

See discussions, stats, and author profiles for this publication at: <https://www.researchgate.net/publication/298923745>

Images of hands and images of machines (philosophy and anthropology of photography)

ARTICLE *in* DEGRES · JUNE 2004

READS

5

1 AUTHOR:



Göran Sonesson

Lund University

59 PUBLICATIONS 153 CITATIONS

SEE PROFILE

Les images de la main et les images de la machine

Göran Sonesson,
Université de Lund,
Suède

Il faut sans doute voir dans la main un de tous premiers signes de l'humanité, ainsi qu'un instrument du temps immémorial. Phylogénétiquement, ceci semble évident: parmi les premiers traces laissées par les hommes, on ne trouve pas seulement des marques qui ne pourraient pas avoir été faites sans avoir recours aux mains, mais aussi des images élémentaires qui montrent cette même partie du corps (cf. Bahn 1998). D'un point de vue ontogénétique, parallèlement, en adoptant une perspective moins limitée que celle de Freud, il faut bien reconnaître quelque chose comme un stade manuel, et peut-être même deux: d'abord, très tôt dans le développement, l'âge de la simulation partielle, quand la partie d'une action est esquissée (les bras levés vers l'adulte) pour suggérer la réalisation du tout (l'acte d'être pris sur le bras), puis, vers neuf à treize mois, quand l'enfant devient capable de faire attention à un champ thématique créé par un autre individu, et ensuite d'en créer un lui-même (cf. Tomasello 1999). D'un point de vue sémiotique, on passe donc d'une indexicalité très élémentaire, la factoralité (la relation des parties au tout), aux vrais indicateurs capables de reorganiser le monde de la perception autour d'un thème accompagné de son champ thématique et ses marges (cf. Gurwitsch 1957, 1985.).¹

En tant que signe et instrument, la main intervient donc pour une part importante dans l'hominisation de l'homme, meilleur dit, dans son semiogenèse. Il importe ainsi de se demander quel rôle la main a été appelé à jouer dans la sémiotique des images.

L'acte graphique comme gestualité et pratique

Le geste est un signe. Mais tous les mouvements du corps ne sont pas des

gestes. De nombreux mouvements qui émanent du corps propre ont pour but de changer le monde (Greimas 1970) ou de réorganiser la réalité d'une manière permettant au sujet d'en tirer profit (Mukar&ovsky! 1978): ils sont des *pratiques*. Dans ce même sens, nous avons opposé ailleurs les *actions utilitaires* aux *actions significatives* (cf. Sonesson 1992; 2002b). Les premières modifient les propriétés matérielles du monde, les deuxièmes seulement leurs interprétations. Mais en changeant la matérialité des choses, on change souvent aussi leurs sens.

L'enfant découvre l'acte graphique élémentaire (cf. Gibson 1978; 1980; Lurçat 1974) quand, au lieu de porter son intérêt aux mouvements de la main, il commence à s'intéresser aux traces que ces mouvements laissent sur un papier ou sur un autre support, dans le cas où la main maintient un crayon et le crayon reste en contact direct avec le papier. Pour l'enfant en bas âge, les marques laissées sur le papier sont des traces accidentelles d'une activité motrice qui a sa valeur en soi. C'est dire que, si les marques revêtent une importance quelconque, celle-ci se resorbe entièrement dans l'indexicalité. Ce n'est que vers 18 mois approximativement que l'enfant réagira quand le contact du marqueur avec le papier ne donnera pas pour résultat des lignes et des points, et seulement vers 3 ans refusera-t-il à dessiner dans l'air (cf. Gardner 1973:215ff; 1980:43ff; Gibson 1978:230). Si, dans le premier cas, on peut reconnaître une espèce de gestualité, dans le sens de Greimas, l'acte graphique est déjà une pratique, un acte utilitaire. Plus précisément, on passera d'une gestualité gratuite, « ludique » comme le dit Greimas (comparable à la danse plutôt qu'au langage des gestes), à un acte visant à changer le monde matériellement. Paradoxalement, il s'agit là d'une pratique servant à créer des signes.

C'est qui est intéressant, de notre point de vue, c'est que l'acte graphique naît d'un déplacement d'attention, un changement dans le centre d'intérêt, le thème. En reformulant nos observations dans les termes de la sémiotique classique (celle de Saussure et surtout de Hjelmslev), on peut dire que les marques produites sur le papier, qui étaient à l'origine une *substance* accidentelle dont la variation était sans importance, deviennent maintenant la *forme* même de l'acte, dont

l'invariabilité est assurée par le principe de pertinence définissant l'espèce constructive connue sous le nom de dessin. En même temps, la gestualité, dont les modifications étaient au début porteuses de signification, donc forme, devient maintenant indifférente, pure substance de l'acte de production des images.²

Plus tard l'acte graphique se dédouble suivant deux lignes de développement complètement différentes: une partie de l'acquis se trouve discipliné par et pour la représentation de cette quantité limitée de lignes et de courbes que nous avons coutume d'appeler des lettres; alors que, parallèlement, une autre partie, traditionnellement assimilée au dessin, jouit toujours d'une liberté relative, du moins jusqu'à l'émergence de l'étape du réalisme si souvent décriée par les pédagogues. Utilisant un des métaphores les plus anciennes du monde des ordinateurs, on dit souvent que l'écriture est numérique (ainsi que la langue parlée, bien que ce soit moins évident pour le profane), tandis que l'image est analogue. Par là l'on ne veut pas généralement dire que l'image est iconique, c'est-à-dire, semblable à ce qu'elle représente, mais qu'elle est continu, exactement comme c'est le cas de la réalité perceptive elle-même: semblable au montre traditionnel, plutôt qu'à l'indicateur du réveil-quartz.³

La perception des surfaces est fondamentale pour les possibilités de survie de tous les animaux. Ce n'est qu'en déterminant relations mutuelles des surfaces que les animaux sont capables de s'orienter dans le monde de l'expérience. Cependant, selon James Gibson (1980), ce n'est que pour l'être humain que les marques faites sur des surfaces attirent l'attention. Cette idée est cohérente avec la thèse de Tomasello (1999), selon laquelle c'est la capacité pour l'attention partagée et dirigée qui est à l'origine de toute la différence entre les êtres humains et les autres primates. Si Gibson a raison, non seulement le développement de la langue parlée, mais aussi l'existence des imagers serviraient d'appui à cette conception.

Les marques inscrites sur des surfaces peuvent être de différents types, par exemple, de taches de couleur, des lignes ou des ombres projetées; et elles peuvent être produites de différentes manières: par les doigts, avec un crayon, une brosse, ou un instrument de gravure

quelconque, avec une règle, un compas, ou avec un instrument plus complexe tel qu'une presse d'imprimerie, un appareil-photo ou un projecteur. Les marques sur la surface peuvent être désordonnées et sont alors peut-être des taches de saleté. Si elles sont symétriques ou régulières d'une manière quelconque, elles forment une certaine sorte d'ornement; mais si les marques ont une forme qui peut être interprétée comme ayant une ressemblance à une scène perceptuelle possible, nous sommes devant une image.

L'inscription sur la surface: entre souillure et ornement

Une image, ou une image imagière (« pictorial image ») — qu'il faut distinguer d'une image solide comme une sculpture, une image de miroir, une image intérieure à un appareil-photo, une image rétinienne, une image résiduelle, une image mentale, et ainsi de suite (Gibson 1978 228; 1980:xvif) — est « une surface traitée de telle manière qu'elle rend disponible une rangée optique limitée /.../ des invariants structuraux persistants » à un certain point d'observation. Une telle conception de l'image semble évidemment étrange à l'historien de l'art, et ceci de plusieurs manières. D'abord, il considérerait même une sculpture comme une image. Comme Gibson, je voudrais insister sur le fait qu'une image est quelque chose dont le plan de l'expression est, matériellement, une surface qui est (relativement) plate (comme la table de billiard de Man Ray, mais non pas celle de Sherrie Levine). Pour la sémiotique aussi bien que pour la psychologie de la perception la possibilité des signes iconiques tridimensionnels (des sculptures, des mannequins, des poupées, des épouvantails, etc...) ne présente pas le même problème que la représentation d'une scène perceptuelle sur une surface.

Par ailleurs, il est évident que plusieurs des images les plus célèbres du dernier siècle seraient classées comme des ornements ou même comme des taches de salissure selon la conception de Gibson. Le triangle blanc sur un fond blanc de Malevitch serait un ornement simple; les toiles bleues d'Yves Klein seraient moins que des ornements, elles seraient simplement des panneaux peints; et les travaux de Pollock ne pourraient constituer autre chose que des taches de saleté. Ce qui différencie en fait ces peintures des ornements et de la saleté, c'est que dans le monde

artistique contemporain, alors qu'elles sont « réellement » des marques qui sont dispersées sur une surface d'une manière régulière ou chaotique, elles sont considérées comme ayant ce que Gibson appelle une « signification référentielle », bien que cette signification ne puisse pas généralement être identifiée avec une scène perceptuelle ordinaire (cf. Sonesson 1989a: 255-262).

