La photographie à l'infini L'apport de la sémiotique de Peirce à l'étude de la photographie dans les médias

Jean Fisette

Professeur honoraire, Université du Québec à Montréal

fisette.jean@uqam.ca

www.jeanfisette.net

Résumé

L'auteur commence par situer la photographie dans ses relations à la pensée sémiotique de Peirce et, dans une autre direction, avec les médias de masse. Puis il dresse un tableau minimal de la problématique du signe dans une perspective spécifiquement peircienne. Suivent cinq analyses de modalités successives de l'intégration de la photographie dans les médias de masse ; chacune de ces lectures est marquée par une mise en contexte et une brève analyse peircienne des mouvements de signification correspondant à la notion de la «semiosis» ; sont alors pris en compte le poids et les jeux de prédominance relative des trois composantes de la triade centrale: icône, indice et symbole. Enfin, l'auteur termine sur des considérations générales élaborées autour d'un constat général: à mesure de l'intégration des photographies dans les médias de masse, l'image tend à se rabattre dans l'iconicité au détriment des autres composantes avec la conséquence d'un effet de banalisation de l'image comme si les médias intégraient la photographie dans leur propre logique alors que la photographie perd sa spécificité.

Mots-clefs

Médias de masse, Photographie, Sémiotique, Peirce, Iconicité, Semiosis

Plan de l'article

Quelques propositions en guise d'introduction

Cinq réflexions sémiotiques à partir d'images photographiques

1. La totalisation du signe et l'image d'un monde ordonné: la photographie classique de Henri Cartier-Bresson
2. L'image prédéterminée par une valeur symbolique: les «benetton» de Toscani
3. La simplification à outrance: de la décontextualisation au mythe, à la banalité: l'image du «Che»
4. Les enjeux et les faussetés du cadrage entraînant des ambiguïtés sur l'objet du signe. «La fillette et le vautour» de Kenvin Carter
5. L'entrée dans la priméité jusqu'à ce lieu obscur de l'imaginaire; l'esquisse d'un signe authentique; puis le «tourbillon médiatique». Les photos d'Abou Ghraïb.

Considérations terminales

Références bibliographiques

Quelques propositions en guise d'introduction

1. La photographie et les médias de masse

Les médias de masse sont aujourd'hui devenus une place publique planétaire. Mais une place de second niveau, car on n'y a accès qu'en passant par des étapes intermédiaires servant de relais. Tous les enjeux de nos sociétés, toutes les contradictions entre les désirs et les nécessités y sont présents. Mais cet espace est si vaste, si puissant, à la limite extravagant, qu'on ne peut simplement le saisir comme un objet susceptible d'être analysé exhaustivement; puis, il est une raison plus impérieuse pour laquelle cet espace a quelque chose d'insaisissable: c'est que nous y logeons, nous le voyons de l'intérieur; notre intelligence des personnes, des images et des choses passent souvent par cet univers de sorte que nous y sommes intrinsèquement liés. C'est un peu comme la tache aveugle qui nous est inaccessible, mais qui nous permet de voir. Force est donc d'adopter une attitude modeste et reconnaître que nous ne pouvons saisir cet univers que par des manques, des échappées, des déductions, en somme des parcelles.

Cet univers des médias de masse est, pour son fonctionnement, en prédominance d'ordre visuel, puisque nous y avons accès par le biais de la télévision, du cinéma, des divers postes d'internet, bref des images de toutes natures. La photographie a été à l'origine des médias. Elle a même précédé la survenue des médias de masse. Puis elle en est devenue une composante essentielle. Il me paraît que la photographie représente une voie privilégiée pour comprendre, encore une fois, de l'intérieur, quelques aspects de cette culture médiatique.

Il faut cependant garder à l'esprit que les images photographiques qui occupent les espaces des médias de masse sont des artefacts de second niveau ou de seconde génération. Les photos devenues des composantes des médias se sont transformées dans la mesure où elles ont perdu certains des traits majeurs qui marquaient leur origine, leur lien à une technologie spécifique et leur appartenance à une pratique somme toute étrangère à la logique des médias; pour cette raison, ces photographies devenues des composantes des médias, je préfère les nommer, tout simplement, des images pour marquer leur neutralité en regard de la culture spécifiquement photographique.

2. Les deux innovations technologiques récentes de la photographie

La photographie a sa propre histoire, sa spécificité. Elle s'est construite au fil d'années qui s'étalent sur presque deux siècles maintenant; et sur des innovations technologiques qui ont rythmé son développement. Les deux dernières innovations technologiques ont été particulièrement marquantes: l'introduction de la caméra numérique a allégé la photo en ce qu'elle l'a dégagée de son support physique pour en faire une entité purement informationnelle; bref, la photo est devenue quelque chose d'aussi virtuel qu'une gerbe de données. Depuis cette innovation technologique, la photographie est devenue, en

quelque sorte, un court programme informatique susceptible de se répéter indéfiniment, de se transformer aussi; bref, c'est la stabilité de l'image qui a été remise en cause. Puis, la véracité de l'image repose dorénavant moins sur sa configuration formelle que sur le processus sociétal qui la conduit jusqu'à nous.

La seconde innovation est en bonne partie extérieure à la photographie proprement dite, c'est son introduction dans le monde du réseau internet. L'image d'origine photographique est devenue une entité qui circule sur le vaste réseau. Ce qui vient accentuer encore plus le caractère fragile et instable de l'image. C'est dire l'importance de l'effet d'intégration et de transformation qu'exerce l'espace médiatique sur la photographie.

Mais, en revanche, cette image, de par son instabilité, obéit aux nécessités du moment, aux désirs des intervenants, aux exigences d'un temps nouveau: l'image est devenue protéenne. Dorénavant, elle signifie autant par ses transformations que par sa fonction première de représentation. La photographie lancée sur le réseau internet s'éloigne de plus en plus de son objet d'origine pour entrer dans la composition de cette image qui se construit dans l'espace médiatique. Au terme, nous devons reconnaître que nous vivons dans une culture médiatique, c'est-à-dire dans un vaste espace où nous reconnaissons nos propres inscriptions, nos interventions, nos efforts pour échapper aux déterminismes sociaux et formels et retrouver une certaine marge de liberté et de créativité. Notre capacité bien relative de prises sur les images en donne une illustration. Car l'espace médiatique, c'est une voie sur laquelle sont lancées les images photographiques dont les aboutissements sont imprévisibles.

3. La photographie et la pensée de Peirce

Il y a une proximité assez étonnante entre la photographie et l'élaboration de la pensée du signe chez Charles S. Peirce: au moment où la compagnie Kodak inventait la caméra munie d'une pellicule souple, rendant possible l'usage populaire de la photographie, Peirce qui circulait sur les mêmes lieux que George Eastman, s'attelait à la tâche de construire une théorie des signes où les notions d'icône et de renvoi indiciaire à un objet du monde sont centrales. C'était autour de l'année 1890¹. On peut même imaginer que les fondements de la conception du signe chez Peirce sont assez proches des conditions de l'exercice de la photographie. Il va de soi que dans les années suivantes, l'élaboration d'une sémiotique s'est raffinée et s'est complexifiée. Il n'en reste pas moins qu'une affinité avec la photographie reste toujours présente. Depuis ces années jusqu'à la fin de sa vie, Peirce a constamment comparé le signe à une photographie composite («composite photograph»²).

Il est un autre fait important qu'il faut prendre en considération et toujours garder à l'esprit: Peirce n'a pas cherché à analyser sémiotiquement la photographie. Ce serait un anachronisme et un contresens, que de le penser. Dans les faits, Peirce s'est appuyé sur le développement de la photographie,

1 Voir Jean Fisette (2011) et François Brunet (2000).

2 Voir à ce propos Hookway (2002)

telle qu'elle se déroulait à son époque comme sur d'autres objets de la vie quotidienne d'ailleurs, pour penser le signe. Lorsqu'il se réfère à une photographie particulière ou à quelques autres objets différents, c'est qu'il est occupé à définir des termes logiques comme l'icône ou bien la relation d'une image à son objet qu'il nomme «indice» («index» en anglais). C'est donc dire que la sémiotique pragmatiste construite par Peirce ne nous apporte pas un modèle tout fait qu'il suffirait d'appliquer pour tout saisir de l'image. Au contraire, ce que nous y trouvons ce sont des outils notionnels qui peuvent nous être utiles pour penser les mécanismes de la signification avec le sémioticien. Et je précise: penser les images dans leur présentation disons de premier niveau, dans leurs transformations puis aussi et surtout, les images dans leur fonction de représentation: c'est-à-dire, les images dans ce qu'elles signifient et dans ce qu'elles nous permettent de découvrir et éventuellement de comprendre ce qui, sur le plan philosophique, nous conduit au-delà de la première perception. L'image telle que saisie du point de vue sémiotique, n'est donc pas un donné tout construit, c'est une invitation à questionner, à hésiter, à risquer, bref, à aller plus avant.

4. Quelques aspects théoriques de la sémiotique pragmatiste qui seront utilisés dans ce texte

Dans l'oeuvre de la pensée sémiotique de Peirce, on trouve plusieurs phases dans l'avancée de la réflexion et différentes modélisations des schémas d'analyse des signes. Dans le contexte présent, on nous demande d'illustrer l'apport potentiel de la pensée de Peirce à l'étude des médias de masse. Je m'appuierai sur le modèle classique de la sémiotique.

Il s'agit de la proposition devenue classique que Peirce publia dans la cinquième des Conférences de Lowell données en 1903³. Les trois catégories de base, priméité, secondéité et tercité étaient bien établies depuis plus de dix ans. Ce modèle d'analyse auquel je me réfère reconnaît les trois constituants du signe que sont: 1^{er}, le représentamen (ou fondement du signe); 2^{ième}, la relation du signe à son objet et 3^{ième}, l'interprétant ou la pensée du signe. Puis, il applique le même principe de la triade à chacun des trois constituants du signe, ce qui donne un tableau de neuf composantes. Comme la relation du signe à son objet est prépondérante dans le cas de la photographie et plus largement, dans les médias, je retiendrai comme support théorique des analyses qui suivent cette triade de la relation du signe à l'objet. Les autres composantes de ce modèle logique, notamment le support du signe (priméité) et les interprétants (tercité), seront présentes, mais je les laisserai en sous-entendus pour ne pas complexifier l'analyse.

Voici une présentation sommaire⁴ de cette analyse de la secondéité du signe:

3 «Nomenclature and Division of Triadic Relations, as Far as They Are Determined», dans Peirce (2000), p.289-299.

