

Notes sur l'indice à l'index : contribution au « photographique » de Rosalind Krauss

Jean Lauzon

Volume 9, Number 1, Fall 1998

Médiations

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/801092ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/801092ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Collège Édouard-Montpetit

ISSN

1181-9227 (print)

1920-2954 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Lauzon, J. (1998). Notes sur l'indice à l'index : contribution au
« photographique » de Rosalind Krauss. *Horizons philosophiques*, 9(1), 73–85.
<https://doi.org/10.7202/801092ar>

NOTES SUR L'INDICE À L'INDEX : CONTRIBUTION AU «PHOTOGRAPHIQUE» DE ROSALIND KRAUSS

On a souvent identifié la photographie¹ avec ce qu'elle représente. L'aphorisme de Roland Barthes à l'effet que le référent adhère à son image photographique est à cet égard fort éloquent², au point où l'on parle encore quelquefois de transparence absolue de la photographie³. À l'origine de cette prétention : le caractère indiciaire du procédé photographique voulant qu'entre le modèle et son image existe nécessairement une relation de contiguïté physique. Il en résulte une compréhension tautologique du signe photographique suggérant une identification signifiant/signifié⁴.

Cherchant à théoriser ce distinctif indiciaire, Rosalind Krauss, dans un article célèbre⁵, inaugurerait une nouvelle rubrique : «l'art de l'index», formule aussitôt remplacée par l'expression «Le photographique⁶», laissant entendre que toute pratique artistique indiciaire serait photographique et que toute

1. D'emblée, notons que nous parlons de photographie dans le sens traditionnel du terme, c'est-à-dire comme procédé d'enregistrement photochimique, et non pas d'infographie, soit l'image numérique que l'on confond souvent, à tort croyons-nous, avec la photographie à proprement parler, surtout dans les commentaires relatifs à certaines pratiques artistiques contemporaines. Que les images de synthèse aient à voir avec la problématique par ailleurs fort large du champ occupé par l'univers des images est une chose; que l'on veuille en traiter comme l'on traite de photographie sans préciser de quoi il en retourne nous apparaît cependant méthodologiquement suspect. À ce sujet, voir Régis Debray, *Vie et mort de l'image*, Paris; Gallimard, 1992, chapitre X; aussi, notre modeste contribution, «Pixels ou sels d'argent?», in *Le Devoir*, Montréal : 15 juillet 1993, p. A-7; aussi «L'immatérialité du Mois de la photo à Montréal», in *La Presse*, Montréal : 19 septembre 1997, p. B3.
2. *La chambre claire*, Gallimard Seuil, Paris : 1980, p. 18.
3. Kendall L. Walton, «Transparent pictures : On the nature of Photographic Realism», *Critical Inquiry*, Chicago: déc. 1984, Vol. II, no 2, p. 251 : «Photographs are transparent. We see the world through them».
4. C'est en ces termes que Rosalind Krauss en traite, par exemple dans «Notes sur l'index. L'art des années 1970 aux Etats-Unis», *Macula*, 5/6, 1979, p. 172. Aussi, Roland Barthes, *op. cit.*, p. 120 : «Une photo est toujours invisible : ce n'est pas elle que l'on voit ».
5. *Ibid.* [1979].
6. *Ibid.*, p. 175.

photographie devrait être spécifiquement entendue en termes de contiguïté physique absolue. C'est oublier l'écart qui sépare aussi toute image photographique de ce qu'elle représente et surtout, c'est négliger les différents degrés de relations indiciaires possibles entre quelque objet que ce soit et son éventuelle représentation, photographique ou autre. Il s'ensuit une confusion entre «la logique du photographique» assimilable à l'art de l'index selon Rosalind Krauss, et «la pratique photographique» identifiable à ce que nous appellerons, faute de mieux, le travail habituel du photographe. Dans la logique du photographique, toutes ces activités sont malencontreusement comprises comme identiques.

