

**Le discours photographique
(Du sens à la signification)¹
Doàa Mahmoud Mohamed²**

Maître-assistante au département de français,
faculté des Lettres, université de Ménoufiya

« Chaque photo, bien qu'elle ne puisse représenter que des réalités, éveille des réactions émotives, suggère des idées, fait penser, conduit l'esprit à des commentaires et à des réflexions. Par association d'idées et par des opérations mentales, l'image devient l'expression visuelle de quelque chose qui n'appartient pas à la réalité visuellement perceptible »³.

Paul Almasy

Tout texte est écrit dans l'intention d'être lu, mais vu ? c'est le beau défi qu'adresse le livre *Les chemins nous inventent*⁴ à ses lecteurs potentiels. Ce recueil en prose contenant trente-six promenades sous les cieux de la Normandie se singularise par la cohabitation texte/photo - deux discours complètement hétérogènes possédant chacun ses propres codes et règles de lecture. Mais que sait le lecteur-regardant de l'interprétation des messages visuels et plus particulièrement, de l'interprétation des photos ? S'il est à l'aise avec le déchiffrement du message textuel, ce n'est pas le cas pour le signe photographique.

En fait, dès l'apparition de la sémiologie, un certain nombre de travaux avaient abordé la peinture, le cinéma ou encore la télévision. Quant à l'étude du photographique, son histoire et ses techniques étaient les pivots sur lesquels ont été fondées d'importantes recherches comme celles de Martin Parr et Gerry Badger⁵ ou celles de Bernard Duc⁶. En tant qu'image, elle a été abordée par Roland Barthes⁷ et le Groupe μ ⁸. En tant que signe, elle s'est liée aux travaux de Charles S. Peirce⁹, Umberto Eco¹⁰ et Jean-Marie Klinkenberg¹¹.

Néanmoins, par opposition au signe linguistique dont le déchiffrement est le plus souvent aisé et accessible au lecteur, les lois du

photographique restent pour la plupart mal connues. L'enjeu reste toujours comment pourrait-on accorder un sens à la photo qu'on regarde ? Comment favoriser une signification plutôt qu'une autre ? Comment interpréter son langage puisque la photographie comme le précise son étymologie n'est autre que l'écriture de la lumière puisqu'elle provient de deux racines d'origine grecque : le préfixe 'photo' / lumière et le suffixe 'graphie' / écriture...¹² ?

I- Virtuèmes¹³ du signe iconique

Toute image doit apporter au spectateur « *quelque chose, ne serait-ce qu'un certain nombre d'informations brutes laissées à son appréciation* »¹⁴. Bernard Duc explique que la photo se trouve captée selon une composition et un cadrage particuliers qui conviennent avec le mécanisme de la vision chez l'homme : voire les positions, les lignes et les formes les plus satisfaisantes au regard¹⁵. Grâce à ces constances perceptives, le mécanisme de perception des différents types de lecteurs lors du déchiffrage de l'image photographique reste plus ou moins identique.

Constante est la façon avec laquelle l'œil balaye le champ visuel. Il effectue une première lecture en Z, commence en haut à gauche, se dirige vers la droite en bas, traverse la photo et recommence, comme le montre la figure suivante¹⁶ :

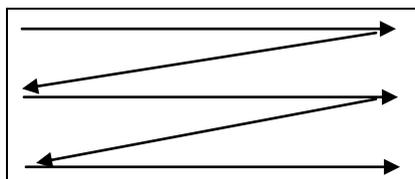


Fig. 1
Sens de lecture de l'image en Occident

Lors de son balayage incessant de la surface iconique, l'œil cherche un point de fixation ayant pour rôle de lui dicter sa trajectoire faute de quoi il « *se désintéresserait de ce spectacle confus et inarticulé* »¹⁷. Sur ce point, Duc parle d'une *préférence sélective* qui convient avec ses « *tendances naturelles* »¹⁸, et énumère quelques éléments qui attirent plus le regard que d'autres lors de l'exploration d'une image comme les éléments placés autour d'un point fort, les contours de la forme du sujet d'intérêt, les zones

Le discours photographique

entassées ou détaillées, la présence d'un visage, les figures imposantes... aussi bien que la préférence de l'image horizontale que verticale parce qu'il « *la parcour[t] plus facilement* » ou des lignes obliques dynamiques qui « *représentent un compromis acceptables entre l'horizontale et la verticale* »¹⁹ et l'abandon des lignes directrices verticales « *fatigantes à escalader* ».

Il ajoute que plus le photographe est conscient de ces constances, plus il aurait « *le pouvoir de dicter les mouvements de l'œil du spectateur, de lui faire emprunter un cheminement préférentiel, de le fixer plus ou moins longtemps en certaines parties de la composition* »²⁰. De cette manière, la photo devient un lieu de rencontre entre le photographe et le lecteur spectateur qui se trouve invité à partager d'une certaine manière le regard de celui qui a regardé la scène et l'a captée, ainsi que son point de vue idéologique, psychologique et affectif.

En ce qui concerne le parcours génératif de la signification du signe photographique, Bernard Duc a eu recours à la grammaire iconique, voire aux « *règles syntaxiques* » du signe visuel pour faire face à sa polysémie éventuelle. Ces règles-ci constituent « *les moyens d'expression à partir desquels chaque artiste tissera sa propre œuvre, sur un canevas qui lui est entièrement personnel* »²¹ et accroissent également « *le pouvoir évocateur* » du signe iconique. Grâce à ces codes et aux compétences encyclopédiques du lecteur d'images, s'actualise et se stabilise la sémiotique de la photo chez le lecteur-jouant laquelle pourrait coïncider avec les intentions du photographe et mènerait au plaisir ou à une interaction réussie.

Quant à Klinkenberg, il voit que la sémiotique iconique n'est que « *le produit d'une quadruple relation entre quatre éléments* »²² : Le référent, le type, le stimulus et le signifiant iconique. « *Le référent* »²³, c'est à quoi renvoie le signe iconique. Il correspond parfois à un élément concret ou abstrait, à un élément réel ou fictif. « *Le type* »²⁴ représente le support matériel du référent, voire la photo. Il possède des caractéristiques conceptuelles parce qu'il est constitué par « *un processus d'intégration et de stabilisation d'expériences antérieures, que ces expériences soient vécues ou livresques* »²⁵. Quant au « *stimulus* » Klinkenberg le qualifie d'être une manifestation concrète du signe (par exemple une ligne, un angle de vue, une taille) qui actualise « *le type* » au cours de la lecture de la photo et qu'utilise « *le signifiant* » pour se manifester. Ce dernier est défini d'être

« un ensemble modélisé de stimuli visuels correspondant à un type stable, ensemble modélisé // que l'on peut atteindre grâce au stimulus »²⁶.

La question qui se pose : Quels sont les stimuli visuels utilisés par la photographe Martine Delerm, qui a illustré le livre des *CNI*²⁷, pour orienter le mouvement de l'œil vers un composant en particulier ?

Pour contraindre l'œil de l'instance lectoriale à effectuer un parcours déterminé sur « *le type* » dans le but de lui dicter les principaux thèmes potentiels des photos, Martine Delerm semble recourir à un code photologique axial : « *Les lignes de force* ». Celles-ci parcourent la photo sur la longueur, largeur ou diagonale comme le montre la figure ci-dessous :

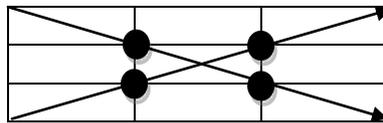


Fig.2

Lignes de force et points d'intérêt

Nous pouvons déduire que Martine Delerm a préféré de placer l'objet en valeur sur ces lignes ou même à leur proximité parce qu'elles se caractérisent par une aisance perceptive due au fait de ne pas être « *ni trop froidement centrées sur les axes de l'image, ni trop franchement excentrées* »²⁸ et deviennent des points d'appui satisfaisants pour l'œil humain. Alors, nous constatons que le rôle de ce code syntaxique ne se réduit pas à être un stimulus topico-directionnel qui informe ou manipule le lecteur spectateur, mais il peut aussi se transformer en un stimulus expressif suggérant au spectateur quelques effets émotionnels.

Contrairement à la verticalité d'un indice qui peut agresser le regard en dégageant « *une impression de puissance, de force, d'élévation, voire d'orgueil* »²⁹ comme le suggèrent les photos³⁰ (9-3, 9-2, 17-1, 23-3), l'horizontalité apaise le regard, évoque la tranquillité, la sérénité, le calme..., comme c'est le cas des photos (10-1, 15-2, 24-1, 28-3) dont la monotonie se trouve annulée grâce aux lignes verticales qui animent leur surface plane. Quant aux vecteurs diagonaux, ils exigent de la vitalité car ils poussent l'œil à flâner le long de leur pente³¹. Compte-tenu du sens de la lecture en occident, la ligne qui part du coin inférieur gauche est considérée comme « *montante* » obligeant l'œil à remonter sa pente plus difficilement

Le discours photographique

et donnant naissance à l'idée d'ascension³² comme pour les photos (11-1) et (25-3). En revanche, la diagonale qui prend naissance dans le coin supérieur gauche de l'image est considérée comme « *descendante* » connotant, selon le point de vue de Duc, l'idée de chute, de finitude...³³ tout en permettant à l'œil de glisser facilement vers le bas comme dans les photos (27-1) ou (35-1).

