

Zeitschrift: Studies in Communication Sciences : journal of the Swiss Association of Communication and Media Research

Herausgeber: Swiss Association of Communication and Media Research; Università della Svizzera italiana, Faculty of Communication Sciences

Band: 8 (2008)

Heft: 1

Artikel: Photographie et langage : l'impossible médiation chez Roland Barthes

Autor: Macmillan, Alexandre

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-791004>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 04.05.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

ALEXANDRE MACMILLAN*

PHOTOGRAPHIE ET LANGAGE : L'IMPOSSIBLE MÉDIATION CHEZ ROLAND BARTHES

Roland Barthes represents a main figure in communication studies. Although his work is associated with a critical reflection on discourse and the structuralist and poststructuralist tradition, Barthes has written extensively on photography, and its communicational properties. Furthermore, it appears that his work on photography accompanied and greatly influenced his questioning of structuralism. By positing the incommensurability between language and photography, Barthes brings forward the properties of photography, mainly characterized by a new relation to the referent and time. This article will attempt to retrace Barthes' work on photography, and in turn show how and in which way it proves to be an essential complement to the understanding of poststructuralism and its limits.

Keywords: Barthes, photography, semiology, poststructuralism, “La chambre claire”.

* Université de Montréal, alexandre.mac.millan@umontreal.ca

L'émergence du structuralisme dans le champ de la communication, et plus généralement dans le champ des sciences humaines, a conduit à l'adoption du modèle linguistique et du concept de signe. C'est ce concept qui a donné lieu à tout un ensemble de reformulations théoriques, qui ont porté soit sur le rapport entre signifiant et signifié, soit sur la dimension historique du signe. Selon Kristeva, la distinction entre le signifiant et le signifié résulte d'une abstraction, et conduit à un découpage linéaire et hiérarchisant. Cette conception monologique du discours ne permet pas de rendre compte des dynamiques et processus qui animent le langage vivant, et est assimilée à un interdit (Kristeva 1967 : 441–448). Kristeva proposera de substituer à cette interprétation réactive du langage la notion d'« intertextualité », où le dialogue et la logique du carnaval abordent le discours dans ce qu'il a de producteur, indépendamment de toute démarche normative et morale (Kristeva 1967 : 463–465). Michel Foucault, quant à lui, s'est attaché à souligner la dimension historique du signe, l'ensemble des déplacements successifs qui ont fait de la représentation le mode d'être de tout discours et de tout savoir. Le signe, et la relation entre signifiant et signifié qu'il suppose, ne serait donc pas une propriété essentielle de tout discours, mais résulterait d'une configuration épistémologique précise qui donne lieu à une expérience du langage et des choses historiquement située (Foucault 1966 : 60–64). Dans ses travaux ultérieurs, Foucault se dirigera vers une approche plus pragmatique, et s'attachera aux relations de pouvoir qui sous-tendent les discours, et aux différentes stratégies dans lesquelles ceux-ci s'insèrent (Foucault 1976 : 107–135).

Ces approches et la remise en cause du signe permettent de penser le mode d'être du langage selon une perspective différente. Il apparaît cependant qu'un des postulats majeurs du structuralisme demeure. En effet, ces remises en cause du signe – que ce soit une remise en cause historique, ou une remise en cause de sa nature biface et de la fonction de représentation qu'il remplit – ne contestent pas la valeur et la primauté du langage dans le champ de la communication. Pour les approches à tendance post-structurale, toute communication se déploie sur l'axe du langage, que le discours soit considéré comme affirmation, connaissance ou jeu. Le discours est l'élément central de toute communication, et toute analyse devra se faire sur le plan continu, homogène et uniforme du sens et de la signification. Ce « il y a » du langage constitue un élément

incontournable de toute communication. Cette emphase mise sur le champ linguistique semble alors occulter toute une dimension non discursive de la communication, et nier la spécificité et l'irréductibilité de tout un champ de pratiques.

Certains des travaux de Roland Barthes se situent dans la continuité de cette démarche critique. En effet, Barthes s'est très tôt penché sur la dimension « indécidable » du signe, en insistant sur le jeu de renvoi d'un signifiant à un autre, et sur le recul infini du signifié. Barthes remettra en question l'approche sémiologique, en se basant sur ces critiques du signe. La réflexion sur le discours ne peut se faire selon un mode épistémologique, mais selon un modèle dramatique (Barthes 1978 : 19). Le refus de la distinction signifiant-signifié veut alors dire que la sémiologie ne peut se poser comme un discours vertical – la relation d'extériorité à un discours est insoutenable, le métadiscours n'est qu'une illusion associée à la morale référentielle du discours. La sémiologie ne sera plus considérée comme une grille, mais comme un travail esthétique de dissémination du langage (Barthes 1978 : 36–38).

Ses travaux à portée post-structurale ont mis en avant la manière dont la signification relève d'avantage d'un travail de structuration que d'une structure, d'un travail productif d'interprétation qui ne peut s'inscrire dans le paradigme de la représentation que reconduit l'opposition signifiant-signifié (Barthes 1970 : 9–20). Barthes a même affirmé : « rien n'existe hors du texte » (Barthes 1970 : 11). Cependant, les travaux de Barthes portant sur la photographie semblent mener un pas plus loin les réflexions sur le signe et sa valeur, et contextualiser la portée de ses études sur le langage et sa remise en cause de la sémiologie. Tout au long de son oeuvre, et en parallèle à ses études sur le littéraire, Roland Barthes s'est penché sur le cas de l'image, et en particulier sur le cas de l'image photographique. Au travers des trois moments de son développement intellectuel – celui de l'émerveillement face à la linguistique structurale ; celui de la scientificité et de l'élaboration d'une systématisation sémiologique ; et celui du Texte (Barthes 1985 : 10–12) – l'analyse que Barthes fait de la photographie a informé et suivi en parallèle ses mutations conceptuelles.