Nous suggérons de revisiter les propositions de Rosalind Krauss en montrant qu'à l'origine de son hypothèse et des exemples⁷ qu'elle suggère, existe une utilisation synonymique des termes «index» et «indice» qui engendre la confusion et oblige à privilégier l'index au détriment de l'indice, celui-là marquant une présence, celui-ci une absence et donc, un écart. Nous suggérerons, à la suite de Henri Vanlier⁸ une autre expression, celle «d'imprégnation» photographique qui, croyons-nous, semble plus appropriée pour signifier à la fois les caractères indexical et indiciel de toute représentation indiciaire, tout en permettant de souligner le degré de contiguïté possible entre un signe et son objet.

7. Les exemples apportés par Krauss se rapprochent par ailleurs davantage, nous semble-t-il, de la notion peircéenne d'icône qui prévoit une sorte d'indifférenciation entre un representamen et son objet; de plus, quand Krauss écrit que l'une des particularités de l'art de l'index est de devoir se référer à une légende ou à un texte quelconque pour être compris (*op. cit.*, p. 168), elle utilise vraisemblablement la notion d'hypoicône qui définit précisément l'icône comme quelque chose à laquelle manquerait une légende, où il y aurait alors une sorte de carence. À ce sujet, voir Jean Fisette, *Pour une pragmatique de la signification*, Montréal : 1996, XYZ éditeur, p. 183. Si tel est le cas, toute la notion d'index telle que développée par Rosalind Krauss est à revoir et à corriger dans une perspective peircéenne. Dans ce court article, nous discuterons davantage des notions d'index et d'indice qu'un certain héritage théorique, non peircéen à strictement parler, nous a laissées.
8. «La rhétorique des index», *Les cahiers de la photographie*, no 5, «Du style», Paris : 1982, p. 15.

Auparavant, à la suite notamment de Daniel Soutif⁹, nous tenterons de préciser la teneur sémantique des termes «index» et «indice», pour finalement proposer une brève analyse du caractère indiciaire de trois types de signes : une photographie, une signature manuscrite et une double signature imprimée, qui se retrouvent sur un seul objet symbolique spécifique, soit un portrait encadré de Maurice Duplessis, ancien premier ministre du Québec. Nous concluons en soulignant que malgré le caractère indiscutablement indiciaire des manifestations graphiques étudiées, celles-ci n'en offrent pas moins des degrés fort divers de contiguïté avec leurs objets respectifs, et que l'image photographique est manifestement plus éloignée de sa source que d'autres types de signes arborant aussi un distinctif indiciaire. Cela étant, il faudrait revoir les propositions de Rosalind Krauss, et à sa logique du photographique peut-être substituer une logique de l'imprégnation, redonnant ainsi quelque spécificité à la photographie et du même souffle, à toutes les autres pratiques artistiques du XX^e siècle. Mais d'abord, le vocabulaire.

Distinctions d'usage

On attribue volontiers au philosophe Charles Sanders Peirce la notion d'indice qui, dans sa phanéropscopie, indique une relation de contiguïté entre un representamen (*ground*) et son objet. L'indice marque une relation de fait et, au sein de la secondéité du système peircéen, se situe entre l'icône et le symbole qui expriment respectivement une saisie de l'objet comme possibilité d'existence et une saisie de l'objet en tant que valeur codifiée¹⁰. Traitant de cette question dans une perspective photographique, Daniel Soutif¹¹ reproche à Peirce de ne pas avoir tenu compte d'une différence entre les notions d'index et d'indice engendrant ainsi une confusion entre deux concepts distincts réunis chez le philosophe américain sous le

9. «De l'indice à l'index», *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, no 35, Paris : printemps 1991, p. 76-77.

10. Jean Fisette, *Introduction à la sémiotique de C.S. Peirce*, Montréal : 1990, XYZ éditeur, p. 24.

11. *Op. cit.*

seul vocable d'index¹². À la suite d'Umberto Eco¹³, Soutif propose de distinguer l'index de l'indice, le premier «celui de la contiguïté spatiale [impliquant] la présence de l'objet indiqué» alors que dans le second cas, «celui de la relation causale, c'est plutôt son absence qui l'est [impliquée]¹⁴».