Contrairement aux propos de Duc sur l'inconvénient dû au choix de la diagonale descendante laquelle suggère au regard de « *poursuivre son chemin hors du cadre de l'image* »³⁴, nous avons eu l'impression que le regard, dans la photo (35-1), glisse aisément sur la pente, se promène entre les deux coins de la photo sans pour autant chercher à sortir hors cadre ni perdre de vue le sujet principal. Cela pourrait être dû à la position du lapin laquelle pousse l'œil à remonter la pente pour s'attarder un peu sur le point de la rencontre de l'animal avec la boîte à œufs en carton. Il en va de même pour la photo (27-1). Le fait de positionner la fin de la diagonale de la branche en feuilles dorées sur la ligne-basse du cadrage a freiné le mouvement de l'œil et l'a contrarié de s'arrêter sur le champ en valeur.

Le croisement des lignes de force horizontales, verticales et diagonales déterminées par la division du « *type* » selon « *la règle des tiers* »³⁵ forme les quatre points d'intérêts naturels de l'image, considérés comme un stimulus virtuel second (CF. *Supra.*, Fig.2). Cet élément photologique sera pris comme stimulus informatif de l'élément principal du « *type* » ; et stimulus opérateur accentuant sa valeur en le distinguant des objets secondaires qui l'entourent. Dans la photo (8-2), c'est le vocable « *vie* »³⁵ inséré en pleine image qui est mis en relief par sa position sur l'un des points d'intérêt. C'est le même cas pour les photos (16-3, 22-3, 24-2).

Un élément photologique additionnel peut être ajouté à la liste des stimuli, C'est le stimulus /contraste/. Le contraste est potentiellement évident sur la scène photographiée pour les zones claires/obscurées ou pleines/vides. Nous le considérons comme un indice hautement significatif utilisé soit pour attirer le regard vers un élément particulier (stimulus directionnel), soit pour le mettre en relief (stimulus opérateur).

Pour « *les vides* » qui se trouvent à l'intérieur des photos, Duc les décrit comme étant « *de liens invisibles et impalpables, reliant entre elles les différentes formes représentées et participant de ce fait tout autant que*

les volumes à la plastique générale de l'image »³⁶. Quant aux « masses », il les classe d'après leur rôle dans l'actualisation de la signification : accrocher le regard et le fixer sur un élément ou une zone en particulier selon leur importance dans la trame iconique³⁷. Prenons l'exemple de la photo (10-1). Elle est dominée par un grand vide dans lequel est centré un îlot. Cette scène aérée et ouverte renforce l'idée de l'évasion, de l'isolement, de l'abandon, contrairement à (2-2) où le vide représenté par le bleu évoque la familiarité ou l'intimité, impression provenant de ces canards qui nagent dans la rivière. Mais pour la photo (21-2), la grande partie de son cadre est couverte d'un bloc volumineux d'une statue dont le torse, le bras et les cuisses sont pris par un angle de vue rapproché. Le vide situé à l'angle supérieur gauche vient faciliter la saisie de l'objet en valeur, voire le mouvement des doigts comme si la statue était vivante. Du reste, il arrive parfois que le vide soit aussi important que la masse comme pour la photo (2-3) où les deux stimuli sont placés sur deux points d'intérêt. Nous remarquons que la photographe a cadré cette scène d'une façon à éviter toute égalité de taille et de surface pour éviter la monotonie et rendre le regard captif erratique.

Au cours de notre analyse, nous avons aussi remarqué que la zone où s'accumulent les éléments d'intérêt est mise en relief par un espace vide qui amorce la photo comme le montre la photo (2-1). Mais c'est parfois les zones pleines qui assument le rôle de stimuli opérateurs comme pour la photo (11-2) où elles forment des lignes virtuelles qui se rétrécissent à l'horizon, marquant ainsi un effet de profondeur invitant en tant que stimulus interpellatif le lecteur-jouant à imaginer comme bon lui semblerait le point terminal de ce chemin, voire le point de fuite³⁸.

Quant aux jeux d'ombres et de lumières, nous pouvons les considérer comme stimuli directionnels par excellence. Ils recadrent le sujet et guident l'œil pendant la lecture du champ visuel vers un point d'appui particulier. L'exemple le plus pertinent est celui de la photo (5-3) où la lumière était la clé de voûte permettant au spectateur de saisir l'essentiel de la photo. Elle est composée d'une surface plane verte, des végétaux et une statue. Consciente des éléments qui attirent le plus l'œil humain, Martine a préféré de placer la statue de dos en bordure de l'image afin de lui faire perdre de son pouvoir attractif. Ainsi l'œil sera obligé de chercher dans les végétaux occupant les 2/3 de la photo l'élément d'appui. Ainsi, ces zones lumineuses retiennent-elles le regard et le fixeraient sur le point d'intérêt gauche inférieur pour lui faire révéler l'existence d'un chemin étroit caché parmi les végétaux. La direction oblique de la statue et la disposition

Le discours photographique

encerclée de la lumière autour du point d'intérêt nous donnent l'impression que ces stimuli visuels nous invitent de prendre ce chemin, de le découvrir comme l'élucide le diagramme suivant :



Fig. 3
Diagramme de la photo (5-2)

L'idée de l'ombre qui met en valeur le sujet principal lumineux comme dans la photo (5-2) s'inverse dans les deux photos (7-2) et (26-2) dont le sujet principal, soit le château ou la maison, est prédominé par l'ombre. Ces zones obscures peuvent ajouter aux schèmes expressifs visuels le mystère ou la sérénité. Pour d'autres photos, le contraste lumière/obscurité devient un stimulus topico-opérateur comme pour la photo (22-2) où la lumière derrière l'arbre en contre-jour étale sous les yeux du spectateur la beauté de son tronc dansant qui prend une forme ascendante massive et majestueuse couronnée par ses feuilles.

L'importance du sujet principal et des lignes ou formes qu'il crée par ses contours sont dans un bon nombre de photos sur le même pied d'égalité au niveau de l'actualisation de la sémiotique iconique. « *Lignes directrices* »³⁹ par excellence, elles pourront avoir des valeurs expressives (stimulus expressif) ou être un fil conducteur (stimulus directionnel) qui oriente l'œil vers un point d'appui ou qui unit plusieurs points forts dispersés dans le champ visuel⁴⁰. Pour éviter le piège de l'ennui, il est nécessaire de baser la composition sur une opposition de deux lignes directrices ou plus dont la combinaison peut produire un effet expressif particulier. De ce faire, « *l'œil sera ainsi obligé de changer de direction et par conséquent la composition sera plus vivante et plus animée* »⁴¹, comme nous l'avons déjà mentionné pour la combinaison du vertical avec l'horizontal.

Nous pouvons ajouter que la valeur expressive des lignes directrices s'étend également aux formes géométriques des éléments

représentés. Grâce à ces formes, le photographe peut nous imposer sa propre vision du sujet photographié et nous communiquer intentionnellement des sentiments et des émotions particuliers. C'est ce qu'a expliqué Duc : « *Les formes géométriques agissent comme des codes visuels, qui ont chacun leur valeur psychologique (...) qu'elle doit produire sur le public* »⁴².

En se basant sur les effets des lignes et des formes proposés par Duc, essayons d'examiner de près la photo (21-1). Sa ligne d'horizon occupe le 1/3 inférieur assurant ainsi une répartition harmonieuse quoique inégale des zones pleines/vides. Moins expressif et plus proxémique, ce stimulus fait reculer le château au 3^{ème} plan occupant le 2/3 de la surface iconique dû à son importance massive formant un bloc rectangulaire vertical dont la place au fond renforce l'idée d'immobilité et de manque d'activité⁴³. Quant aux lignes des branches de la liane herbacée et enchevêtrée placée au 1^{er} plan, elles se scindent en une épineuse de direction horizontale - comme si elle allait s'enlacer au château pour sauvegarder son orgueil - et les autres plus flexibles et allongées de direction verticale semble former un rideau permettant au flâneur de jeter un coup d'œil furtif sur le château. Cependant, l'amorce inférieure gauche de la photo contient un végétal encerclé qui tend légèrement vers l'ovale. Ce faux-cercle connote l'harmonie, la douceur⁴⁴, contrairement à la partie droite de la photo où les lignes brisées des branches dérangent à cause de l'instabilité de leurs angles saillants et rentrants, ce qui semble leur conférer une certaine sévérité menaçante. De plus, la redondance des lignes des deux motifs visuels : château/liane, nous a permis de mesurer l'ampleur de cette dialectique harmonieuse de la réconciliation qui gouverne le rapport entre l'homme et la nature. Quant aux deux lignes obliques⁴⁵ tracées par les deux bords du chemin, elles semblent nous inviter à l'arpenter afin de rendre visite au château, comme si Martine Delerm voulait nous dire que les apparences sont parfois trompeuses et que la première impression n'est pas toujours la bonne. Ce mouvement est aussi renforcé par la ligne oblique et la forme ovale de l'insecte reposant sur l'un des rameaux de la branche à la moitié supérieure droite de la photo.

