**Temporalité et usages de la photo :**

**Éléments pour une approche intersémiotique**

Dans *La chambre claire*, Roland Barthes écrit : "La Photographie ne remémore pas le passé (rien de proustien dans une photo). L’effet qu’elle produit sur moi n’est pas de restituer ce qui est aboli (par le temps, la distance), mais d’attester que cela que je vois, a bien été"[[1]](#footnote-1).

Dans ce cas, comment rendre compte de la temporalité qui s’attache à la photo-souvenir, en tant qu’elle obéit aux règles de l’empreinte ? Selon Hamid-Reza Shaïri et Jacques Fontanille, celle-ci "témoigne de la présence d’une chose ou d’un ensemble de choses, en les convertissant point par point en un objet ou un ensemble d’objets sémiotiques"[[2]](#footnote-2). D’emblée, une première constatation paraît s’imposer : alors que l’empreinte de la patine intègre les "traces accumulées de l’usage"[[3]](#footnote-3), la photo-empreinte n’est point à même de capter la durée entre l e moment passé et le maintenant du *Spectator* selon Barthes.

Sur le fond des régimes sémiotiques de la temporalité et, plus particulièrement, de la conception augustinienne du temps[[4]](#footnote-4), on dira que l’avènement de la photographie, c’est-à-dire l’expérience dans le maintenant d’une "secousse", qui peut être fulgurante, tient dans la "concomitance"[[5]](#footnote-5), ou dans la coïncidence, de deux instants isolés qui, plutôt que d’être prélevés sur la continuité, font irruption et entrent en résonance. Alors que la scénographie interne au "maintenant" fait que les anticipations croisent les réminiscences, que les rétentions se nouent aux protensions, l’instant les congédie ou les neutralise[[6]](#footnote-6). Il n’y a dans la photographie, note Roland Barthes, "aucune protension", et la rétention est soumise à l’"immobilisation du Temps"[[7]](#footnote-7). Le passé existe, mais le remonter vers le "maintenant", qui ferait se déplier les strates superposées où se logent les souvenirs, se trouve annulé. La certitude du "ça a été" n’exclut pas l’oubli : "J’ai reçu un jour d’un photographe une photo de moi dont il m’était impossible, malgré mes efforts, de me rappeler où elle avait été prise. […] Et cependant, *parce que c’était une photographie*, je ne pouvais nier que j’avais été *là* (même si je ne savais pas *où*)"[[8]](#footnote-8). Il ne suffit pas, dans ce cas, de s’appesantir après d’autres sur la non transparence de la photo, soumise à la modalité sémiotique[[9]](#footnote-9) (les contraintes d’ordre chimique et physique, mais aussi les interventions de l’énonciateur : le cadrage, la mise en perspective…) : "Non seulement la Photo n’est jamais, en essence, un souvenir … mais encore elle le bloque, devient très vite un contre-souvenir"[[10]](#footnote-10). On dira que du point de vue des opérations énonciatives en réception, le mode pathémico-cognitif de l’"attention" selon Augustin sélectionne la "vision" plutôt que la "narration". Ainsi, " […] il est *possible*, écrit R. Barthes, qu’Ernest, jeune écolier photographié en 1931 par Kertész, vive encore aujourd’hui (mais où ? comment ? Quel roman !)"[[11]](#footnote-11) : réclamant de la durée, la narrativisation, notamment sous la forme du "roman", ne prend forme que dans l’imaginaire, ou elle tourne court, fatalement.

L’hypothèse directrice, qui fixe le cadre de cette réflexion, peut alors être résumée ainsi : si la photo est la "figuration de la face immobile et fardée sous laquelle nous voyons les morts"[[12]](#footnote-12), les productions signifiantes hybrides de type icono-verbal correspondent, quant à elles, à des tentatives pour appréhender, voire apprivoiser le temps dans une perspective elle-même double : de remémoration vive et de socialisation du scénario originaire.

Adoptant le point de vue des pratiques de la réception photographique, ce sont les modalités concrètes de cette interaction entre des images photographiques et des textes verbaux que l’on se propose d’examiner ici. La réflexion sera déclinée en deux temps : d’abord, prenant appui sur l’ouvrage d’A. Ernaux et de M. Marie intitulé *L’usage de la photo*, on vise à montrer en quoi la narrativisation est tenue d’emprunter la voie de l’écriture "selon" les photos ou "à partir" d’elles (p. 12) et se trouve ainsi happée par les mécanismes de la digression ; ensuite, on s’interrogera sur la capacité des textes verbaux et photographiques dans *Douleur exquise*[[13]](#footnote-13) de Sophie Calle à mettre en scène, à travers leur dialogue, le "dédoublement" de la réalité qui est le fait, selon Barthes, de la photo non "unaire", qui exhibe un "objet second, intempestif"[[14]](#footnote-14), et, par ce biais, à en autoriser le dépassement.

