# Sémiotique et archive d'images

## Communication et médiatisation des documents d'archives photographiques[1]

Cédric HONBA HONBA

Université de Liège

**Résumé :** L'archivage photographique est une pratique dont l'enjeu est de mobiliser la photographie en tant que dispositif technique, comprenant autant une phase d'inscription que d'expression, afin de produire des ressources documentaires. Bien que le problème de la conservation et de la classification des supports photographiques soit déjà considérée par l'archivistique et les sciences de la documentation, celui de la médiation ou de l'énonciation des archives d'images est, selon nous, trop peu exploré, et mérite davantage de problématisation. Par ailleurs, le développement ainsi que la part de plus en plus importante des techniques informatiques dans les processus de communication transforment les modalités de l'inscription et de l'énonciation des documents, des images, voire des médias, à travers la technologie numérique. Dispositifs multimédias et langages de programmation sont désormais largement utilisés pour manipuler et transmettre des contenus à travers des écrans, des logiciels, des applications, des interfaces, etc., qui deviennent progressivement les nouveaux intermédiaires de la communication. Il est nécessaire de prendre acte de ces nouvelles possibilités de médiatisation des archives d'images, notamment parce que de nombreux projets et institutions patrimoniales visent plus récemment à rendre accessibles des archives d'images sur le réseau internet. Parmi les nombreux usages de la photographie, nous proposons ainsi, non seulement de nous intéresser à ses usages documentaires, mais surtout à l'établissement progressif de l'archive photographique à travers des réseaux, plus précisément : des réseaux de communication. En effet, l'interpénétration du dispositif photographique et de la technologie numérique aboutit sur des objets techniques et des processus complexes, qui ne sont pas aisément interprétables, et dont le fonctionnement n'est pas toujours très limpide. Sans doute, parce que l'analyse de ces objets et processus relève de plusieurs dimensions techniques, mais aussi énonciatives et stratégiques. C'est en examinant l'environnement technologique où sont intégrés différents supports photographiques, ainsi que les modalités de leurs valorisations en tant qu'objets documentaires que nous remarquerons la portée communicationnelle de l'archive photographique.

**Mots-clés :** sémiotique, communication, énonciation, archive, photographie.

[1] Nous continuons ici un questionnement qui a été ébauché dans HONBA HONBA, 2018, p. 567 *sqq.* ; à savoir : « distinguer les archives photographiques, en tant que contenu documentaire organisé par une institution, et l'énonciation des archives, comme instance discursive », en prenant acte des « contextes » et des « contraintes médiatiques » selon lesquels « ce type de pratique photographique produit du sens et quels en sont les buts ». Par ailleurs, nous remercions chaleureusement Sémir Badir, Fabio Recchia et Nora Lebbate pour leurs relectures de ce texte.

***Abstract**: Photographic archiving is a practice whose challenge is to mobilize photography as a technical device, including both an inscription and expression phase, in order to produce documentary resources. The question of preservation and classification of photographic media is already regarded by archival and documentation sciences. But the question of mediation or enunciation of archives of images is, in our opinion, too little explored, and deserves more problematization. Moreover, development and increasing share of computer technology in communication practices have more recently transformed the way documents, images and even the media are enunciated through digital technology. Multimedia devices and programming languages are now widely used to manipulate and transmit content through screens, software, applications, interfaces, etc., which are gradually becoming new intermediaries of communication. It is necessary to take note of these new possibilities for mediatization of image archives, not least because many heritage projects and institutions are more recently aimed at making archives of images accessible on the Internet. Among the many uses of photography, we propose not only to look at its documentary uses, but above all in the gradual establishment of photographic archive through networks, more precisely: networks of communication. Indeed, the interpenetration of photographic and digital technology results in complex technical objects and processes, which are not easily interpretable, and whose functioning is not always very clear. Probably, because the analysis of these objects and processes is subject to several technical, but also enunciative and strategic dimensions. It is by examining the technological environment in which different photographic media are integrated, as well as the modalities of their valuations as documentary objects, that we will notice the communication reach of photographic archive.*

***Keywords**: Semiotics, communication, enunciation, archive, photography.*

## Introduction

L'évolution des technologies associées à la production et à la réception des images modifie non seulement les conditions de pérennisation, mais encore la portée de la diffusion des archives d'images relatives au patrimoine. Mais qu'en est-il de leurs analyses, de leurs interprétations ? Dans une perspective résolument pluridisciplinaire, des travaux scientifiques proposent déjà un regard neuf sur la valorisation des documents figurés dans les archives[2]. Concernant la question de la transmission du patrimoine, plusieurs réflexions, théoriques et historiques, s'intéressent à l'impact de la photographie documentaire[3], ainsi que, plus récemment, aux archives photographiques[4]. D'autres propos, plus spécialisés, concernent quant à eux les méthodes de conservation, de restauration, de classement, de tri, d'indexation et de diffusion des supports d'archives photographiques[5]. Aussi, on remarque indiscutablement un intérêt pour les archives qui concernent la documentation iconographique et audiovisuelle dans un environnement multimédia et numérique[6]. Or, la question de l'interprétation des archives photographiques reste un domaine relativement peu exploré du point de vue sémiotique, malgré l'intérêt de cette discipline envers ce médium.

De nombreuses représentations du patrimoine des cultures du passé sont en effet transmises et manipulées à travers des dispositifs techniques, qui résultent des progrès plus ou moins récents dans plusieurs domaines industriels et scientifiques (optique, chimie, mécanisation, automatisation, électronique, informatique)[7]. Concernant la documentation et l'archivage, de la technologie optique à celle du numérique, du régime chi-

[2] DEMEULENAERE-DOUYÈRE, PLOUVIER & SOUCHON (dirs), 2010.

[3] Voir, entre autres : LUGON, 2001 ; ROUILLÉ, 2005 ; EDWARDS & MORTON (éds), 2015 ; SOHIER, LUGON & LACOSTE (éds), 2017.

[4] BRUNET, 2017 ; EMERLING, 2012 ; WILDER, 2009.

[5] À ce propos, voir surtout CHARBONNEAU & ROBERT (dirs), 2001 ; KATTNIG, 2005 ; MARTINEZ (dir.), 2007 ; LAVÉDRINE, 2016.

[6] BACHIMONT, 2017a & 2017b ; STOCKINGER, 1999, 2011 & 2015 ; TRELEANI, 2017.

[7] Sur ce sujet, *cf.* CHIROLLET, 2013 : 83 *sqq.* & 213 *sqq.*

Published in : Louise Ouvrard et Odile Farge (dir.), *Corpus audiovisuels*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003799, doi : 10.17184/eac.9782813003799

mique au régime numérique de la production photographique, tout se passe comme si les moyens de représentation du patrimoine, et plus largement de la communication des connaissances, se rapportaient de plus en plus à de nouvelles possibilités techniques, en particulier les appareils ou les machines (les « dispositifs ») à fabriquer des images[8]. À propos du rapport entre « technologie » et « imagination »[9], Vilém Flusser (2006 : 67) observe que :

> Les inventeurs des appareils producteurs d'images se proposaient de transférer l'imagination de l'homme sur la machine, poursuivant ainsi deux buts. D'une part ils visaient une imagination plus efficiente, d'autre part ils voulaient acheminer l'homme vers une imagination nouvelle différente. Ces deux buts ont été non seulement atteints mais encore dépassés. L'imagination à l'œuvre dans l'image technique est d'une telle puissance que non seulement nous prenons les images pour la réalité, mais encore nous vivons en fonction d'elles. Et la nouvelle imagination, c'est-à-dire la faculté de mettre en image au moyen d'appareils les concepts les plus abstraits, comme les algorithmes, commence à nous permettre à présent de voir les connaissances en image, donc d'en faire une expérience d'ordre esthétique.

Retenons pour l'instant cette affirmation assez péremptoire de l'auteur, selon laquelle les nouvelles possibilités d'imagination nous permettent de « voir les connaissances en image »[10]. Assez simplement, l'on pourrait alors penser que la fonction des archives d'images est, dès lors, de participer à la transmission, à l'aide de divers moyens techniques, d'une sorte de « mémoire en images ». Des recherches proposent en effet d'étudier spécifiquement les différents rôles et statuts du « dispositif photographique », dans le cadre de pratiques documentaires et patrimoniales[11]. D'autant plus que, ces dernières années, la prégnance de nombreux dispositifs techniques modifie en profondeur ce qu'on appelle souvent la « communication » ou la « valorisation du patrimoine », notamment à la suite de l'influence de la photographie, puis de l'informatisation[12]. Tous types de supports documentaires confondus (manuscrits, textes imprimés, images, films, vidéos, etc.), de très nombreux fonds d'archives font actuellement l'objet d'une transmission par le biais de ce nouvel intermédiaire, aujourd'hui très connu, mais probablement peu compris : la technologie numérique[13].

[8] Voir notamment COUCHOT, 1988.

[9] « Si l'on appelle "imagination" la démarche complexe de la création d'images, on est amené à dire que la science et la technique modernes ont transféré l'imagination de l'homme dans l'appareillage pour la perfectionner », FLUSSER, 2006 : 59.

[10] Selon l'auteur, le dispositif photographique a profondément transformé notre rapport à l'image en poursuivant, par là même, le projet scientifique général qui visait à prendre du recul vis-à-vis à la « réalité objective », notamment à l'aide d'appareils dont le but est de « fixer » et de « codifier ce qui était vu », *cf.* FLUSSER, 2006 : 55-68.

[11] AA. VV., 2007 ; CASEMAJOR LOUSTAU, 2013 : 45-65 ; TARDY, 2010 ou TARDY (dir.), 2014.

[12] TARDY & JEANNERET (dirs), 2007 ; CASEMAJOR LOUSTAU & GELLEREAU, 2009 ; CASEMAJOR LOUSTAU, 2012 ; DAVALLON, 2016.

[13] Pour une approche qui prend acte des recherches en sémiotiques, *cf.* les intéressantes pistes de réflexions proposées dans STOCKINGER, 1999, ou plus récemment dans TRELEANI, 2017, et BACHIMONT, 2017a, qui proposent des cadres épistémologiques ou méthodologiques autour de la question de la (con)version numérique de la documentation, et des problématiques qui en découlent dans les pratiques d'archivage.

