

BLOW UP : LE PUZZLE SÉMIOTIQUE

MICHAELA FIŠEROVÁ

Abstract

The article focuses on the semiotic problem of our interpretation expectancies of photographic image as evidence of crime, as it appeared in Antonioni's film *Blow up*. The analysis will consist in a semiotic discernment of our interpretation expectancies in the case of the photograph as a fixed image based on a *print* (Didi-Huberman, Frazer), and in the case of the film as an *image-motion* based on a photograph (Deleuze, Bergson). The proposed solution consists in a final connection of these two different analyses, according to Peirce's theory of *unlimited semiosis*.

Dans le discours politique et juridique actuel, la photographie est supposée être douée d'un pouvoir représentatif particulier. En témoigne la pratique policière d'enregistrement, réalisée le plus souvent sous forme de photos d'identité, de registres de criminels ou d'instantanées comme preuves de délits : ces photographies sont censées être capables de saisir la vraie apparence de l'événement réel et d'en produire une représentation, qui servira ensuite de preuve dans l'enquête criminologique.

Dans la suite de notre réflexion, nous voudrions poser nos attentes discursives vis-à-vis de la photographie comme un problème d'ordre sémiotique. Sa solution devrait nous conduire à répondre à la question de savoir quelle est la nature de ces attentes : qu'est-ce qui nous fait vénérer la photographie à titre de « témoin oculaire » des événements ? Quels sont les enjeux sémiotiques de ce mode d'interprétation ?

Blow up : l'énigme de l'événement

Rappelons que ce thème n'est pas nouveau, qu'il avait déjà été pertinemment traité par Michelangelo Antonioni dans son fameux film *Blow up*. Le film en

question est fondé sur un paradoxe : le personnage principal, photographe professionnel, n'a rien vu. Et pourtant, il a tout vu. Il apparaît que les détails agrandis des photographies – qu'il a faites en cachette d'un couple d'amoureux – dévoilent en image la présence d'un crime. Surtout l'agrandissement successif d'une des photographies semble révéler un meurtre : peu à peu, on tend à reconnaître dans la structure de l'arbrisseau les contours d'une main tenant un pistolet. L'agrandissement permet au photographe de revoir la scène en détail : grâce à celui-ci, le photographe découvre tous les éléments de la scène enregistrée, même ceux qui ont échappé à son attention au moment de la prise. Mais il hésite : les apparences ne sont-elles pas trompeuses ? A-t-il vraiment été témoin d'un crime ? Ce soupçon grave, n'est-il qu'un produit de son imagination ?

Toutes ces questions sont de l'ordre d'une double énigme qui habite le film *Blow up* : d'une part celle de la signification de la photographie en tant qu'image issue de l'empreinte, d'autre part celle du rôle du photographe censé apporter un témoignage. Le problème qui relie les deux consiste en la constatation que, lors de sa prise des images, le photographe n'avait pas l'intention d'y introduire les éléments enregistrés, car il ne les a même pas repérés. Confronté à cette expérience bouleversante, le spectateur se rend compte qu'à part nos intentions d'auteurs, l'appareil enregistrant les empreintes lumineuses nous permet de revoir une scène du passé et de voir dans la photo bien plus que ce que nous étions capables de remarquer au moment de sa prise. Et pourtant, on hésite : l'agrandissement des photographies, permet-il vraiment d'accéder à l'événement ?

Peirce et la photographie : la *Secondité*

La photographie argentique¹, qui est en question dans le film *Blow up*, est un type d'image spécifique : elle est une empreinte de lumière du réel qui a été visible au moment de sa prise. En tant que telle, elle est supposée rendre possible une quasi-présence de la perception visuelle passée : elle se vouûte comme un pont au-dessus du gouffre entre « ici et maintenant » et « là et une autre fois ». Et pourtant, comme nous voudrions le montrer, l'enjeu du dispositif photographique n'est pas capable de nous faire accéder au passé, son enjeu est plutôt celui d'immobiliser et de conserver les données visuelles dans le temps.

¹ Dans cet article, il s'agit de photographie instantanée (ni arrangée, ni mise en scène : la scène n'est pas modifiée avant l'enregistrement) et non numérique.