4 Pour une présentation plus précise de ce modèle, on pourra se référer à Jean Fisette (2012)

- Lorsque la relation du signe à son objet n'est que cela, purement factuelle, sans un plus ni un moins, elle est donnée comme une secondéité saisie comme seconde et dite «authentique»; elle est nommée: *indice* («*index*» dans la langue de Peirce). L'exemple classique de la girouette comme signe de la direction et de la vitesse du vent correspond avec justesse à l'indice.
- Si cette relation est comme «avancée», poussée plus avant, tendant à signifier plus que ce que la relation seconde devrait permettre, elle devient une secondéité saisie comme troisième et elle est dite «accrétive⁵»; elle se nomme alors *symbole*. L'image d'un chef d'État sur une pièce de monnaie ou sur un billet de banque indique une personne, mais elle symbolise le pouvoir politique dans l'État.
- Et, inversement, si la relation à l'objet est colorée par un manque dans la précision, alors on dira qu'elle suggère plus qu'elle n'indique; on parlera alors d'une secondéité saisie comme première et elle est dite «dégénérée⁶»; on la nomme *icône*. Les couleurs sombres et imprécises d'un paysage qui le rendent flou pourraient suggérer un caractère énigmatique ou encore un sentiment de crainte, des qualités qui, n'étant pas inhérentes à l'objet dans le monde, sont apportées par le signe.

Bien évidemment, le principe de numération qui dresse une hiérarchie entre les trois catégories est respecté. Le signe pleinement réalisé, au dire de Peirce, est celui qui, après avoir cumulé les stades précédents, a atteint le troisième niveau, celui de la pensée du signe.

Puis, je me référerai à l'idée de la «semiosis»; par cette notion, Peirce tente de saisir le mouvement incessant du signe dans un parcours de croissance qui serait, à son dire, sans fin; d'où l'idée de la «semiosis ad infinitum». Le signe en mouvement repose sur une série d'interprétants successifs; or, écrit Peirce, «si la série des interprétants successifs s'arrête, le signe devient par là même à tout le moins imparfait⁷». On aura compris que cette notion de «semiosis» est essentielle pour penser les mouvements et les transformations que connaît l'image-signe dans l'espace médiatique. À l'occasion d'une analyse spécifique, je me référerai, de façon ponctuelle, à une autre proposition théorique de Peirce, soit une analyse triadique de l'icône, présentée sous le terme de l'hypoicône.

Les analyses que je présenterai reposent essentiellement sur ces trois types de relations du signe à son objet, sur la présence ou non des trois éléments, sur les déplacements de la prépondérance qui marquent la transformation des signes et, éventuellement, sur un arrêt de la génération des interprétants successifs.

5 Ce mot français est un calque de l'anglais «accretive» qui marque une progression. Il n'y a pas d'équivalent en français. Ici, je me conforme ici à l'usage de Gérard Deledalle.

6 Ce terme ne doit pas être pris dans un sens moral; il désigne une perte de précision dans la représentation qui rend virtuelle la présence de l'objet du signe. À l'époque de Peirce, au XIXe siècle, ce terme était utilisé dans la géométrie et dans les mathématiques.

7 CP 2.303, 1902. Peirce 1978: 126.

5. Le programme

Je procéderai à l'analyse de cinq moments historiques dans le développement de la photographie, allant des clichés classiques d'Henri Cartier Bresson, passant par les «benetton» de Toscani, l'image mythique du Che Guevarra, un cas particulier d'une photographie qui par sa «fausseté» dans le cadrage, a causé un émoi certain dans le petit monde journalistique international; et, pour terminer, les photos prises par des militaires américains dans la prison irakienne d'Abou Ghraib et qui ont largement circulé sur le réseau internet. Ce sont là, cinq phases qui scandent une avancée de la photographie, depuis l'époque classique jusqu'à la façon contemporaine de traiter l'image. Ce parcours permettra d'analyser dans la perspective sémiotique les conditions qui ont été faites historiquement à la photographie et de mieux comprendre ses modes d'insertion dans l'espace médiatique.

Cinq réflexions sémiotiques à partir d'images photographiques

1. La totalisation du signe et l'image d'un monde ordonné: la photographie classique de Henri Cartier-Bresson

Pour prendre acte du chemin parcouru par la photographie depuis un siècle, je me réfère brièvement à l'époque classique; et pour marquer ce moment, je retiens deux des photographies les plus connues d'Henri Cartier-Bresson.

Henri Cartier-Bresson, *Derrière la gare Saint-Lazarre*.

Un des traits caractéristiques de «Derrière la gare Saint-Lazare» réside dans la démarcation très précise sur les deux plans de l'espace et du temps. D'abord le temps: la photo saisit et découpe d'une façon très nette un instant précis dans une durée, soit: le sommet d'un saut. La présence de l'action et donc l'image du temps est nette, propre, sans bavure. De façon semblable, une forte démarcation dans l'espace cette fois-ci, sépare le sujet principal de l'arrière-fond qui est la scène d'un milieu urbain. J'ajouterai que le personnage central occupe un espace de premier plan d'autant plus étendu, qu'un reflet dans la marre d'eau en dédouble la figure. Le sujet central est parfaitement focalisé alors que le paysage urbain ne donne qu'un tableau partiel, découpé par le cadre de la photographie. Et pourtant, l'ensemble forme un tableau où le paysage urbain avec sa clôture crée un lieu quasi théâtral qui met en évidence ce saut d'équilibre.

Henri Cartier-Bresson, *Srinagar* (Cachemire).

Il n'est pas étonnant que cette photographie soit devenue un classique de Cartier-Bresson puisqu'elle illustre la formule que ce dernier choisira, vingt ans plus tard, pour marquer la condition optimale d'une prise: l'attente de «l'instant décisif»⁸.

Je fais appel à une autre photo de Cartier-Bresson, de 15 ans ultérieure et qui appartient à un tout autre registre, bien qu'elle réponde à la même pratique de la photographie, soit: «Srinagar. Cachemire». Un vaste paysage de hautes montagnes situées au loin, doublé d'un ciel chargé, encadre un groupe de femmes pachtounes vouées au moment du crépuscule, à faire une prière; la prière étant par définition un acte de foi, constitue toujours une déclaration de

8 «L'instant décisif» est le titre de la Préface à Henri Cartier-Bresson, *Images à la Sauvette*, 1952. L'épigraphe de ce texte en donne l'origine: «Il n'y a rien en ce monde qui n'ait un moment décisif.» Cardinal de Retz

cohésion avec le monde, comme si un détour par la métaphysique n'était justifiable que par un retour au monde bien physique. Ces femmes sont revêtues de longues tuniques faites d'un tissu épais sous lequel les gestes sont entravés, ne permettant que les bras levés dans un geste de supplication vers l'infini.

Comme dans la photographie précédente, la démarcation, sur le plan de l'espace est très nette, discriminant les protagonistes et le paysage; ici, l'axe du temps n'est pas marqué, car ces femmes s'inscrivent dans une durée qui n'aura de limite qu'à la fin de la prière elle-même ou à la chute du crépuscule.

On peut suggérer que les images photographiques de Cartier-Bresson, semblables en ceci aux photos plus récentes d'un Robert Doisneau par exemple, interprètent le monde comme un lieu cohérent, propre, ordonné, voire ludique. Peut-être aussi, un monde qui, se suffisant à lui-même, est clos, puisque rien ne suggère quelque intérêt pour un dehors, un au-delà de l'encadrement de la photographie. De façon semblable, «Srinagar» donne la figure d'un monde parfaitement calme, ordonné et statique; comme dans un moment qui serait éternel. Je souligne que ce sentiment d'ordre et de paix est d'autant plus étonnant, que cette photographie a été prise au Cachemire en 1948, à l'époque de la guerre fratricide entre l'Inde et le Pakistan, en fait, sur la frontière.

Sémiotique de la photographie classique

D'un point de vue sémiotique, on reconnaîtra que les trois composantes de la relation du signe à son objet sont conjointement présentes et actives dans ces deux photographies. L'iconicité désigne ce qui frappe le sens de la vue préalablement à la prise de conscience du sujet factuel de l'image, soit, dans «Derrière la gare Saint-Lazare»: l'esquisse d'un envol, marquant une légèreté face à un espace massif qui bloque la vue à l'horizon. Dans «Srinagar», l'exiguïté et la légèreté des bras et des mains tendues vers l'horizon de la femme en prière comme contrepartie de l'aspect massif des montagnes à l'horizon et des tuniques lourdes que portent ces femmes. De plus, l'image en noir et blanc, surtout dans ces espaces touffus, éloigne en quelque sorte la figure de l'existence factuelle de son objet, forçant une présence plus près de l'évocation ou de la suggestion que de la reconnaissance proprement dite.

Le point focal de l'objet de l'image tient dans la posture imprévue de cet homme qui surmonte une banale flaque d'eau; l'indice tient aussi de l'ingéniosité du photographe qui a su capter l'«instant propice». Dans le cas de cette première photo, on peut parler de la captation fort habile d'une scène incongrue alors que dans le cas de «Srinagar», c'est, de la part du photographe, d'un regard plutôt que d'une captation, dont il s'agit; et le regard humain, à la différence du déclic de la caméra s'inscrit dans une durée longue que la photo suggère. Ce regard sur l'infini est assez simplement le témoignage d'une présence en ce lieu: comme si le regard du photographe, mais aussi le nôtre qui est entraîné sur cette piste, dédoublait et prolongeait l'oeil de la caméra.

Si différentes soient-elles, ces deux photographies, devenues pour nous, des images-signes donnent une interprétation du monde; un monde relativement clos, ordonné, contrôlé; un lieu où l'on peut jouer, danser, sauter, prier et aussi, éventuellement, souffrir. Un monde que l'on peut trouver à habiter sans risque

de s'y perdre. Et de fait, l'oeuvre de Cartier-Bresson, et aussi l'ensemble de la photographie classique (je pense à Dorothea Lange, Ansel Adams, Edward Weston, Robert Doisneau) interprètent ainsi avec confiance le monde.

D'une façon admirable, la photographie classique affiche une présence généralement bien partagée des trois composantes de la photographie, l'iconicité, l'indiciaire et le symbolique. Dans une sorte de mouvement giratoire, l'oeil parcourt ces instances et les explore encore jusqu'à ce que surgisse un sens: telles étaient les conditions de la lecture de la photographie classique. Peirce suggérait⁹ que le signe le plus parfait serait celui où les trois composantes sont présentes d'une façon à peu près égale. Ce que la photographie classique, suivant une tendance générale, aurait réalisé à merveille. On peut déjà imaginer que les avancées technologiques touchant la mécanique de la photographie ainsi que la complexité grandissante du monde viendront briser cet équilibre et rendront cette recherche obsolète.