Published in : Louise Ouvrard et Odile Farge (dir.), *Corpus audiovisuels*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003799, doi : 10.17184/eac.9782813003799

C'est peu dire que nous assistons à la « numérisation massive » de nombreux types d'objets ou de ressources documentaires, qui sont désormais stockés, reproduits et diffusés à travers des dispositifs informatiques. Du fait que l'informatique intervient de plus en plus dans la communication humaine, à travers des objets techniques, des instruments de manipulation ou du traitement automatique des données, on peut légitimement supposer que les processus computationnels (ou calculatoires) modifient foncièrement notre rapport à la connaissance, à la culture, au patrimoine, etc. ; par exemple, en ce qui concerne la logique de leurs inscriptions sur des supports plus ou moins pérennes[14]. C'est notre entière conception de l'accumulation et de l'accès aux savoirs qui est de plus en plus *liée* à des données et instruments numériques ; et, étant donné que cette « relation est désormais fondée sur le calcul au lieu d'avoir un rapport à la culture reposant sur la médiation de la langue et la compréhension de l'humain » (Bachimont, 2017b : 23), l'importance croissante de l'appareillage technique dans les pratiques documentaires et d'archivage aurait tendance à susciter un environnement multimédia assez inextricable, qui nécessite sans doute de revoir nos modèles d'interprétation.

Au préalable, nous expliquerons un peu plus la démarche à laquelle notre travail se rapporte directement. Le but de cet article est en effet de construire une approche, un « cadre théorique », qui sera par la suite appliqué à un « cas pratique », concernant les ressources des photothèques : le passage des salles de consultation ou d'expositions ponctuelles à un accès *online*. Il s'agit d'une première étape théorique, dont l'objectif est de mettre en évidence l'avantage que cette construction peut apporter aux disciplines et recherches qui traitent des archives photographiques. Afin de construire ce modèle théorique, nous apporterons donc ici quelques éclaircissements aux deux problématiques suivantes :

1. l'utilisation de la photographie, en tant que support d'inscription et comme moyen d'énonciation, dans le but de documenter et d'archiver le patrimoine culturel sous la forme d'images, mais qu'il faut confronter à des méthodes d'interprétation ;
2. la mise en place d'un fonctionnement propre à ces archives d'images, à travers des instruments, des espaces et des stratégies de communication, qui sont aménagés par des institutions patrimoniales en tant que communautés discursives.

## 1 Sémiotique et communication de l'archive

### 1.1 Communication des archives : contexte multimédia et (re)production documentaire

S'il est actuellement de plus en plus question de prendre acte des enjeux et des dimensions propres à la communication des archives, c'est surtout à la suite de « nouveaux usages techniques et culturels suscités par le numérique », qui semblent permettre de « recomposer les figures du passé »[15]. Cette recomposition nécessite pourtant d'établir une distance, un écart, entre document et archive :

[14] Voir BACHIMONT, 2010 : 34 & *sqq*.
[15] MÉCHOULAN, 2011a : 14 ; voir aussi, du même auteur, 2011b : 151-169.

Published in : Louise Ouvrard et Odile Farge (dir.), *Corpus audiovisuels*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003799, doi : 10.17184/eac.9782813003799

> [Les] archives sont archives à partir du moment où les documents sont décontextualisés. Tant qu'ils font partie de l'administration qui utilise ses dossiers ou de la vie de la personne […] tous ces documents existent dans le contexte de ces personnes physiques ou morales. C'est leur disparition définitive qui scelle les fonds et réclame les évaluations des archivistes pour juger de ce qu'il faut conserver (c'est-à-dire authentifier) comme archives : d'où la nécessité pour l'archiviste de les recontextualiser dans leur liaison organique, d'en remonter en quelque sorte le décor en les intégrant dans un fonds. Ainsi, les archives forment une mémoire parce qu'elles alimentent l'oubli (Méchoulan, 2011a : 11).

Pour passer du statut de documents à celui d'archives, l'étape primordiale consiste d'abord à sortir les premiers du réseau d'activités dans lequel ils ont été produits à l'origine. Les secondes résultent de ce processus de « *dé*-contextualisation » et nécessitent ensuite une « *re*-contextualisation », afin d'attribuer du sens à ces ressources, par l'entremise d'une reconstruction, d'un *ensemble complexe de médiations*[16]

D'une manière générale, on sait que des techniques telles que le dessin, la peinture, l'écriture, l'imprimerie, la photographie, le cinéma, la vidéo ou l'informatique offrent autant de possibilités de « médiation » très différentes pour « communiquer » des savoirs, des connaissances, voire le patrimoine d'une culture[17]. Les documents et objets patrimoniaux sont donc non seulement matériellement conservés, mais encore photocopiés ou photographiés, et plus récemment convertis en données, sous la forme de « bits d'information ». Cependant, par rapport aux techniques de « reproduction photomécanique », cet investissement dans la « reproduction numérique » a surtout pour objectif de mettre à disposition la gigantesque quantité de ressources documentaires sur des sites Web ; « ressources » qui sont pertinemment sélectionnées et organisées par des institutions en fonction de publics cibles ou de besoins particuliers, et qu'on vise ainsi à partager davantage à travers le réseau Internet[18]. La documentation et les archives sont donc manifestées au sein d'un contexte comportant plusieurs sortes de techniques médiatiques, au sein de « réseaux ». De sorte que la communication des archives se base de plus en plus sur l'interopérabilité de ce contexte multimédia avec des « ressources », « humaines » et « techniques ».

Dans cet environnement multimédia qu'occasionne la technologie numérique, d'aucuns considèrent par ailleurs que la production (et la médiation) documentaire participe à la construction de « produits d'information », en ce sens que « la production et la communication d'une information thématisée et développée dans un produit documentaire repose également sur un choix entre différents codes et objets d'expression organisés en "scènes visuelles" » (Stockinger, 1999 : 52). Il faut entendre l'expression

[16] Parler de « sens », dans la perspective d'une « médiation », invite déjà à considérer des notions et des processus complexes ; *cf.* notamment les nombreuses contributions dans les *Actes du congrès de l'Association Française de Sémiotique*, « Sens et médiation », Université du Luxembourg, juillet 2015, AFS éditions, publication en ligne : http://afsemio.fr/publications/actes_congres/sens-et-mediation-actes-du-congres-de-lafs-2015/..

[17] Rappelons, par exemple, les célèbres travaux (sur l'évolution de la communication et des médias) de LEROI-GOURHAN, 1964 & 1965, de MC LUHAN, 1968, d'IVINS, 1969, ou, plus récemment, de BRIGGS & BURKE, 2009.

[18] Voir STOCKINGER, 2015 : 57-58, ou encore TRELEANI, 2017 : 48-50.

Published in : Louise Ouvrard et Odile Farge (dir.), *Corpus audiovisuels*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003799, doi : 10.17184/eac.9782813003799

« scènes visuelles » dans un sens très large ; c'est-à-dire : ne pas restreindre le processus documentaire à des « images », des « icônes » ou des « textes », même s'il faut reconnaître que nous accédons souvent aux produits d'information par le biais d'environnements qui se basent sur des « dispositifs de communication » où la « compétence visuelle » est importante, et peut-être même privilégiée.

Par le moyen de ces « scènes », le contenu « textuel » d'un document (ce qui y est *signifié*) nécessite de la sorte une « organisation formelle et physique » (l'objet d'expression *signifiant* le contenu) à travers laquelle se manifeste le processus de communication (selon un ou plusieurs *codes d'expression*). C'est pourquoi nous proposons d'aborder la question des contextes et de la communication des archives d'images dans une perspective sémiotique ; à l'instar de Roger Odin (2011 : 123) qui note, à propos de l'approche « sémio-pragmatique » que :

> L'objectif de la sémio-pragmatique est de mettre l'« approche immanentiste dans la perspective pragmatique contextuelle. Une fois reconnues les contraintes contextuelles régissant la construction du texte, l'analyse immanentiste peut être mobilisée »[19]. […] S'il est exact que les outils de l'analyse immanentiste restent très utiles, on assiste à une transformation radicale de ce qu'est l'analyse textuelle elle-même : désormais […] il ne s'agit plus d'analyser un texte existant, mais d'analyser l'expérience d'un travail de production textuelle en contexte[20].

### 1.2 Médiation des archives : entre communautés discursives et pratiques d'énonciation

Selon nous, les points de vue de Stockinger et Odin rejoignent d'autres considérations sémiotiques, en ce qui concerne les notions de « pratique discursive » et de « communication ». Des sémioticiens ont bien montré que celles-ci se rapportent à différents « types d'expériences », plusieurs « instances formelles » et des « couplages d'interfaces », qui sont articulés dans des « schémas », afin de rendre compte de toute la complexité de l'énonciation, dans une perspective textuelle[21].

Pour répondre au « problème de l'immanentisme » évoqué précédemment, Jacques Fontanille propose par exemple une alternative méthodologique concernant l'analyse sémiotique : un système hiérarchique d'intégrations de différents niveaux de pertinence, qui schématise le parcours génératif du plan d'immanence. Ce « parcours » distingue plusieurs « niveaux d'analyse », qui permettent de stratifier le processus de communication, où l'on distingue des niveaux propres aux « signes », « textes », « objets », « pratiques », « stratégies », « formes de vies », mais où l'énonciation occupe chaque fois une place principale.

[19] Lorsqu'il parle d'approche immanentiste, l'auteur considère sans doute la part importante accordée au « principe d'immanence » (élaboré par L. Hjelmslev, puis repris par A. J. Greimas et d'autres encore) dans l'élaboration de la théorie sémiotique dite « structuraliste » ; à ce propos, voir entre autres : FONTANILLE, 2008 : 9-16, et RASTIER, 1994 : 325-335.