On devine bien que l'absence de distinction entre ces deux notions peut entraîner d'importantes confusions. Pour le cas qui nous occupe, à savoir la question du photographique chez Rosalind Krauss, il apparaît que seule la notion d'index est utilisée. Pour la théoricienne américaine, l'art de l'index — ou photographique — répond essentiellement à une logique impliquant «la réduction du signe conventionnel à une trace¹⁵», et fonctionne selon une structure tripartite qui serait invariable, à savoir l'absence de convention, une présence à soi qui serait dédoublée et la nécessité d'un ancrage sémantique de type verbal extérieur à l'index proprement dit¹⁶. De cette logique indexicale, Rosalind Krauss induit l'essentiel des pratiques artistiques modernes. Le photographique serait ainsi le modèle opérant de l'abstraction picturale, par exemple¹⁷, alors que

12. *Ibid.*, p. 76. Voir aussi Nycote Paquin, *L'Objet-peinture/pour une théorie de la réception*, Montréal : Hurtubise HMH, 1990, p. 63 et 73, note no 5.

13. Cité par Soutif, *ibid.*

14. *Ibid.* Bien que cela ne concerne qu'indirectement notre propos, soulignons que l'on peut suggérer que Peirce a tout de même prévu ces types de relations différentes en distinguant l'objet immédiat de l'objet dynamique, le premier pouvant se rapprocher, avec les nuances qui s'imposent sans doute, de la notion d'index et le second de la notion d'indice; ainsi, «Peirce distingue l'objet dynamique: l'objet tel qu'il est, dans la réalité, et l'objet immédiat: l'objet tel que le signe le représente», in Nicole Everaert-Desmedt, *Introduction à la sémiotique de Ch.S. Peirce*, Liège : Mardaga, 1990, p. 43; aussi, Jean Fisette, *op. cit.* (1990), p. 11) sur la notion d'objet : «Ce à quoi renvoie le fondement; ou bien, ce à quoi l'interprétant renvoie le signe dans un processus de sémiologie. Deledalle dit : le *réfèrent*; mais c'est aussi vrai, d'une certaine façon de la *référence*. Par contre, la notion d'objet va encore plus loin; il s'agit aussi d'une forme de représentation du réfèrent», Aussi, *ibid.*, p. 53, à propos de l'objet immédiat, soit «l'objet tel que donné par le ground [representamen]». Voir aussi, dans une toute autre perspective cependant, Gottlob Frege, «Sens et dénotation» [1892], *Écrits logiques et philosophiques*, Paris : Seuil, 1971, p. 102-126.

15. *Op. cit.* [1979], p. 171.

16. *Ibid.*, p. 175. Voir aussi Supra, note 7, à propos du caractère éventuellement hypoiconique de cette logique, plutôt qu'indexical.

17. *Ibid.*, p. 170.

plusieurs pratiques contemporaines opéreraient «selon l'axe de la photographie comme modèle fonctionnel¹⁸».

Les principaux exemples suggérés par Krauss pour appuyer son hypothèse traitent essentiellement d'index sans indice, au sens défini plus haut. Ainsi, dans le cas de Deborah Hay, le spectacle proposé suggère une présence à soi-même doublée d'une répétition de cette présence¹⁹, soit rien qui puisse suggérer quelque absence dont pourrait rendre compte la notion d'indice. Ou encore ces exemples de Gordon Matta-Clark et de Michelle Stuart dont les actions directes sur l'objet, planchers ou plafonds, suggèrent une relation tautologique entre le matériau travaillé et le travail lui-même²⁰, une sorte d'identification signifiant/signifié dont la logique de l'index rendrait compte²¹.

Ailleurs²², Rosalind Krauss convoque la stratégie du Readymade de Marcel Duchamp à titre de «fonction du photographique, comme appartenant au domaine de l'indice²³». Krauss utilise indifféremment les termes indice et index pour signifier la même chose, à savoir une relation de contiguïté caractérisée par une présence, soit ce qui correspond, selon les définitions proposées plus haut, à l'index seulement. En ce sens, Krauss aurait raison de parler «d'art de l'index». De là à remplacer cette expression par le vocable «photographique²⁴», il y a une marge que par une sorte de dérapage conceptuel, elle aura malheureusement franchie. D'abord, elle ne tient pas compte du caractère indiciel du signe photographique; ensuite, son propos nous a amené à concevoir l'histoire de l'art moderne, toutes pratiques confondues, à partir

18. *Ibid.*, p. 174.