Pour la photo (23-1), elle a comme toile de fond deux lignes d'horizon : celle du ciel et celle de la mer. Alors pour animer la scène, Martine Delerm a placé la proue du navire de croisière d'une manière oblique. Les lignes verticales ne sont utilisées que d'une manière proxémique pour contrôler et cadrer le mouvement du navire. Pour le tas des végétaux placé à l'arrière-plan supérieur gauche, leurs contours forment une ligne serpentine⁴⁶ et donnent une sensation d'harmonie, comme si la

Le discours photographique

photographe assurait au lecteur que la croisière aurait un effet de douceur et de bien-être sur son âme.

D'autres figures géométriques⁴⁷ peuvent aussi nuancer la signification du signe iconique. Les demi-cercles des tiges dénudées dans la photo (4-1) apaisent le regard et donne une impression de calme et de sérénité par analogie à la ligne serpentine. Le losange signifie pour Duc la fragilité et le déséquilibre⁴⁸. Mais ce n'est pas le cas pour la photo (22-2) laquelle livre l'impression de vitalité. Il se peut que cette sensation nous soit parvenue par le jeu de la lumière située derrière le tronc d'arbre qui a mis en relief les lignes sinueuses et dansantes de son allure. Pour le carré, il est pris comme forme solide, stable, statique de la part du spectateur comme pour la photo (6-3). Celle-ci est divisée en deux formes par la ligne d'horizon bas : un carré et un rectangle horizontal. Face aux éléments inanimés inclus dans le cadre carré - voire la cathédrale et le végétal, l'œil se trouve réorienté par préférence vers la forme rectangulaire où se trouve un élément animé comme une oie blanche, mobile comme l'eau courante et les deux lignes obliques connotant le mouvement comme le bord du trottoir et la balustrade de l'escalier.

Si les fonctions des éléments photologiques de la composition se rapprochent plus d'être informatives, expressives ou directionnelles, celles du cadrage mettent en jeu la localisation du sujet en valeur ou la révélation de l'ethos idéo-affectif du photographe. Sous la première catégorie, la gestion des plans vient prendre place. Le sujet en valeur peut être avancé sur le devant de la photo avec un arrière-plan ou précédé d'un avant plan situé en amorce de la photo. Dans aucune circonstance, l'avant-plan ne devrait jamais attirer le regard du spectateur ou le détourner du sujet principal. Il est nécessaire qu'il soit « *aussi neutre que possible* »⁴⁹.

En effet, le conseil de Duc nous mène à nous interroger sur le rôle potentiel que peut assumer l'avant-plan au cours de la lecture de la photo martinienne. Si sa fonction apparaît à première vue comme proxémique, elle pourrait également avoir des valeurs expressives. Nous remarquons que ce stimulus peut donner une impression de profondeur soit par un avant-plan aussi clair qu'un arrière-plan comme pour la photo (22-1) ou plus sombre comme dans la photo (26-1). De même, il peut animer un cadrage terne ou ennuyeux dû à l'emplacement du sujet principal situé au centre de la photo comme le montre la photo (1-3). Sur ce point, Duc argumente que « *la vue*

Dr/ Doàa Mahmoud Mohamed

d'un avant-plan en amorce entraînera en principe un décentrage subtil de toute la composition, suffisant pour donner une meilleure impression de vie et de naturel à la scène représentée »⁵⁰.

Etre en bordure du « type », l'avant-plan peut être pris aussi comme un stimulus interpellatif invitant le spectateur à découvrir un lieu. Prenons l'exemple de la photo (1-1). Les lignes obliques de son avant-plan vide l'anime, ainsi que leurs directions (de gauche vers la droite) - comme si l'instance photographique voulait tracer au spectateur le chemin à prendre pour visiter la cathédrale. Ajoutons que la forme arrondie du végétal placée sur la ligne de force verticale suggère l'idée de paix, d'harmonie et de douceur, émotions généralement éprouvées dans un tel lieu sacré. Cet élément photologique peut également valoriser et mettre en relief le sujet principal de la photo. Examinons l'image (4-3). Les branches d'arbre placées en amorce de la photo offrent un triple avantage : elles rendent plus visibles les différents plans du champ visuel (tiges dénudées, eau courante, ligne d'horizon sous la forme d'une surface verte) ; leurs légères lignes obliques animent l'étendue horizontale monotone ; Elles servent à recadrer triplement l'eau courante entre les deux lignes de force horizontales, et aident ainsi le regard à se fixer sur ce bleu envoûtant.

Nous pouvons également ajouter que ce stimulus peut rétrécir le champ de la vision pour des visées pragmatiques. La fenêtre dans la photo (3-1) et les baies dans la muraille de la photo (16-1) aèrent la scène représentée et nous donnent une impression de profondeur. Sa nature interpellative devient évidente dans des photos telles que (10-2 et 30-2). L'ouverture creusée dans la première marque le passage de la clarté vers une atmosphère brumeuse et mystérieuse. Mais la porte dans la seconde excite la curiosité du spectateur qui va naturellement énumérer et deviner ce qu'il peut y trouver derrière. Dans d'autres photos, l'ouverture assume la fonction directionnelle en orientant et retenant le regard sur le sujet principal comme c'est le cas de la photo (12-2). Quant à la photo (4-1), par exemple, la petite branche cadrée plus au moins en amorce de la photo change la nature des plans. Si elle était sans le bourgeon rouge, le paysage aurait été le sujet principal. Mais ce bourgeon a renversé la hiérarchie des intérêts devant le spectateur qui prendra alors le paysage comme une simple toile de fond.

Contrairement à l'avant-plan, l'arrière-plan assume uniquement la fonction d'opérateur. Lorsqu'aucun ajout sémique n'est possible ou s'il peut distraire le spectateur à saisir le sujet principal, il serait alors préférable de le

Le discours photographique

neutraliser pour que le sujet en valeur acquiert plus d'avantages au-devant de la photo⁵¹, technique évidente dans (22-3, 24-1, 27-1).

L'avant-plan et l'arrière-plan nous ont menée à bien distinguer les échelles des plans constitutifs des photos. Nous remarquons que le sujet principal peut être saisi dans le lointain par un « *extrême long shot* » quand il est précédé par un avant plan, ou vu de près par un « *extrême close-up* » lorsqu'il est situé en amorce de la photo. Cette position avancée en bordure de l'image est souvent accompagnée par le zoom. Ce procédé technique est d'un effet capital sur l'instance lectoriale.

En tant que stimulus opérateur par excellence, ce type de cadrage a permis à Martine Delerm d'isoler le sujet en valeur de ce qui l'entoure, de le mettre en relief et de l'imposer au-devant du sujet-regardant comme c'est le cas de toutes les photos prises par un cadrage rapproché telles (8-1, 20-3, 25-1, 27-1). En outre, cette technique lui a servi tantôt à focaliser l'attention du spectateur sur un détail précis comme les bordures des fenêtres sculptées (20-3) et l'architecture d'un magnifique plafond en bois (33-3); ou à s'adresser à son imagination pour lui communiquer un certain désir comme celui de faire une randonnée équestre (25-2), partager un dîner avec des proches (25-1), découvrir la beauté des végétaux cachés comme les fleurs (22-3, 24-2) ou les cèpes (27-3), goûter le charme des frémissements du froid qui vous rendent vivants (13-1, 29-1), ou même jouir de vivre l'instant qui passe comme c'est le cas de ces feuilles dorées (6-1, 6-2, 8-1, 27-1) lesquelles, quoique fragiles, persistent à s'accrocher à leur tige tout en sachant que la chute viendra tôt ou tard (8-3).

Par surcroît, le cadrage du sujet en valeur ne se limite pas à choisir la distance de sa saisie mais comprend aussi le tri de l'angle de vue qui le rend plus expressif. Le fait de choisir entre l'angle de vue à la hauteur de l'œil, la plongée ou la contre-plongée est dû au « *désir de suggérer ou de susciter certains sentiments ou certaines émotions chez le spectateur* »⁵² - comme l'a justifié Duc.

Dans notre corpus, la majorité des photos sont prises à la hauteur d'œil comme si la photographe voulait capter objectivement la scène en question et en donner une impression d'instantané et de spontanéité. Sa subjectivité est apparente dans l'angle de vue plongeant de certaines photos. Le sujet principal y est vu par le dessus pour plusieurs intérêts : découvrir

Dr/ Doàa Mahmoud Mohamed

un vaste espace et en détailler tous les plans comme pour la photo (28-2) ; focaliser l'attention sur un événement particulier comme la scène des canards pataugeant dans l'eau (2-2) ; mettre en relief le charme d'un lieu privilégié (4-2), attirer le regard vers un détail précis comme les feuilles vertes en gel (13-1) ou les cèpes cachés dans les feuillages (27-3) ; conseiller le spectateur à cheminer et musarder (20-1).

Plus subjective encore est la contre-plongée où le sujet en valeur est vu par le dessous. Photographier le clocher de l'église de bas vers le haut (1-2) le magnifie, le rend majestueux tout en soulignant son élévation spirituelle. Par contre, pour la statue de la photo (12-1), même si ça nous donne l'impression qu'elle est la reine du lieu, le fait de la placer de dos oblige néanmoins le lecteur à orienter son regard vers l'endroit reculé à l'arrière-plan, caché par le bloc lapidaire volumineux pour le découvrir. Ajoutons que l'angle de vue de certaines photos comme (20-2) peut n'être qu'un signe de l'ethos affectif de Martine Delerm. Ainsi, en marchant, l'architecture des fenêtres des anciennes maisons semble l'avoir extrêmement attirée. Alors pour partager ce sentiment avec autrui, elle change le point de vue et utilise le zoom pour re-capturer la même scène (20-3).

