



**Roland
Barthes :
continuités**

Présenté par
Jean-Pierre Bertrand
Cerisy 2016

Christian Bourgois éditeur ♦



Cet ouvrage est publié avec l'aide du Conseil sectoriel de la Recherche en Sciences humaines de l'Université de Liège.

Le présent volume rassemble les actes du colloque *Roland Barthes: continuités, déplacements, recentrements* qui a été organisé du 12 au 19 juillet 2016 à Cerisy-la-Salle sous la direction de Jean-Pierre Bertrand et Valérie Stiénon, entourés d'un comité scientifique composé de Laurent Demoulin, Françoise Gaillard, Fanny Lorent, Francesca Mambelli, Magali Nachtergaele, Tiphaine Samoyault.

Chaque article, outre sa propre bibliographie, renvoie à l'édition des *Œuvres complètes* de Roland Barthes établie par Éric Marty (5 vol., Paris, Éd. du Seuil, 2002) à l'aide de l'abréviation OC (OC, I-V, p. x).



Centre culturel
international de Cerisy

© Christian Bourgois éditeur, 2017
ISBN 978 2 267 03048 8





Sommaire

Jean-Pierre BERTRAND : Présentation. À propos d'« influence »	11
--	----

*

Savoirs

Sémir BADIR : Barthes et les disciplines	27
Hessam NOGHREHCHI : La Question du discours de l'Histoire	47
Francesca MAMBELLI : Un engagement rhétorique.....	67
Leyla PERRONE-MOISÉS : Passage d'objets sensuels dans le discours de l'histoire. Gilberto Freyre lu par Roland Barthes.....	91
Charles COUSTILLE : Enseigner « hors pouvoir ».....	107
Mathieu MESSAGER : Barthes et la méthode.....	129





Thomas PAVEL :	
Roland Barthes, <i>Sur Racine</i>	147
Adrien CHASSAIN :	
« Si l'on avait à délibérer toujours et de tout... »	
Portrait de l'essayiste en homme du <i>Que faire?</i>	165

Écritures

Claudia AMIGO PINO :	
Genèse d'une critique poétique. Les grands projets de Roland Barthes dans les séminaires de l'EHESS.....	189
Vincent JOUVE :	
Comment ne pas être bête? – Roland Barthes et la question de la distance	207
Andy STAFFORD :	
Roland Barthes, dialecticien? En dernière instance?	221
Valérie STIÉNON :	
Roland Barthes et les écritures de la chronique	247
Cécile RAULET :	
Considérer ce qui revient.....	273
Laura BRANDINI :	
Barthes et la corrosion de l'écriture académique brésilienne.....	297

Images

Jacqueline GUITTARD :	
Une phautobiographie conceptuelle de Roland Barthes..	319





Daniel GROJNOWSKI : Roland Barthes et la Photographie : un parcours erratique?.....	341
Maria Giulia DONDERO : Barthes entre sémiologie et sémiotique : le cas de la photographie.....	363
Benoît PEETERS : Roland Barthes, livres d'images	393
Magali NACHTERGAEL : Barthes à l'aune des Queer & Visual Studies	417

Romans

Jacques NEEFS : La question du roman	439
Fanny LORENT : De Cerisy-la-Salle à Rio de Janeiro. Barthes, Robbe-Grillet et la question du roman	457
Davide MESSINA : Barthes avec Pasolini, la recherche du Relatif.....	477
Laurent DEMOULIN : Barthes avant Guibert.....	505
Tonia RAUS : La partie du tout : <i>Roland Barthes par Roland Barthes I</i> <i>W ou le souvenir d'enfance</i> de Georges Perec.....	527





Sensibilités

Marie GIL :	
La musique comme texte, la musique comme perte.....	549
Anne HERSCHBERG PIERROT :	
L'écriture des <i>Carnets du voyage en Chine</i>	579
Patrizia LOMBARDO :	
Barthes et l'affectivité	607
Pierre SAINT-AMAND :	
Érotisme et euphorie du Neutre	629
Françoise GAILLARD :	
Autoportrait en Roland Barthes.....	651

*



Barthes entre sémiologie et sémiotique:
le cas de la photographie*

Maria Giulia Dondero
*Fonds National de la Recherche
Scientifique / Université de Liège*

**Quelques problèmes de la sémiologie
de la photographie chez Barthes**

Dans cet article, je vise à reparcourir les textes que Barthes a écrits sur la photographie, sans aucune ambition philologique ni chronologique. Le but est plutôt de revenir sur les questions que le médium photographique a posées à la sémiologie et continue, en partie, de poser à la sémiotique. Je vise ainsi à rappeler les multiples positions face à la photographie pour mettre en lumière la manière dont la sémiotique a poursuivi le travail de Barthes. Souvent, elle s'en est fortement éloignée, notamment afin de formuler une théorie du langage visuel qui en saisisse la spécificité par rapport au langage verbal.

Il faudrait dès l'abord préciser que l'affirmation selon laquelle Barthes a écrit des textes théoriques sur la photographie est déjà en partie périlleuse

* Je tiens à remercier chaleureusement Jean-Pierre Bertrand pour ses conseils et ses relectures attentives ainsi que Pierluigi Basso Fossali pour ses commentaires.

car, comme l'affirme Rosalind Krauss dans *Le photographique* (1990), Barthes, à l'instar d'autres théoriciens tels que Benjamin, a pris la photo et sa supposée transparence comme un prétexte pour discuter d'*autre chose*: l'évidence brute, les codes de connotation, la conception brechtienne du théâtre, ses propres choix épistémologiques dans *La Préparation du roman*^{*}, la mort dans *La chambre claire*, etc.^{**} La photo assumerait donc, toujours selon Krauss, le statut d'« un objet *théorique* – autrement dit, une sorte de grille ou de filtre au moyen duquel on peut organiser les données d'*un autre champ* qui se trouve, par rapport à lui en position seconde » (1990, p. 12). Dans *La Chambre claire*, Barthes affirme en effet que « Quoi qu'elle donne à voir et quelle que soit sa manière, une photo est toujours *invisible*: ce n'est *pas* elle qu'on voit » (OC, V, p. 793, nous soulignons).