Dans les deux premiers moments de sa carrière – ceux qui sont le plus spécifiquement structuralistes – l'analyse de la photographie demeure indissociable d'une réflexion sur le langage et le message de la photographie.

C'est avec le développement de la théorie du Texte, alors dans une mouvance post-structuraliste, que le cas de la photographie prend une autre valeur et signification, et se pose comme limite au langage. Chez Barthes, la réflexion sur la photographie est inspirée par, et en retour renforce, toute une remise en question du langage et de son ubiquité. Le cas de la photographie correspond donc à une interrogation clé dans la réflexion post-structurale de Barthes, et aboutit à une redéfinition du langage et de son importance dans le champ social contemporain.

Cet article tentera de retracer les travaux de Barthes sur la photographie. En premier lieu, il sera question des différentes analyses de la photographie de Barthes qui s'inscrivent dans le courant sémiologique. Dans ce premier moment, il apparaît clairement que cette approche structurale considère tous les matériaux qui lui sont offerts sur un plan homogène. Le cas de la photographie ne faisant pas défaut à cette règle, Barthes retrace les différentes façons dont le discours sémiologique peut intégrer et récupérer l'image photographique. On peut cependant constater dès ce moment les importantes réserves que Barthes émet quant à l'analyse sémiologique de la photographie, et le type de résistances que la photographie présente au sémiologue.

La seconde section s'intéressera au texte de Barthes sur la photographie, « *La chambre claire* » (1980). Dans ce livre, le statut de la photographie se pose dans une opposition radicale aux conceptions précédentes. Le niveau d'analyse se voit également redéfini en conséquence. Plutôt que de s'intéresser aux différents messages que véhicule chaque photographie, Barthes interroge la photographie au niveau de sa signification sociale et culturelle. Il apparaît dès lors que pour Barthes, la photographie, plutôt que de s'intégrer dans le champ discursif, marque une rupture radicale dans l'économie de la communication des sociétés modernes.

Finalement, la dernière partie reviendra sur ce nouveau statut de la photographie pour se pencher sur la manière dont la communication visuelle, sous la forme de la photographie, constitue un complément primordial à la compréhension du post-structuralisme et au cadre de ses analyses. En se présentant comme un rempart infranchissable au langage du critique, la photographie nous expose les limites de l'analyse post-structurale. Il apparaît alors que le champ du langage n'est pas omniprésent, mais est plutôt concomitant d'un ensemble de pratiques sociales et subjectives qui n'épuisent aucunement le champ de notre expérience. La prétendue omni-

présence du discours ne correspondrait donc plus à un état ontologique, mais plutôt à un certain usage – particulier et contingent – du langage dans l'économie de la communication. L'importance et l'urgence de la photographie chez Barthes pointent donc vers la possibilité d'un régime de communication non plus régi par le langage, mais plutôt par l'irruption d'une singularité qui ne peut être codée et banalisée.

1. La sémiologie de la photographie

Dans ses textes théoriques traitant de la sémiologie, Barthes pose les bases de ce qui deviendra l'analyse des objets culturels, en tant qu'ils sont porteurs d'une signification. Inspirée des méthodes de la linguistique structurale, l'analyse des systèmes communicationnels au niveau social cherchera donc à rendre compte de la communication au travers des notions de signe (composé d'un signifiant et d'un signifié), de langue et de parole, de syntagme et de paradigme, et de dénotation et de connotation (Barthes 1985 : 19–20). Le sémiologue s'attachera donc à la lecture des signes qui nous entourent dans le champ social, et que l'on retrouve partout.

Barthes emploie le terme de « mythe » pour référer à l'objet des recherches sémiologiques. Ce qui caractérise le mythe, dans ce cas de figure, est le fait qu'il correspond à un système de signes seconds. À partir d'un signe donné, le mythe va se poser en métalangage, en langue seconde qui récupère et parle la première : la signification connotée s'élabore à partir d'un signe premier, pour renvoyer à celui-ci un message autre (Barthes 1957 : 183–190) ; l'exemple le plus typique de mise en évidence d'un mythe restant l'analyse de la couverture de Paris-Match faite par Barthes. L'image représente un jeune tirailleur sénégalais faisant le salut militaire devant le drapeau français qui flotte dans les airs. Le mythe qui se dégage de ce premier niveau asymbolique – on pourrait même dire dans un autre contexte littéral – est pour Barthes celui de l'impérialisme français, un mélange « de francité et de militarité » (Barthes 1957 : 189). L'opération du sémiologue face à ces « mythes » – autrement dit à ces systèmes de signification seconds, connotés – consiste alors à retrouver ce système de signification majoré.

Sous le terme de « mythe », Barthes s'intéresse aux différents messages – codés, donc historiques et culturels – et ce, quel que soit l'objet proposé.

Comme il l'indique lui-même : « tout peut être mythe, qui est justifiable d'un discours » (1957 : 181). Il poursuit en affirmant que les limites du mythe sont d'ordre formel – à savoir relevant des règles et codes de structuration d'un message articulé – et ne sont pas liées à sa substance, ou à son support. Ce point s'avérera d'une importance cruciale, en particulier quand il s'agira de se tourner vers la photographie, dans la mesure où la sémiologie occulte toute différence intrinsèque entre médias. S'intéressant aux messages et à la signification de ceux-ci, toutes les manifestations communicationnelles sont ramenées au niveau du discours et de la langue. Barthes ajoute : « une photographie sera pour nous parole au même titre qu'un article de journal ; les objets eux-mêmes pourront devenir parole, s'ils signifient quelque chose » (1957 : 183). Le signifié de connotation renvoie à une idée pure, coupée de tout syntagme et privée de tout contexte. Il renvoie, en quelque sorte, à un « état théâtral du sens ». Avec la sémiologie, il y a uniformisation des signifiés. La connotation a des signifiants typiques selon les supports (par exemple dans le cas de la photographie, d'un objet, d'une parole), mais ce sont les mêmes signifiés que l'on retrouve (Barthes 1982 : 39).