[20] D'après Odin : « toute expérience de lecture engage son lecteur dans un mouvement migratoire d'espaces de communication en espaces de communication, des espaces qui impliquent de la part du lecteur un changement de mode de production de sens et d'affects et plus largement un changement de rôle », *cf.* ODIN, 2011 : 140.

[21] Pour plus de détails, voir FONTANILLE, 2007 & 2008, ou encore PAOLUCCI, 2010.

Published in : Louise Ouvrard et Odile Farge (dir.), *Corpus audiovisuels*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003799, doi : 10.17184/eac.9782813003799

La sémiotique s'engage ainsi vers l'analyse de dimensions qui aménagent des situations complexes de communication. Comme le rappelle Fontanille : « la signification des pratiques et des stratégies fait donc nécessairement l'objet d'"énonciations" [...], c'est-à-dire d'un ensemble d'actes et d'opérations signifiantes grâce auxquels le sens en cours de déploiement est assumé (ou pas), reconfiguré (ou pas), transposé (ou pas), proposé (ou pas) »[22]. Cette schématisation de la communication permet de séparer des niveaux d'analyse, qui entretiennent certes des rapports théoriques, mais qu'il faut quand même analyser de manière discontinue, sans confusion quant au plan d'immanence décrit ou analysé[23].

Dans cette hiérarchie, on s'accorde toutefois sur le fait que le niveau des « pratiques » occupe une « position médiane », en ce sens que celui-ci peut, d'une part, « accueillir comme composants des unités de niveaux inférieurs, des signes, des textes et des objets » et, d'autre part, « participer à la composition des niveaux supérieurs, celui des stratégies et des formes de vie ». Prendre en compte ce schéma d'analyse suggère de considérer *l'ensemble* de la stratification et des relations d'intégration entre les « différents niveaux de pertinence du parcours de l'expression »[24], puisque, du point de vue sémiotique, la communication est un processus complexe d'énonciation, et ce à différents niveaux (significatif, textuel, corporel, pratique, stratégique, anthropologique).

Les notions d'énonciation et d'archive n'en sont, du reste, pas à leur première rencontre théorique. Dominique Maingueneau a déjà proposé de rapprocher l'analyse pragmatique du discours et la notion d'archive : l'objectif étant de « dégager l'importance d'une instance largement occultée, celle des communautés que présuppose l'énonciation d'une archive » (Maingeneau, 1991 : 9-28). D'après l'auteur, « *l'institution discursive possède en quelque sorte deux faces*, l'une sociale, l'autre langagière » ; cependant, il préfère le terme de « pratique discursive pour désigner cette réversibilité essentielle entre les deux faces, l'une sociale et l'autre textuelle, du discours »[25]. C'est pourquoi la notion de « pratique discursive » comprend deux dimensions : « d'une part l'*archive*, de l'autre ce qu'on dénommera la *communauté discursive*, c'est-à-dire le groupe ou le réseau de groupes à l'intérieur desquels sont produits, gérés, les textes relevant de cette archive » (Maingeneau, 1991 : 190 ; nous soulignons).

Ce sont donc à la fois des « contraintes socioculturelles », « contextuelles », surtout « médiatiques » et « techniques », qui influencent les décisions prises par les institu-

[22] FONTANILLE, 2014 : 4-5. Cette approche distingue notamment *l'énonciation énoncée et les simulacres énonciatifs,* ainsi que l'importance de *la praxis énonciative* ; *cf.* FONTANILLE, 2014 : 5-8. En ce sens que : « La praxis énonciative "navigue" entre des strates textuelles potentielles, entre diverses formes immanentes, entre des isotopies qui sont en compétition, entre plusieurs devenirs possibles des trames narratives, pour les conduire vers la manifestation », FONTANILLE, 2014 : 7.

[23] « C'est donc en raison de l'accumulation de ces dimensions que l'on peut parler du "parcours génératif" de l'expression, dans le même sens que le parcours génératif des contenus de signification, caractérisé comme "progressive coagulation du sens". Et c'est aussi cette accumulation progressive qui garantit à la fois l'*hétéro-morphie* entre les niveaux, et qui fait de l'analyse un processus discontinu », *cf.* FONTANILLE, 2008 : 57-58 & 293-299.

[24] Chaque niveau correspond dès lors à « un plan d'immanence spécifique » dans « la hiérarchie des plans d'immanence » ; *cf.* FONTANILLE, 2008 : 34, *36-39 & 42-58.*

[25] L'auteur met d'ailleurs en évidence le « problème des médiateurs », c'est-à-dire : celui de la médiation entre « un groupe social et un discours ». En effet, « l'espace d'énonciation lui-même, loin d'être un simple support contingent, un "cadre" extérieur au discours, suppose la présence d'un *groupe spécifique*, sociologiquement caractérisable, qui n'est pas un assemblage fortuit de "porte-paroles" », MAINGENEAU, 1991 : 188.

Published in : Louise Ouvrard et Odile Farge (dir.), *Corpus audiovisuels*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003799, doi : 10.17184/eac.9782813003799

tions patrimoniales, qu'on peut d'ailleurs considérer non seulement comme participant à un ensemble de « pratiques énonciatives », mais encore en tant que « communauté discursive »[26]. En plus de son lien évident avec les sciences historiques et l'archivistique[27], les archives photographiques peuvent donc être rapportées à un questionnement sémio-pragmatique. Autrement dit : prendre acte de l'*énonciation des archives photographiques*, à travers des *pratiques* et des *instruments de médiation* dans une perspective « générative »[28].

L'on peut légitimement s'interroger sur l'utilité d'une telle démarche. Il s'agit en fait de répondre à un problème de méthode. Car on peut remarquer que les propos sur la gestion des archives d'images ne précisent que très vaguement le modèle d'interprétation à employer : y sont avant tout détaillés et expliqués les instruments de *gestion* (conservation, description, indexation, valorisation, etc.)[29]. Lorsqu'il s'agit, à proprement parler, d'analyse et d'interprétation de telles archives, les méthodes suggérées se rapportent très généralement aux approches « sémiologique » et « iconologique », respectivement propres aux sciences du langage et à l'histoire de l'art :

> Deux catégories de méthodes d'analyse de l'image se sont développées, celles ancrées dans le domaine de l'histoire de l'art élaborées par des théoriciens comme Erwin Panosky et Ernst Hans Gombrich et celles élaborées autour d'une théorie du signe, la sémiologie (Roland Barthes) et la sémiotique (Charles Sanders Pierce)[30].

Certes, nous ne contestons pas la validité de ces approches, mais nous doutons qu'elles soient les plus pertinentes pour analyser et interpréter des images, ainsi que des photographies, dans le cadre de pratiques d'archivage. En effet, il ne convient pas tant de considérer ces images comme des œuvres d'art, que comme des ressources documentaires, dont l'accès, la médiation, voire la « lecture », sont orientés par des contextes particuliers de communication. À cet effet, nous proposons donc cette construction théorique pour prendre acte des acquis des recherches plus récentes en sémiotique, mais aussi en sciences de la communication, afin de mettre en évidence : d'une part, la dimension énonciative sous-jacente à la médiation des archives d'images, et d'autre part, la mise en place de stratégies de communication, qui résultent des progrès informatiques, mais qu'on peut également rapporter au principe du processus énonciatif.

[26] Les explications proposées dans BACHIMONT (2017a : 18-50, 76-77 & 81-104) offrent un point de vue spécialement approprié à ces considérations, parce qu'elles concernent justement autant les dimensions de l'organisation des institutions et de l'expérience des usagers (en ce qui concerne la documentation, les archives et la mémoire), que l'importance des pratiques techniques et sémiotiques qu'il s'agit d'interpréter.

[27] Voir, entre autres : CHARBONNEAU & ROBERT (dirs), 2001 ; DEMEULENAERE-DOUYÈRE, PLOUVIER & SOUCHON (dirs), 2010 ; KATTNIG, 2005.

[28] Poursuivant notamment les travaux sur l'énonciation de BENVENISTE, 1974, cette approche se rattache à l'École sémiotique de Paris (*cf.* COQUET *et alii*, 1982 ; GREIMAS & COURTES, 1979 ; FONTANILLE, 2001), auxquels l'on ajoutera, concernant la rhétorique visuelle, ceux du GROUPE $\mu$, 1992. Pour un résumé des applications de ces travaux, voir par exemple : HEBERT, 2007.

[29] À propos des archives photographiques, *cf.* notamment CHARBONNEAU & ROBERT (dirs), 2001.

[30] KATTNIG, 2005 : 74. À travers différentes « grilles d'analyse », l'interprétation concerne surtout la description des « aspects techniques » ou « morphologiques », des « contenus informatifs des images ou dénotation », des « charges affectives des images ou connotation ». Plus précisément il s'agit d'une étape du « traitement intellectuel », qui aboutit ensuite sur celle de l'*indexation* (dont le but est de rapporter des images à des termes appartenant à un langage documentaire, qui permet d'organiser les recherches dans les archives) ; *cf.* CHARBONNEAU & ROBERT (dirs), 2001 : 123-137 & 153 *sqq.*

Published in : Louise Ouvrard et Odile Farge (dir.), *Corpus audiovisuels*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003799, doi : 10.17184/eac.9782813003799

## 2 L'archive photographique d'un point de vue sémio-pragmatique

La communication de ce genre de photographies, en tant qu'archives, repose en fait sur l'utilisation du dispositif photographique non seulement pour reproduire, mais encore pour valoriser des représentations du patrimoine. La conservation des supports serait donc l'enjeu principal de l'archivage photographique. Or, en particulier, chaque photographie documentaire peut aussi être considérée comme un texte-énoncé, qu'il faut rapporter à la situation d'énonciation au sein de laquelle il est mobilisé. Selon nous, la dimension énonciative de l'archive photographique s'observe, d'une manière générale, à travers les contraintes de mises en scène, les dispositifs et les contextes de communication, qui modélisent ces archives afin de leur attribuer du sens ; surtout à la suite du développement des nouvelles techniques et en raison d'une inclination de l'humain envers les images.

Pour mettre en évidence les dimensions énonciative et communicationnelle de l'archive photographique, nous procéderons dans cet ordre : (1) quelques conséquences de ce point de vue sémiotique en ce qui concerne l'archive photographique ; (2) des explications sur les notions de médiatisation et d'espace de communication.