En tant qu'empreinte, la photographie passe le plus souvent pour la photographie « indicielle ». Cette caractéristique est originellement due à la conception sémiotique de Charles S. Peirce que nous avons choisi comme guide pour notre réflexion. La voie peircienne d'analyse nous paraît plus appropriée que celle du structuralisme, parce que nous considérons que ce dernier ne dispose que des moyens d'analyse limités. A la différence de la conception binaire du structuralisme, Peirce soutient qu'il y a trois modes d'être, « l'être de la possibilité qualitative positive, l'être du fait actuel, et l'être de la loi qui gouvernera les faits dans le futur »² et que ces trois modes d'être donnent naissance aux trois relations qui établissent les signes : la *Priméité*, la *Secondéité* et la *Tiercéité*, et aux trois catégories respectives des signes : l'*icône*, l'*indice* et le *symbole*. Comme le structuralisme analyse uniquement les relations qui se rangent dans la troisième catégorie peircienne des signes – les *symboles*, signes conventionnels – il est incapable de comprendre les relations qui ne sont pas arbitraires, et ne dit rien de décisif ni à propos de ce que Peirce appelle les *icônes*, signes motivés par l'analogie qualitative, ni à propos des *indices*, signes qui naissent en fonction d'un contact physique.

Pour ce qui est des photographies, selon Peirce, il s'agit d'images qui ressemblent exactement aux objets qu'elles représentent. Par conséquent, on pourrait être tenté de les ranger parmi les *icônes* : signes créés à partir de la pure similarité qualitative entre le signe et son objet. Or, dit Peirce, dans le cas des photographies, cette ressemblance est due au fait qu'elles sont « physiquement forcées de correspondre point par point à la nature. »³ La cause physique de cette ressemblance exacte le conduit finalement à ranger les photographies parmi les *indices* : signes liés à son référent par les relations qui relèvent d'un rapport existentiel. Autrement dit, on n'est plus dans les rapports de *Priméité*, mais dans ceux de *Secondéité*. La *Secondéité*, « le mode d'être d'une chose qui consiste dans la manière d'être d'un second objet »⁴, conçoit l'être relatif à quelque chose d'autre : c'est la catégorie de l'expérience, du fait, de l'existence, de l'action-réaction. Elle s'inscrit dans un temps discontinu, où s'impose la dimension du passé : tel fait a lieu à tel moment, avant tel autre, qui en est la conséquence. De cette façon, dit Peirce, la girouette s'oriente en fonction de la direction du vent ; les traces des pas indiquent le passage de quelqu'un, on éprouve une douleur à cause d'un mal de dents, etc.

Si nous acceptons le rangement peircien de la photographie parmi les signes indiciels, déterminés par la *Secondéité*, nous devrions accepter également l'influence des *indices* sur nos attentes discursives, qui déterminent nos interprétations

² Peirce, Charles Sanders, *Écrits sur le signe*, Paris, Editions du Seuil, 1978, p. 69.

³ *Ibid.*, p. 151.

⁴ *Ibid.*, p. 70.

de la photographie. Les scènes emblématiques du film *Blow up* montrent bien la particularité de nos attentes liées à l'*indice*. Ni le signe iconique, ni le signe symbolique ne sont en mesure de produire ce que produit le signe indiciel : à savoir, l'impression de maintenir le spectateur en contact avec un moment du passé par le moyen de l'image photographique elle-même.

Didi-Huberman à propos de Frazer

Le lien entre nos possibilités d'interprétation et notre croyance en la véracité particulière des empreintes comme *indices* a été récemment mis en évidence par d'autres penseurs, dont Georges Didi-Huberman. Ce dernier mentionne, dans *La ressemblance par contact*, le pouvoir politique des empreintes sous l'angle d'une souveraineté que « l'objet technique rend possible comme processus aussi bien que comme paradigme »⁵. À son avis, cette souveraineté des empreintes est paradoxale : d'une part, le *contact physique* avec la matrice garantit le pouvoir de l'unique ; d'autre part, tant que la matrice existe, elle autorise sa propre reproduction, laquelle peut se poursuivre à l'infini, sans courir le risque de se perdre dans la dissémination.