Pour Barthes, tout message est porteur de signification, et en tant que tel relève du discours. Chercher à retrouver ces significations secondes revient à lire, décrypter un discours présent dans tous les objets culturels : chercher le signifié final auquel ils renvoient. Qu'il s'agisse d'une oeuvre, d'une image ou d'un objet de la vie quotidienne, tous sont porteurs d'un discours, pour ainsi dire habités par une parole qui les traverse. On retrouve ici le partage repéré par Derrida dans l'analyse sémiologique, qui consiste à renverser le schéma saussurien initial. Là où Saussure affirmait que l'analyse de la langue était un domaine particulier de l'analyse des systèmes de signes, la sémiologie cherchera à ramener, réduire l'ensemble de la communication au niveau du langage, d'un certain usage du discours valant en-soi et hors de tout contexte d'énonciation (Derrida 1967 : 74–5).

Les analyses que Barthes fera de différentes photographies viendront illustrer et renforcer les tendances principales de son projet sémiologique. En accord avec les postulats de la sémiologie, la photographie est considérée dans la mesure où elle signifie, dans la mesure où elle constitue un message. La photographie devient donc un langage, dans la mesure où la

composition d'une photographie fonctionne comme un message second, connoté, qui est du langage (Barthes 1982 : 9, 1981 : 372). La sémiologie de la photographie cherchera donc à retracer les procédés de connotation que l'on retrouve dans le cas de la communication photographique. Comme tout procédé de signification, la connotation de la photographie répond à un code historiquement et culturellement situé : il y a une grammaire de la connotation iconique (Barthes 1982 : 14–20). Le recours à la rhétorique ne fera que renforcer cette conviction ; les rhétoriques varient selon leurs substances (leur support), mais pas leur forme. Barthes (1982 : 40) insiste sur ce point :

il est même probable qu'il existe une seule *forme* rhétorique, commune par exemple au rêve, à la littérature et à l'image. Ainsi la rhétorique de l'image (c'est-à-dire le classement de ses connotateurs) est spécifique dans la mesure où elle est soumise aux contraintes physiques de la vision (différentes des contraintes phonatoires, par exemple), mais générale dans la mesure où les « figures » ne sont jamais que des rapports formels d'éléments.

La photographie publicitaire devient donc l'objet privilégié de la sémiologie de la photographie. En effet, la publicité a toujours pour fonction de véhiculer un message, est par nature intentionnelle et emphatique, et peut dès lors être reprise par l'analyse sémiologique. La photographie publicitaire est donc toujours investie d'un discours, d'un langage, qui se veut d'autant plus insistant qu'il est renforcé par des légendes ou des slogans (Barthes 1982 : 26–30). Il y a toute une dimension culturelle et historique qui accompagne ce type de photographie, et la « lecture » de la photographie publicitaire s'inscrit dans un champ symbolique selon un code iconographique donné.

La photographie, par ses propriétés intrinsèques, viendra cependant présenter à l'analyse sémiologique un ensemble de difficultés, qui iront jusqu'à remettre en question la validité d'une telle approche. Tout d'abord, il n'y a pas de relais entre le réel et la photographie ; aucun code n'établit le lien entre les deux. Pour Barthes, le message photographique est un message analogique sans code, donc un message continu. Il s'agit ici d'un paradoxe lié à la grande majorité des communications de masse : le message connoté/codé se développe à partir d'un message sans code (Barthes

1982: 11–13). D'où le problème le plus important qui se pose à la sémiologie de la photographie: « la représentation analogique (la « copie ») peut-elle produire de véritables systèmes de signes et non plus seulement de simples agglutinations de symboles ? Un code analogique – et non plus simplement digital – est-il concevable ? ». L'image constitue une limite du sens, mais elle permet de revenir à une certaine ontologie de la signification: « Comment le sens vient-il à l'image ? Où le sens finit-il ? Et s'il finit, qu'y a-t-il au delà » (Barthes 1982: 25).

Un autre point viendra informer les réticences de Barthes face à l'analyse sémiologique de la photographie. Comme pour tout objet d'étude de la sémiologie, Barthes identifie un niveau informatif et un niveau symbolique. Ces deux niveaux correspondent aux niveaux de la dénotation et de la connotation, et se retrouvent dans tous les objets porteurs d'un message. Un troisième niveau, propre à la photographie, retient l'attention de Barthes: le sens obtus, en tant qu'il s'oppose au sens obvie qui est de l'ordre de la signification (Barthes 1982: 44–45). Il s'agit d'un niveau de sens dont Barthes ne peut pas nommer le signifié, qui ne peut être généralisé. Ce niveau excède le simple référentiel, et contraint à une lecture interrogative: « l'interrogation porte précisément sur le signifiant, non sur le signifié, sur la lecture, non sur l'intellection: c'est une saisie « poétique » » (Barthes 1982: 43–44). Ce point interpelle avec d'autant plus de force la démarche sémiologique. Il y a pour Barthes, dans la photographie, quelque chose qui excède le sens, qui ne peut être dit sans être trahi et travesti. Contrairement aux niveaux informatifs et symboliques qui sont codés – prélevés dans le lexique général, commun, des symboles – ce niveau semble poser avec insistance la question du signifiant et ouvrir à l'infini du langage.