19. *Ibid.*, p. 171.

20. *Ibid.*

21. *Ibid.*, p. 172.

22. «Marcel Duchamp ou le champ imaginaire» [1980] , *Le photographique; pour une théorie des écarts*, Paris : Macula, 1990, p. 71-88.

23. *Ibid.*, p. 85.

24. *Op. cit.*, p. 175.

25. À cet égard, à la suite de Rosalind Krauss, voir notamment Philippe Dubois, *L'acte photographique*, Bruxelles: Nathan-Université, Labor, 1990, chapitre 6 : «L'art est-il (devenu) photographique», p. 227-260. Reprise du chapitre X de *Histoire de la photographie de Lemagny Rouillé*, Paris : Bordas, 1986.

de la seule logique du photographique²⁵ — lire indexicale. Que l'art moderne soit assimilable à une logique de l'index, peut-être, mais de là à identifier photographie, photographique et art moderne ou contemporain, il y a un immense fossé que nous ne franchirons pas aussi aisément.

Pour la question du leitmotiv qui aurait caractérisé l'ensemble des pratiques artistiques du XX^e siècle, nous laisserons à d'autres le soin d'en discuter. Quant au double caractère indexical et indiciel du signe photographique²⁶, il nous apparaît opportun de le définir autrement que par l'expression «art de l'index». On sortirait ainsi du vocabulaire peircéen en évitant donc de trafiquer indûment la sémiotique par ailleurs fort riche du philosophe américain²⁷, et on pourrait dès lors développer un vocabulaire et des notions qui seraient davantage spécifiques au fonctionnement du signe photographique considéré pour lui-même.

Il existe un mot français qui peut bien rendre compte du double aspect revêtu par les notions d'index et d'indice et qui indiquent respectivement, dans une logique sémiotique de contiguïté, une relation spatiale actuelle (présence) et une relation causale antérieure (absence), et c'est celui d'indiciaire²⁸. Toutefois, afin de mieux se dégager des notions spécifiquement peircéennes²⁹, nous allons privilégier, dans le cadre de ce bref exercice, une expression proposée par Henri Vanlier, celle d'imprégnant photographique.

26. Notons au passage que le discours de Rosalind Krauss ne porte pas sur la photographie, mais sur ses conditions indicielles, écrit-elle; *op. cit.* [1990] , p. 14. Son discours aura eu , toutefois, des répercussions spectaculaires sur la conception que l'on se fait maintenant de la photographie.

27. Philippe Dubois, par exemple, fait montre d'une méthodologie démesurément souple, croyons-nous, en inversant les sous-signes de la secondarité peircéenne : *op. cit.*, chapitre 1, «De la vérissimilitude à l'index» où il est question, dans l'ordre, d'icône, de symbole et d'index, alors que la phanérosopie prévoit plutôt un enchaînement spiralé entre l'icône, l'index et le symbole. Par ailleurs, et à l'instar de Rosalind Krauss, Dubois confond l'index avec l'indice, *ibid.*, p. 59 : [...] «les index (ou indices)» [...].

28. Dans une logique peircéenne, le travail reste à faire qui pourrait rendre compte de la pratique photographique; les objets immédiat et dynamique qui, selon nous, correspondent en quelque manière aux notions d'index et d'indice fonctionnent en relation de réciprocité constante, ce qu'exprimerait bien, nous semble-t-il, le terme «indiciaire» dans une compréhension du signe photographique.

29. Il est cependant difficile, en fonction de l'héritage théorique en place, de faire tout à fait abstraction du vocabulaire peircéen.