Afin de comprendre ce pouvoir de la photographie, Didi-Huberman propose de « séculariser nos propres catégories d'interprétation »⁶ et de passer du problème sémiotique de l'interprétation et de l'usage de la photographie par les historiens au problème anthropologique de la croyance en la véracité de son témoignage. Didi-Huberman rappelle que le pouvoir politique de l'empreinte est d'origine « magique », conditionné par une loi inconsciente, constamment présente dans les diverses cultures du monde entier. Selon cette croyance, nommée par l'anthropologue James George Frazer *la magie contagieuse*, les choses qui ont été une fois réunies et ensuite séparées, « restent néanmoins, malgré la distance qui peut se trouver entre elles, unies par un lien de sympathie si puissant que tout ce qu'on fait à l'une affecte l'autre parallèlement »⁷.

Cette croyance, étudiée originellement par Frazer et évoquée récemment par Didi-Huberman, peut expliquer certaines de nos attentes discursives, lesquelles sont à l'origine de deux choses : la croyance en la véracité de la photographie d'un côté, et la classification des signes chez Ch. S. Peirce de l'autre. Du point de vue

⁵ Didi-Huberman, Georges, « La ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte », in : *L'empreinte*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1997, p. 49.

⁶ *Ibid.*, p. 52.

⁷ Frazer, James George, *Origines magiques de la royauté*, Paris, Librairie Paul Geuthner, 1920, p. 19.

de la crédibilité attribuée traditionnellement à l'image photographique, il n'est pas négligeable qu'il s'agisse de l'image issue d'une empreinte de lumière, et que celle-ci est produite par l'appareil destiné à faire revoir ce qui a déjà été vu afin de disséminer les traces du passé. La relation qui fonde l'*indice* comme signe est celle de l'adhérence capable de dissémination qui est propre aux empreintes. Cette même relation du contact physique, qui fait à la fois que l'empreinte est un *indice* chez Peirce et qu'elle est supposée être habitée par la *magie contagieuse* chez Frazer, assure la demande de véricité et le pouvoir politique de tout témoignage par la photographie.

Le fonctionnement de ce principe « magique » était bien repérable dans le film *Blow up* : le photographe tend à chercher la vérité de la scène mise en image par agrandissement de l'image elle-même. Mené par l'attente discursive de la photographie, il tend à croire que les photographies promettent de faire voir le passé vu à nouveau. Cette attente de la photographie résulte du fait que la photographie est *indice*, type de signe particulier, auquel on associe les attentes particulières : celles qui sont liées au fait que, dans notre culture, celui qui témoigne d'un événement pris en image n'est pas le photographe, mais son appareil. Cependant, il arrive que ces attentes ne soient pas toujours satisfaisantes : l'échec interprétatif du photographe du film *Blow up* montre combien la „mémoire“ de la photographie est fragmentaire.

Peirce aurait dit que cela est dû à sa *Secondéité* : en tant qu'empreinte de lumière, la photographie saisit l'apparence visuelle d'une scène réelle à un moment donné du passé. Sous forme de photographie, un moment du passé nous lance une devinette, une question, une trace visuelle à interpréter. La recherche de son interprétation pertinente, qui se poursuit dans le film *Blow up*, ouvre ainsi le problème de la véricité précaire du témoignage des *indices* : il se trouve qu'un médium nous y conduit à réfléchir sur un autre, le film problématise la photographie.

Peirce et le film : la *Tiercéité*

Le film, on le sait bien, est né grâce et à partir de la photographie, empreinte fixe. Mais, à la différence de cette dernière, le film ne se compose plus d'empreintes fixes, il se compose d'empreintes en mouvement. Etant une histoire composée à partir d'un montage des photogrammes et des sons, le film est une (re)construction au niveau du découpage et du montage des photogrammes choisis. D'où la différence : par son dispositif même, le film nous invite à prendre distance par rapport aux images individuelles qui le constituent.

Pour saisir les enjeux sémiotiques du dispositif cinématographique, nous voudrions revenir à nouveau à la théorie sémiotique de Ch. S. Peirce. Cette fois-ci, nous nous laisserons guider par Gilles Deleuze. Et ceci pour deux raisons. Tout d'abord, pour son refus du structuralisme et sa proposition d'en sortir par le moyen de la sémiotique peircienne et, aussi, pour son intérêt philosophique pour le cinéma. Deleuze fait référence à Peirce principalement dans son livre *L'Image-mouvement. Cinéma 1*⁸, dans lequel il apprécie sa classification des signes relativement indépendante du modèle linguistique⁹, qui était propre au structuralisme. C'est notamment à cette oeuvre deleuzienne que nous allons nous référer dans la suite de notre réflexion.