La photographie est donc un exemple intéressant pour l'analyse sémiologique. La sémiologie va se pencher sur les différents messages véhiculés, et ce quel que soit le support. De plus, la sémiologie établit une identité entre message et discours. Face à la photographie, qui n'est pas un objet d'ordre discursif, la sémiologie va rechercher le message, le discours dont on a investi l'image. Cependant, à travers le cas de la photographie, Barthes s'ouvre à un nouveau champ du langage et du sens. C'est un champ qui ne se laisse pas répertorier ou classer selon une réserve de signes ou de codes. Contrairement au sens obvie, qui témoigne d'une certaine

intentionnalité, le sens obtus devient une certaine projection. C'est une certaine résonance du sens, qui demeure, même après que l'on ait décrit le code informationnel et symbolique. Il y a toujours une dimension du sens qui n'est pas épuisée par l'analyse sémiologique et son ancrage linguistique (Barthes 1982 : 48). En d'autres termes, l'analyse sémiologique s'impose avant tout pour la dimension lisible du sens (la signification, la recherche du signifié), mais ne peut atteindre l'ineffable. Le sens obtus n'est pas intentionnel, c'est un sens qui émerge sans pour autant être retraçable. C'est un certain rapport au sens qui se manifeste, qui est pour ainsi dire produit par l'incapacité du langage. Il y a une certaine exigence de sens qui ne peut pas être apportée intégralement par le langage : comme une affirmation que le champ discursif n'épuise pas le champ du sens et de la communication

Ce niveau présent dans la photographie constitue donc un défi à l'analyse sémiologique, et en expose les limites. Il ne permet plus de supposer que le langage est omniprésent, que tous les objets communicationnels sont porteurs d'un message, s'inscrivent d'une façon indifférenciée dans le champ du discours. Le langage du sémiologue ne peut plus se poser comme traduction, transparence du message photographique. Comme l'affirme Barthes (1982 : 55) :

le sens obtus est un signifiant sans signifié ; d'où la difficulté à le nommer : ma lecture reste suspendue entre l'image et sa description, entre la définition et l'approximation. Si l'on ne peut décrire le sens obtus, c'est que, contrairement au sens obvie, il ne copie rien : comment décrire ce qui ne représente rien ? Le « rendre » pictural des mots est ici impossible. La conséquence est que si, devant ces images, nous restons vous et moi au niveau du langage articulé – c'est-à-dire de mon propre texte –, le sens obtus ne parviendra pas à exister, à entrer dans le métalangage du critique. Cela veut dire que le sens obtus est en dehors du langage (articulé), mais cependant à l'intérieur de l'interlocution.

Le cas de la photographie et de son analyse semble donc jouer un rôle majeur dans la réflexion sur le langage, et informera chez Barthes sa remise en question du paradigme structural. En présentant un certain ineffable, en subvertissant toute l'économie du signe, la photo amènera Barthes à s'interroger sur les limites du discours, du langage et de la signification.

Le discours ne parvient pas à rendre compte de l'image selon les propres termes de cette dernière, et laisse toujours quelque chose en dehors. Le langage du sémiologue et du critique est donc toujours, en tant que langage, dans l'incapacité d'aborder cette dimension – parler ce sens obtus serait donc déjà un leurre, un effet d'optique. En prenant le cas de l'image, Barthes peut montrer les limites du langage (le discours n'épuise pas le champ du sens), et poser une réflexion sur le métadiscours du critique, et ce qu'il peut atteindre par le langage, les limites au sein desquelles il évolue (Barthes 1982 : 55).

La verbalisation de la photographie deviendra donc chez Barthes, et par extension dans le champ du post-structuralisme, un enjeu central dans la compréhension de la limite et des usages sociaux du langage. L'impossibilité même de la description de la photographie sera dès lors l'enjeu central des travaux de Barthes sur la photographie. Comme il l'indique (1982 : 12) :

décrire consiste précisément à adjoindre au message dénoté, un relais ou un message second, puisé dans un code qui est la langue, et qui constitue fatalement, quelque soin qu'on prenne pour être exact, une connotation par rapport à l'analogie photographique : décrire, ce n'est donc pas seulement être inexact ou incomplet, c'est changer de structure, c'est signifier autre chose que ce qui est montré.

En se penchant sur le cas de la photographie – conçue comme limite irréductible et singularité – c'est le champ du langage dans son intégralité qui est remis en question.

2. « La chambre claire » et la redéfinition de la photographie

Ce texte de Barthes – le dernier publié de son vivant – répond aux interrogations soulevées par l'analyse sémiologique de la photographie. Face à la photographie, et aux limites présentées aux discours du critique, Barthes cherchera ce que la photographie est « en-soi ». Ne pouvant que constater l'irréductibilité de la photographie face aux classifications traditionnelles, Barthes s'intéresse à ce qui constitue la nouveauté de la photographie dans le régime de communication moderne. Reprenant ses recherches précédentes, Barthes reconnaît une dimension signifiante, dotée d'une

intentionnalité et prenant toute sa cohérence dans le champ du discours. Or, ce n'est pas à ce niveau qu'il faut chercher la particularité de la photographie – car à ce niveau elle est similaire à tous les autres supports qui s'offrent au sémiologue – mais au niveau de son rapport au référent, et le bouleversement culturel que celui-ci entraîne. Contrairement aux études plus classiques sur la photographie, qui s'intéressent au signifiant photographique et aux règles de composition, ou bien aux études sociologiques qui s'intéressent à la photographie comme rite, Barthes va s'intéresser à la photographie et à ses propriétés (Barthes 1980 : 13–19). En faisant de la sorte, Barthes dévoile le potentiel communicationnel qui habite l'objet photographique. Il ne va pas s'intéresser aux messages véhiculés par la photographie, mais à la photographie comme médium, et à la mobilisation du monde qui y est impliquée. Cette dimension, cette particularité, même si elle est reprise par le langage, demeure et persiste, même après qu'on l'ait parlée. En somme, Barthes va chercher le propre de l'énonciation photographique hors de tout message (Barthes 1981 : 376–377).

