuilles : dans tous les cas, elles sont toujours en contact direct avec le corps, et la patine qui s'inscrit sur l'image provient directement du toucher, de la manipulation, de la sensori-motricité et même de la respiration du fidèle qui rend chaque image *sa propre* image, reconnaissable parmi des milliers d'exemplaires. L'anonymat de la main instauratrice dans le cas de l'image pieuse est doublé par le processus d'anonymisation du corps du saint photographié, abstrait du temps, mais ces deux pratiques d'anonymisation sont contrebalancées par une hyperpersonnalisation des pratiques de dévotion. Si, contrairement au domaine de la dévotion, la configuration des formes, la beauté et la créativité importent dans toutes les images d'art, la pertinence de l'original demeure constante dans les deux cas : il s'agit d'un « original de la production », publique, intouchable, pour l'art, et d'un « original de la réception », tout à fait intime et manipulable par le fidèle pour la dévotion.

Pour ne pas conclure

Notre investigation sur les valeurs dans les images (énonciation énoncée) et les valorisations des images – notamment de statut artistique, mais également éthico-politique et religieux (praxis énonciative) – a essayé de caractériser les questions théoriques qui lient la théorie sémiotique contemporaine aux théories de la photographie. Nous avons fait dialoguer les avancements de la sémiotique des pratiques avec les problèmes posés par un médium aussi précaire et instable en termes de statuts sociaux que la photographie ; nous avons ensuite caractérisé ces statuts au travers des propositions de Schaeffer ainsi que de Goodman. Si nous avons pu établir des distinctions entre les statuts pris en considération en ce qui concerne la valorisation de l'original, de l'authenticité, des différents tirages, il nous faudra poursuivre cette recherche pour ce qui concerne les pratiques d'utilisation *in vivo* des acteurs sociaux (énonciation en acte) afin d'étudier la manière à travers laquelle les pratiques quotidiennes se stabilisent et s'institutionnalisent dans ces mêmes statuts.

Bibliographie

- BARTHES Roland, *La Chambre claire : note sur la photographie*, Paris, Gallimard-Seuil, 1980.
- BASSO FOSSALI Pierluigi, « Création et restructuration identitaire. Pour une sémiotique de la créativité », *Actes Sémiotiques*, 2009, disponible sur : <http://epublications.unilim.fr/revues/as/3223>.
- BASSO FOSSALI Pierluigi, DONDERO Maria Giulia, *Sémiotique de la photographie*, Limoges, PULIM, 2011.
- BAUDELAIRE Charles, « Salon de 1859 », dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1961, pp. 1025-1098.
- BENJAMIN Walter, « Das Kunstwerke im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit », *Gesammelte Schriften*, t. I, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1938, pp. 471-508 (trad. française : *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, dans *Œuvres*, t. III, Paris, Gallimard, 2000, pp. 269-316).
- BELLOUR Raymond, *L'Analyse du film*, Paris, Calmann-Lévy, 1995.
- BEYAERT-GESLIN Anne, *L'Image préoccupée*, Paris, Hermès-Lavoisier, 2009.
- BEYAERT-GESLIN Anne, « L'art comme texte et comme pratique de laboratoire », dans BEYAERT-GESLIN Anne, DONDERO, Maria Giulia, *Arts et sciences : approches sémiotiques et philosophiques des images*, Liège, Presses universitaires de Liège, 2014, pp. 17-40.
- BORDRON Jean-François, « L'image mathématique (suite) », *Visible*, n° 9, 2012, pp. 65-77.
- BRUNET François, « La photographie, éternelle aspirante à l'art », dans HEINICH Nathalie, SHAPIRO Roberta (dir.), *De l'artification : enquêtes sur le passage à l'art*, Paris, Éditions de l'EHESS, 2011, pp. 29-45.
- CALVINO Italo, « L'aventure d'un photographe », *Aventures*, Paris, Seuil, 2001, pp. 74-89.
- DONDERO Maria Giulia, « Les pratiques photographiques du touriste entre construction d'identités et documentation », *Communication et Langage*, n° 151, 2007, pp. 21-38.
- DONDERO Maria Giulia, *Le Sacré dans l'image photographique : études sémiotiques*, Paris, Hermès-Lavoisier, 2009.
- DONDERO Maria Giulia, « La totalité diagrammatique en mathématiques et en art », *Visible*, n° 9, 2012, pp. 117-138.
- DONDERO Maria Giulia, FONTANILLE Jacques, *Des images à problèmes : le sens du visuel à l'épreuve de l'image scientifique*, Limoges, PULIM, 2012.
- DONDERO Maria Giulia, « Sémiotique de l'action : textualisation et notation », *Cadernos de Semiótica Aplicada*, vol. 12, n° 1, 2014, disponible sur : <http://seer.fclar.unesp.br/casa/articulo/view/7117>.
- FLOCH Jean-Marie, *Petites mythologies de l'œil et de l'esprit*, Paris, Hadès-Benjamins, 1985.
- FLOCH Jean-Marie, *Les Formes de l'empreinte*, Périgueux, Pierre Fanlac, 1986.
- FOCILLON Henri, *Vie des formes*, Paris, PUF, 2000 (1943).
- FONTANILLE Jacques, *Les Espaces subjectifs : introduction à la sémiotique de l'observateur*, Paris, Hachette, 1989.
- FONTANILLE Jacques, *Sémiotique du visible*, Paris, PUF, 1995.

- FONTANILLE Jacques, *Pratiques sémiotiques*, Paris, PUF, 2008.
- FONTANILLE Jacques, « Sans titre... ou sans contenu », *Nouveaux Actes Sémiotiques*, n° 33-35, 1994, pp. 77-99.
- FONTANILLE Jacques, ZILBERBERG Claude, *Tension et signification*, Liège, Mardaga, 1998.
- GOODMAN Nelson, *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*, London, Bobbs Merrill, 1968 (trad. française : *Langages de l'art : une approche de la théorie des symboles*, Jacqueline Chambon, Paris, Hachette, 1990).
- GREIMAS Algirdas-Julien, COURTÈS Joseph, *Sémiotique : dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, t. I, Paris, Hachette, 1979.
- MARIN Louis, *L'Opacité de la peinture : essais sur la représentation au Quattrocento*, Paris, Éditions de l'EHESS, 2006.
- METZ Christian, *L'Énonciation impersonnelle ou le site du film*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1991.
- SCHAEFFER Jean-Marie, *L'Image précaire : du dispositif photographique*, Paris, Seuil, 1987.
- SHAÏRI Hamid-Reza, FONTANILLE Jacques, « Approche sémiotique du regard photographique : deux empreintes de l'Iran contemporain », *Nouveaux Actes Sémiotiques*, n° 73-75, 2001, pp. 87-120.
- SONTAG Susan, *On Photography*, New York, Farrar-Straus-Giroux, 1973 (trad. française : *Sur la photographie*, Paris, Christian Bourgois, 2003).
- THÜRLEMANN Felix, « Fonctions cognitives d'une figure de perspective picturale : à propos du Christ en raccourci de Mantegna », *Le Bulletin*, n° 15, 1980, pp. 37-47.
- THÜRLEMANN Felix, *Paul Klee : analyse sémiotique de trois peintures*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1982.