Comment la saleté ou la répétition devient-elle signe? La possibilité de découvrir des marques significatives dans une surface même quand il est impossible d'y projeter l'illusion perceptive correspondant au monde tridimensionnel n'est sans doute qu'une hypertrophie de notre capacité pour interpréter la surface comme un objet servant d'expression par rapport à un autre objet servant de contenu. C'est cette capacité-là qu'il faut d'abord expliquer.

La fonction sémiotique de l'image

Établissant leurs modèles du signe, Peirce et Saussure ont fait un ensemble des distinctions conceptuelles fondamentales, qui sont en partie complémentaires; or, ni l'un ni l'autre a réellement expliqué le sens des concepts « signifiant » et « signifié » mais les ont simplement pris pour acquis. Comme je l'ai indiqué ailleurs, nous pouvons atteindre une certaine compréhension de ces concepts en partant de la tentative de Piaget pour définir la fonction sémiotique (que, dans ses premiers travaux, il a appelé la fonction symbolique), et de la définition de la notion de l'appresentation selon Husserl.

La fonction sémiotique est une capacité acquise par l'enfant à un âge d'environ 18 à 24 mois, qui lui permet d'imiter quelque chose ou quelqu'un en dehors de la présence directe du modèle, employer la langue, faire des dessins, participer à un jeu symbolique, et avoir accès au langage figuré et aux images mentales. Le facteur commun sous-tendant tous ces phénomènes, selon Piaget, est la capacité de représenter la réalité au moyen d'un signifiant qui est distinct du signifié. En effet, Piaget admet que l'expérience de signification de l'enfant précède la fonction sémiotique, mais cette expérience ne suppose alors pas une

différentiation du signifiant et du signifié dans le signe (voir Piaget 1945; 1967; 1970).

Dans plusieurs des passages dans lesquels il se sert de cette notion de fonction sémiotique, Piaget procède en disant que des indices et des signaux sont possibles longtemps avant l'âge de 18 mois, mais seulement parce qu'ils ne supposent aucune différenciation entre l'expression et le contenu. Le signifiant de l'indice est, selon Piaget, un aspect objectif du signifié; ainsi, par exemple, l'extrémité visible d'un objet qui est presque entièrement caché de la vue est le signifiant de l'objet entier pour le bébé, exactement comme les traces laissées dans la neige constituent un signifier pour la proie au chasseur; or, dans les deux cas, à un croire Piaget, ces signifiants ne peuvent pas être dissociés de leur signifiés. Or quand l'enfant emploie un caillou pour signifier un bonbon, il est tout à fait conscient de la différence entre eux, ce qui implique, comme Piaget l'indique, « une différenciation, du point de vue du sujet lui-même, entre le signifiant et le signifié ».

Piaget a raison de distinguer la manifestation de la fonction sémiotique d'autres manières de « connecter des significations », pour utiliser ses propres termes. Néanmoins, il est important de noter que, alors que le signifiant de l'indice peut très bien former un aspect objectif du signifié, la définition précise que dans le signe l'expression et le contenu doivent être différenciés *du point de vue du sujet*. Nous pouvons, cependant, imaginer cet même enfant qui, dans l'exemple de Piaget, emploie un caillou pour tenir lieu d'un bonbon ayant recours à une plume afin de représenter un oiseau, ou utiliser un caillou pour tenir lieu d'une roche, sans pour autant confondre la pièce et le tout: alors l'enfant utiliserait quelque chose, qui est *objectivement* une partie de l'oiseau, ou de la roche, tout en différenciant le premier terme du dernier *de son point de vue*. Seulement alors il emploierait un indice, dans le sens dans lequel cette terme est utilisé (ou devrait être utilisé) dans la sémiotique (c'est-à-dire, dans le sens de Peirce). En fait, l'enfant peut même essayer objectifier son point de vue subjectif dans le signe, en façonnant le caillou pour ressembler à une roche, ou en transformant (peut-être moins

plausiblement) la plume jusqu'à atteindre une certaine similarité avec un oiseau. C'est le genre de découverte réalisée par l'artiste préhistorique.

D'une manière parallèle, le chasseur, qui identifie l'animal au moyen de ses traces, qui les utilise ensuite pour découvrir le chemin que l'animal a pris, et qui fait tout ceci dans le but d'attraper l'animal, ne confond certainement pas, dans sa manière de concevoir le signe, les traces laissées par l'animal avec l'animal lui-même, sans quoi il n'aurait aucune raison de poursuivre sa quête après avoir reconnu les traces. L'enfant dans notre exemple et le chasseur emploient des *indices*, ou des *signes indexicaux*. D'autre part, ni l'enfant ni l'adulte ne différencie l'adumbration perceptuel lui permettant d'avoir accès à l'objet de l'objet lui-même; en effet, il les identifie, au moins jusqu'à ce qu'il change de perspective en approchant l'objet à partir d'une autre position possible. Et au moins l'adulte considérera une branche surplombant un mur comme quelque chose qui n'est pas différencié de l'arbre, pour employer l'exemple de Piaget, dans le sens assez différent d'en constituer une partie. Dans le sens de Peirce un indice est un signe, dont les relatés sont reliés, indépendamment de la fonction de signe, par *contiguïté* ou par le genre de relation qui existe entre une partie et le tout (appelé *factoralité* par la suite). Mais la contiguïté et la factoralité sont présents partout dans le monde perceptuel sans pour autant former des signes: nous dirons, dans ce cas, qu'ils ne sont que des indexicalités.

La référence comme différenciation

Chaque fois que deux objets sont perçus ensemble dans l'espace, il y a de la contiguïté; et chaque fois que quelque chose est perçu comme étant une partie d'autre chose, ou comme une totalité composée de plusieurs pièces, il y a factoralité. Selon Edmund Husserl, deux objets peuvent entrer dans différents genres de couplage, de l'association couplée de deux objets co-présents (que nous appellerons un contexte perceptuel), en passant par le couplage appresentatif, dans lequel un objet est présent et l'autre est indirectement donné par l'intermédiaire du premier, jusqu'à la vraie relation de signe, où c'est également le cas qu'un objet est directement présent alors que l'autre n'apparaît que d'une manière indirecte, mais où l'objet indirectement présent de du couple est le thème,

c.-à-d. le centre de l'attention pour la conscience. Cette propriété sert à distinguer le signe du contexte abductive, qui est la manière dont le côté invisible d'une cube que nous sommes en train de regarder en ce moment est présent à la conscience, parce que dans le dernier cas, l'attention est concentrée sur la partie directement présente ou enjambe tout le contexte. Cependant, il semble y avoir beaucoup de cas intermédiaires entre un signe parfait et un contexte abductive (la fonction poétique, la définition ostensive, le proto-inince, etc.; cf. Sonesson 1989a, I.2.).

Alors que les objets formant le signe sont conçus comme des entités clairement différenciées, et en effet comme relevant de différents domaines de la réalité, celui du mental et celui du physique, respectivement, les objets du contexte perceptuel peuvent passer sans interruption l'un dans l'autre, et ils ne sont pas sentis comme étant de différentes natures. En fait, le contenu aussi bien que l'expression du signe est réellement mental, ou, meilleur dit, intersubjective, tant que les conçoit la linguistique; mais la différence subsiste du point de vue de la conscience naïve de l'utilisateur de signe. Malheureusement, la notion de différenciation de Piaget est vague et ambigu, mais, sur la base de ses exemples, deux interprétations peuvent être proposées: d'abord, elle peut correspondre à l'idée de l'utilisateur de signe selon laquelle les objets relèvent de différentes catégories de base du monde de la vie; et puis, elle peut vouloir dire qu'il est impossible pour l'expression de passer sans solution de continuité dans le contenu, et vice-versa, même en supposant une extension dans le temps ou dans l'espace. Les deux interprétations semblent pertinentes.