Barthes reprend la distinction présentée précédemment entre le sens obvie et le sens obtus, en modifiant ses termes et sa perspective. Barthes identifie deux éléments qui fonctionnent conjointement dans la photographie et fondent son intérêt : le *studium* et le *punctum*. Les termes « obvie » et « obtus » employés par Barthes permettaient de poser une distinction au cœur même de la sémiologie, mais n'étaient pas des concepts propres à la photographie et qui la situaient. Le *studium* d'une photographie est une étendue, il est de l'ordre de l'information classique. Ce terme latin renvoie à l'application à une chose, un investissement général, mais sans acuité particulière (Barthes 1980 : 47–48). Le *studium* n'est qu'un intérêt général poli, face à la photographie ; reconnaître le *studium* d'une photographie, c'est chercher à retrouver, dévoiler l'intention de l'Opérateur de la photographie et se placer dans le champ de la culture, approcher la photographie selon un code (Barthes 1980 : 50). En somme, c'est réinvestir la photographie dans le champ du discours, dans un champ communicationnel saturé par les notions de message et d'intelligibilité. Le *studium* renvoie à la dimension culturelle, à l'investissement d'un champ social. Il y a donc ici « lecture » de la photographie, dans la mesure où un certain message est investi en elle. Cette lecture renvoie à une activité, non pas à la réception passive d'une signification déposée ou enfouie. Comme tout message – qui

renvoie donc à la formulation d'un langage, d'un discours selon un code contingent et arbitraire, donc historiquement et socialement situé – c'est avant tout un produit culturel qui implique un ensemble de savoirs, de conventions, donc une morale (ou préjugés) au sens nietzschéen.

La notion de *studium* renvoie à ce qui constitue le préjugé fondamental de toute la recherche structurale et sémiologique, à savoir une économie de la communication basée sur l'intentionnalité et la transmission d'un message d'ordre linguistique. C'est par le fait que du photographe au spectateur le même code est partagé que la photographie peut signifier et transmettre de l'information (Barthes 1981 : 51). Le *studium* se distingue des mythes littéraires dans la mesure où les codes de composition de l'image ne sont pas les mêmes que les codes de la composition littéraire; mais il s'inscrit dans une même économie de la communication fondée sur le signe et la réciprocité entre le signifiant et le signifié. La connotation dans une photographie ou un discours ne s'appuie donc pas sur la même forme, mais la téléologie reste la même et vise irrémédiablement un signifié linguistique (Barthes 1957 : 190–201). En conséquence, ce n'est pas dans le *studium* qu'il faut rechercher le propre de la photographie, mais bien plutôt dans ce qui se présente à ses côtés.

Barthes oppose le *punctum* au *studium*. Le *punctum* est l'élément qui vient déranger le *studium*, qui fait irruption dans la lecture culturellement réglée de la photographie. Le *punctum* est un détail, un objet partiel qui se situe hors de toute expérience sociale de la photographie. En tant que tel, le *punctum* est un supplément qui n'est pas codé, un supplément qui appelle le lecteur sans se déployer dans le cadre des affects liés au langage. Le *punctum* est ce qui renvoie à la singularité de chaque photographie, ce qui ne peut prétendre à une généralité et à la signification. (Barthes 1980 : 73–89). Il correspond à un certain rapport sauvage et sans culture face à la photographie (Barthes 1980 : 20). Il constitue un événement dans l'expérience photographique, une expérience qui remet en question le flux commun du langage et de la signification. Le *punctum* est ce qui ne peut pas être nommé, ce qui offre une résistance à tout discours critique. C'est un détail : « un point de singularité troue la surface de la reproduction – et même de la production – des analogies, des ressemblances, des codes » (Derrida 1981 : 272).

Hors de tout code socialement défini, le *punctum* qui se trouve dans certaines photographies relève de la subjectivité, ou plutôt des mouvements d'une subjectivité. Ce que la photographie ponctuée touche, c'est le moi du spectateur hors du langage et des sentiments vulgaires et communs fondés par lui (Barthes 1980 : 36). Ce que la photographie atteint est une expérience de la singularité, de la non-banalité. Barthes écrit au sujet de l'expérience du *punctum* (1981 : 87) : « L'effet est sûr, mais il est irrepérable, il ne trouve pas son signe, son nom ; il est coupant et atterrit cependant dans une zone vague de moi-même ; il est aigu et étouffé, il crie en silence ».

L'opposition du *studium* et du *punctum* permet de situer plus précisément les limites des analyses précédentes de Barthes qui s'inscrivaient encore dans une méthodologie structuraliste. En se tournant de façon plus spécifique vers l'objet photographique lui-même, et ce qui le caractérise – à savoir un rapport nouveau au référent – Barthes est ensuite en mesure de questionner la préséance du langage dans les études en communication, et d'entretenir la possibilité d'une économie de la communication qui ne s'inscrit plus dans le paradigme linguistique qui caractérise à la fois le structuralisme et le post-structuralisme.

Le défi que constitue la photographie pour l'analyse sémiologique tient au rapport de la photographie à sa référence. Le référent de la photographie est unique et se distingue ainsi de celui des autres systèmes de représentation ; il y a un caractère distinctif de la représentation photographique qui éprouve la représentation linguistique, voire la notion même de représentation (Dant & Gilloch 2002 : 15). Le référent photographique est la chose nécessairement réelle qui a été placée devant l'objectif, pas la chose facultativement réelle à laquelle renvoient le dessin ou le discours. Barthes insiste sur ce point (1980 : 120) :

La peinture, elle, peut feindre la réalité sans l'avoir vue. Le discours combine des signes qui ont certes des référents, mais ces référents peuvent être et sont le plus souvent des « chimères ». Au contraire de ces imitations, dans la Photographie, je ne puis jamais nier que *la chose a été là*. Il y a double position conjointe : de réalité et de passé. Et puisque cette contrainte n'existe que pour elle, on doit la tenir, par réduction, pour l'essence même de la Photographie.