L'achèvement de la photographie classique

Rencontre-t-elle le désordre, la guerre, la violence, que la photographie classique, de par ses moyens spécifiques, est réduite à dénoncer un ordre perdu. C'est que le point de vue du photographe reste toujours à l'extérieur de son objet, pour une saisie frontale ou oblique, mais jamais une vue de l'intérieur. Ainsi, les attaques affreuses et sanguinolentes résultant de la guerre ou de catastrophes naturelles ne pénètrent pas, autrement que comme paysage, dans cette petite «chambre noire» aux moyens limités¹⁰, ni n'arrivent à figurer sur ces petites impressions rectangulaires en noir et blanc. Puis, les reportages publiés dans les magazines Life et Paris-Match de la découverte des camps de la mort en 1944, même si les images étaient plus grandes, signifiaient d'abord par la reconnaissance de la perte de l'ordre du monde, en somme, le constat d'une folie; car, la photographie classique se confrontait alors au non-sens. Ou, pour être encore plus précis, ces images exigeaient un travail d'interprétation pour faire sens; car, l'horreur qui y était représentée débordait tout ce qui avait été jusque là, imaginable.

Et, comme le rappelle Georges Didier-Huberman¹¹, il fallait les respecter ces images, telles qu'elles étaient rendues par le monde ou par l'histoire: ne pas les «hypertrophier à tout y vouloir voir. Bref à en faire des icônes de l'horreur» (op. cit, p.50); «ni à dessécher l'image. À n'y voir qu'un document de l'horreur» (ibidem). Donc, ni réduction à l'iconicité, ni réduction à l'indiciarité. La

9 «It is frequently desirable that a representamen should exercise one of those three functions to the exclusion of the other two, or two of them to the exclusion of the third; but the most perfect of signs are those in which the iconic, indicative, and symbolic characters are blended as equally as possible.» («On Existential Graphs», 1903, C.P. 4.448)

10 Je pense ici à la distance focale fixe sur ces appareils ne permettant pas de zoom, qu'il soit d'éloignement ou de rapprochement. D'où une certaine fixité dans l'image qui est donnée du monde.

11 Dans *Images malgré tout*, Didier-Huberman (2003) traite longuement de quatre photographies prise en août 1944 à l'intérieur du camp d'Auschwitz; puis il discute des conditions d'acceptabilité et des limites de l'interprétabilité de ces images.

signification de ces images ne pouvait être immédiate, elle serait un construit. Peut-être les images de la Shoah marquent-elles le terme de la photographie classique, en somme la fin d'une innocence suivant laquelle le monde figuré et l'image faisaient corps, dans un vis-à-vis simple et avec une transitivity sans entrave, ni inquiétude. C'était le moment où un travail supplémentaire, soit la construction du sens de l'image photographique devenait nécessaire; et, c'est précisément là, ce que cherche à appuyer la démarche sémiotique.

2. L'image prédéterminée par une valeur symbolique: les «benetton» de Toscani

Le «réfèrent» en linguistique et l'«objet» du signe

Souvent, on confond deux notions proches, mais qui indexent deux théories divergentes du signe¹². Dans le discours de la linguistique, le terme «réfèrent» désigne un objet du monde -- ou une classe d'objets en cas d'un terme abstrait; le terme «réfèrent» indique donc quelque chose qui est hors de la structure de la langue. Obéissant à ses propres lois, celle d'une structure fermée et autonome, la langue pointe, dans le monde dont elle parle, des entités qui sont d'une certaine façon, l'aboutissement d'un regard ou d'une avancée de l'esprit; car, la langue se donne comme une instance supérieure qui jette un regard sur le monde.

Dans la logique de la sémiotique inaugurée par Peirce, l'«objet» est une chose du monde d'où émerge le signe et aussi, un lieu logique où retournera le signe, sous le titre d'indice, au terme de l'élaboration d'un parcours de signification; la relation à l'objet est donc partie intégrante du signe. D'où la différence fondamentale entre le réfèrent linguistique et l'objet, second constituant du signe. Mais, le signe linguistique n'est pas pour autant en contradiction avec le signe au sens général du tableau des possibles sémiotiques, il en constitue plutôt un cas particulier où la fonction troisième, symbolique est très nettement dominante¹³ sur les deux autres fonctions indiciaires et iconiques qui sont ancillaires: dans ce cas, l'objet devient un «réfèrent», un hors-signe bref, quelque chose d'extérieur, alors que l'icône devient une marque dont l'aspect codifié est établi sur le plan du symbolique, soit la structure de la langue. En ce sens, le signe linguistique paraît comme un cas spécifique par rapport au tableau général des signes.

Or, la photographie, sauf exception, se construit assez exactement sur la modalité sémiotique: alimenté par l'imaginaire du photographe, l'esprit se saisit, par le biais de la caméra, d'une chose dans le monde, en fait, un objet pour en faire une image; l'image de cet objet prendra des dimensions nouvelles puisqu'elle voyagera dans des lieux ou des topiques nouvelles et qu'éventuellement, elle trouvera à acquérir quelques valeurs de généralité, dites symboliques. Puis, ce sens enrichi, élaboré dans le mouvement de la «semiosis», sera retourné à l'objet d'origine, dans le monde, qui sera ainsi renouvelé et enrichi. C'est ainsi que le monde des objets et des sentiments acquiert du sens.

12 J'ai traité de cette question d'une façon exhaustive; voir Fisette (2011)

13 Voir, à ce propos, la citation de la note 10.

Oliviero Toscani, Affiche publicitaire préparée pour la maison Benetton.

Mais, il est une pratique de la photographie qui est exceptionnelle en ce qu'elle se rapproche plutôt de la modalité du signe linguistique: c'est la photo publicitaire qui s'appuie sur une valeur donnée pour l'attribuer à une chose dans le monde (ou à une pratique, à un événement, etc)¹⁴. Dans ces cas, l'élaboration du signe est comme prédéterminée par une valeur qui est déjà là et qui est à défendre et à illustrer. On aura compris qu'il s'agit d'une inférence essentiellement déductive alors que l'avancée sémiotique inclut les trois inférences.

Les «benettons» de Toscani

Or il y a une série de photographies qui ont été importantes historiquement et qui obéissent plutôt à cette modalité du signe linguistique. Il s'agit des photomontages produits par Oliviero Toscani pour la maison Benetton. Ce qui se conçoit, puisque ce photographe, antérieurement à son contrat avec la cie Benetton avait connu une longue et fructueuse carrière de photographe publicitaire et de photographe de mode.

Les photos n'ont aucun rapport d'ordre iconique avec les produits textiles de la cie Benetton. Sauf le fait suivant: les images mettent en évidence des couleurs, essentiellement les couleurs de la peau affichant donc les différences raciales. Or cette mise en évidence des couleurs de peau renvoie au libellé de l'image de marque: «United Colors of Benetton». D'autant plus que ce libellé est présent sous la forme d'un petit rectangle vert, sur chacune des affiches photographiques, un peu à la façon d'une légende. Ces images, illustrant une convivialité

¹⁴ Les montages photographiques de Toscani présentés plus bas correspondent, dans le tableau général des possibles sémiotiques, au signe de classe VIII, à la même classe que le signe linguistique.

Oliviero Toscani, Affiche publicitaire préparée pour la maison Benetton.

entre des personnes de diverses races, reproduisent l'expression «United Colors». Comme quoi, le lien iconique passe ici par un relai linguistique.

Tout ce que fait la photo, c'est dire: «je suis de couleurs variées comme les produits Benetton; je fais partie du vaste monde comme les produits Benetton». Un lien métaphorique fondé sur la différence des couleurs, en fait un lien minimal, conjugué à l'espace métonymique défini de la façon la plus large -- nous habitons le même monde -- permettent donc la multiplication à l'infini des images. Il va de soi que les photos doivent être produites à la grandeur des affiches pour habiter le monde, y trouver leur place et pour l'interpréter; ainsi, l'image possède un ascendant suffisamment puissant pour problématiser le monde, sinon l'accuser.

Une femme noire allaite un bébé blanc. Ce qui n'a rien de nouveau étant donné la longue tradition de l'appel à des nourrices. Mais sur l'affiche, la poitrine féminine est mise en évidence, alors que la figure de la femme est chassée hors cadre; ce qui pourrait en agacer certains; mais, cacher la poitrine féminine (comme l'aurait voulu Tartuffe), ce serait aussi camoufler ce lien tout naturel de l'allaitement, ici entre des races différentes; la photo affiche et rend public un allaitement interracial, marqué par deux couleurs conjointes; pour y arriver, elle doit ignorer des restrictions morales au nom de la naturalité de l'allaitement.

Puis, le jeu de la représentation des couleurs variées fonctionne aussi à l'inverse, à la façon de ces trois coeurs qui n'ont de différences que forcées par les trois mots placés en superposition (un peu à la façon des inscriptions «For Coloured People», «Reserved for Whites People» dans les régimes ségrégationnistes de type «apartheid»). Car ici, c'est l'étiquette linguistique des différences raciales qui est dénoncée par les trois inscriptions alors que la similarité des coeurs reprend le slogan «United colors». Ce montage photographique est construit à l'inverse du précédent, mais porte le même message.

Plutôt que de fonctionner sur la base d'un objet (comme dans la sémiotique pragmatiste), les choses présentes dans l'image fonctionnent comme les «référents» de mots; d'où le fait que plusieurs images ont pu être construites sur la base de la même valeur symbolique. De plus, toutes ces images se construisent comme la syntaxe d'une phrase simple et aisée à reconstituer: «le coeur est le même dans les corps de races blanche, noire et jaune» puis, «l'allaitement na-

turel est la même pratique de la maternité dans toutes les races». Autrement dit, le découpage des mots et la composition syntaxique sont des préalables à l'image plutôt que des interprétants.

La sémiotique particulière du montage photographique

La sémiotique du montage pourrait se formuler ainsi: une valeur symbolique est préalable et prédominante alors que l'icône et l'indice en sont dépendants; comme si l'avancée de la composition du signe se faisait dans la direction allant de 3^{ème} au 2^{ème} au premier. Ainsi, les images des trois coeurs mis en présence signifient par leur similitude; ce sont des icônes, mais d'objets décontextualisés, suspendus dans le vide; en fait, il n'y a aucune distance entre l'image et le coeur physiologique qui est donné là d'une façon crue, un peu comme une illustration dans un traité d'anatomie. Il en est de même pour le nourrisson de race blanche et la poitrine noire de la femme nourricière qui sont décontextualisés au point où la nourrice a été décapitée. Autrement dit, l'icône totalement désengagée et l'indice, tout aussi totalement décontextualisé ne génèrent pas dans le signe, de parcelles de sens qui seraient spécifiques à leurs fonctions; elles ne peuvent donc engendrer un tourbillon de sémiose. Ce qui donne un signe univoque, mais efficace et même puissant en regard d'un message social; un signe qui porte un message doté d'une certitude si forte qu'il n'ouvre pas la voie à des lectures divergentes. C'est typique d'une époque de forte présence idéologique.

3. La simplification à outrance: de la décontextualisation au mythe, à la banalité: l'image du «Che»

Cette image est omniprésente, nous la connaissons tous. Et son parcours est plein d'enseignements. J'en retrace donc l'histoire à larges traits.