Ce faisant, Vanlier cherche à marquer la distance qui caractérise l'objet photographique de ce qui a été photographié. Aux antipodes des propositions de Krauss, cette position montre l'écart qui définit la photographie, tout autant que la contiguïté par ailleurs. Ainsi Vanlier propose-t-il de nommer «imprégnant» ce que d'aucuns appellent le référent photographique : la photo, écrit-il, «n'a [...] pas de désignés, de référents, mais des imprégnants³⁰». Et d'ajouter aussitôt qu'il s'agit d'imprégnants indexés³¹. «Parler de référents tout court, précise-t-il, [...] c'est s'en tenir à une définition réaliste de la photographie, qui [...] détourne de son originalité d'empreinte analogique et digitale d'un volume lumineux *distant*³²». Voyant la photographie comme empreinte (lumineuse), Vanlier demande : «À quelles empreintes s'attachent les index? [et] De quoi les empreintes sont-elles l'indice?³³» La formulation même des questions suggère que l'index concerne l'objet photographique lui-même auquel les index sont attachés³⁴ et donc présents à la perception, alors que l'indice appelle à un questionnement qui s'effectue à partir des index spécifiques à l'empreinte que constitue la photo, mais qui trouvera éventuellement sa réponse ailleurs; on suggère donc ici une absence. Ce qui correspond aux définitions respectives de l'index et de l'indice que nous évoquions plus haut. Le concept d'imprégnation pourrait donc bien correspondre au caractère indiciaire que nous prêtons au signe photographique, à la fois index et indice. Nous allons toutefois utiliser ici le terme d'imprégnant qui souligne bien les différents degrés potentiels d'imprégnation qui peuvent caractériser les divers types de signes que l'on qualifie d'indiciaires. Ce faisant, on pourra montrer que l'art de l'index, loin d'être exclusivement tributaire de la photographie³⁵, ne

30. *Op. cit.*, p. 15.

31. *Ibid.*

32. *Ibid.*, nous soulignons.

33. *Ibid.*, p. 16.

34. Vanlier établit par ailleurs une liste des index photographiques possibles, par exemple le cadrage, la profondeur de champ, l'échelle, la granulation de l'image, la distribution des plans, etc, *ibid.*, p. 14.

35. Sinon par voie métaphorique dont nous questionnons par ailleurs la pertinence...

constitue pas l'expression la plus heureuse pour qualifier la pratique photographique, sans compter que cette appellation s'avère fort réductrice quant à la compréhension du fonctionnement même d'une grande variété de signes opérant d'après une logique de l'indiciaire.

De trois signatures

Nous allons maintenant proposer une (trop) brève analyse de trois types de signes portant quelque caractère indiciaire. Nous allons nous limiter à leur degré d'imprégnation³⁶, cette sorte de dialectique absence-présence, quant à une causalité qui a permis leur apparition et souhaitons démontrer que la photographie n'offre pas toute la contiguïté que «l'art de l'index» ou «logique du photographique³⁷» semblait promettre.

Voici un cadre, à l'intérieur duquel nous voyons trois types de signes : une photographie, une signature manuscrite et une double signature de facture industrielle, imprimée. Ces signes se retrouvent à l'intérieur d'une seule moulure qui fait office d'encadrement, montrant ainsi l'existence d'une relation qui les réunit de quelque manière. Ce sont toutefois des signes fort différents les uns des autres, malgré leur distinctif indiciaire commun. Il s'agit en fait de trois genres d'écriture.

Pour un, la signature manuscrite indique que quelqu'un a écrit là un nom. On peut d'abord lire une initiale et ensuite, «Duplessis³⁸». La présence actuelle de cette signature implique la présence passée — différée — d'une personne munie d'une plume-fontaine pour signer ce nom. Il y a nécessairement eu

36. Une analyse exhaustive devrait aussi considérer les aspects indexicaux des signes appréhendés, que l'on ne peut totalement abstraire par ailleurs, sous peine de n'avoir plus rien à voir. Nous nous limitons ici au caractère indiciel qui sert davantage notre propos, on l'aura compris.

37. Rosalind Krauss, *op. cit.*, [1979].

38. Nous passons presque sous silence la connaissance que nous avons de ce personnage, ancien premier ministre du Québec; cette connaissance s'avère en effet non pertinente pour notre propos. Ce qui est plus pertinent cependant, c'est la connaissance que nous possédons des modes d'inscription, ou degré d'imprégnation, des signes analysés dans une perspective indiciaire. Dans un vocabulaire peircéen, on parlerait d'informations collatérales, toujours présentes et par ailleurs souvent déterminantes d'un point de vue sémantique. On pourrait aussi parler d'informations parallèles.