1. La photo "contre-souvenir"

C’est une double "fascination", à l’égard du temps et "à l’égard de la photo et des traces matérielles de la présence" (p. 151),  qui sous-tend l’"entreprise" d’Annie Ernaux et de Marc Marie, un projet d’expression qui couvre la période entre le 6 mars 2003 et le 7 janvier 2004 : "Photo, écriture, à chaque fois il s’est agi pour nous de conférer davantage de réalité à des moments de jouissance irreprésentables et fugitifs. De saisir l’irréalité du sexe dans la réalité des traces" (p. 13). L’ouvrage associe alors en les juxtaposant des photos qui représentent différents lieux (appartement, chambre d’hôtel) marqués par les objets (surtout des vêtements) lancés par terre sous l’emprise du désir et les textes qui tantôt y trouvent leur impulsion, tantôt s’essayent à une "translation intersémiotique" ("la photo écrite")[[15]](#footnote-15), tantôt proposent un commentaire de type méta-discursif.

Or, face à l’incapacité de la photo à drainer vers le présent du Spectator et à faire re-vivre les contenus temporels et aspectuels, expérienciels et axiologiques du passé, l’écriture est pourvue d’une fonction compensatoire : "Comme si ce que nous avions pensé jusque-là être suffisant pour garder la trace de nos moments amoureux, les photos, ne l’était pas, qu’il faille encore quelque chose de plus, de l’écriture" (p. 12). La photo tente, précisément, de "resserrer en un même espace l’unité d’un moment par essence impossible à circonscrire » (p. 86). Les tentatives pour établir une cohésion à travers la mise en série des clichés, ou une cohérence à travers la totalisation par intégration dans un ensemble échouent à les associer à un parcours de sens vectorisé : "Si l’on étalait l’ensemble de ces images sur une table, celle-ci pas plus qu’une autre n’aurait valeur d’*incipit*" (p. 29).

À cela s’ajoute que le déplacement métonymique inaugural du corps à son enveloppe, arrachée, autonomisée, peut, dans certaines conditions, bloquer le travail interprétatif du récepteur et évider le discours photographique d’une partie de son sens. Le lien métonymique ayant été coupé, les vêtements éparpillés par terre ne renvoient plus aux ébats préparant l’acte amoureux, qu’ils inviteraient à reconstruire, et la menace de la dé-valuation est réelle : "Dans quelques années, ces photos ne diront peut-être plus rien à l’un et à l’autre, juste des témoignages sur la mode des chaussures au début des années 2000" (p. 151). La photo peut être déni de sens et contestation du pouvoir de l’écriture : fixée sur la pellicule, celle-ci se brouille et devient "illisible" (p. 64). À moins que par une sorte de basculement, l’insuffisance pour le sujet ne donne lieu à un excès, qui se traduit par des échappées du sens. Ainsi, la " signification *éperdue* de la photo" sanctionne l’inscription en creux d’une absence : "Rien de nos corps sur les photos. Rien de l’amour que nous avons fait. La scène invisible. La douleur de la scène invisible. La douleur de la photo. Elle vient de vouloir autre chose que ce qui est là" (p. 110).

L’insuffisance et l’excès du sens constituent ainsi un obstacle à la remémoration vive. L’"adhérence singulière" du référent est telle que la photo *se saisit* du Spectator. Alors que l’odeur et la saveur proustiennes peuvent mettre en branle la restitution de l’"édifice immense du souvenir", la photo, écrit R. Barthes, "emplit de force la vue" et anéantit toutes les velléités d’appropriation par le récepteur : "en elle, rien ne peut se refuser, ni se transformer". Dépouillée de l’épaisseur du passé qui l’a vue naître, la photo ne donne à voir que "*la chose exorbitée*"[[16]](#footnote-16), protubérante, promise désormais à un avenir incertain. Demandant au travail valenciel, c’est-à-dire aux corrélations, en raison converse ou inverse l’une de l’autre, entre les axes graduels de l’intensité sensible et de l’extensité (les degrés de l’occupation de l’étendue spatio-temporelle)[[17]](#footnote-17), de rendre compte de l’interaction entre le récepteur et l’image, on distinguera deux cas.

D’une part, quand l’affaiblissement de l’intensité affective et cognitive bloque l’investissement de l’étendue du vécu et l’embrayage sur le sujet remémorant, l’image n’est plus que témoignage, non de l’expérience passée, mais de ce qui la dépasse et la contient : d’une mode, c’est-à-dire d’une configuration culturelle et discursive qui témoigne d’un point de cristallisation où l’expérience individuelle croise l’expérience collective et se trouve absorbée par elle, où la "subjectivité" se dissout dans l’"intersubjectivité", où la tension entre les régimes temporels se résout au profit du "'tiers temps' social et culturel"[[18]](#footnote-18).