### 2.1 Pratiques photographiques et mises en scène des supports photographiques

Comme nous l'avons déjà remarqué (*cf.* Honba Honba, 2018 : 557 *sqq.*), le changement de perspective théorique, de la critique de l'immanentisme à la prise en compte d'une dimension pratique, a eu des répercussions sur l'approche sémiotique de la photographie. En s'appuyant sur la méthodologie proposée par Fontanille (*cf.* supra), Maria Giulia Dondero a proposé de réengager l'étude du médium photographique en le considérant comme « texte », qui s'intègre dans un « objet-support » relatif à des « parcours sémiotiques » (2011). Lorsqu'on parle de discours photographique, celui-ci doit être considéré en tant qu'énoncé résultant de pratiques d'énonciation et de réception, qui dépendent de la spécificité du support photographique, mais également du contexte et de la pratique au sein desquels ce support est utilisé. Ainsi, le « réseau complexe » d'activités socioculturelles, qui se tissent autour de ces énoncés et de leurs supports font qu'ils « se stabilisent », à travers des statuts divers[31]. Ce qui permet à la photographie « d'acquérir une identité à l'intérieur non seulement d'une généalogie d'images du même genre […], mais aussi à l'intérieur d'une série de fonctions liées à des domaines sociaux » (Basso Fossali & Dondero, 2011 : 63-64).

Ce sont justement les usages pratiques dans lesquels la photographie est utilisée comme instrument de médiation/énonciation, qui modifient et déforment spécifiquement « l'objectivité des configurations textuelles ». Pourtant, il ne faut pas réduire ces usages soit à des dispositifs techniques, soit à des définitions « ontologisantes », ni considérer le niveau des *pratiques* comme étant sans aucune relation avec celui du *texte* : « une fois établi le statut selon lequel on aborde une certaine photographie pour

[31] On pense notamment à la *théorie des acteurs-réseaux*, développée en sociologie, à partir de la sémiotique greimassienne : « Dans l'analyse structurale des réseaux, la forme du réseau, sa topologie constituent des variables essentielles pour analyser l'action individuelle dont on peut dire qu'elle est autorisée et limitée par la forme du réseau » ; de sorte qu'« on peut dire que l'action, qui est préformatée par la structure du réseau, a pour objet le réseau lui-même. Agir et être agi sont les deux faces d'une même réalité : c'est dans un cas comme dans l'autre une question de connexion ou de déconnexion », CALLON & FERRARY, 2006 : 38 ; *cf.* aussi DONDERO, 2018 : 22-40.

Published in : Louise Ouvrard et Odile Farge (dir.), *Corpus audiovisuels*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003799, doi : 10.17184/eac.9782813003799

la faire signifier, l'analyse des formes de la textualité reste l'unique mode pour objectiver et contractualiser la validité d'un parcours de sens » (Basso Fossali & Dondero, 2011 : 117).

En effet, si l'étude du médium photographique a d'abord concerné « des définitions de spécificité, d'essences médiatiques qui réduisent la photographie comme icône, ou comme indice, ou bien comme symbole du réel » (Basso Fossali & Dondero, 2011 : 21), Dondero nous rappelle toutefois que, même si la photographie se rapporte à un régime technique de production et de réception, elle prend finalement son sens au sein de diverses situations et contextes culturels[32]. L'auteure propose dès lors que ce sont en principe des *pratiques photographiques* qui construisent les parcours possibles du sens, au sein de ce qu'elle appelle la « textualité photographique », et selon laquelle un certain sens peut lui être attribué ; entre autres, à travers la mise en scène et les usages d'objets-supports (d'inscription et d'énonciation) que l'observateur perçoit et avec lesquels celui-ci *peut* (*ou pas*) engager une situation de communication.

Ainsi, le sens discursif ou énonciatif généralement attribué aux images photographiques dépend avant tout d'une *praxis*, dont le but est de *mettre en scène* des *objets-supports* au sein d'une dimension spatiale et temporelle ; « pratique » visant d'ailleurs à comprendre ces « objets » comme des « textes » :

> [Du] texte-énoncé et de l'objet à la pratique, on ajoute la dimension des propriétés déictiques (espace tridimensionnel et temporalité rapportées à un corps centre de référence) propres à une scène, ainsi que d'autres propriétés temporelles […] ; dans ce cas, ce sont des structures spatiales et temporelles indépendantes du texte et de l'objet qui accueillent, localisent et modalisent les interactions entre les partenaires de la pratique : on peut alors à juste titre parler ici de la dimension « topo-chronologique » de la scène prédicative (Fontanille, 2008 : 57).

Une analyse rigoureuse de l'archive photographique doit donc prendre acte du fait que différents niveaux de pertinence sémiotique (plasticité/figurativité de l'image, texte photographique, objet-photographie, pratiques et stratégies de communication) sont liés et rapportés les uns aux autres, puisqu'il s'agit d'interpréter un ensemble de médiations, compris comme un parcours d'énonciation, qui s'intègrent dans une hiérarchie complexe. Et, dans le cas de la photographie, le niveau des pratiques occupe aussi une position médiane ou « privilégiée » dans cet ensemble. En effet, c'est à travers différentes « scènes », qui présentent des « textes-énoncés » par le moyen du dispositif photographique, que les photographies sont observées, et que nous faisons en quelque sorte l'expérience d'un parcours d'énonciation. Il n'en est pas moins vrai que, en particulier, l'iconicité attribuée aux images (aussi bien que l'indicialité qu'on accorde souvent à l'image photographique) est interprétable de façon cohérente non seulement grâce à l'étude de leurs usages spécifiques dans certaines activités sociales, selon des perspectives documentaire, généalogique, iconologique, etc. ; mais encore, en

[32] BASSO FOSSALI & DONDERO, 2011 : 63-72. À ce propos, voir aussi les explications dans HONBA HONBA, 2018 : 552-566.

Published in : Louise Ouvrard et Odile Farge (dir.), *Corpus audiovisuels*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003799, doi : 10.17184/eac.9782813003799

y reconnaissant des isotopies figuratives, en y analysant des configurations plastiques par rapport à des formants figuratifs.

On sait que cette part de « figurativité »[33] dans l'image photographique est étroitement liée à l'iconicité, qui nécessite à la fois des processus d'accommodation (syntaxique, ainsi que d'iconisation) et des formes d'adéquation entre la perception, le langage et l'énonciation, même si l'iconicité est une expérience bien plus complexe[34]. D'une manière plus générale, on peut comprendre la manifestation des images, certes en fonction d'une expérience esthétique d'ordre iconique, à la fois selon la perception, les catégories de l'intuition et d'après des termes propres à la langue naturelle. Face à une image, le spectateur fait l'expérience d'une iconicité, en tant que « moment de composition et de stabilisation, intermédiaire entre l'immédiateté de ce que peut éprouver notre chair et les articulations du langage » (Bordron, 2011 : 175). Notamment vis-à-vis des significations et des parcours de sens que manifestent ces images, considérées principalement comme des « icono-textes ».

Mais pour dépasser les interprétations qui s'intéressent seulement à l'analyse figurative ou plastique des images, il faut prendre en compte le contexte original de production de la photographie en tant que textualité, ainsi que la cohésion (ou la concurrence) de plusieurs types d'intervenants, d'objets-supports, de dispositifs techniques, etc. qui organisent sa réception *via* d'autres contextes. C'est pourquoi les supports photographiques sont désormais compris, du point de vue sémiotique, comme des *interfaces*, concernant un *niveau intermédiaire* (entre textualité et pratiques) où l'on distingue : le « support formel », comme processus d'accommodation entre différents instruments et dimensions d'énonciation, qui sont censés « codifier les inscriptions », à travers des formes d'adéquation propre au langage, à la communication intersubjective, à des usages culturels, etc. ; et le « support matériel », l'artéfact physique, qui a été produit dans un certain contexte, et qui est conservé et manipulé par la suite, dans d'autres contextes, mises en scène, espaces[35].

En ce sens, on comprend évidemment que la conservation des supports est l'enjeu principal de l'archivage photographique. D'un côté, les objets-supports de l'archive photographique relèvent d'une matérialité, de techniques, en rapport avec la gestion de « supports concrets ». Mais de l'autre, comme nous l'avons remarqué, il s'agit aussi de prendre acte du poids des « communautés discursives » qui organisent les archives ; notamment : les institutions patrimoniales, ainsi que leurs publics, comme un « ensemble d'individus réunis par la mise en œuvre d'un système de modes de production de sens (c'est-à-dire d'un programme de production textuelle) » (Odin,

[33] Introduite notamment par GREIMAS, 1984, la sémiotique dite *figurative* concerne spécifiquement les processus d'accommodation et les formes d'adéquation entre une sémiotique du monde perçu et une sémiotique des manifestations discursives ; « processus » et « formes » qui sont bien entendu façonnés par les pratiques et les usages, d'après certaines capacités cognitives et diverses modalités sensorielles. Pour une définition simple, voir entre autres BERTRAND, 2000 ; *cf.* « Glossaire », entrée : « Figuratif, figurativité ».

[34] Nous n'aborderons pas davantage ces questions, qui sortent clairement des limites de notre propos. Pour plus de précisions sur la relation entre « sémiotique visuelle », « iconicité » et « perception », voir notamment : FONTANILLE, 1995 ; KLINKENBERG, 2010 : 91-109 ; BORDRON, 2011 : 144 *sqq.* ; DONDERO, 2016.

[35] Voir notamment FONTANILLE, 2008 : 20-24 & 39-42 et, à propos de la photographie, DONDERO & REYES GARCIA, 2016 : 6-9 : « le support formel fonctionne ainsi comme médiation, qui ne relève ni des inscriptions, ni de la matérialité de la technologie, mais qui est à entendre comme *dispositif d'ajustement entre les deux* » ; *cf.* aussi HONBA HONBA, 2018 : 564-566.