En tournant le coin d'un chemin dans le forêt, nous pouvons soudainement avoir un aperçu d'un bûcheron au moment même de soulever une hache au-dessus de sa tête. Cette expérience illustre parfaitement l'écoulement des indexicalités qui ne cessent pas de se transformer en signes: il est suffisant d'observer le bûcheron dans une phase de son action pour savoir ce qui s'est passé avant et ce qui est à venir: qu'il vient tout juste de soulever son outil à partir d'une position moins élevée, et qu'au moment suivant, il le laissera tomber de nouveau sur l'arbre pour en couper le tronc. Si nous prenons un instantané d'un

des phases du travail du bûcheron, nous pourrions l'employer comme une partie pour le tout ou, plus curieusement peut-être, comme une phase signifiant des phases contiguës. Il y eu un changement radical à partir de l'écoulement des indexicalités se produisant dans la réalité, parce que maintenant il n'y pas seulement une séparation entre l'expression et le contenu « du point de vue du sujet », mais cette séparation a été objectifiée dans l'image. Le continuum perceptuel peut être reconstitué dans un film, mais non pas dans une série d'images. Cependant, quand nous demandons au bûcheron de se tenir immobile pendant un moment (comme dans un « tableau vivant »), sa position en tant que telle, avant qu'elle soit transformée en motif d'une image, est déjà un signe pour la totalité de l'action, bien que la position directement présentée ne semble pas être non-thématique, la continuité est seulement provisoirement interrompue, et l'expression et le contenu sont sentis comme étant de la même nature. Si, à ce moment même, Vesuve a une éruption, et notre bûcheron est enterré en-dessous d'une couche de cendre volcanique, il aura été transformé, quand il est redécouvert beaucoup de siècles plus tard, en un signe de la personne qu'il était, et de la phase particulière de sa action antérieure, ainsi que de beaucoup d'autres choses, et en tant que tel il sera doublement différencié, non-thématique et directement donné, alors que la personne il était et l'acte qu'il a accompli est maintenant thématique et indirectement donné.

L'image est un signe, dans le sens qu'elle a un signifiant qui est doublement différencié de son signifié, et qui est non-thématique et directement donné, alors que le signifié est thématique et seulement indirectement présent. Ceci s'applique également aux peintures rupestres et aux découpages dans le roc: le roc lui-même est fait d'un matériel tout à fait différent des armes, des élans, des bateaux, et des êtres humains représentés; en effet, même les instruments en pierre représentés ne sont pas rendus dans le même matériel, puisque les expressions de ces contenus ne sont pas vraiment le roc lui-même, mais les cavités creusées, et les traces de couleur déposées dans le roc. Ni existe-t-il une continuité quelconque dans l'espace et le temps entre les motifs et leur représentation. Le roc et ses creux, ainsi que les couleurs déposés sur le

roc, sont directement donnés à notre perception; ce qui est thématique, cependant, ce sont les animaux, les hommes, les armes, et les outils suggérés par ces moyens.

On peut donc dire avec Deacon (1997: 39ff) que, si, dans tous les cas que nous avons considérés, on peut parler d'une « référence » d'un objet à un autre, le signe suppose un genre de référence très particulière; et l'on peut ajouter que cette référence est nécessaire non seulement au signe linguistique mais également à l'image. À vrai dire, quand Gibson (1980) soutient que seuls les êtres humains sont capables de faire attention aux marques inscrites sur des surfaces, ceci ne peut pas vouloir dire que les autres animaux ne voient pas les marques, mais seulement qu'ils les différencient pas des surfaces eux-mêmes. Après tout, nous savons que même un pigeon qui réagit d'une certaine façon à une personne ou un objet fait exactement la même chose devant sa photographie (cf. Cabe 1980) Il interprète donc bien les marques, mais non pas en tant que marques: comme des surfaces.

En d'autres mots, ce qui est essentielle est apparamment la capacité de faire attention à ce qui n'est pas thematique mais directement donné, sans passer directement à ce qui thematique mais indirecte. Cependant, pour distinguer la fonction sémiotique de la pensée des autres primates, notre conception de la différenciation reste peut-être encore trop grossière: de l'expression au contenu, il faut peut-être être capable de suivre la filière des intentionalités et des causalités, comme le suggère Tomasello (1999) sur intentionalité/causalité. Nous allons les rencontrer de nouveau en considérant l'indexicalité de l'image.

Détour par la notion d'indexicalité

L'inscription sur la surface est toujours une indexicalité. Dans certains cas, elle deviendra un indice. Pour comprendre la nature sémiotique de l'image, déjà en tant que surface, il faut donc commencer par la conception de Peirce, revue et corrigée par les acquis de la psychologie perceptive et cognitive dans l'actualité. — non pas sans avoir essayé d'abord de trouver le sens de ce que l'on peut lire dans les écrits peirceens. On sait que, pour Peirce, l'icône est une priméité, l'indice une

secondéité, et le symbole une tercéité; mais, en même temps, tout signe, en tant que tel, est une tercéité. La seule manière de résoudre cette contradiction consiste à voir, dans l'iconicité ainsi que dans l'indexicalité, des conditions de possibilité des signes qui y correspondent.

Dans une de ses nombreuses définitions du signe, Peirce dit qu'une expression («representamen») ne représente jamais le contenu («object») que d'un certain point de vue qu'il appelle le fondement («ground»). Ailleurs, il identifie ce fondement à l'abstraction, ou à la propriété que l'on retrouve dans deux choses noires. On peut donc concevoir ce *fondement* comme ce qui sert à isoler celles des propriétés de l'expression qui sont pertinentes par rapport au contenu et vice versa — en quoi il est équivalent à la «forme» de Hjelmslev et, même plus largement, à la «relevance» de la phénoménologie (Gurwitsch, Schütz) ou de la pragmatique (Sperber & Wilson). Dans le cas de la girouette, mentionnée par Peirce, l'expression n'a pas besoin de ressembler à un coq, puisque cela ne fait pas partie de son fondement, qui est ici iconique; quant au contenu, à savoir le vent, sa force, entre autres choses, manque de pertinence pour le fonctionnement du signe, et ne fait donc pas partie de son fondement, qui dans ce cas est indexicale: c'est la contiguïté à la direction, mais non pas à la force, qui est pertinente (voir Sonesson 1989a, III.1.).

Contrairement à ce qui a été dit (Bruss 1978:87), l'iconicité n'est même pas un signe potentiel. En effet, si l'on prend au sérieux la notion de priméité, il faut dire que chacun des objets pris séparément constitue une iconicité, mais seulement un fondement iconique potentiel, alors que deux objets ensemble peuvent former un fondement iconique réel, mais seulement un signe iconique potentiel; ce n'est qu'avec le troisième élément, la fonction de signe, qu'il en résulte une icône. Contrairement à l'iconicité, l'indexicalité, qui est une secondéité, est, à ce stade déjà, réelle; mais il n'est qu'un signe potentiel. Quant à la tercéité du signe conventionnel (le «symbole» au sens plutôt idiosyncrasique de Peirce), elle n'est qu'une absence de fondement: aucune relation n'existe entre les unités indépendamment de la fonction sémiotique (voir Figure 3).

Pour faire face d'abord à une certaine idée erronée de l'iconicité, j'ai proposé naguère (dans Sonesson 1989a, etc.) une écologie sémiotique, qui s'inspire à la fois de la phénoménologie de Husserl, et de la psychologie de perception de Gibson. Sans reprendre ici cette analyse, je voudrais seulement me référer ici à ma refutation de *l'argument de symétrie*, selon laquelle la similarité, qui est une relation symétrique et réflexive, ne peut pas fonder la fonction sémiotique, qui est une relation asymétrique et non réflexive. Or, cet argument dépend de l'identification de la similarité à la relation d'équivalence de la logique formelle. La similarité, telle qu'elle se trouve dans le monde de la vie, n'est pas nécessairement symétrique et réflexive. Tversky (1977) et Rosch (1973; 1978) ont démontré que la ressemblance est ressentie comme étant asymétrique, dans la mesure où elle est régie par la proéminence: La Corée ressemble plus à la Chine que vice versa. Le signe est simplement un cas particulier de ces relations de proéminence, le contenu étant, comme le reconnaît la théorie phénoménologique du signe, plus thématique que l'expression (voir Sonesson 1989a, III.2.; 1992a, b). D'autre part, la similarité, telle qu'elle est vécue, n'est pas réflexive non plus : il est vrai, comme le soutient Goodman, qu'un tableau « ressemble » plus à un autre tableau qu'à ce qu'il représente : mais alors il faudrait plutôt parler d'une identité quant à la catégorie générale, non pas d'une ressemblance. En effet, la ressemblance doit être conçue comme une identité perçue sur le fond d'une dissimilitude fondamentale. Pour expliquer la possibilité de la perception d'une image il faut bien postuler une espèce d'universal anthropologique, selon laquelle la surface est d'emblée moins proéminent qu'un objet tridimensionnel.