D’autre part, couplé avec une intensification vive qui confère un supplément d’éclat, le trop-plein de sens non seulement soustrait le référent au temps de l’expérience vécue, mais encore sélectionne un temps qui déborde le présent de la réception. Arraché à toute contingence, le référent finit par être reversé dans un "hors-temps". La photo ne donne pas à voir un vêtement particulier, voué à renvoyer à son propriétaire, mais un objet prototypique, exemplaire[[19]](#footnote-19), qui, à ce titre, peut déclencher le processus cognitif et interprétatif et peut-être redéployer l’éventail des possibles.

L’écriture verbale est elle-même tendue entre ces deux pôles, confortant ou contribuant à construire la représentation habituelle pour une portion de temps et d’espace donnée, ou optant résolument pour l’ordre (retrouvé) des possibles. L’exemplarité y tend, en correspondant à une première étape du mouvement de désancrage. Il n’est alors pas anodin que les "descriptions iconiques", qui visent à serrer le contenu des photos au plus près, invitent à restituer le présentatif *il y a*[[20]](#footnote-20), dont Alain Rabatel souligne la présence dans le discours "exemplaire"[[21]](#footnote-21).

Désormais, pour espérer nouer la chaîne des solidarités narratives, l’écriture verbale doit se servir de la photo comme d’un point d’appui ou de départ pour des glissements de type digressif : d’une forme de marquage du corps et de manifestation somatique à l’autre, au gré d’une dérive métonymique, le récit pluralise les lieux et les scènes prédicatives et mêle les moments où, accédant plus ou moins au rang de sujet sensible et cognitif, une instance produit du sens : la vie de couple ("cette histoire avec M.", p. 55), l’actualité politique (le déclenchement de la guerre en Irak), et, surtout, la maladie qui frappe le corps, le cancer du sein que seule l’écriture peut arracher au non-sens : "Un jour, il [Marc] m’a dit : 'Tu n’as eu un cancer que pour l’écrire'" (p. 56). Faute de prêter le plan de la manifestation à un parcours vectorisé, la narrativisation reste embryonnaire. La recomposition en un tout cohérent incombe au lecteur : "[…], l’écriture sous les photos, en multiples fragments – qui seront eux-mêmes brisés par ceux, encore inconnus en ce moment, de M. –, m’offre, entre autres choses, l’opportunité d’une *mise en récit minimale* de cette réalité" (p. 56).

2. La photo anticipante et résomptive

Là-dessus, la question qui insiste concerne les conditions sous lesquelles peuvent s’éprouver d’autres formes d’articulation de la photo avec un récit verbal, qui ne soient de l’ordre ni de la "photo écrite", ni de l’écriture *selon* ou *d’après X.* L’hypothèse directrice peut être formulée ainsi : si le dialogue entre la photo et le texte présuppose un hiatus et une tension où s’origine le parcours orienté du sujet[[22]](#footnote-22), sa réussite est fonction, en partie, de la structure méréologique de la photo. La réception étant conçue comme un réglage entre la source et la cible, comme une négociation qui fait interagir l’objet pourvu d’une morphologie identifiable et le sujet doté d’une certaine compétence, il s’agit de s’interroger sur les propriétés de la photo qui la rendent propre à accueillir l’investissement du sujet.

De ce point de vue, l’"entreprise" d’Annie Ernaux et de Marc Marie invite à une constatation : l’exercice de la "violence" selon Barthes, qui bloque la remontée des souvenirs, peut être lié à un degré maximal d’interdépendance des parties de la réalité représentée sur la photo, à leur propension à constituer un tout de signification unique autonome, soustrait aux dépendances extérieures, qui met en œuvre un fonctionnement de type auto-référentiel. À défaut de la remémoration, ce tout de signification peut alimenter la tentation de la réception esthétisante ou, au contraire, mettre en branle un débrayage qui privilégie la voie de l’abstraction prototypique.

D’où la supposition que plus le lien d’interdépendance interne se relâche, plus la photo s’ouvre non seulement aux collaborations interprétatives, mais encore aux propositions de re-vécu. Globalement, le socle tensif, c’est-à-dire la combinaison de degrés d’intensité sensible avec des degrés de projection dans l’étendue et de saisie cognitive, permet de prévoir trois régimes de la "réception participante" : alors que l’abaissement du degré de cohésion et de cohérence interne au profit de la multiplicité (étendue forte et intensité faible) met en œuvre une stratégie cumulative[[23]](#footnote-23), le détail fortuit, isolé, ne retient l’attention que furtivement (étendue et intensité faibles ; stratégie particularisante) ; enfin, l’élément représentatif, le "'meilleur exemplaire' possible, celui dont l’éclat dispense de chercher plus avant, car il vaut pour tous les autres"[[24]](#footnote-24), concentre sur lui une intensité forte liée à un degré faible de projection dans l’étendue.