Alberto Korda, *Ernesto Guevara*.

Alberto Korda, *Guerrillero Heroico*.

En 1960¹⁵, un bateau en provenance de la France apportait des armes au régime cubain. Une attaque ennemie fait exploser ce navire en plein dans le port. La Havane devient alors le lieu d'une immense manifestation de protestation où le président Fidel Castro fait, à son habitude, une longue harangue devant le peuple. Jean-Paul Sartre et Simone Beauvoir sont également présents sur la scène. Durant le discours, Ernesto Guevara surgit de l'arrière, fait une brève apparition, se place devant la balustrade, regarde la foule et s'en retourne rapidement. Le photographe cubain Alberto Korda qui est dans la foule, trouve tout juste le temps de faire deux prises photographiques de Guevara, une à l'horizontale et l'autre à la verticale. Le geste fut si rapide que, de son propre aveu, il n'a pas eu le temps d'ajuster à la perfection la mise au point. De retour à son studio, il développe les photos et retient la première.

Puis, il opère un découpage en supprimant les éléments de contexte, ne conservant que la tête; c'est ainsi que l'image trouve son format vertical; puis, il redresse la tête, il élimine tous les éléments de détail, tout ce qui appartient aux nuances de gris. Enfin, il force au maximum le contraste du noir et blanc. Peut-être n'était-ce au départ qu'une simple façon de compenser le manque de précision dans la mise au point.

À l'été 1967, il remet à un éditeur italien, du nom de Feltrinelli, qui était venu le visiter, la photographie intitulée: *Guerrillero Heroico*. Quelques mois plus tard, suite à la mort de Guevara, Feltrinelli fait imprimer la photo sur une affiche d'un mètre; il en aurait vendu un million d'exemplaires.

C'est ainsi que fut créée et rendue publique cette image célèbre. La photographie redécoupée et épurée d'Ernesto Guevara devient donc une image qui prendra un nouveau statut. Le titre «Guerrillero Heroico» est clair: cette

¹⁵ Je tire les informations d'ordre historique de la page de Wikipedia consacrée à Alberto Korda: http://fr.wikipedia.org/wiki/Alberto_Korda (lecture en avril 2014).

Esquisse faite de tubes néon à l'image du Che, à La Havane (Photo Fabrizio Talini).

image ne renvoie plus au camarade officier de 1960 du moment de la prise photographique, mais au souvenir du soldat parti à la tête d'une guérilla défendre une autre conception de la société, dans le sud de l'Amérique et qui y a laissé sa vie.

La constitution d'un signe authentique et son avancée jusqu'au mythe

D'un point de vue sémiotique, il y a eu là une transformation fort intéressante: la décontextualisation et l'épuration de la photographie d'origine tend à réduire au minimum les éléments appartenant à la fonction indiciaire du signe. De plus, la simplification à outrance de l'image jusqu'à une silhouette mettant en évidence une prestance si ce n'est un panache (notamment avec la petite étoile placée au milieu du béret), vient renforcer au maximum la valeur iconique de cette image. On pourrait aussi suggérer que ce violent contraste du noir et du blanc figure iconiquement cette posture guerrière qui ne laisse aucune concession à la nuance.

Bref, cette image ainsi simplifiée était prête à émigrer dans tous les lieux où son usage serait utile. On ne compte plus les manifestations publiques où cette image figure sur une banderole. Dans tous ces cas, l'image qui était en prédominance iconique s'est hissée sur le plan du symbolique: le «Guerrillero Heroico» est devenu le chef, le «Che», comme on le nomme familièrement; cette image est alors devenue le symbole de toute revendication, de toute contestation d'un pouvoir établi. Comme si l'image elle-même était devenue un «Che». Cette

Andy Warhol, Sérigraphie faite à partir de l'image du Che.

image remplissait encore ce rôle au début des années 2010, dans une manifestation appuyant un mouvement de droite religieuse, à Paris. L'universalité du pouvoir de cette image comme symbole d'un contre-pouvoir, tendrait à suggérer qu'elle soit devenue un des mythes universels de la seconde partie du XXe siècle.

Déconstruction du signe et banalisation

Puis, tout acquis représentant un coût, cette image, dans la foulée des grandes démythifications a été soumise à un effet de banalisation¹⁶. Il y a jusqu'à un hôtel à La Havane, Plaza de la revolucion qui affiche sur sa façade, une immense esquisse, faite de tubes néon, des contours de cette image. Je me réfère surtout ici à l'usage que Andy Warhol a fait des images les plus familières de la vie de tous les jours: utilisant la technique de la sérigraphie, il dressa des affiches¹⁷ qui produisent quelque chose comme des tapisseries

16 J'appuie ce terme de «banalisation» sur ce passage de Fred Ritchin (2010: 96); «... dans un monde où [...] le lecteur-téléspectateur est tenu pour un simple d'esprit ou presque, les images sont diluées. Elles tendent au rabâchage, passent une nouvelle couche de vernis sur ce que nous savons déjà ou, plus exactement, illustrent l'idée que quelqu'un se fait de ce qui devrait se passer.»

17 «Grâce au procédé sérigraphie, qui laisse la trace de la trame lors de l'impression, Warhol restitue un aspect essentiel des documents qu'il utilise : leur nature d'images déjà imprimées et divulguées par la grande presse, leur nature de cliché, dans tous

de figures omniprésentes dans la culture actuelle. Et, il ne faut pas s'y méprendre: Warhol a certes mis en scène des bouteilles de Coke et des boîtes de soupe Cambell, mais il a aussi intégré l'image, mythique aux É.U., de Marilyn Monroe puis une silhouette de la Mona Lisa, puis les Beatles et Mao. Bref, il a pris un peu tout ce qui lui tombait sous la main. Comme les autres, l'image du «Che» est soumise à toutes les variations de couleur et multipliée dans des cases. En fait, les images des personnages sont placées sur le même pied que la bouteille de Coke et la boîte de soupe. Ces montages se mettent à circuler sous la forme d'affiches imprimées sur papier. L'artefact produit représente en quelque sorte une antithèse à la banderole politique où l'unicité de la figure accentuait sa prédominance: multiplié et «multicolorisé» sur ce simple papier, l'image apparaît donc comme le terme d'une banalisation où son pouvoir politique, comme son contour sémiotique se sont perdus.

Perspective sémiotique

Dans la perspective sémiotique, on rappellera la direction très nette du parcours: une décontextualisation et une simplification à outrance de la photographie de départ a produit une image nommée le «guerrier héroïque». Ce qui correspondait à un amenuisement important des traits liés à la fonction indiciaire du signe, soit la personne d'Ernesto Guevara au profit d'une iconicité prédominante. Par la suite, les usages de cette image, devenue «Le Che» l'ont propulsée comme une puissante valeur; mais quelle est la nature de cette valeur? Elle est à la fois première, iconique puisqu'elle n'a de fondement que comme image; mais compte tenu de son ascendance sur la foule, cette valeur avait quelque chose de l'ordre de la tercité bien que cette image-signe ne répondait aucunement aux conditions qui font le symbole au sens du troisième de la relation du signe à son objet. On rencontre ici une difficulté notionnelle qui nous oblige à ouvrir une incursion dans un autre territoire peircien, celui des hypoicônes.

Bref excursus sur les hypoicônes

Peirce a proposé¹⁸ une analyse triadique de l'icône dont je fais une présentation succincte. L'analyse de l'hypoicône devient nécessaire lorsque l'objet du signe, donc l'objet mondain est inaccessible. Peirce donne comme exemples un tableau sans légende et un portrait sans étiquette; il s'agit d'icônes qui n'accèdent pas à la fonction d'indice en raison d'une carence d'information; dans ces cas, le développement sémiotique se fait à l'intérieur de l'icône elle-même, d'où la proposition de sous-icônes nommés «hypoicônes». Les trois termes de l'analyse sont 1^{er}: l'image; 2^{ième}: le diagramme et 3^{ième}: la métaphore.

les sens du mot et en fin de parcours, en les transposant sur la toile, l'artiste accentue encore l'aspect cliché de ces images et la multiplication achève de leur faire perdre leur sens». (Manuel Jover 1999).

18 Dans la troisième conférence Lowell, intitulée: «Sundry Logical Conceptions». (Peirce 2000: 267-288. Les deux paragraphes qui définissent les hypoicônes figurent dans les Collected Papers aux paragraphes: 2.276-277.) Sur cette question de l'hypoicône, on pourra se référer à Fisette 2003.

- L'image. D'abord, une précision d'ordre linguistique. La langue anglaise possède deux mots qui sont équivalents du mot français «image». D'abord, le terme «picture» désigne une image physique, un tableau, une photographie, un dessin bref, un artefact, un objet matériel fabriqué et qui relève d'une «pictorialité» (au sens large du terme). Alors que le mot anglais «image» désigne strictement une image ou une représentation mentale, dans le sens du mot français «imaginaire». Donc une icône qui n'aurait comme objet qu'un substrat relevant de l'imaginaire. En ce sens, la définition du mot «image» ouvre la triade de l'hypoicône dans le sens de la virtualité.
- Le diagramme, défini comme une «analogie de proportion» désigne une relation entre une représentation mentale (par exemple la perspective architecturale d'un pont à construire) et un signe-dessin ou le plan d'un projet. Il y a analogie de proportion entre la composition des traits du dessin et l'image mentale du pont à construire. Ici le signe ne cherche pas à saisir un objet, la relation s'établit dans le sens inverse: le signe cherche à déterminer ce que pourrait être un objet du monde mais qui est encore virtuel.
- La métaphore. Elle désigne une valeur reconnue et partagée dans une collectivité; mais une valeur qui n'est qu'une image ou un possible, qui n'est que simplement entrevue, mais quelque chose qui soit autre, sans une réalisation particulière. En ce sens, la «métaphore», le troisième de l'«hypoicône» désignerait un signe qui reste largement disponible et qui est en attente de l'occasion d'un surgissement, mais toujours dans l'ordre de l'imaginaire.

La troisième hypoicône, la métaphore répondrait fort justement à cette classe que l'on cherchait précédemment soit: un état du signe qui resterait premier, iconique en raison du manque d'un lien à un objet du monde et qui simultanément posséderait l'ascendance de la tercité, soit la généralité. La différence essentielle entre le symbole (troisième de la relation du signe à son objet) et la «métaphore» (troisième de l'hypoicône) tient à ce que la valeur symbolique est un construit rationnel ayant été nourri par la relation à l'objet mondain du signe; une valeur qui s'appuie sur des notions déjà construites (la notion de «légisigne») et qui résulte d'un processus sémiotique ayant atteint une valeur de généralité. Tandis que la métaphore (troisième de l'hypoicône) est une projection mentale portant des valeurs potentielles ouvertes et qui ne sont appelées à être réalisées que sur la plan de la représentation. Cette «métaphore» au sens de Peirce, l'hypoicône troisième, correspond assez précisément à ce que nous appelons couramment une valeur mythique.