L'indexicalité relève la catégorie générale de la secondéité, c'est à dire, elle concerne deux objets et/ou la relation entre eux. Comme le signe est une tercéité, il y a lieu de penser qu'il ne peut pas être constitué par l'indexicalité seule. Il faut donc retourner à la notion de fondement en tant que principe qui sert à isoler celles des propriétés de l'expression qui sont pertinentes par rapport au contenu et vice versa. Dans ce sens, comme nous l'avons vu, le fondement ajoute quelque chose à l'iconicité, qui, en tant que priméité, n'est même pas une relation : le principe

permettant de rapprocher deux objets. Contrairement à l'iconicité, l'indexicalité qui est une secondéité, est déjà, par ce fait, une relation, plus précisément un fondement; et là où l'iconicité n'est qu'un fondement potentiel, l'indexicalité apparaît comme un signe potentiel. Mais cela ne veut pas dire qu'elle n'est pas appelée à jouer un rôle aussi en tant que fondement.

D'une façon générale, le fondement indexical, ou l'indexicalité, présuppose l'existence de deux « choses » qui sont susceptibles d'entrer, en tant que formant son expression et son contenu, dans une relation sémiotique constituante un signe indexical, grâce à la présence d'un ensemble de propriétés qui sont intrinsèques au rapport entre elles, indépendamment de la relation de signe. Ce genre de fondement, qui est une relation, est plus aisément conçu en opposition au fondement iconique, qui se compose d'un ensemble de deux classes des propriétés attribuées à deux « choses » différentes, qui sont censées posséder les propriétés en question indépendamment, non seulement de la relation de signe, mais aussi l'une de l'autre, bien que, quand ils sont considérés d'un point de vue particulier, ces deux ensembles de propriétés apparaissent comme identiques ou semblables entre eux. C'est dans ce sens que l'indexicalité est une secondéité, et l'iconicité une priméité.

Une telle reconstruction de la notion d'indexicalité concorde assez bien avec quelques formulations très générales de Peirce, où il dit qu'elle dépend d'« une vraie liaison », d'« une relation existentielle », d'« une liaison dynamique (y compris spatial) » et même, dans une de ses nombreuses interprétations possibles, d'« une liaison physique » entre les objets impliqués (Peirce 1,558; 1,196; 2:305; 3,361; 8.335). De ce point de vue, il semble assez normal d'identifier l'indexicalité avec un « spatiotemporal location », comme le dit Burks (1949:683ff), dont la conception est à l'origine des « indices » de logiciens tels que Bar-Hillel et Montague, des « egocentric particulars » de Russell et des « shifers » de Jespersen et de Jakobson. Or, comme l'observe Savan (1976:25ff), l'inscription du signe dans un lieu et un moment du temps ne résultera de l'indexicalité que dans la mesure où un certain système de coordonnées a été établi par d'autres types de signes. En réalité, bien sûr, ce système de

coordonnées n'est que très rarement explicitement établi; la plupart du temps, il est simplement présupposé par la pratique du monde de la vie dans lequel a lieu notre expérience de tous les jours. C'est dire que, comme l'iconicité, l'indexicalité repose sur un *Lebenswelt* simplement postulé (cf. Sonesson 1995b ; 1998a).

De nombreux exemples apportés par Peirce semblent d'ailleurs être en accord avec la conception de Jakobson (1979), quand il proclame que l'indexicalité est basée sur «une vraie contiguïté », et qu'elle peut être identifiée à l'axe syntagmatique du langage, ainsi qu'à la figure rhétorique connue sous le terme de métonymie. Pour Jakobson, cependant, la métonymie ne concerne pas seulement la relation de contiguïté de la rhétorique traditionnelle, mais également celle de la partie au tout, connue dans la rhétorique comme une synecdoque. Cette distinction peut être rétablie à l'intérieur de la catégorie de l'indexicalité (cf. Nöth 1975:20f), et pourrait être décrite plus généralement dans les termes de *contiguïté* , dans un cas part, et *factoralité*, dans l'autre (cf. Sonesson 1989a:40ff ; 1998a).

Selon une série de définitions plus connues, cependant, l'indexicalité exige la présence d'une relation de causalité entre l'objet qui sert d'expression et l'objet qui sert de contenu dans le signe potentiel: c'est-à-dire que l'index est censé dénoter « by virtue of being really affected by that object » (2,248). À part cela, Peirce prétend isoler un certain nombre d'autres caractéristiques des indices, dont la plupart sont répétés par Dubois (1983: 48f, 60ff) quand il essaye de démontrer que la photographie est un indice : qu'ils se réfèrent aux objets uniques et singuliers (2,283); qu'ils témoignent de l'existence de son objet (2,316); qu'ils montrent l'objet sans rien affirmer à son sujet (3,361); et qu'ils se dirigent à l'objet de référence par le moyen de « blind compulsion » (2,306). L'espace me manque pour démontrer ici — comme je l'ai fait ailleurs (Sonesson 1995b ; 1998a ; 1999b) — qu'ils faut rejeter toutes ces descriptions. Cependant, l'argument essentiel est vraiment « structurel » : en acceptant une définition tellement restreinte de l'indice, on se trouve dans l'impossibilité d'épuiser l'univers de tous les signes possibles en utilisant uniquement trois catégories de signes.

Comme nous l'avons vu ci-dessus, l'indexicalité est un signe potentiel, ou plutôt, un genre particulier de fondement caractérisant les signes indexicaux, mais que l'on trouve également en dehors des signes. La perception semblait regorger d'indexicalité. Les indexicalités qui ne sont pas encore des signes consistent dans des rapports entre des objets qui ne sont pas situés à différents niveaux d'accessibilité ou de thematisation, ou qui ne sont pas clairement différenciés l'un de l'autre. On peut alors parler des contextes ou des couplages dans le sens de Husserl (cf. Sonesson 1989a, I.2.5). Quand un seul objet est donné de manière directe, tandis que l'autre le précède ou le suit dans le temps, nous pouvons parler d'un contexte abductive (d'une protention et d'une rétention, respectivement). Le terme d'abduction est utilisé ici dans le sens de Peirce, faisant référence à une règle ou régularité que l'on tient pour acquis et qui sert à relier un fait singulier à un autre. Toute expérience ayant lieu dans le temps est de cette sorte, par exemple notre expectative, au moment de voir le bûcheron avec la hache levée au-dessus de sa tête, que le moment suivant, il va frapper le morceau de bois (une protention de contiguïté), et qu'au moment précédant, il a mis la hache dans sa position actuelle (rétention de contiguïté). Nous pouvons employer le terme de proto-index pour un indexicalité qui n'est que momentanément un signe, comme le « tableau vivant » du bûcheron, la pose photographique (qui est une limitation dans le temps), ce qui est vu dans le viseur (avec des limites spatiales), et en effet plusieurs des exemples donnés ci-dessus, dans la mesure où l'écoulement des indexicalités est momentanément arrêté. De ce point de vue, le travail de l'archéologue consistera en la transformation des indexicalités produites par des cultures déperies dans des proto-index accessibles à tout le monde.

De la chirographie à la technographie

Selon Gibson (1978:229), il y a deux types d'images: si les traces ont été produites par une aiguille, une brosse, un stylo, un crayon, un marqueur ou un autre outil tenu dans la main, le résultat sera une image *chirographique*; et si les traces ont été faites avec un appareil-photo avec son équipement accessoire, nous aurons une image *photographique* (Gibson 1978:229 f; 1980:xiiff). Les exemples donnés précédemment

semblent montrer une plus grande variation et une différence moins claire: les images vraiment faites à la main sont seulement celles peintes avec les doigts; et même l'appareil-photo doit être maintenu par une ou plusieurs mains. Néanmoins il est facile de comprendre l'idée de base derrière la division proposée par Gibson: quoique l'action de la main soit médiée par le crayon, le compas ou l'instrument de gravure, c'est la main qui crée les marques ligne par la ligne et point par le point, tandis que l'interposition de la main dans le cas de l'appareil-photo est globale, consistant à soutenir l'appareil-photo et poussant le bouton à un moment donné. Chaque courbe de la ligne qui est tracée et également chaque phase de sa continuation dépend d'une micro-décision qui détermine le mouvement de la main. Mais une fois que l'appareil-photo est focalisé et le bouton a été poussé, « le crayon de la nature », selon la phrase de Fox Talbot, dessine la figure toute entière d'un seul trait. Ainsi on peut réellement concevoir que la main soit le protagoniste principal dans tous les cas dans lesquels l'appareil-photo ne l'est pas.