C’est cette dernière hypothèse qu’on se propose de vérifier à partir de l’iconotexte *Douleur exquise* de Sophie Calle. L’attention sera focalisée sur les photos et textes verbaux qui participent à un projet d’expression cathartique, un exercice d’"exorcisme" qui vise la conjuration et le dépassement de la souffrance causée par la rupture avec l’homme aimé au terme d’un périple de quatre-vingt-douze jours, qui devait se solder par leurs retrouvailles en Inde : "De retour en France, le 28 janvier 1985, j’ai choisi, par conjuration, de raconter ma souffrance plutôt que mon périple [au Japon]. En contrepartie, j’ai demandé à mes interlocuteurs, amis ou rencontres de fortune : 'Quand avez-vous le plus souffert ?' Cet échange cesserait quand j’aurais épuisé ma propre histoire à force de la raconter, ou bien relativisé ma peine face à celle des autres. La méthode a été radicale : en trois mois j’étais guérie" (p. 203)[[25]](#footnote-25).

Sophie Calle propose une expérience originale de solidarisation de l’image et du texte qui ne tient ni de l’écriture digressive, ni de la "description iconique", mais varie les éléments au sein de combinaisons iconoverbales multiples. La base thématique sur laquelle elles se greffent est fournie par des épreuves douloureuses (déception amoureuse, décès, enrôlement dans l’armée…) que les représentations, verbales et iconiques, aident à surmonter. Ainsi, sur la page impaire, la reproduction à l’identique, trente-six fois de suite, d’une photo représentant un lit couvert d’un drap blanc, sur lequel se trouve posé un téléphone rouge, crée une attente en direction des trente-six textes qui déploient autant de variantes, par condensation et expansion des séquences, d’un même récit : celui de la rupture, le 25 janvier 1985, dans la chambre 261de l’hôtel Impérial, à New Delhi, avec l’homme qu’elle aime. Ensuite, la photo récurrente et les variantes d’une même histoire constituent un invariant par rapport aux photos, à chaque fois différentes, qui se succèdent sur les pages paires, dirigeant le regard vers des récits à chaque fois uniques, pris en charge par des amis ou des personnes rencontrées par hasard. Il importe alors de montrer en quoi l’ensemble iconoverbal complexe restitue au passé son épaisseur et permet au sujet d’énonciation de se l’approprier. On détaillera deux conditions de réussite de l’expérience.

La première concerne la complexité de l’édifice temporel. Sophie Calle propose une représentation double de son projet d’expression iconoverbal : sous la forme paradigmatique d’un calendrier (cf. la Table des matières, p. 276-281) et sous la forme syntagmatique d’un récit (p. 198-175, pour la partie en aval de la rupture). Alors que pour cette deuxième période, le calendrier répertorie un peu plus de 14 semaines et 99 jours, le récit (modulé) de la rupture, qui se déploie en 36 occurrences, donne lieu à des discordances de *tempo* (des accélérations et des ralentissements) et des distributions d’accent apparemment arbitraires, qui non seulement entrent en résonance avec 36 récits de souffrances d’amis ou de personnes rencontrées par hasard, mais rendent saillantes certaines des cases du calendrier.

Ensuite, aux tensions multiples entre le temps de l’histoire (la liaison amoureuse jusqu’à la rupture finale et son dépassement) et le temps du récit (le projet d’écriture iconoverbale, en amont et en aval de la rupture) se superposent des tensions internes entre l’image et le texte, qui déjouent toute prévisibilité et relancent indéfiniment la quête du sens. En raison des rapports particuliers qui se tissent entre eux, les photos et les textes verbaux qu’elles introduisent sont pris dans une oscillation sans fin.

D’une part, en effet, le téléphone étant à la fois représenté sur la photo et nommé, voire décrit dans le texte verbal, la photo et le récit partagent le même noyau sémique. À partir de cette base, le récit s’amplifie et se module à la faveur d’une opération de restitution et de mise en scène des éléments constitutifs de la scène prédicative de la communication téléphonique comme pratique, elle-même doublement instanciée : autour du procès se mettent en place les acteurs (Sophie Calle et son père, qu’elle contacte à la suite du message reçu au moment d’embarquer à l’aéroport de Tokyo ; Sophie Calle et l’homme qu’elle aime, qui lui annonce qu’il a rencontré une autre femme), pourvus de rôles modaux et passionnels ; un glissement de type métonymique fait ainsi passer du téléphone aux paroles échangées. Les modulations à la base des variantes soumettent alors les séquences (globalement : la première rencontre, l’annonce d’un voyage au Japon, le projet des retrouvailles, le voyage lui-même, le message reçu à l’aéroport, la conversation téléphonique avec le père, la conversation téléphonique avec l’amant, l’après-rupture) à des opérations sur l’étendue textuelle. On constate un mouvement complexe de condensation, par potentialisation, voire virtualisation de certains éléments et, corrélativement, d’expansion, par (ré)actualisation et réalisation d’autres éléments[[26]](#footnote-26). Il maintient une apparence d’équilibre, avant que le raccourcissement progressif du texte, jusqu’à l’absence complète de marquage verbal et, simultanément, l’estompage graduel des lettres blanches sur un fond noir ou gris ne signent l’aboutissement du projet d’expression cathartique et la fin de l’histoire et du récit.