Cette difficulté de repérer un « génie propre » à la photographie avouée par Barthes a ouvert deux voies dans le cadre de la théorie de la photographie: en premier lieu, une multitude de théoriciens se sont posé la question de la photographie comme production *inclassable* car dépendant des objets qu'elle met en scène; en deuxième lieu, ces affirmations sur la transparence ont amené, notamment en Italie, à formuler la théorie de la photo comme *ready-made*, c'est-à-dire

* Sur Barthes et la photographie dans *La Préparation du roman*, voir Dondero (2006).

** Sur la conception barthésienne de la photographie dans *La Chambre claire*, voir Basso Fossali & Dondero (2011).



comme pure exhibition de l'objet. Je vais préciser ces deux questions dans ce qui suit.

1. L'inclassable photographique.

Pour commencer, la photo semblerait pouvoir arriver à immortaliser toute l'existence: « Cette fatalité (pas de photo sans quelque chose ou quelqu'un) entraîne la Photographie dans le désordre immense des objets – de tous les objets du monde » (Barthes, *ibid.*, p. 793). La photographie entendue comme « résistance » à la classification à cause de la multitude d'objets dont elle dépendrait est une position théorique* qui a freiné la reconnaissance de la photographie comme art mais a conduit aussi à un questionnement sur l'auctorialité.

Plusieurs chercheurs ont soulevé la question de l'auctorialité en photographie. Pensons par exemple à Jean-Marie Schaeffer qui, dans *L'image précaire* (1987), trace une différence entre les critères de l'auctorialité dans le monde de la photographie et dans le monde de la littérature. Selon lui, un seul roman peut consacrer un auteur mais en photographie c'est seulement une *série* d'images qui peut être une garantie d'auctorialité, jamais une photo isolée car, face à une image isolée, on ne peut jamais savoir qui est responsable de sa « réussite »: dépend-elle de l'auteur de la photo ou bien de l'objet représenté?

* Voir, par exemple, Durand (1995) qui affirme que l'hétérogénéité de la photographie tient aux possibilités infinies de capter différents états de choses, ce qui rend impossible toute cohérence de son histoire.



Rendre pertinente la série de photos permettrait de dépasser la question anecdotique de l'objet représenté et de focaliser l'attention sur la marque qui tient ensemble toutes les photos de la série en mettant l'objet à l'arrière-plan. Autrement dit, choisir la série de photos comme grandeur pertinente de l'analyse mettrait en valeur les marques énonciatives, à savoir l'énonciation énoncée au sein des photos*, forcément transversales par rapport aux objets représentés et aux thématiques localement choisies.

2. La photographie comme exhibition de l'objet.

Par ailleurs, et toujours en prenant *La Chambre claire* comme point d'appui, les affirmations de Barthes sur l'opacité du référent et sur l'invisibilité de la photographie ont amené plusieurs théoriciens de la photo à aller encore plus loin et à concevoir la photographie comme *ready-made*, à savoir comme *objet trouvé*.

La photographie s'articule en effet pour Barthes sur une pure ostention. L'historien de la photographie Claudio Marra a continué sur cette lancée en affirmant que: « la photo est un signe qui fonctionne comme une portion de réel qui, échappant à la sémiologie, se propose à l'expérience de la même façon que tout le réel s'offre à l'intervention de notre réseau sensoriel » (Marra 1990, p. 17, nous traduisons).

* Sur l'énonciation énoncée dans les images, voir Dondero (2016a). Pour une reconsidération de la transposition de la théorie de l'énonciation dans le domaine du visuel, voir Dondero, Beyaert-Geslin & Moutat (éd., 2017).

Dans une telle perspective, il n'existerait plus de distinction entre la dimension langagière, voire compositionnelle de l'image et la dimension expérientielle du regard. En outre, réduire la photographie à une identité absolue avec son référent et gommer l'épaisseur énonciative équivaudrait à affirmer qu'il est possible de prendre deux photos identiques, c'est-à-dire qu'on pourrait saisir la présence de l'objet sans prendre en compte la relation entre sa manière de se dévoiler à nous et notre perspective multiple de la saisir. D'ailleurs, c'est exclusivement dans la poétique de l'objet trouvé et du *ready-made* que les objets sélectionnés comme des œuvres à exhiber au musée sont identiques à de nombreux autres objets. L'objet *ready-made* en effet ne possède aucune aura autographique, de sorte qu'un porte-bouteilles physiquement égal à celui de Duchamp sera indiscernable de l'œuvre d'art. Mais, attention, ce n'est pas uniquement le statut et l'implémentation artistiques qui rendent autographique le porte-bouteilles de Duchamp et le rendent donc « unique » et *séparé* de tous les autres – pourtant physiquement non distinguables. Même dans le cas du *ready-made*, en fait, l'*ostension* est déjà à considérer comme une re-énonciation et une re-sémantisation (ne fût-ce qu'en termes de valorisation) de l'objet. Ce qui veut dire que, même dans le cas de l'objet trouvé, on ne peut pas esquiver la question énonciative au moins *dans le geste de l'ostension* devant un public.

Si on poussait à l'extrême cette théorie de la photo comme *ready-made*, on finirait par affirmer qu'une photographie n'est artistique que parce qu'elle met

en scène une œuvre d'art. Tout ceci équivaldrait à confondre la théorie photographique tout entière avec la poétique particulière du *ready-made*. La conception du *ready-made* peut en effet être acceptée uniquement comme seuil du pensable, comme pôle extrême de la catégorie de la représentation, puisque la pure documentation sans traces énonciatives est impossible à atteindre.