Alors si les virtualités du signe iconique sont dans une large mesure strictement contrôlées par les codes syntaxiques pour réduire sa polysémie et les interprétations subjectives des spectateurs, y aurait-il une modulation dans leurs significations primaires en les contextualisant ?

II- Evolution du signe iconique

La mise en regard du couple texte/photo dans un même espace infirme leur autonomie. En effet, le lisible peut préciser, délimiter et même parfois modifier la signification du visible. Il semble alors pertinent de s'interroger sur les relations qu'engendrent les photos avec le texte qui les accompagne, ainsi que sur l'effet de ce duo en termes de la perception et de l'évolution du message visuel.

Barthes, de sa part, dans son article *Rhétorique de l'image*, détermine deux fonctions essentielles du code linguistique par rapport au code iconique, à savoir « *l'ancrage* » et « *le relais* ». La première permet au texte de contrôler la polysémie de l'image, d'éviter les erreurs d'identification, de dénoter les éléments constitutifs de sorte à ancrer, parmi

Le discours photographique

tous les signifiés possibles, un sens choisi à l'avance pour cette photo⁵³. La seconde fonction, au contraire, implique une complémentarité entre le scripto-visuel⁵⁴. Dans ce cas, le texte ajoute à la photo des données que celle-ci ne contenait pas tout en s'éloignant de la redondance.

Si Barthes attribue au code linguistique - que nous pouvons désigner par (L), la fonction d'élucider et de préciser les significations ouvertes du code iconique - que nous pouvons désigner par (V), Klinkenberg le contredit en expliquant que la relation entre eux est circulaire, réciproque et complémentaire. Par parodie, il signale que « *l'image 'ancree' le texte, autant que le texte 'ancree' l'image* »⁵⁵, et que de cette interaction découlent quatre relations distinctes : relation morphologique, relation d'homogénéité, relation syntaxique et relation sémantique.

En ce qui concerne le couple L/V delermien, la relation « *morphologique* » que définit Klinkenberg d'être les règles qui « *président à la constitution des unités complexes du plan de l'expression* »⁵⁶, semble être à la base de leur union comme nous l'avons démontré dans le premier volet de ce chapitre où les stimuli iconiques coïncident presque toujours avec les procédés textuels qui représentent la même idée.

Toutefois, et même si chacun du couple texte-image constitue un discours homogène soumis à des règles de lecture et de perception bien distinctes qui les singularise, leur co-présence oblige à les concevoir comme un seul énoncé cohérent grâce aux facteurs « *perceptifs et indexicaux* » - selon la terminologie de Klinkenberg.

Autrement dit, sur le plan perceptuel, le premier regard embrassant n'importe quelle page de notre corpus permet de noter l'existence de deux énoncés dont chacun possède des propriétés bien distinctes : un (L) rédigé par l'auteur Philippe Delerm dont la signification profonde, quoique dépendante plus ou moins des « *compétences* » du lecteur, est dans une large mesure stable, précise et durable ; et un (V) capté par la photographe Martine Delerm qui essaye de communiquer au spectateur sa visée et ses intentions par le recours aux « *règles syntaxiques iconiques* » similaires au mécanisme de la vision humaine. Cependant, il faut souligner que la sémiosis polysémique et flottante de ces instantanés dépend d'une manière considérable du « *répertoire* »⁵⁷ du lecteur. Aussi, si le facteur perceptif les

distingue-t-il l'un de l'autre, le plan indexical quant à lui les soude et les réunit.

Pour prouver l'homogénéité de l'énoncé scripto-visuel, Klinkenberg s'est inspiré des rôles sémiotiques de l'« *index* » qui possède deux fonctions essentielles: « (i) focaliser l'attention sur une portion déterminée d'espace (et spécialement y ségréguer un objet), et (ii) donner un certain statut à cette portion d'espace »⁵⁸. Il est à noter que ce facteur n'aura lieu que grâce à la présence de l'objet désigné, voire l'« *indexé* ».

Dans *Les chemins nous inventent*, nous remarquons que la mise en page de la photo a suscité deux types d'indexation : un « *indexant* » qui sort du champ visuel pour trouver son « *indexé* » dans l'énoncé linguistique, ou un « *indexant* » qui passe outre le code scriptural afin d'acquérir sa configuration iconique.

Pour le premier type de renvoi (V→L), nous trouvons que l'énoncé (V) précède parfois de quelques pages son énoncé scriptural attardant ainsi sa concrétisation. Il est toujours mis en vedette à l'incipit du texte fragmenté suscitant ainsi quelques valeurs pragmatiques. Pour la photo (5-1), par exemple, la silhouette de la statue cachée au sein des hêtres crée un voile mystérieux attisant la curiosité du spectateur qui met cette scène entre parenthèses et entame la lecture du texte afin d'y trouver une caractérisation satisfaisante laquelle n'est révélée qu'à la 3^{ème} page : */Dans les herbes hautes, Zephyr et Flore folâtrèrent à contre-jour, et tout est si léger/ (FPM⁵⁹, P. 27)*. Contrairement à cette précision révélée *a posteriori*, l'énoncé (L) accompagnant la photo (12-1) placé à la 2^{ème} page, reste toujours vague, loin de toute précision au niveau du nom de la statue ou de son sculpteur préférant mettre l'accent sur la majesté qui enveloppe le lieu comme si Delerm voulait imprégner le spectateur de cette même impression imposante et grandiose (CF. *REOI*, P. 54). Ce même procédé, nous le trouvons dans le texte *A l'ombre de Delphine-Emma* où la photo (33-1) n'est reprise textuellement qu'à la 4^{ème} page pour confirmer la sérénité découlant des contours ondoiyants de la masse des horloges, quiétude qui durera à l'infini grâce aux aiguilles immobiles (CF. *ODE*, P. 135). Mais pour une photo telle (25-1), le retard du commentaire textuel permet au lecteur d'interpréter l'énoncé (V) comme bon lui semblerait : réunions familiales, conversations amicales, rencontres avec des proches lors de la veille d'une fête... D'autres fois, nous voyons que le narrateur préfère déléguer son regard à un motif particulier comme pour cette statue qui

Le discours photographique

« *s'éclaire d'une nostalgie souriante quand se déploient sur une nappe blanche les verres dorés des fêtes d'autrefois* » (BS, P. 103). Cette technique amalgame le visible et le lisible, et met le narrateur au même pied que son lecteur.

D'autre part, nous trouvons que le couple texte/image cohabitant la même page assure chez l'instance lectoriale une certaine simultanéité du perceptible. Dans ce cas, le texte vient identifier le sujet iconique, comme c'est le cas pour la photo (31-2) laquelle transforme le visage gravé sur la façade d'une maison en celui d'un « *bourgeois* » (AS, P.126). Mais parfois le scriptural ne se contente pas seulement de désigner l'objet en valeur par hyponymie mais aussi parvient à l'enrichir par d'autres procédés textuels. Prenons l'exemple de la photo (9-2). Par une relation topologique, (L) commence la description de l'énoncé (V) par l'holonyme */deux sphinges/* (PF, P.43) dont l'icône n'en montre qu'un seul. Le narrateur reprend tout de suite après, les parties méronymiques comme la silhouette de la statue, son visage et son sourire pour thèmes de commentaire (V) et leur ajoute de nouveaux rhèmes au thème déjà évoqué tels : la douceur, la souplesse et la gracieuseté qui déterminent les traits égyptiens du chat, la candeur et la pureté d'un sourire illuminé par les rayons du soleil... Dans un autre exemple, c'est par une relation implicative que l'énoncé (L) renvoie à l'énoncé (V). Ainsi Delerm désigne l'impact d'une certaine planche en bois, sujet d'intérêt de la photo (11-3), sur son âme par le fait d'être comme un */pont giralducien/* (BSL, P. 51) et lui accorde une décharge émotionnelle provenant des souvenirs des anciennes flâneries. Quant à la photo (27-2) où sont mises en relief deux branches ocres du bouleau sur un arrière-plan flou, le scriptural développe l'indexé par une relation analogique sous la forme d'une comparaison : */les branches du bouleau sont devenues des rameaux d'or/* (IPO, P. 110).