Cependant, l’analyse bute sur les failles qui font que la photo et le texte ne se superposent jamais qu’imparfaitement : l’autonomisation de l’une ou de l’autre est le fait de décalages, même infimes[[27]](#footnote-27), et le grossissement d’un détail, parfaitement anodin et devenu brusquement proéminent, surprend le lecteur en décevant son attente. Ainsi, présent dans la plupart des textes verbaux, le panaris pour lequel l’amant s’est fait soigner à l’hôpital et qui tire sa valeur de ce qu’il n’est pas – l’accident grave que laisse imaginer le message reçu à l’aéroport – finit, le quatre-vingt-seizième jour, par être hissé au rang de titre (hésitant, parce que difficilement lisible) d’une œuvre imaginaire : *Le Panaris perdu* (p. 270). Le lecteur est incité à compléter l’exploration descendante, qui conduit de l’image vers le texte, par une remontée cyclique vers la photo, comme pour vérification. Si du texte iconique au texte verbal, les relations paraissaient être d’ordre globalement cataphorique et anaphorique, c’est l’indécidable logé dans les interstices qui relance la lecture et l’exploration visuelle, indéfiniment. Désormais, il ne s’agit ni d’écrire *la* photo, ni d’écrire *selon* la photo ; il n’est plus question de translation intersémiotique au sens où l’entend Liliane Louvel quand elle note qu’"il s’agit de trouver les moyens de 'rendre' au mieux l’œuvre artistique de 'départ' dans le texte d’arrivée, au moyen du langage"[[28]](#footnote-28), mais il faut éprouver les limites mêmes de la variation, non seulement d’un texte verbal à l’autre, mais entre la photo et le texte verbal.

Les ensembles iconoverbaux qui occupent les pages paires érigent le décalage et la "substitution" métonymique en principe d’engendrement. Au niveau du texte verbal, la chute correspond à un déplacement d’accent imprévisible, voire incongru, au regard non seulement de l’image, mais encore des sélections sémantiques et syntaxiques congruentes responsables, jusqu’à ce moment critique, de la production d’une "déformation" cohérente : ainsi, la représentation d’un lavabo anticipe sur les réticences d’une jeune femme à installer dans son appartement une salle de bains, tout en passant sous silence ce qui a marqué le lieu, définitivement : la lettre d’adieu posée sur son bord ; ainsi, la hiérarchisation des contenus relègue au second plan le suicide de l’ami, au profit de l’emploi autonymique du mot "décédé", ou encore la perte de la vue, au profit des péripéties du voyage effectué par la mère pour rejoindre sa fille hospitalisée ; la rupture amoureuse est désaccentuée, au profit des détails sur la tournée du facteur. Il apparaît que l’image peut elle-même être affectée par ce déplacement, ce dire oblique de ce qui ne compte pas et qui s’accompagne, comme pour le panaris, de la destitution systématique d’un ordre de valeurs ou de son dérèglement. Au fondement de la dérision, l’attribution au plan du contenu – la souffrance – de signifiants non convenus pointe la crise intime et l’ébranlement de la fiducie, mais aussi la remise en question des valeurs fondatrices de la société : en vertu de déplacements métonymiques, le lavabo s’impose *en lieu et place de* la lettre d’adieu posée sur le lavabo avec une "brutalité féroce" ; la couleur verte vaut *à la place de* la chemise de nuit verte de la mère mourante, l’église *à la place* *de* la douleur d’un père et du cercueil trop petit ; la rue et ses voitures accaparent l’attention *à la place* *de* la femme qui est partie et dont a oublié le nom ; la disparition de Kennedy est pleurée *à la place* *de* celle du père.