On comprend facilement pourquoi cette conception de la photographie n'a pas pu satisfaire la sémiotique greimassienne et postgreimassienne de l'image : Barthes aurait donné trop d'importance au procédé technique de l'empreinte, voire à la genèse, sans reconnaître l'importance d'une théorie de la composition de l'image*, ce que la sémiotique étudie aujourd'hui du point de vue d'une méréologie de l'image. Dans cette rhétorique méréologique, l'image est prise en compte en tant que totalité composant des parties, cette totalité est obtenue par un geste énonciatif de composition (voir Bordron, 2014). Une théorie de l'énonciation comme théorie de la composition permettrait par exemple de justifier l'opposition entre *studium* et *punctum* autrement qu'à partir d'un sentiment personnel.

Ce qu'écrit François Wahl dans son article « Le singulier à l'épreuve » (1990), est seulement en partie

* Pour une réflexion plus approfondie sur le *ready-made* comme *stratégie énonciative*, et une confrontation avec la pensée sur la photographie de Jean-Marie Floch (1986), voir Dondero (2015). Par ailleurs, sur les rapports Greimas-Barthes voir Broden (à paraître).

vrai: il affirme que dans *La Chambre claire*, il s'agit d'énonciation. Oui, d'une certaine manière, la photo est toujours une deixis, une opération de pointage du doigt de quelque chose d'absent. La deixis est effectivement la définition minimale de la notion d'énonciation historique chez Benveniste, celle qui consiste à déléguer la parole aux absents, mais tout cela, chez Barthes, reste d'une grande généralité, et n'implique en rien la composition de l'image. Certes, Barthes repère dans les photographies des lieux d'intensité, des détails qui peuvent nous surprendre, étonner, blesser, qui ont donc à faire à la relation de l'image avec l'observateur, mais on ne sait jamais comment ces *punctum* ressortent par rapport à la construction globale de l'image car cette dernière n'est jamais prise en ligne de compte*. Pourtant, le *punctum* comme détail ne devrait être compréhensible que dans le processus qui le fait *émerger d'un fond*, d'une totalité qui le « lance » et lui permet de s'en détacher. Le détail est toujours le résultat d'une séparation de quelque chose qui le contient, d'où l'intérêt d'une approche méréologique.

Studium et punctum à la lumière de la sémiotique tensive de l'énonciation

La sémiotique tensive a repris cette question de l'émergence du *punctum* par rapport à une composition globale. Dans un article de 2001 ayant pour titre

* Sur la distinction *studium/punctum* à la lumière de la sémiotique tensive, voir Colas-Blaise & Dondero (2017).



« Approche sémiotique du regard photographique : deux empreintes de l’Iran contemporain », Shaïri & Fontanille (2001) se proposent de complexifier l’opposition entre *studium* et *punctum* en la modulant par des positions médianes, intermédiaires, voire en insérant une gradualité des différentes positions énonciatives. Cette gradualité serait garantie par la théorie du tempo, formulée dans la sémiotique tensive de Zilberberg (2012). Les deux sémioticiens avancent l’idée suivante :

La reformulation des concepts barthésiens dans les termes de la structure tensive ne serait pas d’un grand bénéfice si elle ne faisait apparaître *une plus grande* variété d’événements énonciatifs que ceux dont elle rend compte : en effet, la gamme des “advenir” ne se limite nullement aux deux formes retenues par Roland Barthes, ni même aux trois types définis par Fontanille & Zilberberg, car, même si on peut les réduire à trois grands régimes (être, devenir, survenir), les variations de tempo sont pourtant infinies (Shaïri & Fontanille, 2001, p. 8).

Les deux auteurs relient le *studium* et le *punctum* à la théorie de l’énonciation ; il ne s’agit pourtant pas de la version pragmatique de la théorie mais bien de la version immanentiste, focalisée sur l’énonciation énoncée. Shaïri & Fontanille (2001) reviennent ainsi sur les concepts de *studium* et de *punctum* en traduisant cette opposition en un système de stratégies énonciatives qu’on peut repérer au sein du *même* énoncé photographique : « Le *studium* et le *punctum*



sont deux avatars différents du même advenir énonciatif, deux événements de *tempo* différent» (p. 7).

Cette proposition mérite explication. Il s'agit d'un changement de perspective qui est à mon sens double : en premier lieu, le *studium* et le *punctum* concernent non pas deux différentes manières de regarder mais bien deux stratégies énonciatives qui peuvent être repérées *au sein* des photos. Les manières de regarder sont donc internes à l'image et deviennent ainsi sémiotiquement analysables. On pourrait appeler ce changement de perspective un déplacement d'une perspective phénoménologique vers une perspective textualiste.

En deuxième lieu, le *studium* et le *punctum* coexistent dans une même image, «sont deux avatars du même advenir énonciatif»; en effet, un même devenir énonciatif peut se décliner spatialement de multiples manières, comme *tempo* lent, propre au *studium*, comme *tempo* vif, propre au *punctum*, mais aussi comme des tempos intermédiaires entre les deux, par exemple le *tempo* soutenu. Il est clair que la théorie *phénoménologique* de l'observation chez Barthes se transforme dans une théorie *sémiotique* des articulations spatiales des images; par conséquent, le *studium* et le *punctum* coexistent dans chaque image comme des zones d'*intensités de présence* différentes. Finalement, la sémiotique immanentiste et tensive a opéré un déplacement de pertinence: d'une catégorie de lecture à une catégorie textuelle où les deux pôles coexistent dans chaque image par une relation de tensivité.

En effet, il faut bien remarquer que la visée totalisante de Shāiri et Fontanille qui met au centre les

variations de *tempo* («les variations de *tempo* sont pourtant infinies») se conjugue avec la théorie de l'image en tant que totalité systémique de formes et de forces agissant au sein d'un cadre, étudiée dans son immanence. Cette totalité on peut la comprendre à partir de la notion de *studium* barthésienne qui n'est plus identifiable comme un regard concentré et indifférent mais comme un lieu qui permet de faire apparaître le *punctum*, à savoir comme quelque chose qui le prépare, et qui permet de comprendre l'image comme une totalité construite sur des forces en tension.