Jusqu'ici nous n'avons abordé que les différentes formes de renvoi (V→L). Mais qu'en est-il lorsque l'énoncé (L) prend la relève et assume la fonction de l'« *indexant* » ? En fait, quand le scriptural précède l'iconique, la photo acquiert une fonction illustrative. Prenons comme exemple la photo (31-3). Le premier signe qui a attiré notre attention c'est sa mise en page. Si (L) est placé à la page gauche du livre, (V) se trouve à la page droite sur le même plan visuel. Aussi le lecteur ne pourrait-il pas empêcher son regard - lequel par nature préfère l'iconique au textuel - de jeter des coups d'œil furtifs à la photo et interrompre par moment sa lecture. Ce va-et-vient

embrassant simultanément le visible et le lisible permet au lecteur non seulement de vérifier au fur et à mesure l'énoncé du narrateur, mais aussi de mesurer l'intensité métonymique relevée par le couple texte/image pour traduire la profondeur de la nostalgie suscitée par la disparition d'une personne chère : */Cette ampleur toujours un peu triste qu'ont les estuaires, quelques fumées au loin perdues dans le ciel gris/ (AS, P. 126).*

Plus subjective est la contradiction scientifique soulignée par l'énoncé (V) laquelle vient pour confirmer les dires du narrateur en leur attribuant un aspect véridique basé sur l'autorité du témoignage comme l'indique la photo (2-1). Ainsi si le calendrier annonce que le dernier jour de l'automne est à la mi-décembre, l'illustration est prise pour mettre en doute cette idée, preuve en est cet énoncé où le narrateur déclare que la fin de l'automne est « *au creux de novembre. [Car] il y a eu d'abord d'infimes rougeoiements. Puis, sont venues les nuances de l'ambre* » (DF, P. 13). Il en va de même pour la photo (32-2). En tant que valeur commune abstraite reconnue par tout un chacun, le fleuve, ce symbole de la vie, de la sérénité ou de la fraîcheur⁶⁰ est représenté comme un lieu mystérieux et dangereux (CF. *SBL*, P. 130). Dans ce cas, les branches enchevêtrées des saules mises au premier plan, l'absence de la terre et la tonalité grise du paysage imprègnent l'énoncé iconique d'une atmosphère flottante, indéfinie, ambiguë. Par ce faire, le lecteur se trouve soumis à son insu à croire et à accepter les propos du narrateur qui lui sont en quelque sorte étrangers.

Prenons ce dernier exemple où la mise en page de la photo nous a engagée à prendre l'indexé iconique (11-2) comme un cadre pour un récit enchâssé. Dans ce segment, le discours du narrateur a transformé le chemin bordé d'arbres en la maison de Sylvie où l'amabilité et la bienveillance qui règnent sur les lieux rappellent les souvenirs des séances de dédicaces et des réunions avec les amis proches (CF. *BSL*, P. 50). Du coup, la photo se transforme en preuve du pouvoir remémoratif d'un lieu donné et remédie une âme accablée par la disparition d'une personne à qui nous sommes fort attachés.

De surcroît, la relation d'indexation peut également être réalisée par des procédés syntaxiques dont les plus fréquents dans notre corpus sont les « *déictiques* ». Déictiques sont les « *démonstratifs* » ou les « *embrayeurs* » faisant référence au lieu, au moment ou aux partenaires de la communication.

Le discours photographique

Nous trouvons dans notre corpus deux structures d'indexicalité qui régissent la présence des deux discours : une anaphorique et l'autre cataphorique. Pour la première, l'énoncé (V) précède l'énoncé (L) comme c'est le cas pour la photo (8-2) où le narrateur reprend textuellement l'indexé iconique effacé en quelque sorte et un peu flou à cause du zoom pour l'identifier par */cette porte délavée/* (FAFE, P. 40). Il en va de même pour la photo (23-1) ayant comme indexants successifs */ces grues-insectes/*, */ces lourds cargos/* et */ces colonnes de fumée/* (BP, P. 93).

Contrairement à la fonction d'identification assurée par la structure anaphorique, celle de la sincérité sera mise à l'épreuve par la structure cataphorique où l'indexé iconique succède au scriptural. Prenons l'exemple du récit *Brocante surréaliste* où le narrateur commence à parler des */choses posées sur l'herbe, au milieu de rien/* et des */petits résidus de destins, de passé, échoués sur fond de champs immenses à découvert/* (BS, P. 102) ; et comme preuve il les illustre par deux photos : la première comprend deux chevaux de manège (25-2) et la seconde deux poupées usées (25-3). Dans une autre photo telle celle du texte *Balade en souvenir de la lisière* (11-1), l'indexant cataphorique met l'accent sur la */lumière/* du soleil qu'aurait aimée son amie Sylvie (BSL, P. 102).

Et d'ajouter qu'à l'issue d'une étude détaillée sur les syntagmes nominaux démonstratifs (SND) anaphoriques ou cataphoriques figurants dans notre corpus, nous remarquons qu'ils entretiennent avec leurs indexés des corrélations sémantiques comme celle de l'« hyperonymie » où les indexés iconiques sont désignés par un nom commun : */cette couronne de feuillages/* (HGV, P. 34), */cette lumière-là/* (HBGB, P. 49), */ce grand espace austère/* (AS, P. 125) désignant successivement (7-1), (11-1) et (31-1) ; de l'« hyponymie » lorsque l'indexé iconique passe d'une classe générique vers une sous-catégorie comme c'est le cas dans (4-1), (2-2) ou (5-3) ayant respectivement comme SND */ce petit coin de la vallée de la Risle/* (DF, P. 21), */ces canards familiers/* (CTE, P. 14) ou */cette étonnante statue de Zéphyre et Flore/* (FPM, P. 26) ; de la quasi « synonymie » où l'indexant (L) semble n'être qu'une traduction scripturale pour un représenté iconique comme dans les trois exemples suivants : */ce blanc éclatant au soleil/* (HGV, P. 39) pour (7-2), */ce vert fragile/* (PF, P. 42) pour (9-1) ou */ce porche en bois/* (ODE, P. 134) pour (33-3) ; et de « l'analogie » concrétisante où l'indexé visuel est repris textuellement par métaphore comme le montre l'énoncé */ce seigneur des lieux/* (REOI, P. 54)

pour (12-1) ou */tout ce petit théâtre/* (AIG, P. 57) pour (13-1). De même, nous remarquons que dans une photo telle (31-1), l'indexé iconique est d'abord désigné par un SND métaphorique renvoyant à une dominante psychologique enveloppant le lieu : */ce grand espace austère, à la mélancolie prenante/* (AS, P. 125) suivi par un SND objectif qui lui attribue un nom propre comme */ce Marais Vernier/* (AS, P. 125).

Bref, nous pouvons déduire que ces expansions rhématiques des SND anaphoriques ont permis au narrateur non seulement de mettre en valeur l'indexé iconique pour l'ancrer dans l'esprit du lecteur, mais aussi de le développer pour remplir d'autres fonctions plus particulières. Une fois développé, le SND anaphorique parvient aisément à transmettre le point de vue de Delerm comme dans l'énoncé */cette vigie de pierre médiévale donne à l'espace une tonalité dramatique et se noie dans le ciel flou/* (HBGB, P. 47) de la photo (10-2) ou à révéler ses propres émotions à l'égard du motif comme dans (23-1) grâce à l'énoncé */Avec la nuit, cela peut devenir presque féérique, une espèce d'enfer dantesque sur ciel mauve orangé/* (BP, P. 93) ; ou à exprimer un désir enfoui comme le montre le scriptural */Ce petit coin de la vallée de la Risle, je crois que je vais le garder pour moi/* (CTE, P. 21) légende à la photo (4-1) ; ou même à orienter le regard du lecteur en mettant en relief une beauté sans pareille comme */ce mariage végétal et spirituel de la lumière en contre-jour et de l'ombre douce/* (OLA, P. 61) désignant la photo (14-2).

Quant aux « *embrayeurs* », ceux-ci ont permis au lecteur de localiser l'indexé iconique par rapport à l'endroit où parle le « je » du narrateur par le biais d'un repère spatial. Commençons par la photo (33-2) ayant comme énoncé (L) */On descend vers la halle. A gauche s'ouvre la communauté des sœurs du Sacré-Cœur d'Ernemont, [...]. Puis on voit se dessiner sur un pan de mur entre colombages et vigne vierge, l'enseigne d'un lion d'or/* (ODE, P. 134). L'embrayeur (*A gauche*) permet au lecteur d'imaginer le sens du mouvement du locuteur qui se déplace vers la droite de la photo par rapport aux colombages et vigne vierge. Il arrive parfois que les embrayeurs spatio-textuels mettent en parallèle la mise en page du champ visuel à l'intérieur du texte et ses éléments internes comme c'est le cas dans */A droite, les champs au soleil, le vol des papillons d'un jaune acide, et tout au fond le moutonnement lumineux de la forêt. A gauche, une autre lumière, plus secrète et sourde, glanée au fil de la rivière/* (TARH, P. 146). Or, le repère */A droite/* pousse le lecteur à se retourner à la page 145 où existe la photo (36-3) qui lui donne une représentation

Le discours photographique

satisfaisante du (L), et un peu plus vers la page 144 où se trouve la photo (36-2) étant l'indexé iconique du repère /A gauche/.

Quant à la photo (18-2) aucun élément iconique ne peut identifier de manière pertinente la structure déictique de sa corrélation texte/illustration. Dans ce récit précisément, le lecteur se trouve obligé de se restreindre à l'énoncé (L), et se contenter de concevoir une représentation mentale pour les indexés décrits textuellement tout en essayant de localiser le narrateur qui regarde le clocher d'ardoise de l'église et commence à décrire le paysage : */A droite, les champs s'étendaient au loin, la terre labourée brillait dans la lumière fraîche. A gauche, tout de suite, un pigeonier au damier de briques roses et noires savamment entrecroisés ; [...]/* (RES, P. 75).