C'est à partir de ce point que l'incompatibilité entre le discours et la photographie est affirmée. La photographie modifie le côté artistique de la représentation et ainsi revêt une importance capitale pour l'économie de la communication moderne. Ce point permet de montrer comment se déploie la pragmatique propre à l'approche de Barthes. Deleuze affirme que Barthes, tout comme Foucault, mettront dans leurs derniers textes l'accent sur une pragmatique généralisée. Cependant, là où la pragmatique de Foucault sera « stoïcienne » et polémique, celle de Barthes sera « épicurienne » (Deleuze 1990 : 123). La pragmatique de Barthes en sera donc une de l'affect, qui mettra l'emphase sur la dimension esthétique et érotique de la communication en général, et du langage en particulier. Barthes va considérer le discours avant tout du point de vue des affects qui lui sont liés, et posera les bases d'une typologie des différents plaisirs associés au langage (Barthes 1973 : 82–85). Cependant, d'une manière générale, l'esthétique associée au langage s'inscrit toujours dans l'optique du réitérable, de la généralité et de la fiction. L'irréductibilité de la photographie vient donc justement du fait qu'elle participe d'un régime affectif différent, qu'elle est une forme artistique qui diffère du langage. L'affect de la photographie et les différents affects dont sont capables le langage ne peuvent s'entrecroiser. La photographie est liée à l'irruption d'une singularité, d'un authentique. La photographie, en se présentant comme quelque chose d'irréductible au discours, en nous confrontant à « l'impuissance à nommer » (Barthes 1980 : 84), entretient le possibilité d'un régime de communication qui répond à des affects différents. L'émergence de la photographie, le développement technologique qui a permis le développement de la photographie se pose donc comme une limite au langage, et remet en cause le régime de la communication fondé sur le discours. La civilisation du discours dont parle Barthes renvoie bien à une configuration historique, à une économie de la communication basée sur le discours et un certain affect de la signification. Le discours se déploie dans un champ communicationnel culturellement et historiquement codé. L'affranchissement du code est ce qui marque la photographie, et bouleverse le régime de la communication centrée autour du langage (Barthes 1980 : 48).

Il n'y a pas besoin de code pour lire l'image photographique au niveau de sa dénotation ; elle a une façon particulière, différente du langage, de médiatiser le monde (Dant & Gilloch 2002 : 6–7). L'enjeu que présente

alors l'analyse de la photographie ne relève plus d'une certaine méthodologie, mais atteint en son coeur même l'ontologie de toutes les approches issues de la linguistique saussurienne. Il ne s'agit plus de voir les catégories discursives qui rendent possible une « lecture » de la photographie. Il s'agit plutôt de s'interroger sur la pratique du commentaire elle-même, sur sa nature créatrice, et de voir à quoi un discours sur la photographie peut prétendre (Barthes 1981 : 379).

Ce rapport entretenu à la référence impose un type de réflexion nouveau. Selon Barthes, le fait que la photographie reproduise à l'infini ce qui n'a eu lieu qu'une fois, « réellement », et ne se répétera jamais met l'accent sur le particulier et le contingent : le nom de son noème est le « Ça-a-été ». La photographie nous confronte à une singularité pure, à un événement qui a été et qui ne peut plus jamais être. Le rapport à la photographie revient donc à une expérience de la mort, et constitue un trouble au niveau civilisationnel. Ce qui fait le propre de la photographie, ce qui commande le régime de communication basé sur la photographie n'est donc pas le visuel, l'optique (que l'on pourrait contraster à l'auditif de la parole et du syntagme). C'est par son rapport au temps – la façon dont la photographie nous présente un référent particulier, ancré dans un passé à tout jamais inaccessible – que l'on peut saisir la valeur de la photographie au niveau civilisationnel : l'appareil photo est une horloge à voir (Barthes 1980 : 33).

Ce qui est également important, c'est que le référent participe d'un différent niveau de « réalité » que le langage. Le référent de la photographie est immédiatement donné dans son être particulier et singulier, sans recours à la structure langagière qui perdure et donne un caractère commun au champ de la signification (Barthes 1980 : 15–17). C'est donc l'avènement de la photographie, et non pas du cinéma, qui partage l'histoire du monde moderne. En ce sens, la photographie a affaire à la crise de mort qui commence dans la deuxième moitié du 19^e siècle. Avec la photographie, il y a un renoncement aux monuments, et intrusion dans la société d'une mort asymbolique, d'une mort plate où il n'y a rien à dire (Barthes 1980 : 136–144).

En insistant sur l'événement social que constitue la photographie, Barthes nous permet en retour de poser une réflexion historique sur le paradigme discursif. La révolution que présente la photographie ne tient pas

à l'émergence de nouvelles significations ou de nouveaux mythes. Il s'agit d'une révolution au niveau de toute l'économie de la communication. Il s'ensuit qu'une telle réflexion historique se pose nécessairement pour le discours, et son usage particulier. On constate dès lors que, contrairement à une perspective qui considérerait que la communication verbale épuise le champ de la communication, il peut y avoir différents moyens d'engager le monde et l'autre. La photographie communique, mais selon un régime qui lui est propre, incommensurable. Le discours est fondé sur une structure de signes répétables, donc communs. La photographie, au contraire, renvoie toujours à un authentique, à l'image du réel unique, de la singularité qui a été et qui ne peut réapparaître ou être médiatisée autrement :

C'est le malheur (mais aussi peut-être la volupté) du langage de ne pouvoir s'authentifier lui-même. Le noème du langage est peut-être cette impuissance, ou, pour parler positivement : le langage est, par nature, fictionnel ; pour essayer de rendre le langage infictionnel, il faut un énorme dispositif de mesures : on convoque la logique, ou, à défaut, le serment ; mais la Photographie, elle, est indifférente à tout relais : elle n'invente pas ; elle est l'authentification même ; les artifices, rares, qu'elle permet, ne sont pas probatoires ; ce sont au contraire des truquages : la photographie n'est laborieuse que lorsqu'elle triche. (Barthes 1980 : 134–135)

Il apparaît donc que le type de communication propre à la photographie se distingue de façon radicale de la communication discursive. Le cas de la photographie prend alors une importance nouvelle. Il ne s'agit plus d'un des nombreux lieux indifférenciés où se déploie le champ du langage, mais plutôt d'un espace qui est imperméable, qui ne se laisse pas saisir par le discours. Ce cas devient d'autant plus intéressant qu'il devient ce contre quoi bute le discours, permettant ainsi par défaut de définir non seulement les propriétés, mais aussi les limites du champ discursif. Comme l'indique Todorov, le livre de Barthes porte sur la photographie « de façon trompeuse, bien sûr » (1981 : 327). En accompagnant le passage chez Barthes du structuralisme au post-structuralisme, le cas de la photographie permet de mettre en évidence le statut du discours dans le champ communicationnel, tempérant ainsi diverses affirmations mettant en cause l'ubiquité du discours dans les approches critiques issues du structuralisme.