Un corollaire intéressante de cette distinction de Gibson est qu'alors que toutes les images contiennent des signes indexicaux des instruments ayant produit les traces sur leur surface, ce n'est que dans les photographies que ces indices sont en même temps des icônes des choses représentées. Pour saisir la nature de la chirographie, il faut l'opposer à quelque chose qui est plus vaste et moins spécifique que la photographie. Le terme de « icônes dures » a été introduit par Tomas Maldonado (1974) pour décrire les signes qui, en plus de la ressemblance qu'ils ont à ce qu'ils représentent, sont liés aux mêmes objets en tant que traces de ce qui les a produites. Quelques exemples sont les images de rayon X, les impressions des mains sur des murs de caverne, les images acoustique produites à l'aide d'ultrason, les silhouettes, les configurations produites sur les terrain par les personnes qui marchaient dehors à Hiroshima au moment de l'explosion de la bombe nucléaire, les thermogrammes, les images créées avec de la « lumière invisible » pour découvrir des personnes se cachant dans les bois — et les photographies ordinaires. La contiguïté réelle entre l'image et son référent est ici considéré comme une garantie de la valeur cognitive de l'image. Il est important de noter

que les icônes dures ne peuvent pas simplement être des signes qui sont indexicaux et iconiques à la fois parce que ceci est vrai également des chiographies: il doit y avoir coïncidence entre leurs fondements indexicaux et iconiques respectives.

À en croire cette description, il semble y avoir des cas qui sont intermédiaires entre la photographie et la chiographie. Pendant le 18^{ème} siècle il existait un dispositif pour produire des dessins à partir des silhouettes: il s'est composé d'une chaise équipée d'une source de lumière à un côté et d'un écran sur lequel l'ombre de la personne s'asseyant dans la chaise été projeté de l'autre. Les contours ont été transférés par contiguïté à l'écran, mais ils n'y étaient pas par elles-mêmes retenus, au cause du défaut d'émulsion photographique, mais ils ont dû être retracés à la main. Dans le cas du dispositif curieux connu sous le nom de physionotrace, un visuer a été déplacé le long des limites de l'objet, produisant une contiguïté entre ces contours et le regard; grâce à une autre contiguïté, cette fois entre le visuer et une aiguille, la figure correspondante a été concurremment tracée sur un papier. De même, dans *la camera obscura* employée par les artistes de la Renaissance et leurs successeurs, il y a des séries de contiguïtés entre les contours de l'objet et l'organisation de la lumière sur le papier, et entre la lumière projetée et les tracés correspondant aux contours créés par la lumière.

De toute façon, une division binaire de ce genre est seulement possible si le terme photographique est pris dans un sens large, parce que tandis que l'image de film pourrait être vue comme une prolongation de la photographie, l'image video est quelque chose de complètement différente, sans pour autant être fabriquée à la main. Il faudrait donc plutôt suivre Roman Gubern (1987b: 46f) en présentant la technographie comme la vraie catégorie opposée à la chiographie, et en assignant à la première catégorie toutes les images photographiques, cinématographiques et videographiques. Il semble également approprié d'inclure dans cette dernière catégorie ce que le même Gubern (1987a: 73ss) a appelé dans un autre livre le « l'image synthétique », ce qui veut dire les images produites à l'aide de l'ordinateur (cf. Sonesson 1989b: 33-39).

Puisque nous classons l'image produite par l'ordinateur, car il semble normal, comme une espèce de technographie, nous sommes confrontés à une contradiction étrange: quoique le caractère technique de l'image d'ordinateur soit beaucoup plus avancé que celui de l'appareil-photo, elle ne dépend pas nécessairement des décisions globales. Le dessin est produit en grande partie par la main, médiée par la souris, bien que ce dernier ne soit pas un instrument aussi flexible comme le crayon ou l'instrument de la gravure (effet que l'on pourrait probablement obtenir avec une planche de numérisation). Malgré son caractère fortement technographique, il semble que l'infographie récupère certains des avantages de la chirographie.

Si nous voulons prendre en compte toutes les manières de déposer des marques sur des surfaces comme des procédures graphiques, alors nous pouvons, avec Espe (1983), diviser ces dernières en trois types: les procédures chirographiques, photographiques et typographiques. Les procédures typographiques aussi relèvent de la technographie, puisque, au moins depuis les temps de Gutenberg, le type mobile est une petite machine qui permet seulement la reproduction des éléments normalisés. À vrai dire, on pourrait aller chercher l'origine de cette technique bien en-deçà de Gutenberg, non seulement dans la gravure sur bois (non pas en tant que produits avec des instruments de gravure, mais dans son usage ultérieur, pour obtenir des copies), mais déjà à partir des impressions des mains sur les murs de caverne. Paradoxalement, cet usage primordial de la main ne constitue pas un cas de chirographie, selon la définition de cette dernière, parce que l'on ne peut guère dire qu'il s'agit là d'un nombre infini de micro-décisions: tout au plus pourrait-on dire que, grâce aux doigts priables, la paume correspond à une petite combinatoire des caractères d'imprimerie.

Ce n'est donc qu'avec la photographie qu'apparaît un procédé technographique qui permet la reproduction des détails qui changent librement; ce qui était précédemment quelque chose réservée à la chirographie (cf. Sonesson 1989b: 33-39). Dans ce sens il est possible d'être d'accord avec Barthes (1980:21) quand il parle de la photographie comme une *mathesis singularis*. Mais ceci n'est vrai que dans la mesure

où nous nous limitons à reproduire la réalité dans un seul bloc. C'est seulement l'image d'ordinateur qui offre un procédé technographique qui retient la sensibilité aux détails chirographique.

Les limites de l'indexicalité dans la photographie

Pour comprendre la chirographie, il faut commencer par étudier la photographie, d'autant plus qu'à la différence de la plupart des autres catégories d'image, la photographie a déjà engendré une petite collection d'études savantes ayant pour but de préciser la spécificité de sa fonction de signe (cf. Sonesson 1989b; 1994c). Selon Philippe Dubois (1983:20ff), les premières théories sémiotiques de la photographie ont eu tendance à considérer la photo comme un miroir de réalité, ou, en termes de Peirce, comme une icône; puis est venue la génération tant célébrée des iconoclastes qui ont essayé de démontrer la conventionalité de tous les signes, et, pour ce faire, ont soutenu que même la photographie présentait une version « codée » de réalité, ou, dans les termes de Peirce (selon l'interprétation de Dubois, au moins), était un symbole; et finalement a été découverte la vraie nature de la photographie, selon la conception de Dubois: un indice, et, plus spécifiquement, une trace laissée par le référent lui-même. Le tournant explicite à une position indexicaliste a été accompli ensemble par Dubois, Henri Vanlier (1983) et Jean-Marie Schaeffer (1987; cf. Sonesson 1989b: 46ff).

Quand il est dit que les photographies sont indexicales, c'est à la contiguïté, non pas factoralité, que l'on pense, et, plus particulièrement à l'abrasion, c.-à-d. le rapport indexical particulier résultant du fait que l'objet qui est devenu le référent est, à un certain moment antérieur dans le temps, entré en contact avec, puis s'est détaché de, ce qui est plus tard devenu le plan d'expression du signe, laissant sur la surface du dernier une certaine trace plus ou moins évidente de l'événement en question (cf. Sonesson 1989a, 40; 1989b:46ff). En fait, comme le note Vanlier (1983:15), la photographie doit être considérée comme une impression directe et certaine des photons, c.-à-d. de la lumière venant des objets représentés, et seulement comme une impression indirecte et abstraite des objets eux-mêmes. Malheureusement, Vanlier (1983:23, 25) lui-même

semble rapidement oublier cette distinction, par exemple quand il parle de la scène comme étant la cause de l'image. De toute façon, il ne note pas que, si l'indexicalité subsiste entre les photons et la plaque, *elle ne se produit pas entre les mêmes relata que la fonction sémiotique*, c.-à-d. les objets représentés et l'image. Dubois (1983:66) reste au moins plus conformé à sa propre conception de la photographie en tant qu'étant un indice quand il prend le photogram pour l'exemple le plus caractéristique; cependant, si ceci est le genre de photographie qu'il voudrais expliquer, il n'arrivera jamais à caractériser ce que la plupart des personnes considèrent comme la photographie prototypique.

Certaines limitations sont imposées à la trace photographique par le support sur lequel elle est inscrite. Certaines de ces dernières sont mentionnées par Vanlier: la forme quadrangulaire de la photographie, sa nature numérique, l'information qu'elle omet, son incapacité pour enregistrer les aspects temporels du processus produisant la trace, etc... Il en résulte que la photographie n'est pas seulement une indexicalité des objets, ou même des photons, mais également des propriétés du film, des objectifs, du dispositif photographique généralement, de l'espace couvert par les photons, et ainsi de suite. Cette observation est tout à fait parallèle à celle qui a été faite dans l'étude des traces des animaux, selon laquelle le même animal laissera différentes traces sur des terrains différents. Ennion et Tinbergen (1967 : 16), par exemple, nous font observer que tandis que la vipère « « nage » sur la terre comme une anguille dans l'eau » sur la plupart des genres de terrain, produisant une configuration caractéristique par où elle passe, sa manière d'avancer sur le sable plat crée une série d'arêtes à un angle oblique à la direction de la piste, tout à fait différente de la configuration antérieure. Ceci signifie que le même objet, et la même partie ou noema appropriée de l'objet, produiront différentes impressions sur les terrains différents — et en effet, « l'image acoustique » et le thermogramme de la main ont très peu en commun avec une image commune de la même main. Ceci veut dire que l'empreinte de pas laissée sur le terrain n'est pas vraiment un résultat direct du pied passant par là, mais de l'interaction du pied avec le terrain.