Le *studium* et le *punctum* seraient donc deux positions énonciatives à l'intérieur d'une image; ils deviennent ainsi les deux pôles extrêmes de toute construction imageante et non plus deux types de regard, l'un de l'indifférence, l'autre de l'animation. Le gain de ce déplacement est évident pour la sémiotique contemporaine: donner une description des images justifiables de manière intersubjective en s'appuyant sur l'objectivité de la textualité, ainsi que le démontre la longue analyse proposée par Shāiri et Fontanille (2001) de la photo d'Isabelle Eshraghi, *Téhéran, les coulisses du théâtre de la ville - avril 1999. Sarah, jeune comédienne, s'apprête à jouer ce soir dans une pièce de Woody Allen, faisant partie de la série Avoir 20 ans à Téhéran* (Eshraghi et alii 1999). Shāiri et Fontanille montrent que le visage de la femme représenté frontalement au centre de la photographie noue avec l'observateur une relation que Barthes décrirait sûrement à travers la notion de *punctum*.



Isabelle Eshraghi, *Téhéran, les coulisses du théâtre de la ville - avril 1999*. Sarah, jeune comédienne, s'apprête à jouer ce soir dans une pièce de Woody Allen. Copyright Isabelle Eshraghi.

Cette affirmation est justifiée par une longue analyse énonciative prenant en compte le système des visages présents dans l'image, et notamment l'opposition frontalité/profil. Les deux visages disposés de profil construisent avec le troisième visage frontal une relation triangulaire permettant au visage frontal de ressortir avec vivacité et de solliciter le spectateur. Plus précisément, les masses noires des manteaux des deux femmes de profil produisent un effet d'indistinction des corps (rétenivité du *studium*); le visage frontal serait ainsi le porte-parole des deux visages de profil (protensivité du *punctum*), ce qui émerge de la composition de la photo.

Cette analyse vise à démontrer que tout effet d'animation de l'image et d'entrée en contact avec l'observateur dépend des stratégies plastiques et énonciatives

de la photo, voire de son organisation méréologique entre centre et périphérie, entre zones englobantes et zones englobées, entre avant-plan et arrière-plan, etc. Par ailleurs, l'apport de cette analyse ne se limite pas à décrire le *punctum* comme un lieu dépendant du système global d'organisation de l'image-énoncé, à savoir le *studium*, et émergeant grâce à lui. Cette analyse contribue aussi à délier la signification de la photo de sa genèse à empreinte. La photo n'est plus considérée ici à la suite de Barthes comme une « émanation directe de son référent » ; l'analyse montre que la composition de la photo échappe à la possibilité d'identifier et nommer les objets et sujets représentés : « dans cet espace formel, la réunion des deux corps, soumis à cette "conjonction triangulaire", et grâce au noir des deux manteaux qui *efface les frontières*, engendre un seul corps, symétrique et maintenu dans la tension d'une fusion éphémère » (Shairi & Fontanille-2001, p. 9, nous soulignons), cette tension étant soutenue par le regard frontal en tant que porte-parole des trois femmes.

Trois femmes et un seul corps, donc, plusieurs attitudes en un seul regard qui émerge : il est clair que la photo ne dépend pas de l'empreinte de lumière (trois manteaux distincts)* mais de la complexité

* En effet, dans cet article, mais plus généralement dans ses travaux sur la sémiotique de l'empreinte (2004, 2011), Fontanille disjoint la théorie sémiotique générale de l'empreinte de la technique photographique. Il n'identifie pas la syntaxe à empreinte comme geste spécifique de la photographie, étant donné que, au sein de la production photographique,

d'une énonciation qui fait *de trois corps un* et qui compacte en un seul corps les différentes positions intersubjectives des femmes iraniennes.

La proposition des deux sémioticiens vise à éviter la tentation, qui était barthésienne au moins dans *La Chambre claire*, de faire dépendre la signification de la photo de la genèse à empreinte et de ce qu'on connaît du référent. Il s'agit en revanche de pencher pour l'idée que la photo est toujours une *trace* mais qu'elle ne signifie pas toujours comme une *empreinte* et que, par conséquent, elle peut brouiller les frontières entre les objets représentés jusqu'à l'indiscernabilité. Cela implique deux conséquences: la première est que la textualité photographique peut s'émanciper de la référentialité via l'épaisseur énonciative qui la caractérise et la deuxième est que la prédication verbale n'est pas toujours à même de recouper les significations de l'image si elle se limite à prendre en compte les objets représentés. Autrement dit, le langage de l'image fonctionne de manière différente du langage verbal; le langage visuel ne se fonde pas sur la lexicalisation/figuration des objets du monde. L'image fonctionne en effet plutôt par des relations méréologiques et par des *gestes de composition* qui lui sont propres, et que nous essayerons de préciser tout à l'heure.

d'autres syntaxes entrent constamment en ligne de compte, telle que la syntaxe sensori-motrice (pensons au « bougé » de l'instantané), et que, inversement, d'autres médias peuvent fonctionner selon une syntaxe à empreinte: c'est le cas de la peinture et de la gravure. Pour un approfondissement, voir Basso Fossali & Dondero (2011, notamment p. 44-50).



Pour l'instant, retenons que l'articulation perceptive offerte par l'image est organisée de manière différente de ce qu'on peut décrire par les mots. Barthes s'est souvent limité, notamment au début de sa carrière, à penser les objets photographiés comme des analogons des objets du monde, d'un côté, et du lexique, par une relation de correspondance « unité à unité » (objet représenté / mot), de l'autre*. L'analyse de Shaïri et Fontanille nous montre en revanche que trois corps sont composés en un seul, ce qui arrête toute relation de correspondance d'unité à unité, à savoir entre les objets du monde et les objets représentés en photographie.