Afin de saisir le dispositif du film, Deleuze constate que, du point de vue de la sémiotique peircienne, le film n'égale pas la photographie : il ne s'agit plus d'une empreinte fixe. Dans le film, le schème sensori-moteur assure le prolongement d'une image à l'autre, ce qui donne naissance à l'*image-mouvement*. Deleuze reprend à cet égard l'idée peircienne de la *Tiercéité* : « le lien intérieur entre la situation et l'action »¹⁰ se transforme en un régime de la règle, de la loi. Avec le film, on entre dans les rapports de la « Tiercéité »¹¹ : la médiation par laquelle un premier et un second sont mis en relation. La *Tiercéité* est le régime de la règle, de la loi ; mais une loi ne se manifeste qu'à travers des faits qui l'appliquent, donc dans la *Secondéité* ; et ces faits eux-mêmes actualisent des qualités analogiques pures, donc de la *Priméité*. Tandis que la *Secondéité* est une catégorie de l'individuel, la *Tiercéité* et la *Priméité* sont des catégories du général ; mais la généralité de la *Priméité* est de l'ordre du possible, et celle de la *Tiercéité* est de l'ordre du nécessaire et, par conséquent, de la prédiction. La loi de la pesanteur, par exemple, nous

⁸ Cette reprise de Peirce n'est cependant présentée que dans le premier volume du travail deleuzien sur le cinéma. Avec l'apparition d'une nouvelle image – *l'image-temps* – dans la conception deleuzienne du film, le schème sensori-moteur qui assurait le prolongement d'une image à l'autre s'est rompu. C'est ainsi que le nom de Peirce disparaît du deuxième volume, *L'Image-temps. Cinéma 2*. Pour cette raison, dans notre réflexion, nous allons nous référer uniquement à *L'Image-mouvement, Cinéma 1*.

⁹ Comme l'indique D. Zabunyan, la « matière mouvante » du cinéma pose les exigences d'une nouvelle conception de la sémiotique qui « ne présuppose aucune structure langagière ; au contraire, c'est le langage et la langue qui se forment nécessairement en fonction de certains des images et des signes, ce qui fait de la linguistique un cas particulier de la sémiotique. » Zabunyan, Dork, *Gilles Deleuze. Voir, parler, penser au risque du cinéma*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2008, p. 239.

¹⁰ Deleuze, Gilles, *L'Image-mouvement*, Paris, Les Editions de Minuit, 2006, p. 292.

¹¹ Deleuze rappelle à ce propos qu'« après avoir distingué l'affection et l'action, qu'il nommait respectivement Priméité et Secondéité, Peirce ajoutait une troisième sorte d'image : le « mental », ou la Tiercéité. L'ensemble de la Tiercéité, c'était un terme, qui renvoyait à un second terme par l'intermédiaire d'un autre ou d'autres termes. Cette troisième instance apparaissait dans la signification, la loi ou la relation. » *Ibid.*, p. 266.

permet de prédire que chaque fois que nous lâcherons une pierre, elle tombera sur le sol.

Dans ce sens, le dispositif sémiotique du film diffère essentiellement de celui de la photographie : tandis que la photo fixe les éléments dans l'image, à partir de ces empreintes lumineuses, le film produit une composition lumineuse mouvante. Dans le cas du film, l'image n'est plus une empreinte isolée, fondée comme signe par l'action d'origine : il n'y a plus d'image fixe. Désormais, celle-ci se lie aux autres pour créer un enchaînement suivant une « relation logique »¹² : on a affaire à « l'image-relation », l'*image-mouvement*, « l'ensemble acentré d'éléments variables qui agissent et réagissent les uns sur les autres »¹³.