Cette analyse de l'hypoicône est le fait d'une proposition très brève, non explicitée dans le texte de Peirce et qui reste étrangère au tableau classique des signes présenté plus haut et qui constitue l'essentiel de la cinquième conférence. Nonobstant l'écart entre ces deux conférences, la proposition de l'analyse de l'hypoicône est tellement forte et suggestive qu'on ne peut l'ignorer. Cette mise en parallèle des deux avancées sémiotiques conduisant respectivement au symbole et à la métaphore, présente un avantage indéniable: celui

d'élargir le terrain d'application de la pensée sémiotique, de l'agrandir jusqu'à saisir ce «lieu obscur», celui des images mentales.

Il semble que cette image-silhouette du Che qui a accompagné et soutenu nombre de manifestations dans le monde en faveur de valeurs progressistes ait agi précisément comme une représentation métaphorique de ces désirs collectifs. En ce sens, elle correspond à cette valeur mythique que l'on a raccordée, dans l'espace sémiotique, à la métaphore, hypoicône troisième.

Mais le support iconique étant extrêmement ténu, et la valeur métaphorique susceptible de connaître une usure rapide, l'image a glissé sur la pente de la démythification pour sombrer dans la plus plate banalité. Autrement dit, au terme du parcours, l'image s'est effondrée, elle a pratiquement perdu tout pouvoir d'évocation. Je crois qu'elle est sortie de l'espace sémiotique – à moins qu'elle ne devienne signe de cette déchéance. Comme quoi, une photographie, à la différence d'une peinture (par exemple ici, la Mona Lisa, aussi mise à profit par Wahrol) peut difficilement survivre à une quasi-abolition de sa fonction indiciaire, que ce soit une personne, une chose ou un événement. Parce qu'elle n'a pas d'existence en dehors d'une relation à un objet dans le monde.

Les médias de masse représentent le lieu par excellence où les signes -- ici photographiques --, peuvent émigrer, se transformer et connaître de nouvelles vies sémiotiques. Dans cette lecture de l'image du «Che», je n'ai reconnu comme lieu médiatique, que les affiches, les banderoles, une murale et les «tapisseries» du Pop Art; et je n'ai pas fait référence aux usages de cette image dans la publicité. Aujourd'hui, il faudrait ajouter le réseau internet où les images circulent librement, chacun étant en mesure de se les approprier. Tous les détournements de sens sont permis; et de fait, largement employés. Il n'est pas étonnant qu'Alberto Korda ait perdu le contrôle de ses droits d'auteur sur la photographie. Cette perte est tout à fait symbolique de la force du flux des grands mouvements de la semiosis médiatique qui, tel le torrent du printemps, s'empare de tout sur son passage pour accroître sa puissance.

4. Les enjeux et les faussetés du cadrage entraînant des ambiguïtés sur l'objet du signe. «La fillette et le vautour» de Kenvin Carter

Je raconte ici l'histoire¹⁹ d'un imbroglio qui s'est construit autour d'une photographie dont la portée fut marquée par l'ambiguïté sinon une fausseté reliées au cadrage. Je reprends donc cette histoire qui met en évidence les mécanismes de signification dans l'espace social qui entoure l'image photographique.

En 1993, une guerre sévissait au Soudan, entraînant les souffrances du peuple ainsi que la famine. Deux jeunes photographes originaires de l'Afrique du Sud, Kenvin Carter et Ken Oosterbroek, qui avaient déjà mené des actions

¹⁹ Je m'appuie sur les informations qui figurent dans ces articles: Cinders, «Kevin Carter: The Consequences of Photojournalism». URL:<http://www.fanpop.com/clubs/photography/articles/2845/title/kevin-carter-consequences-photojournalism>. Lecture en avril 2014. Et Pauline Auzou, «Une si pesante image», Le Monde, 26.07.2013 à 17h34 • Mis à jour le 29.07.2013 à 13h14

Kenvin Carter, *La fillette et le vautour*.

de dénonciation des effets de l'apartheid auprès des peuples africains, décident de se rendre au Soudan encore une fois dans le but de rapporter des images qui dénonceraient la situation de guerre. Après leur séjour au Soudan, une photo prise par Kenvin Carter est vendue au *New York Times* qui la publie le 26 mars 1993 sous le titre: «Vulture and Child» (La fillette et le vautour). Très rapidement, cette photo circule dans les journaux et fait le tour du monde. En avril 1994, le prix Pulitzer de photojournalisme est attribué à Carter pour cette photo. Six jours plus tard, son collègue Ken Oosterbroek est frappé accidentellement par une balle en provenance de troupes alliées et meurt.

Peu après l'attribution du prix Pulitzer, *The Saint-Petersburg Times in Florida* publie un article dévastateur:

The St. Petersburg Times in Florida said this of Carter: «The man adjusting his lens to take just the right frame of her suffering, might just as well be a predator, another vulture on the scene.» Puis le réalisateur Dan Krauss en ajoute: «In his famous picture of the vulture stalking the Sudanese girl, I began to see the embodiment of his troubled psyche. I believe Kevin did, too. In the starving child, he saw Africa's suffering; in the preying vulture, he saw his own face». Megan, la fille de Kenvin Carter réagit à la défense de son père en écrivant: «I see my dad as the suffering child. And the rest of the world is the vulture». Cinders (op. cit.)

Le 27 juillet 1994, trois mois donc après l'attribution de son prix, Carter s'est donné la mort en s'empoisonnant dans sa voiture. Il laisse une note évoquant les souvenirs de massacres et de cadavres qui le hantaient. Puis son souhait de rencontrer son ami Ken, «si la chose s'avère possible». Et pas un mot sur la photo de l'enfant devant le rapace.

En 2010, donc quinze ans plus tard, Alberto Rojas, un journaliste espagnol décide de chercher à faire la lumière sur cet événement. Il retrouve au Soudan

la famille de l'enfant du nom de Kong Nyong qui était, en fait, un garçon. Puis, il apprend, au dire de son père, que le garçon n'est pas décédé de la famine de 1993, mais d'une fièvre 14 ans plus tard. Celui-ci, qui n'avait pas vu la photographie auparavant, donne l'information suivante: l'enfant n'a jamais été menacé; il était près de sa tante qui faisait la file pour obtenir de la nourriture distribuée par Médecins du monde. D'ailleurs, le collier que l'enfant porte au cou est l'indice de sa prise en charge par un organisme humanitaire. Et Rojas obtient une confirmation auprès des proches de Carter que le suicide de ce dernier n'a rien à voir avec la photo.

L'histoire est marquée par des revirements qui illustrent les conditions de lecture et d'interprétation de la photographie. Je noterai donc des faits, des événements et des interprétations, tentant de démontrer comment la pensée sémiotique peut aider à comprendre les enjeux de ce problème particulier de photojournalisme.

Le cadrage de la photographie

Le cadrage de la photographie me paraît le fait majeur de cet événement. La photographie laisse supposer une prise photographique qui a été faite dans une orientation telle que la tante qui accompagnait l'enfant et la file d'attente pour le secours de Médecins du monde sont hors du champ de vision et ce, au profit d'un oiseau rapace placé derrière l'enfant, sur un terrain vague. En fait, c'est l'isolement de l'enfant avec le rapace qui a engendré toute cette saga. Ce qui correspond à une proposition plus générale: dans la prise photographique, la photo est toujours, nécessairement, une synecdoque, c'est-à-dire une partie focalisée qui exclut l'ensemble de la scène à laquelle elle appartient. Ou, pour le dire autrement, une photo est susceptible de camoufler autant que de montrer; précisément, à la façon de la désinformation. L'indice de cette photo-signe était fort ambigu: le péril d'un enfant menacé, alors que l'histoire nous apprendra que cet objet n'existe pas. Comme quoi, la photographie, par une omission dans une mise en scène vraisemblable, peut créer un objet inexistant. D'autant plus que dans ce cas, il est supporté par le titre parfaitement indiciaire donné à la photo: «La fillette et le vautour».

Restent deux questions pour lesquelles je n'ai pas de réponse: qui, de Kevin Carter ou des éditeurs du New York Times est responsable du cadrage qui isole l'enfant de son environnement? Puis, qui est l'auteur du titre «Vulture and Child»? ²⁰ Il est habituel que les journaux apportent leur propre titre; et souvent les éditeurs de journaux, devenus propriétaires des photos, redessinent à leur guise le cadrage des photographies. Il y a une chose évidente, c'est que le titre et le cadrage vont de pair. Et si le *New York Times* est l'auteur du cadrage et du titre, alors les critiques virulentes qui ont paru dans le *Saint-Petersburg Times* visaient la mauvaise cible en s'en prenant à Kevin Carter. À moins qu'elles ne visaient le choix du jury du prix Pulitzer.

²⁰ Je ne puis m'empêcher de penser que «Vulture and Child» a été formulé sur le modèle de cet autre titre rendu célèbre par Franz Schubert: «Death and the Maiden».

L'élaboration d'un premier signe

Le plan iconique est ici à la fois insidieux et fort léger: on pourrait le ramener au sentiment, chez celui qui regarde rapidement la photographie, du danger qu'encourt l'enfant. Or ce sentiment de danger ainsi illustré devait contribuer à vendre cette image aux journaux, ce qui arriva effectivement. Ce qui amenait comme conséquence la reconnaissance de la qualité du travail du photographe et qui venait conforter, dans les médias, l'image d'atrocité de la guerre au centre de l'Afrique. Bref, l'image prenait son sens dans l'espace symbolique des médias journalistiques. Il y avait là, tous les éléments pour construire un signe parfaitement cohérent; et effectivement, cette image-signe s'est imposée durant une année. Il ne manquait qu'une reconnaissance octroyant une valeur de généralisation à ce signe, ce qu'apporta le Pulitzer, un prix particulièrement prestigieux.

Le déplacement vers un second signe

Mais, l'attribution du Pulitzer venait rouvrir le débat; en fait, un nouveau procès sémiotique s'installait. Cette fois-ci, ce n'était plus l'image qui était en cause, mais les conditions de la prise par le photographe. Et ici, il n'est que de relire les critiques assassines du *Saint-Petersburg Times* pour assister à la naissance d'un nouveau signe: le nouvel objet, c'est le photographe, Kenvin Carter, agresseur potentiel, virtuellement rapace lui-même. Ce qui posait, une nouvelle fois, une question cruciale qui est au coeur du photojournalisme: qu'est-ce qui est plus important: sauver une vie ou rapporter une excellente photo susceptible de faire la une? Même si elle dénonce un état d'urgence? Dans le cas de ce second signe, la réflexion sur l'éthique du photojournalisme réalise le plan symbolique alors que la photo-signe précédente, transformée en sentiment d'urgence constitue le plan de la priméité et, pour le niveau indiciaire, la culpabilité imputée à Kenvin Carter. Ce signe nouvellement constitué était solide et le débat s'est fermé sur ce second signe. Une interprétation rapide de son suicide, malgré les démentis concernant le lien avec la photo, vint consolider ce jugement.