Published in : Louise Ouvrard et Odile Farge (dir.), *Corpus audiovisuels*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003799, doi : 10.17184/eac.9782813003799

2000 : 60). La discursivité des archives photographiques est déployée par le moyen de différents « contextes », « scènes pratiques » ou « espaces de communication »[36], où ces « objets-supports » peuvent ensuite être manipulés, agencés, valorisés, observés, décrits, comparés, analysés, interprétés, etc. ; c'est-à-dire : *mobilisés* en tant qu'archives, dont la généalogie précise est toujours nécessaire, mais mobilisation qui, par là même, dépend inévitablement d'un écart, d'une sorte de hiatus temporel auquel il s'agit de remédier.

Les archives photographiques sont par conséquent liées à une histoire technique et culturelle, leurs évolutions, ainsi qu'à des contextes documentaires qui ont motivé des entreprises de photographie et qu'il s'agit de « re-contextualiser »[37]. D'autant plus que ces archives sont aujourd'hui étroitement liées au passage du support traditionnel (papier, objets matériels, film celluloïd, etc.) au support numérique dans les pratiques documentaires, puisque celles-ci disposent désormais d'outils et d'instruments de plus en plus complexes pour organiser les archives[38].

À travers la numérisation, les différentes dimensions matérielles de ces archives sont donc modifiées en faveur d'un format technique standardisé, qui correspond au format des écrans et des ordinateurs. Mais, par là même, on risque aussi « de perdre l'intégrité écologique de la photographie avec son histoire matérielle » (Basso Fossali & Dondero, 2011 : 133). La copie numérique est en effet supportée, d'un côté, par un instrument de production (le logiciel), et d'un autre côté, par l'*écran*, qui devient le support matériel de la copie et qui présente pourtant celle-ci comme un « objet-support ». Vu que ce sont des institutions qui détiennent « le pouvoir de transformer et d'encadrer notre compréhension des sources historiques des objets et qui créent le discours à l'intérieur duquel les images sont englobées et auquel elles doivent faire référence », dans le cadre de l'archivage photographique « par numérisation », des propriétés de l'objet-photographie risquent d'être perdues, voire d'être remplacées par des métadonnées qui sont uniquement lisibles à travers des interfaces d'ordinateurs[39]. De ce fait, le passage du support photographique au numérique n'est pas neutre, puisqu'il est sans doute nécessaire de prendre en compte « ce qui survit » ou « ce qui devrait survivre » à travers ce changement de régime[40].

### 2.2 Médiatisation et espaces de communication des archives photographiques

Le fait que nous transmettons de plus en plus les photographies par le biais du numérique suscite, du reste, une remise en cause de la différence essentielle entre « photogra-

[36] Selon ODIN, 2011 : 39-41, on peut remplacer la notion de « contexte » par celle d'*espace de communication*, en ce sens qu'« un espace de communication est un espace à l'intérieur duquel le faisceau de contraintes pousse les actants […] à produire du sens sur le *même axe de pertinence* ».

[37] On sait par ailleurs que l'archivage photographique concerne plutôt « un ordre des photographies imposé par le temps de production », tandis que les collections photographiques sont le résultat d'une entreprise visant à rassembler *a posteriori* des photographies, sans nécessairement obtempérer à leurs logiques temporelles de production ; *cf.* BASSO FOSSALI & DONDERO, 2011 : 133.

[38] Voir, entre autres : CHARBONNEAU & ROBERT (dirs), 2001 : 194-198 ; MARTINEZ (dir.), 2007 ; CHAUMIER, 2006.

[39] BASSO FOSSALI & DONDERO, 2011 : 133-136.

[40] Du point de vue sémiotique : « Cela veut dire que la médiation techno-sémiotique est au cœur de l'analyse et qu'il ne faut pas se contenter de se focaliser uniquement sur le procédé d'inscription des signes ni sur les signes eux-mêmes […] La matérialité et la technicité des supports conditionnent l'interprétation et la signification que l'on peut conférer aux inscriptions […] », *cf.* FABRE, 2019 : 19.

Published in : Louise Ouvrard et Odile Farge (dir.), *Corpus audiovisuels*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003799, doi : 10.17184/eac.9782813003799

phie chimique » et « photographie numérique » : d'un côté, à propos de la prétendue objectivité des images produites par ces deux types de technologies, et de l'autre, des transformations qu'elles ont respectivement déployées dans les pratiques de communication des connaissances et savoirs scientifiques, voire de leurs influences sur l'imagination et les processus de communication par l'image[41]. Comme d'autres auteurs, Tom Gunning a remis en question l'indicialité et l'iconicité propre à la médiation photographique[42], mais dans le but de rappeler qu'il n'y a pas de différence essentielle entre la figurativité de la photographie chimique (ou « traditionnelle ») et celle de la photographie numérique, même en ce qui concerne leurs manipulations techniques. Le propre de la première n'est en effet pas le caractère « non manipulable » de l'image, bien qu'on ait tendance à le croire ; notamment parce que « la photographie traditionnelle dispose aussi de procédés pour amoindrir, ignorer, voire anéantir l'indicialité », même si « les procédés numériques peuvent accomplir ces altérations plus vite et de façon moins criante »[43].

Évidemment, photographie chimique ou numérique comportent plusieurs différences pertinentes (technologie du support, manipulations par l'intermédiaire de procédés chimiques ou de programmes informatiques, perception culturelle, etc.), ainsi que des points communs (règles optiques, structure « formelle » d'accueil pour une médiation, dimension iconique/plastique, etc.). Selon Gunning, « [il] faut donc également nuancer cette idée déjà bien ancrée que l'on peut soumettre les images numériques à des manipulations infaisables avec des photographies argentiques » :

> Cela aide à comprendre comment le soi-disant caractère exceptionnel du numérique déplace une question problématique, et même particulièrement pernicieuse, dans notre conception de la photographie traditionnelle. L'idée que seul le numérique transformerait ses données en une forme intermédiaire encourage le mythe que la photographie impliquerait un processus transparent, un transfert direct de l'objet à l'image photographique (Gunning, 2006 : 6).

Il faut pourtant exposer les supports chimiques comme les données numériques à des « procédures élaborées » pour qu'il en ressorte une image. Et il n'y a en effet aucun problème à admettre que la photographie, chimique ou numérique, manifeste des images de la même manière, même si les techniques de production et de présentation sont différentes[44]. Car, si l'on peut s'accorder sur le fait que « la commodité, la

[41] À ce propos, voir notamment les réflexions dans MANOVICH, 2001, ou encore dans BATCHEN, 2001 : 164-174.

[42] Gunning (2006, 6) : « Le fait que des rangées de nombres ne ressemblent pas à une photographie, ou à ce qu'elle est censée représenter, ne leur enlève aucune qualité indicielle », car celle-ci, qu'il s'agisse de photographie analogique ou numérique, est « inhérente aux effets de la lumière » ; soit sur des produits chimiques, soit sur des capteurs électroniques. À la limite, on peut dire que dans chaque cas l'image produite est déterminée « de façon indicielle » par rapport à des « objets extérieurs à l'appareil ». Sur la question de l'indicialité et de l'iconicité de la photographie, voir aussi BASSO FOSSALI & DONDERO, 2011.

[43] GUNNING, 2006 : 8.

[44] Voir, GUNNING, 2006 : 7- 11 : « Le pouvoir du numérique (voire de la photographie traditionnelle) de "transformer" une image dépende de *ce qui reste* de l'exactitude visuelle et du caractère reconnaissable de l'image d'origine. […] Alors que la relation indicielle tend à unir la photographie à son référent, nous devons reconnaître l'image pour pouvoir l'identifier comme une représentation du référent. Ce qui implique plus qu'une simple indicialité ».

Published in : Louise Ouvrard et Odile Farge (dir.), *Corpus audiovisuels*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003799, doi : 10.17184/eac.9782813003799

rapidité et la qualité de la manipulation numérique constituent une nouvelle étape importante dans la technologie de l'image », toutefois, il faut nécessairement prendre en compte, d'une part, « les situations » parmi lesquelles ces possibilités de manipulation acquièrent « une valeur », ainsi que « la dette considérable que ces transformations doivent à l'histoire de la photographie (même si elles nous en détournent notre attention) ».

Plus récemment, ces transformations ont en partie été considérées par Maxime Fabre, qui remarque d'ailleurs que l'interprétation de la photographie chimique est souvent rapportée aux notions d'empreinte, d'expérimentation, de manipulation, qui doivent, selon lui être rapprochées de la notion de « dispositif technique »[45], en tant qu'instrument de médiation :

> Ce sont en effet les différentes pratiques productives qui déterminent l'herméneutique du dispositif chimique. Le récepteur est conduit à penser que "l'empreinte" domine le régime du "vrai photographique" et ainsi que tout autre procédé de captation ne procéderait plus de ce "vrai" photographique. Or ce concept d'empreinte n'est en fait que le résultat imaginaire d'une technique qui fait appel à l'expérimentation et à la manipulation pour produire des effets de sens (Fabre, 2019 : 30).

Dès lors, il s'agit plutôt de remarquer la complémentarité et la continuité des dispositifs chimique et numérique, plutôt que de les opposer, ou de se focaliser seulement sur l'exactitude analogique de leurs rendus. « Si rupture il y a entre le chimique et le numérique, elle ne se fait pas dans la captation de l'image mais bien dans la configuration, le conditionnement et la circulation de celle-ci » (Fabre, 2019 : 33).

Dans cette perspective, concernant l'énonciation de l'archive photographique, nous avons remarqué que celle-ci résulte de « mise en scène », impliquant d'abord de décontextualiser les documents photographiques, pour accomplir le changement de statut des documents en archives (*re*-contextualisation). Or, entre le contexte original de production/réception des documents photographiques et les re-contextualisations éventuelles (p. ex. : dans des salles de consultations, des expositions, des sites Internet, etc.) s'insèrent, se « greffent » toutes une série de médiations d'un autre ordre (*cf.* supra). Les archives d'images font l'objet d'une série de processus, documentaires et techniques, dans la mesure où le but de nombreuses institutions patrimoniales est de constituer des « produits d'information », par voie de numérisation, par la mise en place de nouvelles « politiques », mais aussi à travers la construction de « nouveaux contextes multimédias de diffusion »[46].