Deleuze à propos de Bergson

Pourtant, Deleuze ne prend la conception peircienne que comme point de départ. Au fur et à mesure, il cherche à s'affranchir de son modèle par le moyen d'une inspiration fort distincte : celle de la philosophie de Henri Bergson. Pour Deleuze, il s'agit de créer, dans ses deux volumes du *Cinéma*, une combinaison singulière des oeuvres de Peirce et de Bergson : dans le cas de la définition de l'*image-mouvement*, la référence à la taxinomie peircienne succède à « l'inventaire » des trois sortes d'images, image-affection, image-action et image-perception, correspondantes aux trois catégories peirciennes déjà évoquées : *Priméité*, *Secondéité* et *Tiercéité*. Deleuze esquisse cet « inventaire » à partir de son commentaire de Bergson, où image-affection, image-action et image-perception apparaissent comme les trois variétés possibles d'*images-mouvement*. Cet enchaînement qui va de Bergson à Peirce acquiert une grande importance dans l'analyse deleuzienne du dispositif cinématique, et cela pour deux raisons. D'un côté, le lien entre Bergson et Peirce n'apparaît qu'à travers l'idée d'un inventaire des images qui, lui, nécessite la notion de signe. De l'autre, toutes les images de la classification des signes proposée proviennent des commentaires deleuziens de *Matière et Mémoire* de Henri Bergson.

Afin de consolider sa théorie du cinéma comme celle d'*image-mouvement*, Deleuze s'inspire de Bergson en ce qu'il expose dans le premier chapitre de son

¹² Comme l'indique Deleuze, « tout cela semble déjà compris dans l'action, mais ce n'est pas vrai : une action, c'est-à-dire un duel ou un couple de forces, obéit à des lois qui la rendent possible, mais ce n'est jamais la loi qui la fait faire ; une action a bien une signification, mais ce n'est pas celle-ci qui constitue son but, le but et les moyens ne comprennent pas la signification ; une action met en rapport deux termes, mais ce rapport spatio-temporel (...) ne doit pas être confondu avec une relation logique. » *Ibid.*, p. 266.

¹³ *Ibid.*, p. 291.

livre *Matière et Mémoire* la problématique de « l'image en soi ». Cette dernière existe, chez Bergson, sur le plan d'immanence, constitué par un ensemble infini de toutes les images. Dans cet ensemble, chaque image est mise en relation avec d'autres images : elle n'est qu'un « chemin sur lequel passent en tous sens les modifications qui se propagent dans l'immensité de l'univers. »¹⁴ Deleuze en déduit que cet en-soi de l'image, c'est la matière elle-même, conçue comme « l'identité absolue de l'image et du mouvement. »¹⁵ Cela amène Deleuze à constater que Bergson nous expose un univers dans lequel l'image égale le mouvement. Dans l'univers bergsonien, « il n'y a pas de mobile qui se distingue du mouvement exécuté, il n'y a pas de mû qui se distingue du mouvement reçu. Toutes les choses, c'est-à-dire toutes les images, se confondent avec leurs actions et réactions : c'est l'universelle variation. »¹⁶

Qui plus est, Deleuze cherche à mettre en évidence combien cette *image en soi* bergsonienne coïncide avec l'image cinématographique : à son avis, les définitions d'*image en soi* et d'*image-mouvement* sont identiques. Selon lui¹⁷, Bergson avait découvert l'*image mouvement* dans le premier chapitre de sa *Matière et Mémoire* : cette même *image-mouvement* que le cinéma retrouvera pour sa part, lorsque la caméra sera devenue mobile et que la prise de vue se sera distinguée de la projection. Par le moyen de la réflexion bergsonienne, Deleuze voit dans le cinéma la promesse d'une pratique qui aurait aidé la philosophie à penser le mouvement en lui-même. Cette réflexion deleuzienne du film nous conduit, finalement, à poser la question de nos attentes discursives à son propos : les caractéristiques du dispositif cinématographique, en quoi diffèrent-elles de celles du dispositif photographique ?

Photographie et film : différence des dispositifs

Afin de saisir les différences de ces deux dispositifs sémiotiques, nous proposons de comparer les conceptions déjà évoquées du film et de la photographie. Pour ce qui est de la photographie comme l'*empreinte*, l'innovation théorique qu'apporte à cette problématique la conception de Didi-Huberman, et sa référence à Frazer qui permet de l'explicitier en fonction de la *magie contagieuse*, est celle d'une nouvelle saisie du dispositif photographique : ce dispositif apparaît comme

¹⁴ Bergson, Henri, *Matière et mémoire*, Paris, Les Presses universitaires de France, 1965, p. 34.

¹⁵ Deleuze, Gilles, *L'Image-mouvement*, op. cit., p. 87.

¹⁶ *Ibid.*, p. 86.