L'effondrement des espaces sémiotiques

Près de 15 ans plus tard, le ballon s'est dégonflé. Les deux signes préalablement construits se sont avérés des ébauches dont l'indice fonctionnait à vide; bref, ces ébauches n'avaient plus d'objet, c'est-à-dire qu'elles avaient perdu leur assise dans la réalité. Les deux plans du symbolique et de l'iconique ne trouvaient plus à s'appuyer sur un fondement dans le monde. Ne restait donc qu'une image ambiguë ayant engendré des faussetés.

Et pourtant...

On trouve ici le cas manifeste d'un mouvement de la semiosis qui a avorté. Mais cette saga est intéressante d'une autre façon: elle illustre comment des

espaces fictionnels se construisent sur des bases très précaires et partielles tirées de l'expérience du monde. Et ces espaces fictionnels peuvent engendrer des romans, soit des oeuvres qui se reconnaissent comme fictives et qui s'élaborent sur le soupçon du vraisemblable; mais, ces espaces fictionnels peuvent aussi engendrer des croyances, des fausses certitudes ou des demi-vérités voire des faussetés susceptibles d'entraîner des conséquences socio-politiques extrêmement sérieuses. Cette saga illustre l'importance de comprendre et de toujours garder à l'esprit que les croyances qui deviennent des certitudes sont des construits -- des signes pour le sémioticien -- qui s'appuient sur des perceptions sensibles, sur des images qui sont elles-mêmes aussi des construits et que les positions philosophiques qui en émanent sont tout aussi fragiles que leurs fondements. Il y a là des gains de conscience du caractère d'artefact de la photographie et donc de sa fragilité; puis des possibilités de manipulations ou de détournements des photographies. Et il y a toujours le risque que l'environnement des grands médias de masse vienne appuyer, voire accroître ces risques de dérive, comme l'ont fait dans ce cas, le *N.Y. Times* et le prix Pulitzer. On trouve là des gains de savoir qui, je crois, appartiennent à de nouvelles avancées sémiotiques.

5. L'entrée dans la priméité jusqu'à ce lieu obscur de l'imaginaire; l'esquisse d'un signe authentique; puis le «tourbillon médiatique». Les photos d'Abou Ghraib.

La diffusion des photographies prises dans la prison d'Abou Ghraib a constitué un événement majeur en ce qui concerne la présence et l'action de la photographie dans les médias de masse. Beaucoup a été dit sur le sujet et chacun a mémorisé les images qui ont provoqué la crise que l'on sait. De sorte que je ne crois pas nécessaire de reproduire ici ces photographies qu'on a tous vues; je cherche aussi à inscrire dans ma démarche une distance critique face à ces images. Je rappellerai quelques faits sur les épisodes de la diffusion des photographies et je tenterai, par la suite, de procéder à une réflexion sémiotique sur cet événement médiatique.

Tout de même, quelques rappels de faits qui sont généralement moins connus²¹. Les premières photographies ont été rendues publiques le 28 avril 2004 dans une émission de télévision de la chaîne CBS. Mais l'histoire remonte à quelques mois plus tôt. Des plaintes sur la direction et le fonctionnement de la prison d'Abou Ghraib avaient été acheminées à Washington de sorte qu'un commissaire, Antonio Taguba, avait été envoyé sur place au début de janvier 2004; ce dernier, au retour de son enquête en février, a déposé un rapport. Or ces photographies figuraient dans ce rapport et constituaient des pièces à conviction. C'est donc dire que la diffusion des photographies, en avril, a été un phénomène d'abord et avant tout d'ordre médiatique.

Après l'émission de la chaîne CBS, d'autres photographies ont été publiées par le journal *The New-Yorker* ; plus tard, la chaîne CBS a repris la diffu-

21 J'emprunte l'essentiel de ces informations à André Gunther, «L'image numérique s'en va-t'en guerre », *Études photographiques*, 15 Novembre 2004 . URL: <http://etudesphotographiques.revues.org/398>. Consulté en avril 2014.

sion de 14 photographies. Puis ces photographies ont circulé partout dans le monde. Ces diffusions ont eu lieu six mois après les prises; et l'on rappellera que très peu de photographies différentes ont circulé; au point que, comme l'écrit Gunther (op. cit), quatre à cinq photos constituent le corpus mémorisé dans la conscience populaire, comme l'homme à la cagoule, le prisonnier nu tenu en laisse comme un chien, des hommes nus craignant l'agression de chiens, des corps d'hommes nus empilés en tas et un visage souriant d'une militaire penchée sur le corps d'un homme mort.

À partir du moment où, après le rapport Taguba, une enquête sénatoriale a été tenue, conduisant à des poursuites en cour, puis à des condamnations, la question de l'authenticité de ces photos n'a plus été posée; André Gunther (op. cit.) a tiré la juste conclusion de cette situation: « La crédibilité des photographies d'Abou Ghraïb ne provient pas d'une vertu intrinsèque de l'enregistrement. Elle résulte de leur inscription au sein du processus même qui entraîne leur publication ».

On doit aussi signaler que ces photographies ont abondamment circulé sur les réseaux d'internet un peu partout dans le monde. De plus, dans les pays arabo-musulmans, ces photographies ont été affichées publiquement pour porter des accusations contre l'occupation américaine de l'Irak. C'est la ville de Téhéran qui est allé le plus loin en faisant produire par un peintre local des reproductions de ces photographies pour les afficher sur les murs de la ville. Les images produites et affichées sont assez intéressantes en ce qu'un dessin reproduit grossièrement le motif des images incriminées alors que dans ce même espace graphique, on trouve des inscriptions en caractères arabes agissant probablement comme des légendes dénonçant l'action de l'occupation américaine. Il s'agit bien là d'une appropriation des photographies. Bref, ces photographies sont devenues le support d'une image honteuse de l'action américaine au Moyen-Orient. Tout à fait comme dans les pays d'occident. Ce que décrivait fort justement Fred Ritchin (2010:88): «Ce sont les soldats de la prison d'Abou Ghraïb qui nous ont montré de la façon la plus imagée quel degré de dégradation sadique la guerre pouvait atteindre et en quelle arme délétère l'appareil photo pouvait se muer.»

Six mois plus tard, la crise était passée et le président en place était réélu. Alors, que s'est-il passé d'un point de vue sémiotique?

Lecture sémiotique des événements

Le premier aspect à signaler, c'est que ce ne sont pas de simples photos venant témoigner de façon neutre d'un événement au titre de documentation; l'acte de prise de la photographie -- l'«acte photographique», pour reprendre l'expression de Philippe Dubois -- autant que la diffusion des photographies font intégralement partie de l'événement. C'est ce que suggérait Vincent Lowy²² lorsqu'il écrivait que ces images ont exercé une «triple violence : la torture initiale, la violence supplémentaire de la prise d'image, la violence

22 Vincent Lowy, «Regards sur les photographies d'Abou Ghraïb». http://www.espacesdialogues.org/mp/mp_regard_photos_abughraib_edito.html. Lecture faite en avril 2014.

faite à celui qui les regarde». Et de fait, la lecture faite par les spectateurs du monde entier était nécessairement empreinte d'une forte dose d'émotivité. Ce qui établit clairement des phases successives dans la perception et la soumission à cette triple violence. En fait, ce sont des violences cumulatives, la troisième contenant les précédentes; d'où l'intensité de cette violence troisième touchant la circulation des images.

Force est de prendre acte du fait que le lieu même de la crise ne réside pas dans la configuration formelle des photographies, qui sont des clichés vite faits par des amateurs munis de petites caméras numériques peu performantes²³, mais bien dans les circonstances de leur circulation comme si les photos avaient créé autour d'elles un tourbillon à la façon d'un cyclone d'air ou du remous d'un fluide, une agitation de matière sémiotique entraînée dans des mouvements incontrôlés; c'est précisément dans ce lieu, dans cet «autour» des photos que s'est jouée la crise des photographies d'Abou Ghraïb. D'ailleurs, les médias ont peu traité des procès contre les militaires qui de toute façon, n'arrivèrent que plus tard. De la tripartition suggérée par Vincent Lowy, je m'intéresserai spécifiquement à la «violence faite à celui qui les regarde»; c'est-à-dire dans l'environnement médiatique de la circulation des images.

Vers l'élaboration d'un signe

On peut se rappeler que lorsque les premières photographies ont été diffusées, les téléspectateurs puis les lecteurs furent assaillis par une violence trouble, un sentiment de déstabilisation morale. On comprend aisément: les spectateurs étaient projetés dans le lieu fermé et obscur d'une prison; ils étaient immergés dans un univers étranger à leur morale et à leur éthique. Cette prison avait été un lieu de jeu pour les militaires en poste; au regard des spectateurs des médias, c'était un lieu de souffrance pour le cœur et d'errance pour l'esprit. Ce que les photographies mettaient en scène ce sont des actes sadiques d'agression contre des hommes laissés sans défense; de plus, une forte composante sexuelle entachait ces agressions. Les spectateurs étaient projetés dans un enfer.

En sémiotique, on nomme ce lieu, la priméité, la porte d'entrée dans l'appareil cognitif, des perceptions sensibles, des «feelings» suivant le terme qu'employait Peirce. Ce lieu est premier aussi en ce sens qu'il précède logiquement celui de la réalité factuelle qui est appelé la secondéité. Si le lieu second de l'existence par sa présence assure de la réalité factuelle d'une image et de son objet, le lieu de la priméité assure d'une autre réalité, celle de la correspondance entre un événement sensible comme une image et une trace mémorisée dans l'imaginaire, là où l'image perçue trouve, par le biais d'affinités, à prendre racine. Ce lieu virtuel de la priméité constitue le terreau où se nourrissent les émotions qui colorent la vie entière. Je pourrais prendre l'exemple

²³ André Gunther (op. cit.) rapporte que les documents photographiques reçus par des journaux l'étaient sous la forme de photocopies couleur de qualité très médiocre. Comme quoi la qualité de la configuration photographique ne fut pas en cause.

des figures mythiques porteuses de violence; même si ces figures ne sont que des icônes, elles exercent, à la façon d'une idole, un pouvoir d'image qui peut être très puissant, ce qui est en partie similaire à toutes les figures de monstres qui habitent autant la mythologie antique qu'une certaine filmographie qui a cours depuis une trentaine d'années. Or, les images d'Abou Ghraïb exerçaient une telle violence sur ceux qui les regardaient, une immixtion dans les espaces obscurs de l'imaginaire qui appartiennent à l'intimité de chacun.