D'autre part, il arrive que l'indexant spatio-textuel peut trouver son indexé à l'intérieur de l'énoncé iconique lui-même comme pour la photo (9-1) où le château pris au 3^{ème} plan est désigné par le déictique /là-bas/ (PF, P. 43). De cette manière, la relation indexicale est « mise en scène »⁶¹ – selon la nomenclature de Klinkenberg. Quant à la photo (16-1), c'est grâce à l'énoncé (V) que le lecteur parvient à établir la corrélation illustrant/illustré et réaliser à quoi le déictique /ici/ se réfère dans l'énoncé */Il y aura ici tant d'autres rendez-vous semblables : [...]/* (VPE, P. 68).

D'autres formes de relation indexicale auront lieu par les embrayeurs subjectifs. Entre « centrifuge » et « centripète » oscille alors la deixis quand l'indexé correspond soit à un énonciateur interne et un énonciataire externe ; soit à un énonciateur externe et un énonciataire interne⁶² selon le cas. Pour le /vous/, ce repère a toujours dans CNI un signifié centrifuge qui se réfère au lecteur interactif virtuel/universel participant effectivement au processus de la lecture comme c'est le cas de l'énoncé */Vous êtes seul, chez vous, si près du bourg, si loin pourtant, et dans le coton sourd d'une matinée grise, c'est bon d'être le seul acteur d'un opéra d'automne flamboyant, si près, si loin des brouillards du silence/* (FAFE, P. 41) correspondant à la photo (8-3) ; ou celui de */C'est de l'enfermement que naît la liberté, du cadre découpé par la pierre que naît l'envol des branches. Et puis, c'est comme si d'autres regards venaient vous apprendre à regarder [...]/* (OLA, P. 61) renvoyant à la photo (14-3).

Pour d'autres énoncés scripto-iconiques, ce déictique subjectif s'adresse au lecteur « *lisant* » qui prend Delerm sur parole et quoique ancré dans son fauteuil aimerait bien lui emboîter le pas mais sur le mode imaginaire comme c'est le cas de la photo (5-3) où le /vous/ d'indexation présuppose la coprésence d'un lecteur/narrateur avec qui Delerm semble partager le même espace. Lisons l'énoncé en question : */[...] si les personnages vous tournent le dos, c'est moins par mépris que par discrétion. Ils vous invitent à regarder comme eux, au bout de la longue allée, la tache rouge chaude du château/ (FPM, PP. 26)*. Il en va de même avec la photo (2-2) ayant comme (L) */Ainsi ces canards familiers qui s'approchent à votre paysage/ (DF, P. 14)*. Bref, nous pouvons déduire que ce /vous/ qui établit un lien dialogique avec le lecteur spectateur réel, élude chez lui toute réticence, l'implique dans l'univers fictif et le transpose à travers le temps et l'espace à la Normandie delermienne... Quoi donc de plus convaincant ?!

Contrairement au /vous/, l'embrayeur subjectif /je/ entretient une relation indexicale centripète avec l'énoncé (V). Le descripteur de toutes les photos de notre corpus est externe, car il n'est pas représenté iconiquement dans le champ visuel. Il a préféré communiquer avec le lecteur par sa voix, et cela pour des visées pragmatiques. Prenons l'énoncé (L) de la photo (4-1) : */Ce petit coin de la vallée de la Risle, je crois que je vais le garder pour moi/ (CTE, P. 21)*. Parler avec un /je/ accaparant fait naître inconsciemment chez le lecteur le désir de visiter ce lieu parce que l'être humain par nature désire l'inaccessible, l'impossible. Le priver de ce lieu pousse délibérément le lecteur à réfléchir aux moyens qui lui permettraient d'y accéder. Mais si l'impossible deviendrait possible, y-aura-t-il le même intérêt ? Delerm semble répondre à notre question quelques lignes plus loin : */Cela fait près de quinze ans que je le présentais, le devinais, sans savoir quel chemin pourrait m'en rapprocher/ (CTE, P. 21)*. Cet énoncé en complément au précédent démontre au lecteur que la familiarité d'un lieu n'empêche absolument pas d'y vivre de nouvelles aventures ou d'en faire des découvertes surprenantes car il y aurait toujours un endroit mystérieux en attente d'être dévoilé.

Tout en étant subjectif, le « je » parvient à assurer plusieurs autres fonctions. Commençons par le « je émotif » comme dans */J'ai tellement aimé les feuilles vert pale, blanches et roses de l'actinidia [...]/ (PD, P. 108)* correspondant à l'iconique (26-3). Ce « je émotif » se transforme dans d'autres photos comme celle (8-1) et (13-2) en « je témoin ». Si ces deux

Le discours photographique

énoncés iconiques soutiennent les dires du narrateur par leur fonction illustrative, nous trouvons que le narrateur y a eu recours à deux stratégies différentes pour soumettre son lecteur à l'autorité du témoignage. Pour la première photo, il se contente de mentionner les conditions spatio-temporelles qui l'ont provoqué et l'ont poussé à contredire le calendrier : */Novembre est le vrai mois d'automne. Je m'en suis convaincu encore cette année en traversant la forêt de Breteuil [...]/* (FAFE, P. 38). Mais pour la seconde, tout en renforçant ses paroles par l'adverbe 'vraiment' pour désigner les toiles d'araignée, Delerm recourt à un mode descriptif naïf et innocent emprunté à la candeur des enfants : */Je m'avance sur le pont. La rambarde rouillée se pare de toiles d'araignée qui sont vraiment ce matin les "étoiles d'araignée" nommées par les enfants/* (AIG, P. 58). Plus malin, quoique sincère et modeste, serait le « je » feignant l'ignorance pour commenter la photo (18-2) par un */je ne sais pas/* (RES, P. 75). Mais le « je savant » reprend vite la relève dans un énoncé tel */La route qui commence à peine à s'incliner, je la connais par cœur, [...]; je prendrai l'autre, [...]/* (TARH, P. 145) afférent à la photo (36-3), qui suggère implicitement au lecteur de suivre ses pas et de l'imiter pour savourer le plaisir de l'inconnu.

Outre les différentes relations syntaxiques et indexicales établies dans l'énoncé scripto-iconique, la référence aux relations sémantiques qui régissent leur corrélation mérite d'être examinées de près. Klinkenberg a détecté quatre rapports unissant le lisible au visible⁶³ : soit le contenu des deux codes est redondant ($L = V$), soit l'un des deux codes se distancie de l'autre par un certain type d'écart ($L \neq V$)⁶⁴, soit les deux énoncés sont contradictoires ($L \leftrightarrow V$)⁶⁵ ou complémentaires ($L \times V$)⁶⁶. A vrai dire, il nous a été impossible de suivre cette même répartition en étudiant les relations sémantiques que suggère le couple scripto-iconique delermien vu leur interférence et leur complémentarité. Expliquons-nous.

En fait, nous parlons d'une redondance quand l'iconique n'est qu'une répétition visuelle du contenu textuel. Mais Klinkenberg précise, dans son article, qu'elle n'est que partielle, n'associant « *qu'une portion de l'espace iconique et une portion de l'espace langagier seulement* »⁶⁷ car tous les deux énoncés possèdent un supplément d'information qui complète l'autre formant un tout cohérent et homogène. Pour démontrer ce point, examinons la photo (20-1) et son énoncé (L) */Partout des petites rues pavées, demi-pavées vous appellent et vous invitent à commencer un chemin de maraude qui semble aller de soi/* (SV, P. 82). Ici, le surplus de

l'information provient du scriptural. Ce dernier ne se contente pas de dénoter le sujet d'intérêt visuel mis en relief par l'effet de zoom et l'angle de vue plongeant, mais aussi de le valoriser aux yeux du flâneur quoique sous une seule condition : apprendre à se laisser aller, « *à se perdre plus qu'à se retrouver* » (PD, L. 10).

Le cas inverse est aussi possible. Dans la photo (35-2) ayant comme commentaire */Il y a de tout, même en janvier, un vrai bonheur pour les enfants... et pour les grands, aussi/* (CCE, P. 141), c'est l'énoncé iconique qui parachève l'information. Si (L) a fait allusion au bonheur que peuvent sentir les âgées en faisant des courses à pied par une matinée de janvier, (V) en représente au lecteur le « *pourquoi* ». Devant des présuppositions réticentes comme : janvier est un mois froid et pluvieux, le corps avec l'âge ne supporte plus le froid, des bousculades peuvent parvenir, les cris des bonimenteurs dérangeraient..., le lecteur ne peut alors que se demander : *Comment ose-t-on alors aller au marché sans avoir peur de tomber malade ?* L'iconique lui fournira la réponse en mettant l'accent sur le plaisir que peut sentir en hiver au marché de Neubourg une vieille femme, chaudement habillée, prenant tout son temps à examiner les marchandises loin des foules, loin des cris, profitant du soleil froid, faisant vivre ses pas pour se ressentir exister.

De surcroît, cette opération d'ajout linguistique ou iconique par rapport au manque d'information de l'autre énoncé corolaire se soumet, comme l'explique Klinkenberg, à une règle de « *pertinentisation* » au cours de laquelle l'instance lectoriale recourt à son répertoire linguistique et encyclopédique, ainsi qu'au contexte afin d'effectuer un « *calcul du coût cognitif* » sur chacune de ses « *synthèses passives* » ayant pour objectif d'éliminer les hypothèses les moins pertinentes⁶⁸.