On cerne mieux les exigences de l’entreprise : pour que l’ensemble image-texte soit impliqué dans le processus de remémoration, il faut qu’il intègre la faille qui maintient l’oscillation. La lecture procède en plusieurs temps : d’abord par une décontextualisation de l’image qui confère à l’élément représenté un statut prototypique ; ensuite, par une complexification de l’ensemble texte-image. On dira qu’au-delà de l’actualisation parfaite d’instances prototypiques exhibées et données à identifier isolément – l’objet-lavabo, la couleur verte, une église, un téléphone… –, qui pourrait aiguiller la lecture vers une esthétisation de l’image qui lui ôterait sa force polémique[[29]](#footnote-29), il s’agit, surtout, d’intégrer la *surprise*: la face anticipante de l’image et sa face résomptive ne se recouvrent jamais tout à fait. L’entre-deux verbal négocie le mouvement de l’exploration descendante (de l’image vers le texte verbal) et ascendante (du texte verbal vers l’image) ; marquée par le décalage, celle-ci se trouve lestée du poids du *détail* incongru qui, tel le *punctum* de Barthes[[30]](#footnote-30), fait que le contenu véhiculé par l’image – l’actualisation parfaite d’un prototype – entre en conflit avec un contenu co-occurrent concurrent, pourvu d’un autre "mode d’existence" : sémiotiquement, on dira que, grâce au détour par le texte verbal, la lettre d’adieu, potentialisée par la représentation du lavabo, insiste et tend vers sa réalisation ; la couleur verte signifie *aussi* la mort, comme en *supplément*, et elle a comme corrélat thymique le "petit ébranlement" dont parle Barthes[[31]](#footnote-31). On prend la mesure du chemin parcouru : la photo est-elle perçue comme "unaire" et investie par le *studium* selon Barthes, la représentation du lavabo ne dit même pas l’absence de la lettre ; la photo est-elle prisonnière de l’analogie, la couleur verte ne renvoie pas, métonymiquement, à la mort ; elle n’embraye pas sur ce « hors-champ » qui, écrit Barthes, "entraîne le spectateur hors de son cadre"[[32]](#footnote-32). Au contraire, tel est le privilège du détail incongru, du décalage qui s’impose de manière fulgurante : la remémoration vive et le dépassement de la souffrance s’autorisent de la faille, de la distance créée, qui semble agir comme les strates superposées du temps "historique"[[33]](#footnote-33).

Conclusion

Il s’agissait, dans cette étude, de mettre à nu quelques-unes des modalités de l’écriture de soi bi-médiale, qui privilégie la voie de l’iconotexte en serrant de près l’entre-jeu de l’iconique et du verbal, jusqu’à éprouver les limites de la textualisation verbale de l’image visuelle.

Au cours de ces explorations, on a pu constater que l’adhérence du référent dont témoignent les photos d’A. Ernaux et de M. Marie bloque la remontée des souvenirs et se prête, au détour, à d’autres saisies, qui mettent en œuvre des valeurs pratiques, esthétiques ou herméneutiques. L’expérience de Sophie Calle permet, quant à elle, de dégager un syntagme articulant trois étapes : la décontextualisation de représentations prototypiques enclenche le processus cognitif ; l’attente déçue en partie par le texte verbal suscite un trouble et appelle une suite ; le texte et l’image sont pris dans une oscillation sans fin.

L’appropriation du vécu par le biais de l’iconotexte exige, ainsi, qu’une exploration dynamique soustraie celui-ci à la "banalité" : resensibilisant le lecteur-spectateur, l’iconotexte ouvre sur la souffrance enfouie ; c’est en "dédoublant" la réalité et en la faisant "vaciller" qu’il aide à la dépasser.

**Marion Colas-Blaise**

**Université du Luxembourg**

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

***marion.colas@uni.lu***

Bibliographie

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

Calle S., *Douleur exquise*, *Actes Sud*, 2003.

Colas-Blaise M., "De l’empreinte à la représentation : le dialogue texte/image photographique" (à paraître dans les Actes du Colloque *Sémio 2007 : Rencontres sémiotiques. Les interfaces disciplinaires. Des théories aux pratiques professionnelles*, Lyon).

Everaert-Desmedt N., *Interpréter l’art contemporain*, Bruxelles : De Boeck & Larcier, 2006.

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

Fontanille J., *Sémiotique et littérature*, Paris : PUF, 1999.

Fontanille J., *Soma et séma. Figures du corps,* Paris : Maisonneuve & Larose, 2004.

Fontanille J. & Bertrand D., "Introduction", dans J. Fontanille & D. Bertrand (éds), *Régimes sémiotiques de la temporalité*, Paris : PUF, 2006, p. 1-26.

Fontanille J. & Zilberberg C., *Tension et signification*, Sprimont : Pierre Mardaga, 1998.

Guimier C., *Les adverbes du français : le cas des adverbes en* -ment, Paris : Ophrys, 1996.

Louvel L., "La description 'picturale'. Pour une poétique de l’iconotexte", *Poétique*, 112, 1997, p. 375-491.