¹⁷ Deleuze lui-même s'étonne de la dénonciation bergsonienne du cinéma dans *L'Évolution créatrice* : à son avis, Bergson n'aurait pas su apercevoir l'importance et les conséquences de sa propre invention.

celui du regard figé et de la mémoire fragmentaire, celui qui ne permet de contempler que les « instants ouverts »¹⁸ du passé, arrachés à la continuité des événements. Quant au film comme *image-mouvement*, l'innovation théorique qu'apporte à cette problématique la conception deleuzienne, et sa référence à Bergson qui permet de l'expliciter en fonction de l'*image en soi*, est celle d'une nouvelle saisie du dispositif cinématographique : ce dispositif y apparaît comme celui du regard continu et de la mémoire continue, celui qui met en images en relations, en nous faisant contempler le déroulement des événements de passé. Dans ce cas, l'œil du spectateur n'est plus extérieur aux choses, comme le dit Deleuze, il est désormais « dans les choses, dans les images lumineuses elles-mêmes. *La photographie, si la photographie il y a, est déjà prise, déjà tirée, dans l'intérieur même des choses et pour tous les points de l'espace.* »¹⁹ Ces deux voies d'analyse permettent de voir combien les deux dispositifs considérés diffèrent. Le film y apparaît, finalement, comme le contraire de la photographie : son enjeu n'est pas celui d'immobiliser les données visuelles du passé, mais de les mobiliser.

Dans l'analyse de ces deux cas si différents, la sémiotique peircienne nous a servi de support pour comprendre les attentes discursives liées aux dispositifs en question. Chez Peirce, les différentes attentes correspondent aux différentes catégories de signes : tandis que la photographie se caractérise par la *Secondéité*, en raison du contact instantané, considéré comme déterminant, le film se caractérise par la *Tiercéité*, en raison de la mise en relation, considérée comme déterminante.

Si nous reprenons à cet égard le cas des photographies, il est particulier en ce qu'elles peuvent parfois passer pour la seule preuve véritable certifiant qu'un crime a eu lieu. Le film *Blow up* montre bien cela, paradoxalement, même dans le cas où le photographe n'a pas eu l'intention de témoigner du crime, parce qu'il ne l'a même pas repéré : ce n'est que plus tard, en agrandissant les photographies qu'il a prises dans une situation du passé, qu'il cherche à connaître les circonstances de cette situation. Mais il échoue : en étudiant les agrandissements, il ne rentre pas dans la situation elle-même : il entre dans le grain de la photographie.

Notre analyse de cette situation emblématique nous conduit à conclure que la photographie nous procure une vision fragmentaire et discontinue : il n'y a aucune continuité en elle. L'interprète de la photographie tend à couvrir les lacunes d'une telle mémoire discontinue grâce à la mémoire continue de sa narration. C'est ainsi, en nous incitant à construire nos représentations du passé, que les photographies facilitent notre partage du visible. Pourtant, le décalage entre la continuité et la

¹⁸ Comme l'indique Merleau-Ponty, « la photographie maintient ouverts les instants que la poussée du temps referme aussitôt (...) ». Merleau-Ponty, Maurice, *Loeil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1992, p. 80.

¹⁹ Deleuze, Gilles, *L'Image-mouvement*, op. cit., p. 88.

discontinuité persiste et entraîne l'échec du photographe voulant rentrer dans la situation elle-même. Son entreprise est vaine en ce qu'il ne peut pas rejoindre la continuité des événements à partir d'une image fixe.

En réalité, les lacunes de la mémoire photographique ne seront jamais couvertes. Pour celui qui suit la voie peircienne, la circularité infinie des significations porte en elle ce risque et ne peut pas l'éviter, car le processus de la *sémiosis* illimitée est déjà contenu dans la définition peircienne du signe. Selon cette dernière, le signe est ce qui prédétermine quelque chose d'autre (son *interprétant*) à se référer à un objet, auquel cette chose elle-même se réfère de la même manière, ce qui fait que l'*interprétant* devient le signe, etc, *ad infinitum*. Le processus illimité de signification se met en marche dès qu'on cherche à déterminer l'*interprétant* qui est censé garantir la validité du signe : pour découvrir ce qu'est l'*interprétant* du signe, il faut le nommer d'abord par le moyen d'un autre signe, qui a un autre *interprétant*, ce dernier étant nommé par le moyen d'un autre signe, et ainsi de suite. Par conséquent, la distinction des signes primaires, secondaires et tertiaires reste incomplète : Peirce pose comme la condition indispensable de la signification le processus de la *sémiosis* illimitée. Comme le dit Karel Thein, chez Peirce, tous les éléments participent au processus de la *sémiosis* illimitée à titre de signes, mais leur distinction « n'épuise pas entièrement le processus illimité de la *sémiosis*, ce dernier ne supposant pas, mais conditionnant la catégorisation de l'univers. »²⁰ Peirce y rejoint « l'universelle variation » de Bergson : malgré toutes nos attentes discursives, le processus de la *sémiosis* illimitée ouvre les possibilités d'interprétation à l'infini.