La difficulté avec une description purement indexicaliste de la photographie consiste dans le fait qu'elle ne peut pas expliquer de quoi la photo est une image. Il n'y a aucune raison intrinsèque pour considérer la cause produisant une trace comme étant un genre plus important de cause que les autres — d'autant plus que nous avons vu que beaucoup d'autres causes que le motif peut être jugé responsable de la trace. En effet, nous pouvons seulement expliquer l'importance du motif, quand nous nous rendons compte de qu'une trace, dans le sens pertinent de ce terme, contient non seulement des aspects indexicaux mais également des aspects iconiques, et si nous commençons par admettre qu'une photographie est un genre de signe imagier, et que tous les signes de ces types sont en premier lieu fondés sur l'illusion de la similitude.

L'iconicité comme dominant

Contrairement à Vanlier et à Dubois, Schaeffer (1987:101ff) pense que la photographie peut être une icône indexicale dans certains cas, et, dans d'autres cas, un indice iconique. On pourrait soutenir, cependant, que la photographie, contrairement, par exemple, à l'empreinte d'un sabot, est toujours d'abord une icône (Sonesson 1989b:68ff) — que l'iconicité constitue le dominant, dans le sens de l'école de Prague, de la photographie : la propriété qui non seulement domine sur les autres mais qui les organise pour son propre compte. Alors que l'empreinte du sabot aussi bien que la photographie tiennent lieu d'un référent qui a disparu de la scène, le signifiant du premier signe continue à occuper l'endroit qui était celui du référent, et reste temporellement daté, tandis que le signifiant photographique, comme celui du signe verbal, est omni-temporel et omni-spatial, représentant un type qui est susceptible d'être réalisé à tout moment et tout endroit (bien que seulement après l'événement référentiel et le moment nécessaires pour le développement).

En somme, dans le cas de l'empreinte d'un pied ou d'un sabot, etc., l'expression et le contenu sont situés à un moment particulier et une place particulière ; dans la langue verbale, ni l'un ni l'autre le sont; et dans le cas de la photographie, ce n'est que le contenu (ou, à proprement parler, le référent) qui a partie prise avec la spatio-temporalité. Ainsi, l'impression du sabot, présente où avant le cheval ait été présent, nous dit quelque

chose comme « cheval ici avant » ; mais la photographie d'un cheval, qui probablement n'occupe pas la scène où le cheval était avant, nous dit seulement « cheval » et alors nous pouvons commencer à reconstruire le moment et l'endroit.

On pourrait donc penser qu'alors que l'empreinte du sabot est en premier lieu un indice, la photographie doit d'abord être considérée comme une icône, avant que ses propriétés indexicales puissent être découvertes. En fait, cependant, les choses sont encore plus compliquées. Schaeffer a raison en précisant, contre Peirce, que tous les indices n'impliquent pas un trait iconique, mais il se trouve que l'empreinte du sabot, exactement comme toute autre sorte de traces, dans le sens étroit de ce terme, nous informent sur une similitude partielle avec les objets qu'elles représentent. Nous avons besoin d'identifier l'empreinte du sabot en tant que tel, c.-à-d., le différencier des traces produites par les pieds d'un être humain, ou les sabot d'un aâne, et des empreintes truquées des sabots de cheval, ainsi que des formations accidentelles produites par le vent dans le sable. Ce n'est qu'ensuite que nous pouvons interpréter l'empreinte du sabot indeixicalement. Il reste vrai, cependant, que les significations essentielles l'empreinte du sabot sont relèvent de l'indeicalité: elles nous indiquent le lieu de l'animal.

Dans le cas d'une photographie, au contraire, nous n'avons pas besoin de la concevoir indexicalement pour pouvoir saisir sa signification. Elle continuera à communiquer sa signification, même si nous ne sommes pas certain qu'il s'agit vraiment d'une photographie. Dans la photographie, l'indexicalité n'est qu'une question d'interrogations secondaires et les circonstances particulières. Ainsi, la relation entre la surface imagière et le referent fonctionne sans doute comme une relation de signe quand un espion essaye de découvrir les constructions militaires secrètes à partir d'une photographie aérienne ou quand une photographie est employée pour décider lequel, parmi un certain nombre de coureurs, a gagné la course; mais les mêmes photographies peuvent être considérées comme des images sans plus, sans mettre l'accent sur la relation indexicale. Bien que l'indexicalité photographique soit un indexicalité de lumière, elle n'est la plupart du

temps pas plus essentielle à l'interprétation des photographies que l'indexicalité des dessins. Il s'avère donc que l'indexicalité ne peut pas être la relation sémiotique primaire des photographies, bien que ce soit là une potentialité toujours présente dans leur constitution, qui est exploitée dans certains cas. En premier lieu, la photographie est un signe iconique.

Dans un sens, Schaeffer est un indexicalist plus radical que les autres: il croit qu'en déclarant la photographie indexicale, et en identifiant l'indexicalité avec la causalité, il peut complètement éliminer les intentions des photographes. Pour le démontrer il cite le cas extrême d'un appareil-photo ayant été installé directement devant la ligne d'arrivée, de telle manière qu'il soit automatiquement déclenché au moment même où les chevaux croisent la ligne. La photographie est censée avoir été produite sans l'intervention d'aucun agent humain. À mon avis, l'argument de Schaeffer ne montre pas ce qu'il prétend. En fait, par le fait même de placer l'appareil-photo dans cet endroit particulier, en dirigeant l'objectif dans une direction particulière, et en installant un certain mécanisme qui déclenche l'appareil-photo quand les chevaux croisent la ligne d'arrivée, quelqu'un a certainement exprimé un ensemble d'intentions — même s'il faut peut-être les appeler des intentions lointaines. D'autre part, il est vrai que, pour la plupart des fins, nous puissions ignorer les intentions de photographes, juste comme nous pouvons ignorer les causes pour lesquelles quelques objets ont laissées leurs empreintes sur l'émulsion photographique, sauf dans des cas tels que la photographie de la ligne d'arrivée, et la photographie d'espionnage.

Systèmes globaux et locaux d'indexicalité

Dans l'histoire de la sémiotique photographique telle que l'écrit Dubois, Barthes apparaît en tant que partisan de la conception iconique, parce qu'il a opposé le caractère conventionnel, la relativité historique, et la nécessité d'un apprentissage, dans le cas du dessin, à la nature « quasi-tautologique » dont l'expression photographique témoigne par rapport à son contenu. Quand il est également rangé parmi les défenseurs de la conception symbolique de la photographie, il faut sans doute en chercher la justification dans sa liste de « connotations » photographique. Et il est

considéré comme un pionnier de la théorie indexicaliste parce qu'il a soutenu que chaque photographie contient l'affirmation « cela a été ». En fait, Peirce peut également être considéré comme un devancier de toutes les trois conceptions: il nous dit parfois que la photographie est un indice, parfois une icône, et ailleurs il observe que toutes les vraies icônes ont quelque chose de conventionnel.

En fait, la défense de l'iconicité proposée par Barthes (1964) n'est peut-être pas aussi naïve que l'on a tendance à le croire. Elle pourrait être interprétée comme une théorie selon laquelle le dessin, mais non pas la photographie, dépend d'un ensemble de règles servant à projeter l'expérience perceptuelle sur une surface telle que le papier en transformant cette expérience en une série des marques produites avec un stylo; et que ces règles impliquent une segmentation particulière du monde tant qu'il est donné à la perception, sélectionnant certains (types de?) traits à reproduire, tout en rejetant des autres ; et mettant peut-être l'emphasis sur quelques propriétés alors que d'autres se trouvent en retrait; et que tout ceci a lieu dans des circonstances historiques données, qui déterminent les emphases et les exclusions. On pourrait sans doute retorque que la perspective inventée par la Renaissance, et beaucoup d'autres principes de représentation, font déjà partie du dispositif interne de l'appareil-photo: mais ceci veut alors dire qu'ils sont incorporés à l'appareil, et ainsi ne sont pas présents à la conscience dans le processus réel de la production d'image.