«Manifestement, le personnage photographié n'a pas
eu à se coller lui-même sur le papier photographique»

contiguïté physique entre la pointe de la plume et le carton qui a servi de support à l'encre que l'on y a déposée sous forme calligraphique. Ce signe est donc une empreinte qui nous mène, par voie indexicale, à suivre un cheminement indiciel vers l'acte même de la signature par un dénommé Duplessis, dans la mesure où c'est lui qui aurait posé ce geste; et quoiqu'il en soit, quelqu'un a manifestement signé dont la présence et le contact effectif avec le support d'inscription (corps→ main→ plume→ encre→ carton) était nécessaire pour que ce signe apparaisse. Il s'agit de la fonction indicielle, marquant une relation causale antérieure au signe.

Plus discrètes sont les signatures industrielles. On lit d'abord, «Dupras et Colas», et plus loin à droite, tout aussi petit, «Montreal³⁹». Avec quel mode d'imprégnation négocions-nous ici? Il s'agit manifestement de signatures commerciales imprimées selon des procédés d'impression en série où une machine est à l'oeuvre. Encore ici, un contact effectif était nécessaire entre un objet mécanique et le signe qui en a résulté. La main y est moins présente que dans le cas de la signature manuscrite, malgré l'aspect cursif du caractère «script» utilisé⁴⁰. Il s'agit d'une empreinte essentiellement mécanique, qui a toutefois nécessité une contiguïté (relation causale) entre la machine et le support d'inscription.

Quant à l'image photographique, de quelle modalité d'imprégnation s'agit-il? Quel est son degré indiciaire? Manifestement, le personnage photographié⁴¹ n'a pas eu à se coller lui-même sur le papier photographique, encore moins sur

39. Pour le bénéfice du lecteur, il s'agit là de la signature d'un important studio de photographie de Montréal ce qui, pour notre propos, n'est pas de la première importance.

40. Ce qui relève de l'index, et d'informations parallèles que nous possédons sur les différents caractères typographiques en usage.

41. Vraisemblablement Maurice Duplessis, dont la signature apparaît au bas de l'espace d'encadrement, comme pour entériner son image dont le caractère photographique est lui-même entériné par la signature commerciale du célèbre studio de photographie. L'orientation diagonale de la signature indexe bien cette relation entre la photographie et la signature commerciale, en établissant un lien graphique entre la zone réservée à la photo et celle où apparaît le nom du studio.

le carton où, par ailleurs, on a collé sa photographie. Ce contact privilégié fut exercé par la signature manuscrite, ainsi donc beaucoup plus près du support de présentation que la personne photographiée. Ce que l'on voit du personnage, c'est le rayonnement de certaines ondes lumineuses (photons) réfléchies par le modèle, dirigées et canalisées à travers un dispositif optique⁴² pour ensuite justement imprégner une surface photosensible⁴³ avec comme conséquence certains effets photochimiques à venir, à savoir l'image photographique. Jamais Maurice Duplessis n'aura touché au support d'inscription constitué par sa photographie. En ce sens, la photographie est beaucoup plus éloignée de sa source que ne l'ont été les signatures manuscrite ou commerciale. En ce sens, la contiguïté absolue ou nécessaire s'avère à tout le moins relative et on ne peut plus, parlant de photographie, parler d'art de l'index avec les notions proposées par Rosalind Krauss⁴⁴. Pour elle, il est manifeste que l'index photographique n'inclut pas la notion d'indice, et donc d'écart, pourtant présent en photographie⁴⁵. Pour elle, il apparaît que toute forme de pratique à caractère indexical devrait être associée, voire identifiée à la photographie ce qui, croyons-nous, mériterait d'être nuancé.

42. L'objectif de la caméra.

43. C'est l'émulsion photographique, la pellicule, le film...

44. En ce sens, une théorie de la photographie reste à faire. Pour des propositions visant à considérer la photographie à la fois comme index et indice, en termes de connexion et d'écart, voir Philippe Dubois, *op. cit.*, p. 57-108; aussi, André Rouillé, «L'énonciation photographique», *Les Cahiers de la photographie*, no 5, Paris : 1982, p. 31; aussi, plus récent, François Soulages, «Photographie, art et société», *Le Monde Diplomatique*, no 520, 44^e année, Paris : juillet 1997, p. 28-29, qui propose une esthétique photographique du «à la fois» : «à la fois le monde, les images du monde et le monde des images». Si, croyons-nous, ces suggestions semblent considérer avec beaucoup de pertinence la problématique photographique, il n'en demeure pas moins que l'articulation théorique — sémiotique — exhaustive qui pourrait en rendre compte n'a pas encore été élaborée.