Pour se libérer d'une telle emprise, celle des cauchemars, des souvenirs obsédants, des ressentiments et des mauvais présages, la seule issue, c'est de tourner son regard hors de soi, de passer à l'ordre de l'existence, donc de la secondéité. De reconnaître la nature fantasmatique de ces figures mythiques intériorisées qu'on appelle des «démons»; et de les combattre ou les amadouer par une prise de conscience du décalage des deux ordres. Mais dans ce cas des images d'Abou Ghraïb, l'ordre de l'existence ne vient que confirmer la réalité des images: des militaires ont posé ces gestes de honte, agissant au nom de l'autorité gouvernementale, des actes qui étaient contraires aux prescriptions des chartes internationales sur les droits des prisonniers et aux valeurs éthiques défendues en occident. Autrement dit, l'esprit n'arrivait pas à séparer les deux lieux logiques comme si le débordement de l'iconicité sur la réalité factuelle était irrépressible.

Les autorités en place représentant l'État, certains éditorialistes et des animateurs de radio populaire ont bien tenté d'isoler le plan de la réalité factuelle d'une pollution par ces images: «ce ne sont que des photos» répétaient-ils, comme si on pouvait les détacher de l'événement d'où elles proviennent et qu'elles figurent, comme si ce n'était que des cartes à jouer. Ces interventions, qui étaient de piètres défenses, n'ont rien changé au caractère violent des images.

Le troisième niveau de la construction sémiotique, c'est celui de la généralité, de l'abstraction et de la pensée. Ici, c'est Susan Sontag qui est intervenue de la façon la plus illustre, elle qui s'était déjà commise publiquement contre cette guerre en Irak et qui s'inscrivait comme une opposante opiniâtre au pouvoir en place à Washington. Elle est intervenue très tôt après la diffusion des photographies avec deux textes similaires qui ont paru dans d'importants journaux à New York et à Londres²⁴. Point n'est besoin de recourir à des comparaisons avec les prisons des Français à Alger ou celles des Belges au Congo, écrivait-elle, ce serait écarter géographiquement cette responsabilité, l'amoindrir ou, pire, la normaliser. La référence qu'elle propose, c'est celle des lynchages qui ont eu lieu dans des États du sud des É-U, entre 1880 et 1930: des photographies ont été conservées de séances mettant en scène des noirs tués, suspendus à des branches d'arbre et encadrés de visages blancs souriants, ces sourires, semblables à ceux que l'on voit sur quelques photos d'Abou Ghraïb, étant interprétés comme l'indice de l'intégration de cette violence dans la culture américaine et donc le signe de sa normalisation. Elle écrit cette phrase de dénonciation particulièrement chargée: «What is

²⁴ «Regarding the Torture of Others» dans *The New York Times* du 23 mai 2004. Et «What have We Done ?» dans *The Guardian* du 24 mai, 2004

illustrated by these photographs is as much the culture of shamelessness as the reigning admiration for unapologetic brutality». («Ce qui est illustré par ces photographies c'est autant l'abolition, culturellement acceptée, de toute honte, qu'une admiration sans bornes pour une brutalité impénitente»). Et suit la formule-choc: «These photos are us», «Ces photos, c'est nous» (Sontag, «What have We Done?», op. cit.).

C'est donc dire qu'un signe potentiel était créé qui conduisait à une position que l'on pourrait formuler ainsi: cet événement des photos d'Abou Ghraïb conduit à une critique importante de la culture profonde des É.-U., notamment la place prise par une violence intégrée et normalisée. La condamnation virulente de Sontag accède à cette généralité qui caractérise la tercité; dans cet espace discursif, les images devenaient un miroir non plus limité aux agirs des militaires en poste, mais une représentation de la société; en ce sens, les photographies accédaient au plan symbolique, générant ce que l'on appelle un signe authentique.

La chute de la sémiose: l'événement a figé les images-signes dans l'iconicité

Mais, cette pensée ne s'est pas imposée: ni socialement, ni politiquement. Ni quelque autre pensée qui aurait pu émerger de ces images. Six mois après cette affaire, les photos avaient quitté l'actualité et avaient passé dans l'oubli²⁵. La critique de la culture américaine ne reposait plus sur rien qui ne soit présent à l'esprit. Il semblerait que la structuration sémiotique soit restée extérieure à l'événement. On rappellera que l'événement, dès son amorce, était de nature médiatique; on peut imaginer que pour la majorité des citoyens, il n'ait jamais débordé cet espace. Les images incriminantes seraient restées dans l'esprit des citoyens, des photographies prises dans une prison à l'autre bout du monde. À la façon d'un corps étranger que l'on préfère oublier comme un mauvais rêve.

En fait, les images, attirant de moins en moins l'attention, ont fini par s'user autant dans les esprits que dans les médias. C'est là, un phénomène important qui repose sur une diversité de causes; je m'en tiens à la réflexion sémiotique: ces images proviennent de très loin, d'une prison dans un pays en guerre à l'étranger; ces images ont circulé dans un rapport de commission d'enquête, dans des journaux, sur des écrans de télévision, sur les voies de l'internet, sur les moniteurs de tout un chacun; et elles ont traversé différents médias, allant de la petite caméra numérique, au fax, à la photocopie couleur; bref, les images, au bout du processus étaient de plus en plus éloignées de leur point d'origine, et ce, de trois façons: dans l'espace, dans le temps et de par les voies technologiques. Comme si l'objet originaire du signe était devenu imperceptible et donc que la fonction indiciaire s'était amenuisée, n'ayant plus de point d'origine ni de point de retombée offrant quelque solidité. Et, dans

²⁵ Mais on peut douter que ces photographies avec les effets de sens qui les accompagnent se soient effacés de la mémoire et de la conscience des citoyens; je pense ici particulièrement aux pays du Moyen-Orient où les images ont certainement concouru à produire un signe qui soit en accord avec leur situation géographique et politique.

la perspective de l'iconicité, les images avaient perdu leur virulence et avaient atteint une zone de banalisation puisqu'elle ne surprenaient plus (au sens de la théorie de l'information).

Je reviens à la métaphore du tourbillon que j'avais suggérée en commençant cette réflexion: les vapeurs du tourbillon se sont échappées et tout est revenu au calme. C'est ce phénomène que nous avons connu régulièrement depuis plus d'une vingtaine d'années à chaque occasion d'agressions meurtrières commises dans des universités, dans des écoles, dans des salles de cinéma ou sur la place publique d'une arrivée de marathoniens. La diffusion médiatique des images occupe la totalité du temps d'antenne dans les médias durant quelques jours. Durant cette diffusion, le peu de temps laissé au traitement de l'événement rend celui-ci superfétatoire; il est probable qu'un autre facteur soit plus important que la durée limitée de la diffusion: l'étrangeté du discours abstrait, de l'ordre de la tercité, dans son rapport aux médias qui, au moment de ces tourbillons, se vautrent dans un voyeurisme face aux actions aberrantes (secondéité) et attisent de ce fait la crise affective (priméité) qui brûle au coeur de la société.

De façon semblable, l'événement des photos d'Abou Ghraïb est resté en grande partie fixé dans l'iconicité qui a été prédominante tout au long de cette crise. Est-il légitime d'imaginer que les médias électroniques restent prisonniers des images, c'est-à-dire qu'ils se laissent entraîner dans ce tourbillon qu'ils ont eux-mêmes créé? On pourrait, à juste titre, demander si les médias de masse sont, de par leur définition et leur appartenance, aptes à déborder l'iconicité pour accéder aux autres plans que reconnaît la sémiotique. L'événement des photographies d'Abou Ghraïb suggère une réponse négative²⁶.

Considérations terminales

Les cinq analyses ne sont pas représentatives d'un corpus; mais elles illustrent, suivant une visée historique, divers modes d'insertion de la photographie dans les médias de masse. Et le résultat des analyses est clair: l'image dans les médias est de plus en plus éloignée, de plus en plus étrangère à l'objet initial de la photographie; en fait, elle est graduellement décontextualisée. L'image s'intègre dans la logique des médias, s'homogénéise au média et finit par perdre sa spécificité.

* * *

Courte référence à la photographie de la petite Vietnamiennne brûlée au napalm

Mais, il y eut cette image célèbre. Tout porte à croire que ce serait un contre-exemple; et pourtant! C'était le 8 juin 1972. Le photographe Nick Ut, accompagnant de soldats américains, était venu assister à la destruction du village de

²⁶ Et pourtant, il arrive que des productions médiatiques -- je pense ici à *Bowling for Columbine* de Michael Moore -- relancent cette réflexion critique. Mais restent des questions qui débordent mon propos: ces productions appartiennent-elles aux médias de masse? Et à quelles conditions arrivent-elles à nourrir une pensée critique?

Trang Bang présumé totalement déserté, alors que quelques enfants y étaient toujours réfugiés; ils sont sortis de l'enfer de feu et Nick Ut prit la photo que l'on sait; puis, il a pris soin de la petite fille du nom de Kim Phuc, l'a transportée dans un hôpital de campagne et a exigé des soins. Il veillera sur elle durant une période de deux ans. Puis, il a transmis cette photographie au New York Times; le journal, après avoir modifié le cadrage pour rendre l'image plus saisissante, en la focalisant directement sur la petite fille, l'a publié dans son édition du 12 juin. Le délai de quelques jours précédant la publication s'expliquerait par une hésitation chez les éditeurs, à publier une image de nudité. Puis, la photo a connu un retentissement énorme partout dans le monde, dans les journaux et à la télévision. En 1973, Nick Ut a d'ailleurs été récipiendaire du prix Pulitzer pour cette photographie. Des chercheurs²⁷ ont démontré que le pouvoir d'influence de cette image sur l'issue de cette guerre, a été grandement surfait alors que la guerre se terminait et que la large majorité de l'armée américaine était déjà rentrée au pays; en fait, les belligérants américains étaient occupés aux dernières tâches préalables à leur retrait. Bref, au dire de ces chercheurs, cette photographie a été largement instrumentalisée au profit de divers organismes voués à promouvoir la paix. D'ailleurs, Kim Phuc, comme 50 ans auparavant Florence Owens Thompson, la figure de «Migrant Mother» (Dorothea Lange)²⁸, a souffert toute sa vie d'avoir dû porter cette charge symbolique. Dans une autre perspective touchant le découpage de l'image et la reconnaissance par le prix Pulitzer, l'histoire de cette image annonce, vingt ans d'avance, celle de «La fillette et le vautour» de Kenvin Carter.

Enfin, dans une culture de l'image comme la nôtre, placée sous le parapluie des médias, le chemin allant de la mythification à la banalisation est bien court, car dans les deux cas, le lien à l'objet du signe est devenu distant et bien fragile, alors que l'iconicité – fondée sur des fragments d'image alimentés à des perceptions sensibles – est très nettement prédominante: entre la mythification et la banalisation, il n'y a peut-être eu dans ce cas, que le cran d'arrêt d'une émotion – liée à l'image particulièrement forte de la petite fille blessée – qui empêche une image de s'effondrer. Certes, cette image conserve son pouvoir de condamnation des violences de la guerre, mais ce pouvoir est d'ordre mythique au sens de la métaphore, troisième hypoicône telle que présentée plus haut, à propos de l'image du Che. Cette image reste donc imperméable aux mouvements des interprétants et donc à la semiosis qui sont au coeur des enjeux de l'ordre du symbolique.