Dans la mesure où il s'agit de considérer non seulement la question de la « médiation », par le moyen de la photographie, mais encore par le biais d'une conversion numérique et d'une diffusion sur le réseau Internet, l'approche sémiotique de l'archive photographique que nous essayons de proposer reste-t-elle valable ?

[45] Voir notamment BACHIMONT, 2010 : 42-68.

[46] Voir notamment KATTNIG, 2005 : 114-123 ou, concernant les archives photographiques, CHARBONNEAU & ROBERT (dirs), 2001 : 198-219.

Published in : Louise Ouvrard et Odile Farge (dir.), *Corpus audiovisuels*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003799, doi : 10.17184/eac.9782813003799

Nous prenons le parti de répondre affirmativement, attendu que l'approche sémiotique que nous avons esquissée nous permet de considérer chaque niveau d'analyse propre à l'archive, d'une part, en relation avec des communautés et pratiques discursives, et d'autre part, par rapport à des niveaux de pertinence hiérarchiquement supérieur ou inférieur (c'est-à-dire, plus ou moins complexes quant au plan d'immanence). D'un côté, décrire et analyser des photographies documentaires, c'est considérer celles-ci comme des textes manifestés au sein d'un dispositif d'énonciation, résultant des processus d'intégration de signes dans des supports, puis d'objets dans des contextes ou scènes pratiques. Mais d'un autre côté, en ce qui concerne la diffusion et la valorisation de telles photographies, en tant qu'archives, l'analyse sémiotique se complique un peu.

Ce qui nous permet de mettre en évidence deux conséquences principales.

Premièrement, lorsqu'une pratique photographique vise à *communiquer* des photographies, dans chaque nouvelle *mise en scène*, mais aussi à travers chaque *reproduction numérique* d'un support original, même si la « composition des images » (le contenu qui est figuré *et* la configuration plastique qui composent un « texte-énoncé ») semble rester identique, il s'agit inévitablement d'une nouvelle énonciation, par la mise en place d'un nouveau processus de médiation, et, conséquemment, de la mise en œuvre d'une nouvelle textualité photographique.

Ainsi, d'aucuns proposent d'introduire la notion de « médiatisation »[47], afin de distinguer deux « niveaux de médiation » (ou d'énonciation) quant à la communication de documents d'archives photographiques, dans un environnement technologique multimédia tel que le *World Wide Web* :

> Tenter de cerner les usages de la photographie documentaire dans le domaine public impose donc de la considérer à la fois comme moyen de consigner et comme moyen de diffuser, car, instrument de médiation, elle sert à la fois à l'exercice de la cueillette d'informations – ce pôle sera dit référentiel – et à l'exercice de la communication des projets et réalisations – ce pôle sera dit médiatique [...]. [La] mise en ligne implique un niveau second de médiation : le site Internet, médiation 2, dont la fonction est la diffusion, donne à voir des photographies, médiation 1, dont la fonction est la consignation. Réservons le terme médiation pour le premier niveau et employons médiatisation pour le second niveau (Saouter, 2014).

L'on peut aussi comprendre cette notion à partir de sa définition : « Fait de rendre ou de devenir médiat » ; à partir du terme *médiatiser*, c'est-à-dire : « rendre médiat (quelque chose) par l'introduction d'un intermédiaire », voire : « Servir d'intermédiaire, de moyen à quelque chose pour le faire connaître ou apparaître » ; *médiat* s'oppose ici à *immédiat*, en ce sens que : est « médiat » ce « qui n'existe ou n'agit qu'indirectement, qui n'est en relation avec autre chose que par un ou plusieurs intermédiaires »[48] En effet, l'impact de l'informatisation et du numérique dans les pratiques

[47] À ce propos, voir DAVALLON, 2006 : 35-44.

[48] Voir *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales* [En ligne], *cf.* https://www.cnrtl.fr/definition/médiat ; https://www.cnrtl.fr/definition/médiatiser ; https://www.cnrtl.fr/definition/médiatisation..

Published in : Louise Ouvrard et Odile Farge (dir.), *Corpus audiovisuels*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003799, doi : 10.17184/eac.9782813003799

documentaires et patrimoniales modifie profondément la diffusion des photographies d'archives, si bien qu'il est désormais nécessaire de prendre acte du numérique en tant que nouveau processus intermédiaire, non seulement au niveau de l'objet-support, mais encore au niveau de ces pratiques (Tardy, 2010).

La technologie numérique favoriserait l'accessibilité *immédiate*, en dépit du fait qu'elle nécessite et suscite de plus en plus de *processus de médiations intermédiaires*, relativement ancrés dans différentes dimensions spatio-temporelles, que l'utilisation des ordinateurs et appareils mobiles a pourtant tendance à éluder. De là résulte une ambiguïté, quant à la compréhension de la *communication via le numérique* : il y a de très fortes chances que ce qu'on nomme « médiatisation » soit également un « mode d'énonciation », puisque celle-ci participe en effet à la communication en tant que procès, compris comme un « parcours d'intégration et d'expression ». Mais à un niveau « supérieur » à ceux de la dimension objective ou de la mise en scène, dans l'espace et le temps, d'objets-supports. Comme le résume d'ailleurs Fontanille (2008 : 57-58 ; nous soulignons) :

> [Le] parcours d'intégration des différents niveaux de pertinence prend l'allure d'un « parcours génératif de l'expression », où, en partant d'une situation d'amalgame, constituant un « fond » substantiel dont se détachent seulement des « figures-signes » élémentaires, on voit progressivement se former de nouvelles dimensions pertinentes, qui, en s'accumulant, définissent des niveaux autonomes exigeant des analyses spécifiques : (i) la dimension tabulaire-plastique des textes ; (ii) la dimension corporelle des objets ; (iii) la dimension topo-déictique des scènes pratiques ; (iv) ; (v) l'altérité éthique ou esthétique (globalement : téléologique) des formes de vies[49].

À travers cette modélisation des contextes et situations de communication, on remarque dès lors que, respectivement, les dimensions « icono-plastique » des textes photographiques, « corporelle » des objets, ainsi que les « propriétés déictiques et temporelles » propres aux « scènes pratiques », aboutissent à une « dimension stratégique », où les « régimes d'accommodation » sont déterminés par un aménagement spatio-temporel d'un contexte de réception, la mise en place d'instruments et dispositifs auxiliaires, qui apportent d'autres « contraintes ».

Afin de considérer l'énonciation de l'archive photographique, prendre en compte ces différents niveaux d'analyse sémiotique met en évidence que, par le truchement du numérique, les supports photographiques sont intégrés dans de nouvelles situations de communication, mais à des fins « stratégiques », qui dépassent sans doute les enjeux et objectifs de chaque institution, de chaque pratique documentaire, de chaque fonds, de chaque contexte ou mise en média. L'impact et la portée de la technologie numérique ne sont en effet sans doute réductibles à aucun de ces enjeux et objectifs particuliers.

[49] « [Cette] progressive autonomisation des propriétés spatio-temporelles par rapport aux figures pertinentes (acteurs, objets, etc.) aboutit aux *stratégies*, en ce sens que […] ce sont des régimes temporels et des dispositifs spatiaux également "abstraits", ainsi que des formes de complexités irréductibles (chevauchements et intersections) qui déterminent les types d'accommodation entre pratiques », FONTANILLE, 2008 : 57.

Published in : Louise Ouvrard et Odile Farge (dir.), *Corpus audiovisuels*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003799, doi : 10.17184/eac.9782813003799

La *médiatisation* (mise en communication et mise en exposition qui « visent à produire les dispositifs qui assurent la relation entre le patrimoine et le public » ; *cf.* Davallon, 2006 : 36 & 37-56) se rapporte en définitive à de nouvelles *stratégies*, qui résultent de changements technologiques dans les *pratiques de communication.*

Deuxièmement, dans ce contexte de médiatisation des archives, on peut proposer les couples « objets-supports », « patrimoine-numérique » et « publics-usagers » en tant qu'axes de pertinences, afin de construire un *espace de communication* (modalisation théorique d'un contexte de communication, pour y dégager des contraintes externes et internes de la production textuelle) par rapport auquel les descriptions, les analyses et les interprétations sémiotiques de l'archive photographique « font sens ». D'abord, car ils sont respectivement au cœur de ce qu'on appelle l'archivage photographique, soit à travers la conservation des supports photographiques soit à propos des instruments, des dispositifs de valorisation et de diffusion qui sont mis en place. Ensuite, parce que ces trois notions concernent justement les dimensions sémiotiques où l'impact de la technologie numérique est le plus remarquable (les dimensions des « objets », des « pratiques » et des « stratégies »).

On distinguera ainsi, d'une part, les documents photographiques sous la forme d'énoncés iconiques, qui sont inscrits et figurés par le moyen de divers dispositifs, dont les fonctions et les usages correspondent à des pratiques photographiques ; d'autre part, les instruments informatiques, utilisés pour diffuser ces énoncés à travers d'autres supports techniques, mais diffusion qui nécessite d'en revenir à coup sûr à un contexte originaire de production, à une « histoire matérielle ». C'est, selon nous, dans cette perspective que l'association complémentaire des techniques photographiques et du numérique est utilisée non seulement pour sauvegarder, mais encore pour reproduire et pour diffuser, par la combinaison de niveaux d'énonciation, des ressources documentaires, des « représentations du patrimoine »[50].

Si l'on s'accorde autant à attribuer du sens aux archives photographiques, c'est non seulement parce qu'on admet qu'en celles-ci sont consignées de telles représentations (qu'on comprend donc selon un premier niveau de médiation), mais encore en raison de pratiques communicationnelles et de dispositifs techniques, qui construisent, en quelque sorte, un « second niveau de médiation/énonciation » (ou, plus simplement : celui de la « médiatisation »). De sorte qu'il est essentiel que l'analyse de ces documents, de ces supports et de ces instruments prenne en compte le fait que leur communication dépend de processus informatiques, qui s'éloignent radicalement de ceux propres au contexte d'origine ; notamment en modifiant certaines caractéristiques (formelles et matérielles) relatives aux supports d'inscription qu'il s'agit d'interpréter, et par rapport auxquels il s'agit de mettre évidence une dimension discursive propre à des situations de communication.