L'idée devient plus raisonnable une fois exprimée comme une différence entre les types de règles de projection impliquées dans la photographie et dans les images produites à la main, respectivement. Si nous considérons le rapport entre le contenu imagier et son référent dans le monde extérieur comme un genre d'indexicalité, plus précisément comme une factoralité (une relation des parties au tout), nous pouvons interpréter Barthes comme disant que la photographie peut isoler certaines parties réelles (« son sujet », « son cadre ») et certains angles de vision perceptuels (« son angle ») à l'intérieur de la totalité de la scène, mais qu'elle ne peut pas choisir de rendre quelques-uns de ses propriétés seulement. À strictement parler, ceci est encore inexact : pour

des raisons essentielles, la photographie transmet seulement les propriétés visuelles, et elle ne reproduit que les traits qui sont présents du côté de l'objet tourné vers l'appareil-photo. En outre, en fonction de la distance entre l'appareil-photo et le motif, seulement les traits contenus dans une gamme particulière des tailles peuvent être inclus.

Aussi longtemps qu'aucun truquage a eu lieu, cependant, il semble être vrai que, sans avoir recours à des modifications postérieures du matériel exposé, *la photographie peut seulement reproduire les traits de la scène perceptuelle, ou limiter son choix des traits, au niveau global*, tandis que dans le dessin, des décisions locales peuvent être prises pour chaque trait individuel (cf. Sonesson 1989b:36ff; Dubois 1983:96f). Ceci s'applique également à toutes les autres règles de transposition photographique énumérées par Ramírez (1981: 158ff) et Gubern (1974:50ff): l'abolition de la troisième dimension, la délimitation de l'espace par le cadre, l'exclusion du mouvement, la vision mono-focale et statique, la structure granulaire et discontinue du plan d'expression, l'abolition ou la déformation des couleurs, la limitation aux scènes ayant une certaine gamme de luminosité, et l'abolition des stimulus non-visuels

En discutant la contribution de l'autre à notre connaissance de nous-mêmes, Bakhtin (1990:34ff) soutient qu'un portrait peint, mais non pas une photographie, nous donne le point de vue d'une autre personne sur nous-mêmes. On le notera que, pour Bakhtin, une image, exactement comme une oeuvre littéraire, consiste dans un objet (un référent) et le point de vue que l'on peut avoir là-dessus (ce qu'il appelle l'« intonation » ou l'« accentuation »). Ceci ressemble à la description que j'avais fait naguère des images reproduisant d'autres images, se composant d'une image et d'un commentaire là-dessus, sauf que l'image elle-même est maintenant analysée en deux parties (cf. Sonesson 1994a). Mais Bakhtin nie explicitement qu'une photographie peut être analysée de cette façon: elle est purement matérielle, elle n'est le point de vue de personne. Ceci s'accorde avec la conception défendue par Barthes, qui soutient que le rapport entre le signifiant et signifié dans la photographie est tautologique, ainsi qu'avec la conception indexicaliste, telle qu'elle est défendue, notamment, par Schaeffer. Mais nous avons vu qu'en

réalité la photographie aussi suppose des règles pour transformer les traits perceptuels en surfaces imagièrès, qui sans doute sont en partie incorporés à l'appareil-photo, mais qui sont également en partie déterminés par la position prise par le photographe, les ajustements qu'il fait, et ainsi de suite. La vraie différence consiste dans le caractère global des règles photographiques de corrélation, par opposition aux nombreuses décisions locales desquelles les images chirographiques dépendent. En d'autres mots, chaque détail des images chirographique contient son propre point de vue, tandis que ce n'est que la photographie dans sa totalité qui exprime un point de vue.

Ceci jette une certaine lumière sur les curieux cas du physionotrace et des dispositifs semblables. Dans toutes ces cas, il y a similitude et contiguïté entre l'expression et le référent, et bien que la contiguïté soit médiatisée, ceci est aussi vrai, comme nous l'avons vu, dans le cas de la photographie. Cependant, dans le camera obscura et dans le dispositif producteur des silhouettes, l'étape menant de la figure lumineuse au traçage n'est pas mécaniquement déterminée mais la décision de faire correspondre la seconde au premier est un acte de volonté libre. De même, dans le cas de la physionotrace, la décision de suivre les contours de l'objet avec le viseur est un acte libre, même si tout le reste suit mécaniquement. Dans l'appareil-photo, d'autre part, le système entier de décision est censé être mécaniquement mis en application, et c'est ceci qui constitue la garantie décisive de l'authenticité.

Au-delà de la chirographie et la technographie

Arrivé à ce point, les images générées par ordinateur semble encore poser un problème. D'une certaine manière plutôt indirecte, on peut dire que la contiguïté joue un rôle dans la création de certaines images d'ordinateur: la souris d'ordinateur, et plus clairement la planche de numérisation, sont des dispositifs manuels produisant des traces sur une surface, bien que cette surface ne soit pas directement le moniteur, et encore moins la feuille imprimée. Quoique la notion même d'une surface semble précaire dans ce cas-ci, il est certainement vrai qu'en déplaçant la souris, on produit des traces d'un certain genre d'abrasion, qui peut même être accidentellement causées par un enfant en bas âge ou un chat davantage

intéressé au mouvement en soi. L'abrasion n'est pas provoquée par la pression physique (faisant exception à la première phase où la main saisit la souris et la serre contre la surface supérieure du bureau) ou par la lumière, mais par des impulsions électroniques.

Cependant, les images produites, non pas à l'aide d'une souris ou d'un autre dispositif tenu à la main, mais créées entièrement ou en partie par des algorithmes mathématiques ne semblent pas impliquer une intervention quelconque de l'indexicalité. D'autre part, les scanners-3D se fondent non seulement entièrement sur l'indexicalité, mais supposent également une coïncidence du fondement indexical et de la fonction de signe, d'une manière qui est réminiscente de la photographie, et peut-être encore plus du physionotrace.

Quant à la relation indexicale du factoralité entre le référent et le contenu dans des images d'ordinateur, elle semble être identique à celle des images chirographiques, plutôt que les photographies: la continuité est suggérée par ce que nous savons des raccordements existant dans le monde de la vie socio-culturel, non pas par la connaissance que l'on peut avoir de certains objets individuels de l'expérience réelle. Pourtant les connotations photographiques contenues dans certaines images d'ordinateur tendent à suggérer que quelques objets réels aient été présents autour, aussi bien que devant, l'appareil-photo.

Bibliography:

- Arnheim, Rudolf, (1966). *Toward a psychology of art*. London: Faber & Faber.
- Bahn, Paul G. (1998) *The Cambridge Illustrated History of Prehistoric Art*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bakhtin, M.N., (1990) *Art and Answerability*. Austin: University of Texas.
- Barthes, Roland, (1961): Le message photographique, in *Communications 1*,. 128-130.
- (1964): Rhétorique de l' image, in *Communications 4*. 40-51.
- (1980): *La chambre claire*. Paris: Seuil & Gallimard.

- Benjamin, Walter, (1974): Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, in *Gesammelte Schriften I:2*, Frankfurt/M. Suhrkamp, 471-508.
- Bioy Casares, Adolfo (1940). *La invención de Morel*. Pocket edition: Buenos Aires: Emecé Editoriales.
- Cabe, Patrick, (1980) Picture perception in nonhuman subjects, in *The perception of pictures. Volume II: Dürer's devices*. Hagen M., ed., pp 305-343. New York Academic press,
- Deacon, Terrence (1997) *The symbolic species*. London: Allan Lane The Penguin Press.
- Dubois, Philippe, (1983): *L'acte photographique*. Paris & Bruxelles: Nathan/Labor.
- Ennion, E.A. R., & Tinbergen, N., (1967). *Tracks*. Oxford: The Clarendon Press.
- Espe, Hartmut, (1983): Realism and some semiotic functions of photographs, in *Semiotics unfolding. Proceedings of the second congress of the International Association for Semiotic Studies, Vienna 1979*, Borbé, T, ed., volume III,. 1435-1442..Berlin, New York, & Amsterda: Mouton.
- Gardner, .H. (1973). *The arts and human development*. New York: Wiley & Sons 1973
- (1980). *Artful Scribbles*, New York: Basic Books.
- Gibson, James, (1978): The ecological approach to visual perception in pictures, in *Leonardo*, 11:3, . 227-235.
- (1980): A prefatory essay on the perception of surfaces versus the perception of markings on a surface, in Hagen, Margaret, ed., *The perception of pictures, Volume I: Alberti's window*. xi-xvii. New York: Academic Press.
- (1982) *Reasons for realism. Selected essays of James J. Gibson*, Edward Reed, & Rebecca Jones, (eds.). Hillsdale, New Jersey, & London: Lawrence Erlbaum Ass.
- Goodman, Nelson, (1968): *Languages of art*. London: Oxford University Press.
- Greimas, A.J. (1970). *Du sens*. Paris: Seuil.
- Gubern, Roman, (1974) *Mensajes iconicos en la cultura de masas*. Barcelona: Lumen.
- (1987a): *El simio informatizado*. Madrid: Fundesco.
- (1987b): *La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera*