Louvel L., *Texte, image, Images à lire, textes à voir*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2002.

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

Sauvageot A., *Sophie Calle, l’art caméléon*, Paris : PUF, 2007.

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

1. R. Barthes, *La chambre claire*. *Note sur la photographie*, *Œuvres complètes*, t. 3, Paris : Seuil*,* 1993-1995, p. 1166.  [↑](#footnote-ref-1)
2. H-R. Shaïri & J. Fontanille, "Approche sémiotique du regard photographique : *deux empreintes de l’Iran contemporain*"», *Nouveaux Actes Sémiotiques*, 73-75, 2001, p. 89. [↑](#footnote-ref-2)
3. J. Fontanille, *Soma et séma. Figures du corps,* Paris : Maisonneuve & Larose, 2004, p. 248. [↑](#footnote-ref-3)
4. À ce sujet, voir J. Fontanille & D. Bertrand, "Introduction", in J. Fontanille & D. Bertrand (éds), *Régimes sémiotiques de la temporalité*, Paris : PUF, 2006, p. 7. [↑](#footnote-ref-4)
5. R. Barthes, *ibid.*, p. 1167. [↑](#footnote-ref-5)
6. Voir D. Bertrand au sujet de l’instant chez Bachelard : "L’instant, par son irruption, est donateur et spoliateur, il est porteur d’une nouveauté toujours soudaine (euphorique ou tragique). Mais cette discontinuité n’est pas de même nature que celle dénoncée par Bergson. Elle n’apparaît pas comme une rupture dans un continu qui l’engloberait, elle est première et se manifeste dans l’intégrité de son détachement comme seule réalité temporelle appréhensible", "Émotion et temporalité de l’instant", in J. Fontanille & D. Bertrand (éds), *Régimes sémiotiques de la temporalité*, *op. cit*., p. 402. [↑](#footnote-ref-6)
7. R. Barthes, *ibid.*, p. 1172. [↑](#footnote-ref-7)
8. *Ibid*., p. 1169. Les italiques sont dans le texte. [↑](#footnote-ref-8)
9. Voir notamment H-R. Shaïri & J. Fontanille, « Approche sémiotique du regard photographique : *deux empreintes de l’Iran contemporain* », *art. cit.,* p. 87. [↑](#footnote-ref-9)
10. R. Barthes, *ibid.*, p. 1173. [↑](#footnote-ref-10)
11. *Ibid*., p. 1167. [↑](#footnote-ref-11)
12. *Ibid.,* p. 1129. [↑](#footnote-ref-12)
13. Nos références renvoient à A. Ernaux & M. Marie, *L’usage de la photo*, Paris : Gallimard, 2005 et à S. Calle, *Douleur exquise*, *Actes Sud*, 2003. [↑](#footnote-ref-13)
14. R. Barthes, *ibid*., p. 1136. [↑](#footnote-ref-14)
15. À ce sujet, voir M. Colas-Blaise, "De l’empreinte à la représentation : le dialogue texte/image photographique" (à paraître dans les Actes du Colloque *Sémio 2007 : Rencontres sémiotiques. Les interfaces disciplinaires. Des théories aux pratiques professionnelles*, Lyon). [↑](#footnote-ref-15)
16. R. Barthes, *ibid.*, p. 1113 et p. 1173. [↑](#footnote-ref-16)
17. Cf. J. Fontanille & C. Zilberberg, *Tension et signification*, Sprimont : Pierre Mardaga, 1998. [↑](#footnote-ref-17)
18. Voir J. Fontanille & D. Bertrand, "Introduction", in J. Fontanille & D. Bertrand (éds), *Régimes sémiotiques de la temporalité*, *op. cit.*, p. 15. [↑](#footnote-ref-18)
19. Après N. Everaert-Desmedt (*Interpréter l’art contemporain*, Bruxelles : De Boeck & Larcier, 2006, p. 29), on peut citer Goodman au sujet de l’image accompagnant une définition dans un dictionnaire : "Un dessin accompagnant une définition dans un dictionnaire est souvent une telle représentation, qui ne dénote pas individuellement un aigle particulier, par exemple, ni collectivement la classe des aigles, mais distributivement les aigles en général", (*Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*, Indianapolis : Hackett Publishing Company, Inc., 1976, p. 21). [↑](#footnote-ref-19)
20. Voir tel exemple : "Encore la lumière du matin sur cette scène de la nuit, dans la partie salon de la salle de séjour. À gauche, de profil, la masse du canapé recouvert d’un tissu damassé, orangé, à droite une petite table basse aux pieds dorés torsadés sur un tapis bleu. Au fond, le bas d’une porte-fenêtre ouverte, le sol carrelé d’un balcon, les pieds d’une table en rotin" (p. 99). [↑](#footnote-ref-20)