La sémiologie et la sémiotique en contraste. Autour de la relation entre langages



La question de la décomposition de la photographie en unités du langage visuel correspondant à la segmentation lexicale nous renvoie directement au « Message photographique » de 1961, où Barthes affirme :

Ces objets constituent d'excellents éléments de signification : d'une part, ils sont discontinus et complets en eux-mêmes, ce qui est pour un signe une qualité

* Pour une réflexion sur les rapports entre grammaire du verbal et grammaire du visuel, voir Bordron (2010) qui prend des exemples tels que « la nage poissonne » ou « le vert arborise » pour expliquer la différence entre schémas actanciels en image et en discours.





physique; et d'autre part, ils renvoient à des signifiés clairs, connus; ce sont donc les éléments d'un véritable lexique, stables au point que l'on peut facilement les constituer en syntaxe (OC, I, p. 1126).

Plus généralement, la question des unités lexicales du langage comme modèle de segmentation de l'image nous amène au cœur de la distinction entre sémiologie et sémiotique. On peut affirmer sans hésitation que la sémiologie conçoit le langage verbal comme le métalangage pouvant décrire tous les autres langages, tandis que la sémiotique vise à démontrer qu'il existe des procédures métalangagières dans chaque langage non verbal, tels que le langage gestuel, le langage de l'image, le langage de la musique, etc.*

Comme le rappelle Paolo Fabbri dans *Le tournant sémiotique* (1998), dans la sémiologie barthésienne (et d'ailleurs dans la sémiologie de Benveniste également)** ,

* Sur le métavisuel du point de vue de l'histoire de l'art, voir notamment Stoichita (1993) qui a identifié dans les différents types de cadrages (cadre dans le cadre, fenêtre, niche, porte, rideaux, miroir) des dispositifs métapicturaux. Dans une perspective plus spécifiquement sémiotique, voir Calian-dro (2008) et Dondero (2016b et 2017).

** Le problème qui se pose aux théoriciens des relations entre langages verbal, visuel ou gestuel tels que Benveniste (1974) est la liberté présumée des langages non verbaux. Les gestes, les sons et les images manqueraient tous d'un répertoire fini de signes et de règles syntaxiques qui en gouvernent les enchaînements; bref, ils manqueraient de code. L'obstacle à la reconnaissance d'une autonomie des langages non verbaux est en somme le spectre de la liberté, et notamment le



le rapport entre langages est irréversible* : selon Barthes, la langue peut décrire par exemple de la photographie mais la photographie ne pourrait pas décrire ni un discours en langage naturel ni elle-même**.

La sémiologie est donc conçue comme une *translinguistique* et la verbalité est située au centre de toute signification. Rappelons à ce propos un deuxième extrait du « Message photographique », là où, contrairement à *La Chambre Claire*, Barthes tentait une analyse immanente de la photographie :

Dans cette perspective, l'image, saisie immédiatement par un métalangage intérieur, qui est la langue, ne connaîtrait en somme réellement aucun état dénoté ; elle n'existerait socialement qu'immergée au moins dans une première connotation, celle-là même des catégories de

fait qu'il n'y ait pas de règles grammaticales qui garantiraient l'intelligibilité des énoncés gestuels ou visuels, la prévisibilité de leurs occurrences ni leur transmissibilité via une notation universellement acceptée.

* Selon Benveniste (1974), « le privilège de la langue est de comporter à la fois la signifiante des signes et la signifiante de l'énonciation (discours). De là provient son pouvoir majeur, celui de créer un deuxième niveau d'énonciation, où il devient possible de tenir des propos signifiants sur la signifiante. C'est dans cette faculté métalinguistique que nous trouvons l'origine de la relation d'interprétance par laquelle la langue englobe les autres systèmes » (*ibid*, p. 65).

** Cette même conception des rapports entre verbal et visuel est présente dans *Système de la mode* (1967) – voir notamment ce qu'on dit des légendes accompagnant la photographie de mode.

la langue; et l'on sait que toute langue prend parti sur les choses, qu'elle connote le réel, ne serait-ce qu'en le *découpant*; les connotations de la photographie coïncideraient donc, *grosso modo*, avec les grands plans de connotation du langage (*ibid.*, p. 1131, nous soulignons).

La sémiotique de la photographie, et de l'image plus généralement, notamment d'inspiration greimassienne, s'est éloignée de la tentative de séparer un message dénoté d'un message connoté, ainsi que de la dépendance de l'image au découpage du langage verbal. Cela a été possible car on a arrêté de chercher une harmonisation entre les unités du langage verbal et les unités du langage visuel et cela a été possible via la théorisation de la sémiotique plastique* et de l'énonciation énoncée. La sémiotique plastique a été théorisée après la mort de Barthes, lequel, sur la relation entre langage verbal et visuel, s'est limité à penser les choses ainsi: «leurs unités sont hétérogènes, elles ne peuvent se mêler; ici (dans le texte), la substance du message est constituée par des mots; là (dans la photographie), par des lignes, des surfaces, des teintes» (*ibid.*, p. 1121).

Le problème de la photo entendue comme message continu, difficile à «discrétiser», à découper, segmenter, a été un défi pour la sémiotique de l'École de Greimas, qui a tenté de résoudre la question au travers non seulement de l'analyse plastique mais aussi de l'analyse énonciative. La signification de l'image photographique ne proviendrait pas exclusivement

* Références classiques: Greimas (1984), Floch (1985).

de l'objet représenté mais bien de la composition au sein de chaque photo, composition qui distribue les positions actantielles intersubjectives. L'image en tant que totalité est ainsi saisissable par des relations en réseau et non pas à travers des procédures de découpage/segmentation en éléments (correspondance d'une unité verbale à une unité visuelle). Cette démarche permet en effet de concevoir l'image comme un ensemble de liens et de différences, de relations de contradiction, de contrariété, de similarité, d'opposition, d'étirement et de rétrécissement qui font sens à l'intérieur d'un cadre. L'image, ainsi conçue, consiste en une composition de forces en tension plutôt qu'en une addition d'unités séparées – c'est par addition d'unités signifiantes et signifiées que Barthes procède dans son analyse des pâtes Panzani dans « Rhétorique de l'image » de 1964.