- contemporánea*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Gurwitsch, Aron (1957). *Théorie du champs de la conscience*. Bruges: Desclée de Brouwer.
- (1985) *Marginal Consciousness*. Athens, Ohio: Ohio University Press.
- Innes, Harold, (1950): *Empire and communication*. Toronto: University of Toronto Press, 1950. 2nd ed. 1972.
- Ivins, William M., (1953): *Prints and visual communication*. Cambridge, Mass., Harvard University Press.
- Lakoff, G. & Turner, M. (1989). *More than cool reason*. Chicago/London: Univ. of Chicago Press.
- Lotman, J.M & Uspenskij, B.A., Ivanov, V.V., Toporov, V.N., & Pjatigorskij, A.M. (1975). *Thesis on the semiotic study of culture*. Lisse: The Peter de Ridder Press.
- Lurçat, Liliane, (1974): *Etudes de l'acte graphique*. Paris & La Haye: Mouton.
- Maldonado, T. 1974. *Vanguardia e razionalità*. Turin: Einaudi Editore 1974.
- Marner, Anders, (1997): Ryktet om måleriets död är inte överdrivet. *90-tal*, no 20, 54-63.
- Masuda, Y. (1980): *Information society as post-industrial society*. Washington, D.C., World future society.
- Metz, Christian, (1990) Photograph and fetisch, in *The critical image. Essays on contemporary photography*. Sjoers. Carol, ed. 155-164. Seattle: Bay Press.
- Moles, Abraham, (1971): *Art et ordinateur*. Tournai: Casterman S.A.
- 1981: *L'image - communication fonctionnelle*. Bruxelles: Casterman.
- Mukarovsky, Jan, (1978): *Structure, sign, and function, Selected essays*. New Haven & London, Yale University Press.
- Posner, Roland, (1989): What is culture? Toward a semiotic explication of anthropological concepts, in *The Nature of Culture*. Koch, Walter, ed., 240-295. Bochum. Brochmeyer.
- Piaget, Jean (1945). *La formation du symbole chez l'enfant*. Neuchatel: Delachaux & Niestlé. Third edition 1967.
- (1967). *La psychologie de l'intelligence*. Paris: Armand Colin.
- (1970). *Epistémologie des sciences de l'homme*. Paris: Gallimard.
- (1972a). *Problèmes de psychologie génétique*. Paris: Gallimard.
- (1972b). The concept of structure, *Scientific thought*. 35-56. The Hague & Paris: Mouton/Unesco.

- Prieto, L. (1975a). *Pertinence et pratique*. Paris: Minuit.
- (1975b). *Essai de linguistique et sémiologie générales*. Genève: Droz.
- Ramirez, Juan Antonio, (1981): *Medios de masas e historia del arte*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Rosch, E. (1975). Cognitive reference points, in *Cognitive Psychology*, 7:4, 532-547.
- (1978). Principles of categorization. In *Cognition and categorization*. Rosch, E., & Lloyd, B., eds., 27-48. Hillsdale: Lawrence Earlbaum Ass.
- Saussure, F. (1968/74). *Cours de linguistique générale*. Edition critique par Rudolf Engler. Tome 1-II. Harrossowitz, Wiesbaden.
- Schaeffer, Jean-Marie, (1987): *L'image précaire*, Paris: Seuil.
- Sonesson, Göran, (1987): *Bildbetydelser i informationssamhället*. Projekttrapport. Lund: Inst. för konstvetenskap..
- (1989a): *Pictorial concepts. Inquiries into the semiotic heritage and its relevance for the analysis of the visual world*. Lund: Aris/Lund University Press.
- (1989b): *Semiotics of photography. On tracing the index*. Lund: Semiotics Seminar.
- (1990): Vägen bortom bilden. Datorbilden inför semiotiken, i *Konstvetenskaplig bulletin*, 36, 1990, 14-29.
- (1992): *Bildbetydelser. Inledning till bildsemiotiken som vetenskap*. Lund: Studentlitteratur.
- (1993): Beyond the Threshold of the People's Home in *Combi-nación - imagen sueca*. Castro, Alfredo, & Molin, Hans Anders, eds. 47-64. Umeå: Nyheternas Tryckeri.
- (1994a): The Culture of Modernism, *Semio-Nordica* II:3, 9-26
- (1994b). Pictorial semiotics, Gestalt psychology, and the ecology of perception. I *Semiotica* 99-3/4, 319-399.
- (1994c). Prolegomena to the semiotic analysis of prehistoric visual displays. I *Semiotica* 100-2/4, 267-331.
- (1995a): On Pictoriality, in *Advances in visual semiotics*. Sebeok, T, & Umiker-Sebeok, J, eds., 67-108. Berlin & New York. Mouton de Gruyter.
- (1995b): Livsvärlden mediering. Kommunikation i en kultursemiotisk ram. in *Medietexter och mediatolkningar*. Holmberg, Claes-Göran, & Svensson, Jan, ed., 33-78. Nora: Nya Doxa.
- (1995c) Indexicalité as perceptual mediation, In *Indexicalité*.

- Symposion of the Swedish Society for Semiotics*. Pankow, Christiane, (ed), 127-143. SKI Report 9604, Gothenburg.
- (1996): An essay concerning images. From rhetoric to semiotics by way of ecological physics. In *Semiotica* 109-1/2 (1996), 41-140.
 - (1997a) The ecological foundations of iconicity, in *Semiotics around the World. Synthesis in Diversity. Proceedings of the Fifth Congress of the International Association for Semiotic Studies, Berkeley 1994*; Rauch, Irmengard, & Carr, Gerald F. (eds.), 739-742. Mouton de Gruyter, Berlin & New York.
 - (1997b): Bildsamhällets kultursemiotik/Semiótica cultural de la sociedad de la imagen, in *Heterogénesis*, VI:20, Juli 1997, 16-43.
 - (1998a). The concept of text in cultural semiotics. In *Semiotiké. Trudy po znakovym sistemam/Sign system studies* 26, Torop, Peet, Lotman, Michail, & Kull, Kalevi, eds., 83-114. Tartu, Tartu University Press.
 - (1998b) Chirographie, Icon, Iconicity, Index Indexicalité, Photography. Entries in *Encyclopedia of Semiotics*. Bouissac, Paul, ed. New York: Oxford University Press.
 - (1999) Post-photography and beyond. From mechanical reproduction to digital production. In *VISIO* 4, 1, 11-36.
 - (2000a) Iconicity in the ecology of semiosis. In *Iconicity - A Fundamental Problem in Semiotics*. Troels Deng Johansson, Martin Skov & Berit Brogaard (eds.), 59-80. Aarhus: NSU Press.
 - (2000b) Action becoming art: "Performance" in the context of theatre, play, ritual — and life. In *VISIO* 5, 3, 105-122.
 - (2001a) De l'iconicité de l'image à l'iconicité des gestes, *Actes du congrès ORAGE 2001 ORAlité et Gestualité, Aix-en-Provence, Juin 18-22, 2001*. Cave, Christian, Guaïtella, Isabelle, & Santi, Serge (eds.), 47-55. Paris : L'Harmattan
 - (2001b) The pencils of nature and culture: New light on — and in — the Lifeworld. In *Semiotica*, 136-1/4, 27-53.
 - (2002) From Semiosis to Ecology. On the theory of iconicity and its consequences for the ontology of the Lifeworld. In *VISIO*, 6, 2
- Tomasello, Michael (1999) *The cultural origins of human cognition*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Vanlier, Henri, (1983): *Philosophie de la photographie*, Laplume: Les cahiers de la photographie.

¹ À vrai dire, pour décourir le centre de l'attention indiqué par l'autre, il peut être suffisant de suivre la directions de son regard. Donc, en tant que premiers signes de l'humanité, les yeux font la concurrence aux mains. Sur la différence entre l'indexicalité et les indicateurs, voir Sonesson 1995c ou 1998b, 2002

² Comme nous allons le voir plus loin, c'est qui est, dans la sémiotique hjelmslevienne, une distinction entre forme et substance, et dans la phénoménologie une différence entre les principes de pertinence, devient dans la sémiotique de Peirce une question de "fondement". Cf. aussi Sonesson 1995a, 1997a, 1998b, 2000, 2002

³ De la continuité, l'on ne peut pas déduire l'iconicité, comme je l'ai montré contre, notamment, Goodman: Voir Sonesson 1989a, 1995a.