Et c'est pourquoi nous avons tant insisté, comme beaucoup d'autres, sur l'importance des dispositifs informatiques, voire du régime numérique, dans le cadre de pratiques documentaires et d'archivage. La diffusion croissante sur Internet de reproductions numériques d'archives d'images (encadrée par des institutions patrimoniales et scien-

[50] La question de la représentation de connaissances par le moyen des images, n'est pas un problème ignoré dans la recherche sémiotique ; voir notamment : DONDERO & FONTANILLE, 2012 ; BORDRON, 2013.

Published in : Louise Ouvrard et Odile Farge (dir.), *Corpus audiovisuels*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003799, doi : 10.17184/eac.9782813003799

tifiques, qui en sont souvent les responsables ou les spécialistes) est en effet le résultat d'une sorte d'homogénéisation technique (le passage à la technologie numérique)[51]. Mais, comme nous l'avons remarqué, ces nouvelles technologies déterminent aussi les types d'accommodation entre les objets et les pratiques, entre différents instruments de production et de réception implémentés dans l'espace et le temps, mais par rapport auxquels les rôles des publics et des usagers restent encore à établir, puis à perfectionner. À propos de la diversité des approches documentaires qui concernent les stratégies de préservation des archives, Bruno Bachimont (2017a : 181 *sqq*) remarque justement que :

> *Tradition de lecture maintenue, transmission des objets à assurer sont donc les deux principes fondamentaux pour fonder des stratégies de préservation.* Leur point commun est que, désormais, la préservation est un exercice actif et permanent. Si l'archive n'existe que par la lecture qu'on en fait, l'enjeu est d'en organiser la lecture : maintenir l'accès rendant la lecture possible, susciter l'appétence pour que la lecture soit effective, éveiller le questionnement et l'interrogation pour que la lecture soit durable et inventive. Ce sont donc autant de *cercles de lecture* à constituer. […] Le premier cercle de la lisibilité, celui qui correspond à la technique et est tenu par les ingénieurs, a commencé depuis longtemps à prescrire l'intelligibilité par les outils d'accès […]. Ces décisions techniques, lourdes de sens, en particulier pour le sens que pourront prendre les contenus, sont souvent prises dans les cénacles de la conception technique ou de la normalisation. Les autres lecteurs ne participent pas à ces débats. Le cercle suivant, celui des archivistes et des documentalistes, déjà le jouet des décisions techniques, pense son art et son métier sans inclure dans la réflexion les cercles suivant de lecture, donnant à lire et à consulter ce qui découle de leur décision. […] Si on veut que […] les archives restent vivantes, les parties prenantes doivent pouvoir être mobilisées à toutes les étapes du cycle de vie de l'archive. Non pour que tout le monde devienne archiviste ou documentaliste, mais pour que tout le monde se sente concerné au premier chef (Bachimont, 2017a : 202 ; nous soulignons).

## 3 Conclusion

L'objectif de cet article était de construire une approche sémiotique et pragmatique des archives photographiques. À travers cette construction, il s'agissait de mettre en évidence que l'énonciation propre à l'archive photographique vise à combiner plusieurs niveaux de médiation, en vue de communiquer une textualité, à la fois inscrite et figurée sur des supports, et de la rapporter, plus généralement, à la mise en place d'autres dispositifs et objets techniques, à travers des pratiques qui concernent le domaine des archives d'images. Mais, en principe, les documents photographiques sont d'abord dé-contextualisés, afin qu'ils « changent de statut » par le moyen d'une re-contextualisation. Nous voulions avant tout remarquer ici que cette modification des documents, lorsqu'elle ne repose pas seulement sur des ressources et des compétences

[51] Voir notamment BACHIMONT, 2017a : 18-78, 99-104 & 181-202.

Published in : Louise Ouvrard et Odile Farge (dir.), *Corpus audiovisuels*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003799, doi : 10.17184/eac.9782813003799

humaines, mais aussi différentes techniques, implique plusieurs niveaux de communication, qui s'interposent entre le contexte original de production et d'utilisation des documents photographiques et les re-contextualisations éventuelles.

Nous avons proposé, d'une part, d'examiner l'archive photographique comme une pratique photographique étroitement liée aux « modalités formelles », mais aussi aux « modalités matérielles », qui sont spécifiques au processus de médiation photographique, et qui permet soit d'enregistrer soit de transmettre des images au moyen d'appareils techniques. D'autre part, nous avons considéré les documents d'archives photographiques en tant que produits d'information, généralement compris au sein d'une pluralité de ressources documentaires ; « produits d'information », qui sont interprétables grâce à l'analyse de ces modalités formelles et matérielles, et qui sont surtout diffusés et accessibles grâce à la mise en place d'un nouvel environnement, multimédia et numérique, qui offre de nouveaux contextes de communication pour la diffusion et la valorisation des archives d'images. Notamment à travers des instruments informatiques, des « dispositifs de médiatisation », dont la fonction est de convertir la documentation sous la forme de données, afin de les diffuser sur le réseau Internet, en tant que ressources documentaires avec lesquelles l'usager devrait de plus en plus interagir. « Ressources » et « usagers » qu'il faut sans conteste mettre en relation avec une histoire matérielle, ainsi que la cooccurrence de différents instruments de médiation, nécessaires à la mise en œuvre de la diffusion des archives au sein de diverses communautés et pratiques culturelles.

En effet, ce sont toujours des groupes d'individus, comme par exemple des institutions patrimoniales, qui organisent la conservation, la gestion, la diffusion, la valorisation, la réception, etc. des archives à travers une « dimension stratégique », visant à agencer des objets (en l'occurrence, des supports produits dans le cadre de pratiques photographiques), à leur attribuer une valeur documentaire (en ce sens, les documents photographiques sont compris comme des textes-énoncés), et ce au sein de divers « espaces de communication » (où plusieurs instruments et dispositifs sont complémentaires ou concurrents).

Dans cet article, nous avons seulement effleuré la portée de ces stratégies, de ces espaces[52]. Cependant, l'approche sémio-pragmatique que nous avons construite offre de toute évidence au moins trois avantages : (1) esquisser un cadre de réflexion concernant la communication des archives d'images, en prenant acte de sa portée énonciative, ainsi que l'importance de ses dimensions technologique et médiatique ; (2) mettre à l'épreuve des outils méthodologiques pour l'analyse, mais aussi la contextualisation et la valorisation des usages discursifs propres aux documents iconographiques ou photographiques ; (3) mettre en évidence que les modifications techniques, qu'on applique aux documents d'archives originaux par le biais du numérique, influencent tellement les stratégies et les espaces relatifs aux ressources documentaires qu'il faut considérer

[52] On peut vraisemblablement anticiper les principaux lieux de diffusion des archives d'images, où la construction d'*espaces de communication propres à l'archive photographique* permettrait d'analyser les « pratiques », les « stratégies » et les différentes « contraintes » qui influencent la communication, ainsi que l'interprétation de ce type d'archive : photothèques, salles de consultation, expositions thématiques, brochures imprimées, photothèques en ligne, banques informatiques d'images, autres applications et plateformes numériques, etc. Nous préparons actuellement un autre article qui traitera de ce sujet.

Published in : Louise Ouvrard et Odile Farge (dir.), *Corpus audiovisuels*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003799, doi : 10.17184/eac.9782813003799

avec un regard neuf le(s) rôle(s) des institutions, des publics et des usagers qui sont responsables, en tant que communauté discursive, de l'*établissement d'un réseau de communication* adéquat aux archives d'images. Et ce « réseau » n'est pas seulement un ensemble de dispositifs ni une nouvelle structure ou une toile virtuelle, mais plutôt un *engrenage*, embrayant les épistémès et les technologies qui se greffent à l'archive, aux images, vers des modalisations inédites.

## Bibliographie

AA. VV., 2007, *Photographie et patrimoine*, dans *Les Nouvelles du Patrimoine*, Bruxelles : Association des Amis de l'UNESCO en Belgique, 117.

BACHIMONT Bruno, 2010, *Le sens de la technique : le numérique et le calcul*, Paris : Éditions Les Belles Lettres, coll. « Encre marine. À présent ».

——, 2017a, *Patrimoine et numérique : technique et politique de la mémoire*, Bry-sur-Marne : INA, coll. « Médias et Humanités ».

——, 2017b, « L'archive et la massification des données : une nouvelle raison numérique », *La Gazette des archives*, 245, p. 27-43.

BASSO FOSSALI Pierluigi & DONDERO Maria Giulia, 2011, *Sémiotique de la photographie*, Limoges : Presses universitaires de Limoges.

BATCHEN Gregory, 2001, *Each Wild Idea*, Cambridge : MIT Press.

BENVENISTE Émile, 1974, *Problèmes de linguistique générale 2*, Paris : Gallimard, coll. « Tel ».

BERTRAND Denis, 2000, *Précis de sémiotique littéraire*, Paris : Nathan, coll. « Fac Linguistique ».

BORDRON Jean-François, 2011, *L'iconicité et ses images*, Paris : Presses universitaires de France, coll. « Formes sémiotiques ».

——, 2013, *Image et vérité – Essais sur les dimensions iconiques de la connaissance*, Liège : Presses universitaires de Liège, coll. « Sigilla ».

BRIGGS Asa & BURKE Peter, 2009, *A social history of the media : from Gutenberg to the Internet*, Cambridge : Malen, Polity.

BRUNET François, 2017, *La photographie. Histoire et contre-histoire*, Paris : Presses universitaires de France.

CALLON Michel & FERRARY Michel, 2006, « Les réseaux sociaux à l'aune de la théorie de l'acteur-réseau », *Sociologies pratiques*, 13/2, p. 37-44.

CASEMAJOR LOUSTAU Nathalie & GELLEREAU Michèle, 2009, « Les visites en ligne du patrimoine photographique. Quelle évolution des dispositifs de médiation ? », *Documentation et Bibliothèques*, 55/4, p. 189-199.