Les propositions de la sémiotique greimassienne ont accompagné l'approche énonciative de la lecture plastique de l'image qui a été conçue au début des années 1980 comme méthode pour penser l'image abstraite mais qui a immédiatement montré toute son efficacité dans l'étude des images figuratives également. La lecture plastique s'attache aux catégories topologiques, éidétiques et chromatiques de l'image; elle permet d'étudier les gradients différentiels des sources lumineuses au sein de l'image, par repérage d'oppositions, de différences et de différenciations de diffusion/concentration. Ces différences/différenciations repérables sur le plan d'expression des images sont à mettre en relation avec des oppositions, des différences et des différenciations sur le plan du contenu



– ce qu'on appelle relation semi-symbolique*. Le semi-symbolisme a permis de s'éloigner de l'obsession de chercher dans l'image des unités signifiantes plus ou moins correspondantes aux objets du monde et au lexique.

En outre, les théories sémiotiques de la photographie ont répondu à une question plus générale, que Barthes a formulée dans « Le message photographique » également : « comment donc la photographie peut-elle être à la fois “objective” et “investie”, naturelle et culturelle ? » (*ibid.*, p. 1124).

La sémiotique a répondu que l'investissement culturel est déjà incorporé dans le type d'analogisme : dans le regard qui la produit, dans la main qui la développe, la photo constitue déjà une analogie culturalisée : *il y a un type d'analogisme pour chaque type de culture*. Au sein de l'approche postgreimasienne, l'opposition ne serait donc pas entre nature et culture, entre dénotation et connotation mais bien entre énonciateur et énonciataire, à savoir entre simulacres identitaires, parfois en conflit, qui sont coprésents dans chaque image photographique**.

* Voir à ce propos Floch (1985, *op. cit.*) et Le Guern (2013).

** Je renvoie à la théorie de l'énonciation en tant que théorie du conflit entre simulacres cognitifs, passionnels et pragmatiques formulée par Fontanille (1989). Pour un développement de la théorie de l'énonciation en tant que théorie du conflit entre énonciateur et énonciataire, voir Dondero (2016a, *op. cit.*).



Toujours concernant l'énonciation, même lorsque Barthes a conçu des techniques rhétoriques que nous appellerions des stratégies énonciatives, tels que la photogénie, l'esthétisme et la syntaxe – qu'il oppose aux zones de l'image déterminées par les objets du monde et qui pourraient donc correspondre approximativement aux catégories de la sémiotique plastique –, il cherche finalement toujours des codes culturels stéréotypés :

[...] dans la photogénie, le message connoté est dans l'image elle-même, « embellie » (c'est-à-dire en général sublimée) par des techniques d'éclairage, d'impression et de tirage. Ces techniques seraient à recenser, pour autant seulement qu'à chacune d'elles corresponde un signifié de connotation *suffisamment constant* pour s'incorporer à *un lexique culturel* des « effets » techniques (OC, I, p. 1127).

Barthes renonce finalement à développer la réflexion sur la photogénie, car le problème de la photogénie se heurte à la taxonomie culturelle qu'il souhaite entreprendre, d'autant plus que chaque image forge une complexité qui appartient à elle seule, à une configuration langagière qui lui est unique et qui n'est pas généralisable.

Une parenthèse ici : si la sémiotique de l'image a pendant un long moment pris en considération l'image en tant qu'énoncé entendu comme réseau de rapports au sein d'une immanence stricte, depuis une dizaine d'années la sémiotique postgreimasienne a renoué avec la tentative de rendre compte

des relations entre l'énoncé et son entour culturel et communicationnel. Elle a notamment proposé une théorie des genres et des statuts de la photo, le statut étant entendu comme le dispositif de grammaticalisation des paramètres d'interprétabilité d'une image, qui dépend d'institutions variées tels que le musée, la presse, l'archive, le laboratoire, etc. Une théorie des statuts nous permet également de tenter de résoudre le problème de l'empreinte et du référent de la photographie, en prenant en considération les valeurs au sein desquelles une image est interprétée (domaines de la science, de l'art, de la religion, du droit, etc.). Chaque domaine valorise de manière différente la genèse photographique à empreinte, ce qui rend finalement inutile et d'ailleurs impossible toute théorie générale s'appuyant sur la spécificité technique de la photographie.

L'image photographique face au théâtre de Roger Pic: un virage

Jusqu'ici nous avons discuté deux manières d'entendre la photo chez Barthes, deux manières dont ont hérité les théories esthétique et historico-artistique de la photo ainsi que la sémiotique de l'image. Rappelons-les brièvement :

1. la première conçoit le génie insaisissable propre à la photographie, insaisissable car dispersé dans une multitude d'objets (Barthes 1980). La photo ne posséderait donc pas d'épaisseur énonciative ; elle serait transparente, invisible, dépendante de l'objet, ce qui

conduit à la théorie, « extrême » pourrait-on dire, du *ready-made*. Plus généralement, la théorie de la photo comme *ready-made* propose une conception de la photographie comme non-langage, dans un esprit totalement étranger au défi de la sémiotique qui vise en revanche à démontrer que l'image possède une articulation lui permettant de moduler la présence du représenté, et de se décrire elle-même, par ses propres dispositifs internes.

2. La deuxième théorie impliquée dans les écrits barthésiens décrit la photo comme lieu de correspondance plus ou moins réussi entre unités dénotées et unités connotées, où le sens de la photo dépend des objets représentés et du découpage opéré par la connotation du langage verbal.

Une troisième théorie de la photo est identifiable; elle est produite de manière indirecte par Barthes au départ du travail du photographe Roger Pic sur le spectacle de Brecht, *Mère Courage et ses enfants*, mis en scène par le Berliner Ensemble en 1957 au Théâtre des Nations à Paris.