Blow up : le « puzzle »

L'idée peircienne de la *sémiosis* illimitée nous situe à nouveau au cœur du film *Blow up*. Ce dernier est particulièrement adapté pour exposer ce problème sémiotique, parce qu'il est constitué à partir d'un « puzzle » médiatique : son histoire est celle du désir du photographe de rentrer dans le passé photographié par l'intermédiaire de sa photographie. Qui plus est, cette histoire est racontée par l'intermédiaire du film qui contient en lui cette même photographie : la photo en question est l'un des photogrammes, à partir desquels ce film est composé. Le problème considéré est intégré dans le « corps » même du film *Blow up* : c'est en

²⁰ Thein, Karel, « „It's alive!“ Gilles Deleuze a evoluce filmového obrazu », in : *Rychlost a slzy*, Praha, Prostor, 2002, p. 357. Traduction de l'auteur.

fonction de notre compréhension de nos attentes de la photographie que nous nous rendons compte de nos attentes du film, et *vice versa*. Par le moyen de ce « puzzle » médiatique, le film *Blow up* fait que la mémoire fragmentaire de la photographie – déterminée par la *Secondéité*, contact premier qui l'a fait naître – se trouve ainsi mise en question par la mémoire continue du film – déterminée par la *Tiercéité*, enchaînement logique des éléments choisis.

Afin de comprendre le fonctionnement mutuel de ces deux « mémoires » dans la poursuite des interprétations au sujet du film *Blow up*, nous nous sommes appuyés sur la sémiotique peircienne : elle nous a aidé à esquisser les tendances dans le cadre desquelles telle ou telle interprétation probablement apparaîtra. En effet, les trois tendances d'interprétation évoquées par Peirce – celles de la *Priméité*, de la *Secondéité* et de la *Tiercéité* – correspondent vraisemblablement à nos attentes discursives. Il est probable que la pensée confrontée à un événement du dehors se trouve « emportée » par la croyance, mais il s'agit à chaque fois d'une croyance différente : la croyance liée au film ne sera pas identique à celle qui se lie à la photographie.

Pour comprendre cette différence, revenons à la situation emblématique de ce problème, qui apparaît dans le film *Blow up* : le photographe cherche à connaître les circonstances d'une situation du passé par le moyen de l'agrandissement des photographies qu'il a prises dans cette situation. Or, en étudiant les agrandissements, il n'arrive pas à rentrer dans la situation elle-même, il entre seulement dans le grain de la photographie. Au lieu de le faire observer avec précision chaque détail d'une situation du passé, l'agrandissement transforme sa photographie en une image floue, insaisissable, inintelligible. Ce trouble d'interprétation de l'agrandissement de la photographie est dû à sa nature d'*empreinte*. Comme nous l'avons évoqué précédemment à l'aide de Didi-Huberman et de sa référence à Frazer, c'est grâce à elle qu'on succombe à la séduction de la *magie contagieuse*. Et c'est cette dernière qui conduit notre interprétation dans l'impasse : dès qu'on se heurte au support matériel de l'*empreinte* et aux limites de son fonctionnement « magique », tout témoignage par photographie nous paraît décevant car lacunaire, incomplet, arraché à la continuité des événements. C'est là, au juste, que se loge la « véracité » du témoignage photographique. L'agrandissement réveille le photographe de son rêve de « détective » en lui montrant que sa photographie ne livre pas un savoir satisfaisant : nulle certitude sur l'interprétation pertinente de ce que représente la scène enregistrée.