21. Voir A. Rabatel au sujet de cette "interprétation" qui, rendant *il y a* "si proche de l’unipersonnel *il est*, signifie qu’*il y a* exprime une forme abstraite et intellectuelle d’ostension, de nature interprétative, valant pour l’énonciateur comme pour le co-énonciateur. En l’occurrence, *il y a* ne porte pas sur l’existence d’un homme et d’une femme en général, mais sur un homme et une femme pauvres, vieux et sans enfants, et, qui plus est, sur un univers de discours relevant du discours 'exemplaire' (cf. les généralisations propres aux contes, aux fables, et, en général, aux discours édifiants)", "Valeurs énonciative et représentative des 'présentatifs' *c’est, il y a, voici/voilà*: effet point de vue et argumentativité indirecte du récit", *Revue de Sémantique et de Pragmatique,* 9-10, 2001, p. 59. Voir M. Colas-Blaise, "De l’empreinte à la représentation : le dialogue texte/image photographique", *art. cit.*,également au sujet de la suppression des noms propres dans les textes d’Annie Ernaux, par opposition à ceux de Marc Marie. [↑](#footnote-ref-21)
22. Au sujet de l’"ébauche d’intentionnalité" liée à l’imperfection de la saisie de l’objet par le sujet, voir J. Fontanille, *Sémiotique et littérature*, Paris : PUF, 1999, p. 45. [↑](#footnote-ref-22)
23. *Ibid*., p. 51. [↑](#footnote-ref-23)
24. *Ibid.,* p. 51. [↑](#footnote-ref-24)
25. La présente analyse ne porte pas sur le récit de l’attente des retrouvailles avant le jour "Douleur J", c’est-à-dire sur l’ensemble des quatre-vingt-douze pages en amont. [↑](#footnote-ref-25)
26. L’analyse linguistique met au jour les procédés les plus fréquents : ainsi, au titre de l’amplification phrastique ou textuelle par intégration ou insertion, on peut reconduire l’opposition développée par C. Guimier entre les éléments endo- et exophrastiques, (*Les adverbes du français : le cas des adverbes en* -ment, Paris : Ophrys, 1996, p. 5-7) et opposer les paraphrases synonymiques au dédoublement d’ordre métadiscursif, qui privilégie les commentaires, explications ou hypothèses. Au niveau de la phrase, les ajouts prennent la forme de syntagmes nominaux (prépositionnels) avec/sans déterminant, expansés ou non, de syntagmes adjectivaux ou assimilés fonctionnellement ou de constructions adverbiales au sens large. Enfin, les variantes intègrent différents modes de rendu du discours des acteurs (discours direct, indirect libre, indirect, narrativisé…). [↑](#footnote-ref-26)
27. Ainsi, alors même que la photo représente un téléphone rouge posé sur le drap blanc d’un lit pour une personne, le texte rédigé le soixante-dix-septième jour mentionne "deux lits jumeaux […] recouverts de couvre-lits à motifs bleus" (p. 256). [↑](#footnote-ref-27)
28. L. Louvel, "La description 'picturale'. Pour une poétique de l’iconotexte", *Poétique,* 112, 1997, p. 375-491. [↑](#footnote-ref-28)
29. Cf. R. Barthes : "Aussi la photo dont le sens (je ne dis pas l’effet) est trop impressif, est vite détournée ; on la consomme esthétiquement, non politiquement", *ibid.*, p. 1131. [↑](#footnote-ref-29)
30. Voir p. 1126 au sujet du *studium* et du *punctum,* c’est-à-dire des deux régimes de l’advenir énonciatif qui, du point de vue tensif, mettent en œuvre des relations entre l’intensité (sensible) et l’occupation de l’étendue du champ inverses : "Le punctum d’une photo, c’est ce hasard qui, en elle, *me point* (mais aussi me meurtrit, me poigne)". Sur ce point, cf. également H-R. Shaïri & J. Fontanille, « Approche sémiotique du regard photographique : *deux empreintes de l’Iran contemporain* », *art. cit.,* p. 94-95. [↑](#footnote-ref-30)
31. *Ibid*., p. 1142. "La Photographie est unaire, écrit-il, lorsqu’elle transforme emphatiquement la 'réalité' sans la dédoubler, la faire vaciller (l’emphase est une force de cohésion) : aucun duel, aucun indirect, aucune disturbance" (p. 1136). [↑](#footnote-ref-31)
32. *Ibid*., p. 1148. [↑](#footnote-ref-32)
33. Ainsi, la seule photographie qui donne à Barthes "un sentiment aussi sûr que le souvenir, tel que l’éprouva Proust" (*ibid*., p.1158), c’est celle qui fait remonter le temps jusqu’à l’enfance de la mère. [↑](#footnote-ref-33)