Les photos de Roger Pic sont surtout utilisées pour expliquer la « distanciation » brechtienne (Barthes parle de « distancement »). Dans « Sept photos modèles de “Mère Courage et ses enfants” » écrit en 1959 et publié dans *Théâtre Populaire*, Barthes explique le spectacle de Mère Courage davantage à partir de la philosophie de Brecht qu'à partir de l'observation des photos, en reléguant ainsi en partie la photographie à l'arrière-plan de la philosophie brechtienne. Cela ne peut pas nous surprendre, après notre parcours. Barthes pose néanmoins la question de la

relation entre spectacle, photo de spectacle et choix esthétique et politique de Brecht de manière intéressante dans « Commentaire. Préface à B. Brecht, *Mère Courage et ses enfants* (avec des photographies de Pic) » (OC, I, p. 1064-1082) : en effet, dans ce texte, il prend en considération les stratégies énonciatives de la photo et le travail que la photo accomplit sur le spectacle de Brecht.

De manière générale, nous pourrions affirmer que lorsque l'image photographique met en scène une pièce de théâtre, elle peut le faire de deux manières différentes. Elle peut :

1. témoigner des étapes de ce spectacle avec une ambition d'exhaustivité, donc accomplir ce que Barthes appelle « une véritable histoire photographiée de *Mère Courage* » (« Sept photos modèles... », OC I, p. 997) ;
2. créer, à partir de la mise en scène de la pièce, un nouveau spectacle prenant appui sur celui qu'elle est censée représenter. La photo peut ainsi produire à son tour un spectacle qui dépasse ce qu'on voit sur la scène théâtrale : « Car ce que la photographie révèle, *c'est précisément ce qui est emporté par la représentation, c'est le détail. Or le détail est le lieu même de la signification, et c'est parce que le théâtre de Brecht est un théâtre de la signification que le détail y est si important* » (*ibid.*)

Le reportage photographique de Roger Pic permettrait donc de révéler le détail qui est emporté par la représentation. La photo aurait donc la capacité de faire



ressortir la philosophie de Bertolt Brecht sur la distanciation par l'*arrêt sur le détail*, qui est quelque chose qui *dépasse ce qui se passe dans la représentation théâtrale*.

Ces deux fonctions de la photographie de théâtre se retrouvent selon Barthes réunies dans la production de Roger Pic. Dans « Commentaire. Préface à B. Brecht [...] », Barthes affirme :

C'est là, du moins en France, un parti assez nouveau : d'ordinaire, le photographe opère d'une façon anthropologique ; il choisit quelques sommets du spectacle, y ajoutant les facilités du clair-obscur, du gros plan ou de la composition. Ici, rien de tel ; ce que Pic veut, c'est rendre intelligible une durée : *d'où le nombre, la régularité patiente des documents d'une part ; et d'autre part leur pouvoir de signification*.

Car ces photographies sont fidèles mais elles ne sont pas serviles ; elles *révèlent* le spectacle, c'est-à-dire qu'elles y font voir des détails qui n'apparaissent pas forcément dans le mouvement de la représentation mais qui contribuent pourtant à sa vérité, et c'est en cela qu'elles sont véritablement *critiques* : elles n'illustrent pas, elles *aident à découvrir l'intention profonde de la création* (OC, I, p. 1064, nous soulignons).

D'un côté, certaines photos suivent le rythme du spectacle à la trace, comme si le spectacle sur la scène était une *notation à exécuter* par la photographie, à l'instar de la partition et de l'exécution en musique. La photo suit les étapes du spectacle et *exécute* la pièce qui est déjà une exécution du texte de Brecht. Nous sommes face à *l'exécution d'une exécution*. La photo



et la pièce se déroulent ainsi *en parallèle*. De l'autre côté, il ne s'agit plus seulement de l'exécution d'une exécution. En effet, Barthes affirme que Roger Pic témoigne, au travers de ces photos, de l'*effet-tableau* du théâtre, « le détail brechtien est comme un tableau dans le tableau; il sollicite une intelligence immédiate » (p. 1070). Un peu plus haut, dans ce texte, il avait avancé l'idée suivante : « La photographie de Pic va tout de suite chercher le détail signifiant; amené à la surface par l'aplatissement général de la reproduction, on le voit tout de suite, on le consomme immédiatement. Rien ne peut mieux servir les intentions de l'esthétique brechtienne » (*ibid.*).

La photographie opère donc une coupure et un aplatissement qui construisent un effet-tableau; c'est cet effet-tableau qui garantit la compacité des gestes et des actions, à savoir la compacité de la forme et du contenu que Barthes assigne au travail de Brecht et qu'il oppose à la forme pure du théâtre tragique. Ici c'est grâce au passage par la photo que Barthes voit la philosophie du distancement de Brecht révélée. La photo assume donc ici une fonction analytique au sens où elle découpe, sélectionne, recompose et produit le vrai spectacle. On s'en rend compte lorsque, à la fin de son « Commentaire », Barthes affirme : « Les photographies de Pic ont l'immense mérite de mettre Catherine à sa place, qui est fondamentale ». Catherine est la fille muette de Mère Courage, qui révèle son rôle fondamental au sein de la pièce uniquement à travers les photos. Ce rôle, pendant le spectacle, est écrasé par celui de Mère Courage. La photographie de Pic arrive à construire des portraits

là où dans la pièce il n'y a qu'action ; la photo creuse dans l'action et produit des portraits*.

Il me semble qu'ici la photographie est reconnue dans son pouvoir herméneutique ; et c'est également dans ces textes sur Pic et Brecht que Barthes exploite la composition plastique de l'image. C'est dans ce texte que Barthes admet aussi que la photographie n'a pas besoin du langage naturel pour exprimer une pensée : « L'erreur fondamentale de nos praticiens a été de traiter les éléments visuels du spectacle comme illustration, c'est-à-dire d'en faire des parasites de l'élément parlé [...]. » (*Ibidem*, p. 1076), estimant par la suite que les légendes n'apportent aucun éclaircissement aux photographies qui « parlent d'elles-mêmes ».