Il paraît que ce n'est que par sa mise en relation avec d'autres images que se crée une narration et une histoire, dans laquelle l'image individuelle trouve sa place et sa signification contextuelle. C'est cette même croyance – celle qui relève de la

Tiercité – qui fonde la demande de véricité de nos narrations et qui détermine nos attentes discursives du dispositif cinématographique.

Et pourtant, il faut dire qu'il y a une différence entre un film proprement dit et une narration à partir des photographies. Quant au photographe, il ne se fait pas des « petits films » à lui. Le photographe construit une narration lorsqu'il met les images prises en corrélation avec les événements vécus. Cette narration est un ensemble d'hypothèses qui l'entraînent à retourner au lieu du crime supposé. Or, jusqu'au moment où il entre dans le grain de la photo agrandie, le photographe ne comprend pas sa narration comme une mise en relation sémiotique. En cherchant à trouver la signification pertinente de la situation enregistrée, il succombe à la tentation de la *magie contagieuse* de la photographie. Par conséquent, l'épreuve photographique devient non seulement un *indice* du crime : elle est confondu avec l'événement enregistré. Le photographe se retrouve dans une impasse : l'échec sémiotique de son effort de l'agrandissement de la photographie le fait comprendre qu'il n'a affaire qu'au signe de l'événement. En termes d'analyse persienne, ce n'est qu'en découvrant la distinction entre le réel et son signe, que le photographe prend en compte le fonctionnement des relations sémiotiques au niveau de l'*indice* (et la *Secondéité*) qui conduisait son interprétation.

À la différence de la *Secondéité* du dispositif photographique qui conduisait le photographe à construire ses hypothèses, le dispositif cinématographique est une mise en relation sémiotique fondée sur la *Tiercité*, le *symbole*. La *Tiercité* contient en elle les relations sémiotiques de tous les trois niveaux et profite de leur co-présence : le troisième (*symbole*) présuppose un deuxième (*indice*) qui présuppose un premier (*icône*). Le *symbole* ainsi défini désigne une médiation abstraite sans motivation : il s'agit d'une mise en relation conventionnelle. Cette dernière est cependant fondée sur une présupposition complexe : la relation symbolique présuppose une relation indiciaire qui présuppose une relation iconique. La relation triadique propre au symbole marque ainsi une avancée, un mouvement. D'où également la remarque de Deleuze, disant que le film n'est pas une composition d'images fixes. Il n'y a pas d'image fixe dans le film : il n'y a qu'un flux ininterrompu, une *image-mouvement* continue qui évolue et avance. À la différence de la photographie, le film est une continuité visuelle dans laquelle la mise en relation sémiotique des images signifie leur mise en mouvement.

Ainsi, par le fait que chacun des deux dispositifs sémiotiques en question provoque une attente discursive différente, le cinéma comme signe nous fait comprendre le signe qu'est la photographie. Mais aucun signe de l'événement n'égale l'événement mis en signe, l'enquête « criminologique » du photographe échoue, les

interprétations se poursuivent à l'infini, la *sémiosis* reste illimitée : ni les attentes liées au film, ni celles liées à la photo qui y apparaît comme enjeu, ne permettent d'éclairer l'énigme de l'événement saisi. Bien au contraire, la compréhension théorique du fonctionnement sémiotique de ces deux dispositifs entrecroisés ne fait que nourrir l'énigme irréductible qui l'habite, celui de la *sémiosis* illimitée. C'est à elle, dans le fond, que le film *Blow up* rend hommage.

Bibliographie

- BERGSON, Henri, *Matière et mémoire*, Paris, Les Presses universitaires de France, 1965.
——— *L'Évolution créatrice*, Paris, Les Presses universitaires de France, 2007.
- DELEUZE, Gilles, *L'Image-mouvement, Cinéma 1*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2006.
——— *L'Image-temps, Cinéma 2*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2006.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, « La ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte », in : *L'empreinte*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1997.
- FRAZER, James Georges, *Origines magiques de la royauté*, Librairie Paul Geuthner, Paris, 1920.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1992.
- PEIRCE, Charles Sanders, *Écrits sur le signe*, Paris, Éditions du Seuil, 1978.
- THEIN, Karel, « „It's alive!“ Gilles Deleuze a evoluce filmového obrazu », in : *Rychlost a slzy*, Praha, Prostor, 2002.
- ZABUNYAN, Dork, *Gilles Deleuze. Voir, parler, penser au risque du cinéma*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2008.