CASEMAJOR LOUSTAU Nathalie, 2012, « Diversifier les figures du public : l'appropriation du patrimoine culturel sur le Web », *Communications* [En ligne], 29/2, mis en ligne le 27 janvier 2012, consulté le 20 août 2019. URL : http://communication.revues.org/2709 ; DOI : 10.4000/communication.2709.

——, 2013, « Valorisation du patrimoine photographique : entre régime documentaire et régime artistique », *Culture & Musée*, 21, p. 45-65.

CHARBONNEAU Normand & ROBERT Mario (dirs), 2001, *La gestion des archives photographiques*, Québec : Presses universitaires de l'Université du Québec, coll. « Gestion de l'information ».

CHAUMIER Jacques, 2006, *Document et numérisation. Enjeux techniques, économiques, culturels et sociaux*, Paris : ADBS, 2006.

CHIROLLET Jean-Claude, 2013, *L'interprétation photographique des arts. Histoire, technologies, esthétique*, Paris : L'Harmattan, coll. « Histoire et idées des Arts ».

COUCHOT Edmond, 1988, *Images. De l'optique au numérique*, Paris : Hermès, 1988.

COQUET Jean-Claude *et alii*, 1982, *Sémiotique : l'École de Paris*, Paris : Hachette Université, coll. « Langue, Linguistique, Communication ».

Published in : Louise Ouvrard et Odile Farge (dir.), *Corpus audiovisuels*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003799, doi : 10.17184/eac.9782813003799

DEMEULENAERE-DOUYÈRE Christiane, PLOUVIER Martine & SOUCHON Cécile (dirs), 2010 *Des images et des mots. Les documents figurés dans les archives*, Paris : CTHS, coll. « Orientations et Méthodes ».

DAVALLON Jean, 2006, *Le don du patrimoine : une approche communicationnelle de la patrimonialisation*, Paris : Hermès-Lavoisier.

——, 2016, « Penser le patrimoine selon une perspective communicationnelle », *Sciences de la société*, 99, p. 15-29.

DONDERO Maria Giulia & FONTANILLE Jacques, 2012, *Des images à problèmes. Le sens du visuel à l'épreuve de l'image scientifique*, Limoges : Lambert Lucas.

DONDERO Maria Giulia, 2016, « L'énonciation énoncée dans l'image », *L'énonciation aujourd'hui*, COLAS-BLAISE, TORE & PERRIN (éds), Limoges : Presses universitaires de Limoges.

DONDERO Maria Giulia & REYES GARCIA Everardo, 2016, « Les supports de l'image : de la photographie à l'image numérique », *Revue française des Sciences de l'Information et de la Communication*, [En ligne], 9.

DONDERO Maria Giulia, 2018, « Bruno Latour et la sémiotique de l'énonciation : fondements et évolutions », *Symposium : Canadian Journal of Continental Philosophy*, 22/1, p. 22-40.

EDWARDS Elizabeth & MORTON Christopher (éds), 2015, *Photographs, Museums, Collections. Between Art and Information, London, New-York : Bloomsbury.*

EMERLING, Jae, 2012, *Photography : History and theory*, Abingdon : Routledge.

FABRE Maxime, 2019, « Pour une sémiosis du devenir photographique : du régime chimique au régime numérique », *SIGNATA*, 10.

FLUSSER Vilém, 2006, *La Civilisation des médias*, Belval : Circé, tr. fr. Claude Maillard.

FONTANILLE Jacques, 1995, *Sémiotique du visible : des mondes de lumières*, Paris : Presses universitaires de France, coll. « Formes sémiotiques ».

——, 2001, « La sémiotique est-elle générative ? », *Linx*, 44, p. 107-132.

——, 2007, « Textes, objets, situations et formes de vie. Les niveaux de pertinence du plan de l'expression dans une sémiotique des cultures », *Transversalité du Sens*, BERTRAND & CONSTANTINI (dirs), Paris : P.U.V.

——, 2008, *Pratiques sémiotiques*, Paris : Presses universitaires de France, coll. « Formes sémiotiques ».

——, 2014, « L'énonciation pratique : exploration, schématisation, transposition », communication dispensée dans le cadre du colloque *Common 14*, organisé à l'Université de Liège, du 24 septembre au 26 septembre 2014.

GREIMAS Algirdas Julien, 1984, « Sémiotique figurative et sémiotique plastique », *Actes sémiotiques*, 60.

GREIMAS Algirdas Julien & COURTES Joseph, 1979, *Sémiotique : dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris : Hachette Université, coll. « Langue, Linguistique, Communication ».

GROUPE $\mu$, 1992, *Traité du signe visuel : pour une rhétorique des images*, Paris : Seuil, coll. « La Couleur des idées ».

GUNNING Tom, 2006, « La retouche numérique à l'index. Pour une phénoménologie de la photographie », *Études photographiques*, 19, p. 96-119.

HEBERT Louis, 2007, *Dispositifs pour l'Analyse des Textes et des Images*, Limoges : Presses universitaires de Limoges.

HONBA HONBA Cédric, 2018, « Objet et pratiques sémiotiques : quelques enjeux médiatiques du support photographique », *SIGNATA*, 9, p. 551-574.

IVINS William M. Jr, 1969, *Prints and Visual Communication*, Cambridge : MIT Press.

KATTNIG Cécile, 2005, *Gestion et diffusion d'un fond d'image*, Paris : Armand Colin, ADBS, coll. « 128 : information et documentation ».

KLINKENBERG Jean-Marie, 2010, « La sémiotique visuelle : grands paradigmes et tendances lourdes », *SIGNATA*, 1, p. 91-109.

LAVÉDRINE Bertrand, 2016, *Connaître et conserver les photographies anciennes*, Paris : CTHS, 3e édition.

Published in : Louise Ouvrard et Odile Farge (dir.), *Corpus audiovisuels*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003799, doi : 10.17184/eac.9782813003799

LEROI-GOURHAN André, 1964, *Le geste et la parole. Technique et langage*, Paris : Albin Michel, coll. « Sciences d'aujourd'hui ».

——, 1965, *Le geste et la parole. La mémoire et les rythmes*, Paris : Albin Michel, coll. « Sciences d'aujourd'hui ».

LUGON Olivier, 2001, *Le style documentaire : d'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*, Paris : Macula, coll. « Le champ de l'image ».

MANOVICH Lev, 2001, *The Language of New Media*, Cambridge : MIT Press.

MAINGENEAU Dominique, 1991, *L'analyse du discours : introduction aux lectures de l'archive*, Paris : Hachette Université.

MARTINEZ Ruth (dir.), 2007, *Des clichés et des clics : le poids de la photographie dans la société de l'information*, Paris : ADBS, coll. « Sciences et techniques de l'information ».

MC LUHAN Marshall, 1968, *Pour comprendre les médias*, Paris : Seuil, coll. « Points », tr. fr. Jean Paré.

MÉCHOULAN Éric, 2011a, « Introduction. Des archives à l'archive », *Intermédialités/Intermediality*, 18, p. 9–15. URL : https://doi.org/10.7202/1009071ar

——, 2011b, « Archiver — geste du temps, esprit d'escalier et conversion numérique », *Intermédialités/Intermediality*, 18, p. 151-169. URL : https://doi.org/10.7202/1009079ar

ODIN Roger, 2000, « La question du public. Approche sémio-pragmatique », *Réseaux. Communication – Technologie – Société*, 99, p. 49-72.

——, 2011, *Les espaces de communication : introduction à la sémio-pragmatique*, Grenoble : Presses universitaires de Grenoble, coll. « La communication en plus ».

PAOLUCCI Claudio, 2010, « Quelques réflexions sur les énoncés : textes, pratiques et culture », *Actes Sémiotiques* [En ligne], 113.

RASTIER François, 1994, « Sur l'immanentisme en sémantique », *Cahiers de Linguistique Française*, 15, p. 325-335.

ROUILLÉ André, 2005, *La Photographie, entre document et art contemporain*, Paris : Gallimard.

SAOUTER, Catherine, 2014, « Discours de la photographie et discours de la médiation », *Les médiations documentaires des patrimoines*, TARDY (dir.), Paris : L'Harmattan, coll. « Nouvelles études anthropologiques ».

SOHIER Estelle, LUGON Olivier & LACOSTE Anne (éds), 2017, *Musées des photographies documentaires*, Paris, Genève : Macula-Transbordeur.

STOCKINGER Peter, 1999, *Les nouveaux produits d'information. Conception et sémiotique du document*, Paris : Hermès Science Publications.

——, 2011, *Les nouveaux usages des archives audiovisuelles*, Paris : Hermès Sciences : Lavoisier, coll. « Traité des sciences et techniques de l'information ».

——, 2015, « The semiotic turn in digital archives and libraries », *Les Cahiers du numérique*, 11/1, p. 57-82. URL : https://www.cairn.info/revue-les-cahiers-du-numerique-2015-1-page-57.htm

TARDY Cécile & JEANNERET Yves (dirs), 2007, *L'écriture des médias informatisés : espaces de pratiques*, Paris : Hermès Sciences Publications, coll. « Systèmes d'information et organisations documentaires ».

TARDY Cécile, 2010, « La photographie documentaire à l'épreuve du dess(e)in informatisé : mise en contexte sur les sites Web de musée », *Documentation et bibliothèques*, 56/1, p. 11-23.

TARDY Cécile (dir.), 2014, *Les médiations documentaires des patrimoines*, Paris : L'Harmattan, coll. « Nouvelles études anthropologiques ».

TRELEANI Matteo, 2017, *Qu'est-ce que le patrimoine numérique ? Une sémiologie de la circulation des archives*, Lormont : Éditions Bord de l'eau, coll. « UDPN ».

WILDER Kelley, 2009, « Photography and the Archive », *Photography and Science* WILDER (éd.), London : Reaktion Books.

Published in : Louise Ouvrard et Odile Farge (dir.), *Corpus audiovisuels*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003799, doi : 10.17184/eac.9782813003799