3. La photographie et l'enjeu du discursif

L'interrogation que pose Barthes sur la photographie ne donne donc pas lieu à une réflexion sur l'analyse sémiologique et son application, mais plutôt sur le lien qui vient à s'établir entre le discours du critique et la photographie au sujet de laquelle il écrit. En se posant comme un espace imperméable au discours, qui agit selon une logique qui lui est propre, la photographie devient le lieu d'un questionnement et d'une problématique forte pour l'analyse structurale et post-structurale. D'une façon plus générale, il devient question du langage, du discours et de son rapport au monde, à l'histoire et aux pratiques sociales. Le cas de la photographie met bien en évidence le fait que le monde ne parle pas, et surtout que notre relation au monde et à l'autre n'est pas par nature discursive. C'est bien le résultat d'une certaine pratique, d'une certaine interprétation et d'un certain usage de l'élément langagier qui définit le régime de communication moderne en termes de signification ou de message.

La conclusion majeure des textes de Barthes sur la photographie est que cette dernière ne peut être atteinte par le discours. La description de la photographie est comme un acte vain, ou du moins un acte qui ne saurait tenir sa cohérence et sa légitimité de la photographie dont traite le critique ; les deux structures sont irréductibles, il n'y a pas d'incorporation possible entre les deux. Pas de métalangage. Le discours critique ne peut donc pas prendre la photographie comme objet comprenant déjà un message (Barthes 1981 : 12).

La *critique* de la photographie est alors une activité qui doit être comprise à partir du champ du discours. Parler la photographie est une activité de dissémination de la langue dont la photographie en elle-même reste irrémédiablement isolée. La photographie est certes un médium, relève du domaine de la communication, mais elle tient son intelligibilité et son effectivité d'une économie de la communication qui diffère de celle du langage. Tandis que la photographie reste prise dans son rapport à l'avoir-été effectif, la logique du discours en est une qui tire sa validité d'elle-même, et qui s'inscrit dans une logique du symbole, donc une logique du généralisable, du répétable, du continuellement actuel. S'interroger sur l'analyse de la photographie entraîne donc un passage de l'épistémologie à l'ontologie. Il n'est plus question de ce que la photographie signifie, de

la manière dont elle signifie. Le cas de la photographie est d'une importance cruciale dans la mesure où elle fait poser toute l'interrogation sur la signification, sur ce qu'est la signification. La photographie nous présente un espace communicationnel qui excède le simple référentiel linguistique, qui dépasse l'intellection, qui nous offre du sens dépourvu de signification (Barthes 1982 : 44–48). Le métalangage du critique n'a pas de prises sur la photographie, le signe linguistique ne saurait aucunement rendre compte du référent photographique selon ses propres termes. La critique de la photographie devient alors une activité qui tient sa cohérence d'elle-même, qui se situe intégralement dans le champ du langage et qui obéit à des règles de structuration propres.

Ce constat face à la photographie répond à, et poursuit, la remise en cause de l'activité critique faite par Barthes. Face à une oeuvre ou à un objet de la vie quotidienne, la critique traditionnelle a tendance à considérer le discours comme un instrument et une transparence. Le langage est dévalorisé comme le médium d'un sens qui renvoie hors de lui. Selon cette perspective, « les mots n'ont plus de valeur référentielle, mais seulement une valeur marchande ; ils servent à communiquer, comme la plus plate des transactions, non à suggérer » (Barthes 1966 : 22). Or, comme l'indique Barthes, le langage possède des caractéristiques qui lui sont propres et qui relèvent du symbole. Bien plus, la dimension symbolique est le propre exclusif du discours. Plutôt que de rechercher une équivalence entre le signifiant et le signifié, Barthes va affirmer l'autonomie du signifiant et le libérer des contraintes de la communication référentielle (De Man 1990 : 180–181).

Chez Barthes, c'est la littérature qui incarne le plus parfaitement cette dynamique du langage qui vaut en lui-même, hors de toute téléologie référentielle. La réflexion sur le littéraire est alors indissociable d'une réflexion sur le langage et sur le sens. Le mouvement de Barthes revient donc à traiter sur un même plan littérature et langage, critique et linguistique, mais selon un plan qui inverse les priorités qui avaient lieu auparavant. Ce n'est pas tant la « rigueur » de l'analyse linguistique qui peut s'appliquer aux codes et permutations littéraires, mais c'est plutôt la pratique littéraire, empreinte d'un usage symbolique, qui va remettre en cause certains postulats de la linguistique moderne. La réflexion de Barthes sur la littérature

le mènera à une remise en cause de nombreux préjugés de la linguistique, et à une redéfinition du rôle de la critique (Barthes 1984: 21–22).