45. À l'exception des photogrammes qui constitueraient, dit-on, l'essence même de la photographie. Voir notamment Philippe Dubois qui nous rappelle les considérations de László Moholy-Nagy [1925] à ce sujet, *op. cit.*, p. 68. Nous préférons apprécier le photogramme comme une sorte d'exception dans l'histoire des pratiques photographiques et à l'instar de Siegfried Kracauer, classer cette pratique spécifique dans la catégorie des arts graphiques plutôt que de la photographie à proprement parler : «Photography» [1960], *Classics Essays on Photography*, edited by Alan Trachtenberg, New-Haven Conn. [États-Unis] : Leete's Island Books, 1980, p. 262.

Relire le «photographique»

Il existe différents signes de type indiciaire et, nous semble-t-il, le concept d'imprégnation proposé par Henri Vanlier pourrait s'avérer plus pertinent pour rendre compte des différentes manifestations photographiques, en fonction justement de leurs modalités d'imprégnation, que celui «d'art de l'index» suggéré par Rosalind Krauss. Peut-être est-il nécessaire, dans ces conditions, de relire les textes fondateurs du «photographique» et d'en réécrire, pour ainsi dire, certains passages. Notre conception de la photographie s'en trouverait à la fois plus riche et précise, alors que nos conceptions de l'histoire de l'art du siècle en cours trouveraient d'autres avenues moins restrictives que le seul dogme du «photographique».

Jean Lauzon
Université du Québec à Montréal

Références bibliographiques

- BARTHES, Roland, *La Chambre Claire*, Paris : Gallimard Seuil, 1980.
- EVERAERT-DESMEDT, Nicole, *Introduction à la sémiotique de Ch. S. Peirce*, Liège : Mardaga, 1990.
- DEBRAY, Régis, *Vie et mort de l'image*, Paris : Gallimard, 1992.
- DUBOIS, Philippe, *L'Acte photographique*, Bruxelles : Labor, Nathan-Université, 1990.
- FISSETTE, Jean, *Pour une pragmatique de la signification*, Montréal : XYZ éditeur, 1996.
- , *Introduction à la sémiotique de C.S. Peirce*, Montréal : XYZ éditeur, 1990.
- FREGE, Gottlob, «Sens et dénotation» [1892], *Écrits logiques et philosophiques*, trad. Claude Imbert, Paris : Seuil, 1971.
- KRACAUER, Siegfried, «Photography» [1960], *Classics Essays on Photography*, edited by Alan Trachtenberg, New-Haven Conn. [États-Unis] : Leete's Island Books, 1980.
- KRAUSS, Rosalind, «Notes sur l'index L'art des années 1970 aux États-Unis», *Macula* 5/6, 1979.
- , *Le photographique pour une théorie des écarts*, Paris : Macula, 1990.
- LEMAGNY, Jean-Claude, ROUILLÉ, André, *Histoire de la photographie*, Paris : Bordas, 1986.
- PAQUIN, Nycole, *L'Objet-peinture / pour une théorie de la réception*, Montréal : Hurtubise HMH, 1990.
- ROUILLÉ, André, «L'énonciation photographique», *Les Cahiers de la photographie*, no 5, Paris : 1982.
- SOULAGES, François, «Photographie, art et société», *Le Monde diplomatique*, no 520, 44^e année, Paris : juillet 1997.
- SOUTIF, Daniel, «De l'indice à l'index», *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, no 35, Paris : printemps 1991.
- VANLIER, Henri, «La rhétorique des index», *Les Cahiers de la photographie*, no 5, «Du style», Paris : 1982.
- WALTON, Kendall. L., «Transparent Pictures : On the nature of Photography», *Critical Inquiry*, Vol.II, no2., Chicago : 1984.