Voici donc formulée la troisième conception de la photographie qu'on peut retrouver chez Barthes : une photographie émancipée du langage verbal, une photographie enfin capable, à travers des opérations d'extraction, de sélection, de recomposition du cadre, d'analyser un autre langage, en l'occurrence celui de la dramaturgie.

Bibliographie

BARTHES, Roland (2003), *La Préparation du roman I II*, Paris, Seuil/IMEC.

* Pour une réflexion plus approfondie sur les questions de la durée en photographie et des portraits produits par la photo de Pic en rapport aux commentaires de Barthes, voir Dondero (2008).



- BASSO FOSSALI, Pierluigi & Dondero, Maria Giulia (2011), *Sémiotique de la photographie*, Limoges, Pulim.
- BENVENISTE, Émile, (1974 [1969]), « Sémiologie de la langue », *Problèmes de linguistique générale*, vol. 2, Paris, Gallimard, p. 43-66.
- BORDRON, Jean-François, (2010), « Rhétorique et économie des images », *Protée*, 38, 1, 27-39.
– (2014), *Image et vérité. Essais sur les dimensions iconiques de la connaissance*, Liège, Presses universitaires de Liège, coll. « Sigilla ».
- BRODEN, Thomas (à paraître). « “Une autre voie” du structuralisme: la collaboration Greimas-Barthes », *Actes du colloque de l'Association française de sémiotique « Greimas aujourd'hui: l'avenir de la structure »*, Paris, 30 mai au 2 juin 2017.
- CALIANDRO, Stefania (2008), *Images d'images. Le métavisuel dans l'art visuel*, Paris, L'Harmattan.
- COLAS-BLAISE, Marion & DONDERO, Maria Giulia (2017), « L'événement énonciatif en sémiotique de l'image: de Roland Barthes à la sémiotique tensive », *La Part de l'œil*, 31.
- DONDERO, Maria Giulia (2006), « Barthes, la photographie et le labyrinthe », *Communication et Langage*, 147, p. 103-118. En ligne: <http://orbi.ulg.ac.be/handle/2268/66878>.
– (2008), « Photography as a Witness of Theatre », *Recherches Sémiotiques/Semiotics Inquiry*, 28, 1-2, p. 43-57. En ligne: <http://www.erudit.org/revue/rssi/2008/v28/n1-2/044587ar.html?vue=plan>
– (2015) « Les valeurs et les valorisations des images », *Valeurs. Aux fondements de la sémiotique*, Biglari (dir.),



Paris, L'Harmattan, p. 256-276. En ligne : <http://orbi.ulg.ac.be/handle/2268/153051>.

– (2016a) «L'énonciation énoncée dans l'image», *L'énonciation aujourd'hui. Un concept clé des sciences du langage*, Colas-Blaise, Perrin, Tore (dir.), Limoges, Lambert Lucas, p. 343-369. En ligne : <http://orbi.ulg.ac.be/handle/2268/176921>.

– (2016b) «Voir en art, voir en sciences», *Nouvelle Revue d'Esthétique*, 17, 1, p. 139-159.

– (2017), «L'énonciation visuelle entre réflexivité et métalangage», *Les plis du visuel. Réflexivité et énonciation dans l'image*, Dondero, Beyaert-Geslin, Moutat (dir.), Limoges, Lambert Lucas, p. 193-206.

DONDERO, Maria Giulia, BEYAERT-GESLIN, Anne & MOUTAT, Audrey (dir., 2017), *Les plis du visuel. Réflexivité et énonciation dans l'image*, Limoges, Lambert Lucas.

DURAND, Régis, (1995), *Le Temps de l'image. Essai sur les conditions d'une histoire des formes photographiques*, Paris, La Différence.

ESHRAHGI, Isabelle *et al.*, (1999), *Avoir 20 ans à Téhéran*, Paris, Alternatives.

FABBRI, Paolo, (2008 [1998]) *Le tournant sémiotique*, Paris, Hermès-Lavoisier.

FLOCH, Jean-Marie (1985), *Petites mythologies de l'œil et de l'esprit*, Paris-Amsterdam, Hadès-Benjamins.

– (1986), *Les Formes de l'empreinte*, Périgueux, Pierre Fanlac.

FONTANILLE, Jacques (1989), *Les Espaces subjectifs. Introduction à la sémiotique de l'observateur (discours-peinture-cinéma)*, Paris, Hachette.

– (2004), *Soma et séma*, Paris, Maisonneuve et Larose.

- (2011), *Corps et sens*, Paris, PUF.
- FONTANILLE, Jacques & ZILBERBERG, Claude (1998), *Tension et signification*, Liège, Mardaga.
- GREIMAS, Algirdas Julien (1984), « Sémiotique figurative et sémiotique plastique », *Actes sémiotiques. Documents*, 60.
- KRAUSS, Rosalind, (1990), *Le photographique. Pour une théorie des écarts*, Paris, Macula.
- LE GUERN, Odile (2013), « Métalangage iconique et attitude métadiscursive », *Signata, Annales des sémiotiques / Annals of Semiotics*, 4, p. 329-340.
- MARRA, Claudio (1990), *Scene da camera: l'identità concettuale della fotografia*, Ravenna, Essegi.
- SCHAEFFER, Jean-Marie (1987), *L'image précaire. Du dispositif photographique*, Paris, Seuil.
- SHAÏRI, Hamid-Reza et Fontanille, Jacques (2001), « Approche sémiotique du regard photographique: deux empreintes de l'Iran contemporain », *Nouveaux Actes sémiotiques*, 73-75, p. 87-120.
- WAHL, François (1990), « Le singulier à l'épreuve », *Roland Barthes et la photo: le pire des signes*, Paris, Contrejour, p. 14-21.
- STOICHITA, Victor I. (1993), *L'Instauration du tableau. Métapeinture à l'aube des temps modernes*, Paris, Klincksieck.
- ZILBERBERG, Claude (2012) *La structure tensive*, suivi de *Note sur la structure des paradigmes et de Sur la dualité de la poétique*, Liège, Presses universitaires de Liège, coll. « Sigilla ».