Ce même principe sert également à hiérarchiser la relation de co-référence scripto-iconique selon deux modalités : le « *mode Σ* » qui part du général vers le particulier créant une relation d'hyponymie ou d'hyponymie et le « *mode Π* » qui décompose le tout en partie fondant une relation d'holonyme ou de méronyme⁶⁹. Si nous avons fait allusion à ces relations hiérarchiques en expliquant les déictiques démonstratifs, leur reprise ici n'est que pour raffiner la description du mécanisme de leur fonctionnement.

Le discours photographique

Ainsi dans la plupart des couples texto-visuels, c'est l'énoncé linguistique qui particularise l'énoncé iconique en déterminant soit l'espèce des végétaux comme dans */les feuilles de glycine/* (HGV, P. 36 ; photo 7-3), */les cèpes/* (IPO, P. 111 ; photo 27-3) ou */l'avalanche du deutzia/* (PD, P. 108 ; photo 26-3) ; soit des êtres animés comme pour */quelque cris de corneille/* (AS, P. 126 ; photo 31-1), */des daims/* (VPE, P. 68 ; photo 16-3) ou */les canards/* (BIBL, P. 31 ; photo 6-3) ; ou des lieux comme le montrent */au cœur du parc de Brotonne/* (SBL, P. 129) de la photo (32-1) ou le */parc du château d'Harcourt/* (HFC, P. 89) de (22-1). Ajoutons que la direction de la particularisation peut s'inverser. Dans certaines photos, c'est l'énoncé (V) qui fait sortir l'énoncé (L) de sa généralité. Les exemples déjà susmentionnés sur les SND cataphoriques (CF. *Supra.*, P. 169) illustrent bien ce mécanisme d'hierarchisation.

Mais dans le mode II, Klinkenberg met l'accent sur la question de la « focalisation »⁷⁰. Il s'oppose aux chercheurs qui constatent que seul l'énoncé linguistique focalise l'attention sur une portion de l'espace iconique et précise que « le mécanisme de focalisation agit en fait dans les deux sens, en produisant une sélection réciproque »⁷¹. Si le point d'intérêt supérieur gauche de la photo (21-2) met en valeur par cataphore les mains de la statue, il serait donc évident qu'elles seront le thème principal de l'énoncé (L), présupposition confirmée en lisant */Les mains du Pierre le Grand de Chemiakin sont bien vivantes, et sous leur impassibilité apparente ne peuvent cacher la volupté de goûter pour l'éternité la fraîcheur d'un matin de juin/* (TM, PP. 87). Le même cas s'élucide dans le phénomène de la redondance entre la photo (9-1) ayant comme sujet principal le château qui occupe le centre du premier tiers du cadre et son signifiant */Là-bas, sous l'arche végétale, [...], le château flou nuance de douceur printanière l'accord de ses trois notes: brique, pierre, ardoise. Il faut s'inventer ce retrait, ce recul, pour dessiner en perspective un désir de château/* (PF, P. 43). Pour d'autres photos, le scripteur tend parfois à scinder le paysage iconique en le détaillant soit pour mieux le commenter, le décrire ; soit pour permettre au lecteur de partager pleinement le plaisir de ses découvertes comme le montre l'énoncé de la photo (26-2) */ce goût des jardins symboliques où les allées, les « chambres » d'arbres, les contours des buissons, veulent cacher des secrets plus profonds que leurs ombres portées/* (PD, P. 107).

Bref, la redondance n'est que partielle entre le couple scripto-ictonique mettant en scène l'opération de la « *pertinentisation* » afin de détecter l'indexé isotope ou co-référentiel qui rend les deux énoncés homogènes. Toutefois, Klinkenberg ajoute que la partie non-isotope entre ces deux énoncés peut parfois porter atteinte à leur homogénéité sémantique établissant ainsi une relation « *allotope* » qui implique une autre forme d'opération destinée à rétablir leur cohérence et leur compatibilité prenant la forme d'une « *accommodation* »⁷². Celle-ci se réalise selon deux modalités : l'une est « *discursive* » et l'autre est « *rhétorique* ».

En fait, le déchiffrement de l'énoncé iconique par le passage de la lecture titrologique vers le tissu narratif justifie expressivement ces deux types d'accommodation. En lisant un intertitre tel */Tant qu'il y aura des rues en herbe.../ (TARH, P. 143)* considéré comme une légende pour le sériel iconique (36-1, 36-2, 36-3), nous pouvons nettement déduire que les deux discours L ou V sont insuffisants pour élaborer une interprétation satisfaisante de la mutation opérée à partir de (L). Ce manque nécessite une certaine « *accommodation discursive* » pour rendre l'énoncé textuel plus pertinent. Or, si la proposition de la subordination est redondante dans les trois photos qui comprennent une variété des rues en herbes, les points de suspension rendent la proposition principale elliptique faisant appel à la compétence du lecteur virtuel pour la compléter. Mais après la lecture du texte en question, celui-là peut adopter le point de vue du narrateur qui croit que, plus il existe des rues en herbe plus la possibilité de savourer le charme du quotidien augmente en fixant le regard sur les détails oubliés, et que plus l'aventure devient un choix spontané ou inné plus l'âme se libère, se détend et régénère (TARH, PP. 143 : 146).

Il en va de même pour les photos (17-1, 17-2, 17-3) qui renvoient à un texte intitulé */Harmonie baroque et couleurs d'aquarelles/ (HBCA, P. 70)*. Ici, le lecteur met entre parenthèses la deuxième partie du titre, puisqu'aucun élément iconique ne représente l'indexé : couleurs d'aquarelles. Or, la surprise de savoir que les couleurs austères des éléments baroques - comme celles de l'ancienne forteresse de Robert d'Harcourt, des masques souriant ou grimaçant au tympan des fenêtres, de la statue de faune, des vases ornées de lions menaçants, des piliers surmontés de boules compactes voilées par des branches nues, etc. - rendent ces mêmes éléments plus doux parce qu'ils ont été délavés dans de l'eau de pluie, sans préciser que cette douceur est trompeuse pleine de secrets et de légendes (HBCA, PP. 70 : 73).

Le discours photographique

L'accommodation discursive est également apparente dans le titre */La neige est notre madeleine/* (P. 117) identifiant les photos (29-1, 29-2, 29-3). L'intersection entre les deux énoncés s'affaiblit par l'identification métaphorique de la neige à une madeleine. Et, même si l'énoncé iconique ne focalise l'attention du lecteur que sur le comparé, il ne donne aucune indexation sur cette identification *in presentia*. Ce vide sémantique ne se comble qu'après la lecture du texte au cours de laquelle le lecteur parvient à comprendre que la neige, par analogie à la madeleine proustienne, est un élément déclencheur de petits événements comme jouer les durs ou les résolus dans les maisons lors de la chute de la neige ou fêter la nuit avec les proches et les voisins après son arrêt ; ou même se remémorer des souvenirs... (NM, PP. 117 : 120).

En parallèle à l'accommodation discursive, l'« *accommodation rhétorique* » est recommandée quand le contenu des deux énoncés scripto-iconique est considéré comme impertinent ou même remis en cause⁷³. Ici, la compatibilité des deux énoncés s'ajuste par le recours à une « *transformation rhétorique* » comme celle de la métonymie des indexants évidente dans l'énoncé (L) */J'aime le gris, le vert pâle et le roux, quelque chose de l'Angleterre dans la douceur de vivre en Normandie/* (HPN, P. 9) de la photo (1-1). Dans cet exemple, le spectateur peut conclure que le narrateur aime contourner l'église et flâner aux alentours. En outre, le surplus d'information provenant de (L) grâce à la comparaison de cette ville à une autre en Angleterre n'est absolument pas un jugement subjectif, puisque La Normandie est officiellement jumelée avec Wotton under edge⁷⁴ ; mais ce surplus replace la photo dans un contexte plus large en lui ajoutant des représentations schématiques afférentes à ce bourg anglais connu de la part d'un lecteur voyageur.

Quant au titre */A l'ombre de Delphine-Emma/* (P. 132) qui actualise les photos (33-1, 33-2, 33-3), il s'en distancie par l'absence d'une représentation iconique pour « Delphine-Emma ». Mais cette mutation est concrétisée par les énoncés (V) qui contiennent des éléments du monde réel identifiés par une accommodation rhétorique prenant la forme d'une analogie narrative qui fait ressembler la commune de Ry au bourg de Yonville de Gustave Flaubert et Delphine Delamare à Emma Bovary (ODE, PP. 132 : 135). A l'issue de la lecture du texte qui accompagne les photos, le titre devient plus pertinent pour le lecteur qui pourrait aisément l'interpréter de la sorte : la fiction peut toujours manipuler notre perception de la réalité

soit à notre insu soit d'une manière peu ou prou consentie et par conséquent, nous oriente à nous soumettre à nos illusions jusqu'à ce qu'il ne nous soit plus possible de différencier le réel de l'imaginaire.

Notes

¹ - Cet article constitue le dernier chapitre de la seconde partie de notre thèse de magistère intitulée « *La réception du visuel dans 'Les chemins nous inventent' de Philippe Delerm, étude sémio-pragmatique* », dirigée par P.D. Ghada Ghatwary (Professeure de linguistique et de littérature françaises, Faculté de Pédagogie, Université de Damanhour) et D. Iman El-Gamal (Professeure-adjointe de traduction et de littérature françaises, Faculté des Lettres, Université de Ménoufiya).