* * *

Le mouvement général dans les trois composantes du signe-image va dans le sens opposé à celui de l'avancée de la «semiosis» au sens de la théorie sémiotique; le signe-image, au lieu de progresser vers un certain niveau d'abs-

27 Béat Brüsich, «Kim Phuc, brûlée au napalm – Nick Ut», rubrique «Les grands classiques». 15 août 2007. www.motsdimages.ch. Ronald N. Timberlake, «The Myth of the Girl in the Photo», nov 1997. www.gratitude.org/myth_of_the_girl_in_the_photo.htm

28 J'ai proposé une analyse de cette photographie dans Fisette: 2012

traction pour atteindre la tercité et donc devenir le lieu symbolique d'une pensée qui se construit, tendrait plutôt à s'enfoncer dans l'iconicité. En fait, ce sont là deux parcours contradictoires: à quoi correspondent-ils? On pourrait suggérer que les valeurs symboliques qui se construisent dans la pensée, sur la base des icônes et des indices inscrivent des idées encore peu fondées, des propositions qui restent à étayer puis à développer et à démontrer; bref, il y a là, des acquis et des incertitudes qui forment un halo virtuel que l'on nomme «interprétant». Tandis que le parcours descendant vers l'iconicité vient rejoindre des perceptions sensibles, des «feelings» suscitées par des images, qui ont certes une réalité dans la vie émotive des spectateurs, mais qui mettent fin à l'incertitude et finissent par occuper toute la place rejetant dans l'ombre le lien aux événements réels et rendant impossible une réflexion minimale-ment distanciée. Dans le premier cas, quelque motif encore incertain est en voie d'élaboration tandis que dans l'autre cas, c'est le contraire: les images deviennent le tout de la représentation, elles se durcissent et se banalisent. On pourrait ici évoquer, d'un côté, l'acceptation du risque d'une imprévisible complexité et, de l'autre, l'assurance de territoires bien balisés.

Dans un de ses derniers textes, Peirce donne un commentaire qui correspond avec une étonnante précision à cette alternative:

... penser implique, si possible, encore moins que connaître, de présence [de l'image] à l'esprit. [...] un esprit à qui on demande de penser à quelque chose, disons à une locomotive et qui se contente d'évoquer une image de locomotive, a selon toute probabilité, par mauvais entraînement, presque perdu le pouvoir de penser; car en vérité, penser à la locomotive signifie se préparer à lui attacher l'un des traits essentiels que l'on pourra à l'occasion considérer; et cela doit se faire avec des signes généraux et non avec une image de l'objet. (C.P. 4.622. «The Amazing Mazers», 1908. Trad.: Tiercelin 1993: 121²⁹).

Autrement dit, l'image de l'objet (ici, le choix de la locomotive n'est pas banal) est trop grosse et trop lourde; surtout, l'image est trop complète, trop fermée pour que des «traits essentiels» puissent lui être rattachés; en bref, on retiendra que c'est la lourdeur de l'image qui empêche son accession au niveau de la tercité, dans la sphère de la pensée où l'avancée se fait par petits pas, par avancées progressives, sur une durée imprévisible.

Il y a bien sûr quelque incongruité à chercher un appui sur ce passage dont la rédaction remonte à plus d'un siècle, c'est-à-dire à une période antérieure à la survenue des médias de masse. Et pourtant, la pensée qui s'y exprime semble correspondre avec une certaine justesse à la problématique rencontrée ici. Bien sûr l'image de la locomotive que Peirce donne en exemple, est une image mentale; mais serait-elle une image physique comme nous en fournissons à profusion les médias que l'effet d'une entrave à la liberté de penser et au droit à l'errance de l'esprit, serait le même, sinon encore pire.

29 Je signale que Claudine Tiercelin (1993) a consacré un chapitre extrêmement intéressant à cette question: «Le vague de la sensation» (p119-181). Elle défend la thèse que l'esprit ne mémorise pas une image toute faite au sens d'un tableau, mais des éléments qui contribueront à construire au besoin une image mentale.

L'image classique du Che, celle de la fillette photographiée devant un vau-tour, enfin les photos d'Abou Ghraïb finissent par appartenir à la logique des médias et entrent en contradiction avec le premier cas analysé, la photographie classique à la Cartier-Bresson; dans ce cas, le sens de l'image est rond, plein, voire exubérant; il n'est pas contraint et il laisse place à l'imagination, bien qu'il n'appelle pas impérativement à de nouveaux interprétants. Les montages photographiques de Toscani présentent un cas tout à fait autre: la composition du signe se fait de façon déductive partant d'une position troisième, symbolique, préalablement établie pour venir déterminer les autres composantes du signe. C'est ainsi que ce signe finit par afficher un message socialement engagé certes, mais fermé. On rencontre là, le paradoxe d'images qui sont traitées d'une façon ludique, alors que le message sous-jacent appartient à une formule toute faite plutôt qu'à une pensée qui émergerait de l'image. Nul doute que le support physique de ces montages, l'affiche, détermine en partie ce type de signe; on se référera ici à l'aspect statique de l'affiche, son format et son poids en regard des images légères voire instables qui circulent dans les médias électroniques.

Dans les trois autres cas, des images fortement décontextualisées sont prises en charge par les médias et atteignent une vitesse de croisière, poussant l'exposition des personnes jusqu'à l'excès d'une immersion dans l'iconicité; et alors, les images se génèrent elles-mêmes dans une circularité sans fin, c'est-à-dire sans gain réel. Il s'agirait d'un cas où, suivant la référence à Peirce donnée en introduction (voir note 7), «... la série des interprétants successifs s'arrête [et] le signe devient par là même à tout le moins imparfait.»

Entre le risque de la pensée encore indéterminée et restée disponible et d'autre part, l'iconisation à outrance, résident des écarts essentiels où s'ouvrent des questions fondamentales: l'autonomie de la personne, la liberté de penser, celle d'imaginer, de se tromper, mais aussi celle de découvrir; et une des conditions à cet exercice de la liberté, qui en est aussi un corollaire, c'est une temporalité plus souple: plus précisément, une durée ouverte, non prescrite; et, pourrait-on ajouter, la diversité des contextes d'inscription. Ce qui, bien entendu, entre en contradiction avec la logique des médias de masse qui reposent sur l'immédiateté. Est-il permis d'imaginer qu'un jour, l'expérience tragique d'Abou Ghraïb, pour revenir à ce cas, soit reprise dans une rythmique renouvelée de l'acte de penser et qu'elle conduise à une pensée plus libre, un imaginaire plus ouvert, éventuellement à l'expérience de la créativité; et pour cela, on ne pourra faire l'économie d'une prise en compte, sinon une critique, de la logique des médias. Mais, l'ère des médias enfermés dans leur logique dure et dans leur pouvoir exclusif tendrait aujourd'hui à céder la place à des lieux et à des durées plus libres, à des parcours plus individualisés, à des réactions plus créatrices et donc à des espaces sémiotiques plus souples.

Références bibliographiques

Brunet, François
2000 *La naissance de l'idée de photographie*, Paris, PUF.

Cartier-Bresson, Henri

1952 *Images à la Sauvette*, Éditions Verve, Paris 1952.

Didier-Huberman, Georges

2003 *Images malgré tout*, Paris, Éditions de Minuit.

Fisette, Jean

2003 «L'icône, l'hypoicône et la métaphore. L'avancée dans l'hypoicône jusqu'à la limite du non-conceptualisable», dans *Recherches sémiotiques / Semiotic Inquiry* Vol 23, no 1-2-3, p 201-220.

2011 «Pour une théorie de l'image photographique. La question de l'objet de l'image», dans *Signata*. Annales des sémiotiques, 2/2011, Liège, p247-279.

2012 «Courte lecture de la notion d'icône chez Peirce», dans *Intellectica. Revue de l'Association pour la Recherche Cognitive* 2012/2 no58, p 277-284.

Hookway, Christopher

2002 «... a sort of "composite photograph": Pragmatism, Ideas, and Schematism», *Transactions of the Charles S. Peirce Society*, Winter/Spring, 2002, Vol. XXXVIII, No. 1/2

Jover, Manuel

1999 «Le voleur d'images», Hors-série Beaux Arts Magazine Andy Warhol, Centre Georges Pompidou/Beaux Arts SA, Paris

Peirce, Charles S.

CP *The Collected Papers*, Vol I - VI 1931-1935 par C. Hartshorne, P. Weiss; Vol VII-VIII: 1958 par W. Burks, Cambridge, Harvard University Press. Le renvoi est indiqué par le numéro du volume, suivi d'un point, suivi du numéro du paragraphe.

1978 *Écrits sur le signe*. Trad G. Deledalle, Paris, Seuil

2000 *The Essential Peirce* t. II, The Peirce Edition Project, Bloomington, Indiana University Press.

Ritchin, Fred

2010 *Au delà de la photographie. Le nouvel âge*. Victoires Éditions. Trad. de *After Photography*, Norton & Company, 2009

Tiercelin, Claudine

1993 *La pensée-signe. Étude sur C. S. Peirce*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon.

Liste des illustrations

1. Henri Cartier-Bresson, *Derrière la gare Saint-Lazare*, Paris, 1932
2. Henri Cartier-Bresson, *Srinagar*, Cashemire, 1948
3. Oliviero Toscani, Affiche publicitaire préparée pour la maison Benetton
4. Oliviero Toscani, Affiche publicitaire préparée pour la maison Benetton
5. Alberto Korda, La photo originale (1960) d'Ernesto Guevara, La Havane
6. Alberto Korda, *Guerillero Heroico*, La Havane, date indéterminée, entre 1960 et 1967.
7. Esquisse faite de tubes néon à l'image du Che, La Havane, Plaza de la revolucion (Photo Fabrizio Talini)
8. Andy Warhol, Sérigraphie faite à partir de l'image du Che, 1968
9. Kenvin Carter, *Vulture and Child*, The New York Times, le 26 mars 1993

Jean Fisette a été professeur chercheur à l'Université du Québec à Montréal. Son principal thème de recherche a été la sémiotique pragmatiste de Peirce. Il s'est intéressé à la littérature, à la musique et, plus récemment, à la photographie. Il a conduit des recherches, publié des ouvrages et de nombreux articles dans les principales revues de sémiotique. Puis, il a participé à nombre de colloques nationaux et internationaux. Bien qu'il soit retraité, il poursuit sa recherche et ses publications. On accédera à la majorité de ses publications sur sa page web dont l'adresse est: <http://jeanfisette.net>