En insistant sur la littérature comme pratique d'écriture, comme un certain rapport au sens et à la signification, Barthes reviendra sur la fonction et les pratiques de la critique. La critique, se définissant avant tout comme pratique d'écriture, se situe donc sur le même plan que la littérature. En tant que tels, les critères de vérité, d'adéquation du discours à quelque chose de non discursif, ne tiennent plus. Les critères de validité ne se trouvent plus dans le rapport du discours à son objet, mais dans des critères « internes » de construction linguistique de discours et d'énoncés. Le critique, en choisissant la pratique d'écriture, se place dans sa totalité dans une économie de la communication où le discours vaut en-soi. Ce n'est pas tellement un renversement, que l'affirmation d'une certaine irréductibilité du langage qui est mise en avant dans le discours littéraire. La littérature met en avant un usage du langage qui dépasse tout message, toute valeur instrumentale. Le langage, même dans une situation d'énonciation concrète (parlée, et non pas écrite) possède toujours cette potentialité autotélique, propre au littéraire, valant en lui-même plutôt que par le message qu'il véhicule. Comme l'indique Barthes (1966: 52): « une même et une seule vérité se cherche, commune à toute parole, qu'elle soit fictive, poétique ou discursive, parce qu'elle est la vérité de la parole même ».

Bien que le langage ne soit jamais tout à fait autosuffisant, il conserve toujours ce potentiel. Bien plus, le langage n'est jamais tout à fait ouvert vers l'extérieur. À travers le processus de nomination, par exemple, il demeure toujours un système de signes arbitraire et structuré. Le langage n'est donc jamais objet pur, valant en-soi, mais il ne peut non plus être transparence, un simple instrument neutre de médiation du réel (Barthes 1966: 60). Toute critique n'est, en définitive, que du langage. Parler le symbole vient donc à reconnaître que c'est uniquement dans la critique que les symboles voient le jour, que c'est au sein du discours critique, par son intermédiaire, que les symboles sont « lus » (ou « écrits »). Il ne s'agit pas de dévoiler quelque chose qui était présent, mais caché. Il est plutôt question de voir comment le discours du critique est lui-même producteur de symboles et de sens/signification. Ce n'est pas dans leur rapport

à l'objet que les symboles qui émergent du discours critique doivent être ramenés, mais plutôt dans leur logique propre. Le champ du discours est à la fois clos et ouvert. Clos dans la mesure où chaque discours vaut en-soi, et que le renvoi à un objet n'est qu'un leurre. Ouvert, étant donné le renvoi continué d'un champ symbolique à un autre.

La photographie répond à l'affirmation répandue qu'il n'y a rien hors du texte. Les travaux de Barthes montrent bien comment le champ du texte répond à une économie de la communication basée sur le symbolisme, et engage un rapport à la référence issu de la linguistique structurale. Du structuralisme au post-structuralisme, le rapport entre signifiant et signifié est bel et bien remis en cause, mais dans les deux cas – celui où le signifiant est indissociablement associé à un signifié, et celui où le signifiant est doté d'une certaine autonomie – le rapport à la référence n'en est pas un de singularité, basé sur une occurrence unique qui a *effectivement* eu lieu, mais est fondé sur un code arbitraire, social et historique. C'est dans cette mesure que la photographie et le discours constituent deux sphères irréductibles : il y a le champ photographique de l'avoir-été, et le discours du critique qui suit la logique du symbole. C'est également à partir de cela qu'on ne peut affirmer qu'il n'y a rien hors texte, en d'autres termes que le champ discursif est fermé sur lui-même. Le cas de la photographie permet donc bel et bien de circonscrire et limiter le champ du discours selon la perspective post-structurale. De plus, l'insistance sur la dimension historique et culturelle de la photographie, sur l'irruption d'une nouvelle façon de communiquer, nous permet en retour de nous interroger sur la primauté du discours dans les sociétés contemporaines. Plutôt que de constituer un fait naturel, ontologique, la façon dont le discours sature l'espace social – notamment en réinvestissant des objets par définition non discursifs, comme la photographie, par exemple – peut de surcroît être ramené à une économie de la communication où le rapport à la référence est placé sous le signe du décalé et du banal, du (re)codé. L'objet photographique devient donc un élément incontournable dans la réflexion sur la communication et la tradition structuraliste, dans la mesure où il met en évidence une pratique sociale, un certain usage du langage qui se veut naturel et transparent.

Bibliographie

- BARTHES, ROLAND (1985). *L'aventure sémiologique*. Paris: Seuil.
- BARTHES, ROLAND (1984). Écrire, verbe intransitif ?. Dans: *Le bruissement de la langue*. Paris: Seuil: 21–32.
- BARTHES, ROLAND (1982). *L'obvie et l'obtus*. Paris: Seuil.
- BARTHES, ROLAND (1981). Sur la photographie. Dans *Le grain de la voix*. Paris: Seuil: 372–379.
- BARTHES, ROLAND (1980). *La chambre claire*. Paris: Seuil.
- BARTHES, ROLAND (1978). *Leçon*. Paris: Seuil.
- BARTHES, ROLAND (1973). *Le plaisir du texte*. Paris: Seuil.
- BARTHES, ROLAND (1970). *S/Z*. Paris: Seuil.
- BARTHES, ROLAND (1966). *Critique et vérité*. Paris: Seuil.
- BARTHES, ROLAND (1957). *Mythologies*. Paris: Seuil.
- DANT, TIM & GILLOCH, GRAEME (2002). Pictures of the Past. *European Journal of Cultural Studies* 5/1: 5–23.
- DELEUZE, GILLES (1990). Fendre les choses, fendre les mots. Dans *Pourparlers*. Paris: Minuit: 115–128.
- DE MAN, PAUL (1990). Roland Barthes and the Limits of Structuralism. *Yale French Studies* 77: 177–190.
- DERRIDA, JACQUES (1981). Les morts de Roland Barthes. *Poétique* 47: 269–292.
- DERRIDA, JACQUES (1967). *De la grammatologie*. Paris: Minuit.
- FOUCAULT, MICHEL (1976). *Histoire de la sexualité I*. Paris: Gallimard.
- FOUCAULT, MICHEL (1966). *Les mots et les choses*. Paris: Gallimard.
- KRISTEVA, JULIA (1967). Bakhtine, le mot, le dialogue et la roman. *Critique* 239: 438–465.
- TODOROV, TZVETAN (1981). Le dernier Barthes. *Poétique* 47: 323–327.