² - Doàa Mahmoud Mohamed Bayoumi. E-mail : Mahmoud.doa@gmail.com, Tel : (002) (01023007728).

³ - Paul Almasy, *La photographie et les notions abstraites*, In : « Communications et langages », N° 27, 1975, P. 69.

⁴ - Cette œuvre sera désignée par le sigle (CNI). CF. <https://drive.google.com/file/d/0BxNwKd677GG9YjFUVepLbFVBbDQ/view?usp=sharing>, Annexe 1 : Liste des abréviations.

⁵ - Martin Parr et Gerry Badger, *Le livre de photographies: une histoire*, Paris, Phaidon, Tome 1 en 2005, Tome 2 en 2007, Tome 3 en 2014.

⁶ - Bernard Duc, *L'art de la composition et du cadrage*, Paris, Editions Fleurus, 1992.

⁷ - Roland Barthes, *La chambre Claire (Note sur la photographie)*, France, Gallimard, Coll. « Cahiers du cinéma », 1980.

⁸ - Groupe μ, *Traité du signe visuel (Pour une rhétorique de l'image)*, Paris, Editions Le Seuil, 1992.

⁹ - Charles Peirce, *Le processus interprétatif – Introduction à la sémiotique de CH.S. Pierce*, préparé par Nicole Everaert-Desmedt, Liège, Margada, 1990.

¹⁰ - Umberto Eco, *La production des signes*, Paris, Librairie générale française, 1992.

¹¹ - Jean-Marie Klinkenberg, *Précis de sémiotique générale*, Bruxelles, De Boeck & Larcier, Coll. « Points Essais » série « Sciences Humaines », 1996.

¹² - Jacqueline Picoche, *Dictionnaire étymologique du français*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2009.

¹³ - « *Le virtuème est un ensemble de sèmes constituant l'élément variable de la signification d'une unité lexicale. Ces sèmes variables sont connotatifs, c'est-à-dire qu'ils ne s'actualisent que dans certaines combinaisons données du discours* ». CF. Dubois (Jean), *Grand dictionnaire linguistique & sciences du langage*, Paris, Larousse, 2^{ème} édition, 2007, P. 507.

¹⁴ - Duc, *Op. Cit.*, P. 10.

¹⁵ - CF. *Id.*, P. 14.

¹⁶ - CF. *Id.*, P. 18.

¹⁷ - *Id.*, P. 41.

¹⁸ - CF. *Id.*, PP. 16 : 18.

¹⁹ - *Id.*, P. 18

²⁰ - *Id.*, P. 15.

Le discours photographique

²¹- *Id.*, P.10.

²²- Klinkenberg, *Précis de sémiotique générale*, *Op. Cit.*, P. 382.

²³- *CF. Id.*, PP. 383-384.

²⁴- *CF. Id.*, PP. 385-386.

²⁵- Le photographe, par exemple, sait déjà les cadres et les lignes qui sont reposant pour l'œil humain. Ainsi pour communiquer au spectateur son vouloir-dire, il œuvre à orienter son regard vers certains points d'appui par un cadrage particulier de l'objet référentiel. *Ibid.*, P. 385.

²⁶- *Id.*, PP. 384-385.

²⁷- *CF.* <https://drive.google.com/file/d/0BxNwKd677GG9YjFUVepLbFVBbDDQ/view?usp=sharing>, Annexe 1 : Liste des abréviations.

²⁸- Duc, *Op. Cit.*, P. 44.

²⁹- *Id.*, p. 108.

³⁰- Pour la référence aux séries photologiques, *CF.* <https://drive.google.com/file/d/0BxNwKd677GG9YjFUVepLbFVBbDDQ/view?usp=sharing>, Annexe 2 : Corpus des photos inclus dans les 36 textes. Prenons par exemple la photo (9-1) pour expliquer le système de référence : le premier chiffre (9) correspond au numéro du texte dans le livre des *CNI*, et le second (1) au numéro sériel de la photo à l'intérieur du même texte.

³¹- *CF. Duc, Op. Cit.*, P. 118.

³²- *CF. Id.*, p. 110.

³³- *CF. Id.*, P. 108.

³⁴- *Ibid.*

³⁵- « [...], la règle des tiers consiste à diviser par tiers égaux les deux côtés de l'image puis à réunir ces points, ne serait-ce que mentalement, par des droites horizontales et verticales. Ces quatre droites, auxquelles on peut ajouter les diagonales, déterminent l'emplacement des lignes de force naturelles de l'image ». *Id.*, P. 46.

³⁶- *Id.*, P. 137.

³⁷- *CF. Id.*, P. 123.

³⁸- C'est un point à l'horizon où se rencontrent les lignes virtuelles que l'on peut faire passer par les objets. *CF. Id.*, P. 92.

³⁹- *CF. Id.*, P. 106.

⁴⁰- *CF. Id.*, P. 108.

⁴¹- *Id.*, P. 110.

⁴²- *Id.*, P. 170.

⁴³- Duc voit que le rectangle vertical est plus dynamique que l'horizontal. Il peut symboliser la puissance, l'énergie, l'activité. Très étroit, il devient une figure instable et fragile. *Cf. Id.*, P. 174.

⁴⁴- Duc ajoute à ces connotations l'équilibre, la pondération, la nonchalance, la sensualité, l'entente parfaite. *Cf. Ibid.*

⁴⁵- Duc ajoute aux lignes obliques d'autres sèmes tels l'instabilité, la tristesse ou la mélancolie lorsqu'elles sont brisées, inclinées ou désordonnées. *Cf. Id.*, P. 110.

⁴⁶- Duc ajoute qu'un mouvement non régulier des lignes courbes, sinueuses ou ondoyantes les rend plus agréable au regard. *Cf. Ibid.*

⁴⁷- Pour la forme triangulaire, elle peut dynamiser les significations virtuelles du champ

iconique. Quant à la spirale, elle est absente de l'ensemble des photos de notre corpus. Cette courbe plane qui s'enroule régulièrement autour d'un point dont elle s'écarte de plus en plus, peut évoquer l'idée de chute, du déséquilibre ou du mouvement rapide. CF. *Id.*, P. 174.

⁴⁸ - CF. *Id.*, P. 179.

⁴⁹ - *Id.*, P. 151.

⁵⁰ - *Id.*, P. 149.

⁵¹ - CF. *Id.*, P. 160.

⁵² - *Id.*, P. 74.

⁵³ - CF. Barthes, *Op. Cit.*, P. 4.

⁵⁴ - CF. *Id.*, P. 5.

⁵⁵ - Klinkenberg, *La relation texte-image (Essai de grammaire générale)*, P. 2. Cet article constitue le développement d'une conférence donnée au GEMCA le 28 janvier 2009 sous le titre « *Texte+image : vers une grammaire générale* », publié en ligne : http://gemca.fltr.ucl.ac.be/docs/cahiers/20090_128_Klinkenberg.pdf consulté le 25/04/2014.

⁵⁶ - *Id.*, P. 9.

⁵⁷ - C'est l'univers social, culturel et expérimental du destinataire. CF. Wolfgang Iser, *L'Acte de lecture, Théorie de l'effet esthétique* (traduit de l'allemand par Evelyne Sznycer), Bruxelles, Éd. Mardaga, Coll. « Philosophie et langage », 1985, P. 128.

⁵⁸ - Klinkenberg, *La relation texte-image, Op. Cit.*, P. 7.

⁵⁹ - CF. <https://drive.google.com/file/d/0BxNwKd677GG9YjFUVEpLbFVBbDQ/view?usp=sharing>, Annexe 1 : La liste des abréviations.

⁶⁰ - CF. Chevalier et Gheerbrant, *Op. Cit.*, PP. 449-450.

⁶¹ - CF. Klinkenberg, *La relation texte-image, Op. Cit.*, P. 17.

⁶² - CF. *Ibid.*

⁶³ - CF. *Id.*, PP. 25-26.

⁶⁴ - Les deux énoncés scripto-iconique ne sont identiques que partiellement et non pas totalement.

⁶⁵ - Chacun des deux énoncés possède son propre discours qui est en contradiction avec l'autre, créant un certain type d'écart. Dans ce cas-là, il n'y a plus de point commun entre les deux énoncés.

⁶⁶ - Klinkenberg marque la complémentarité par la croix de multiplication (X) qui n'est qu'une addition répétée plusieurs fois d'un facteur. Par exemple, « 3 x 4 » = « 4 x 3 » = 4+4+4 ou 3+3+3+3 = 12.

⁶⁷ - Klinkenberg, *La relation texte-image, Op. Cit.*, P. 27.

⁶⁸ - CF. *Id.*, P. 28.

⁶⁹ - CF. *Id.*, P. 29.

⁷⁰ - CF. *Id.*, P. 30.

⁷¹ - *Ibid.*

⁷² - CF. *Id.*, P. 33.

⁷³ - CF. *Id.*, P. 34.

⁷⁴ - CF. http://www.communes.com/haute-normandie/eure/beauumont-le-roger_27170/, consulté le 05/5/ 2015.