Une apostille sur les images

Notes on images

Catherine Saouter

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/7355>

DOI : 10.4000/questionsdecommunication.7355

ISSN : 2259-8901

Éditeur

Presses universitaires de Lorraine

Édition imprimée

Date de publication : 1 juillet 2007

Pagination : 219-237

ISBN : 978-2-86480-829-9

ISSN : 1633-5961

Référence électronique

Catherine Saouter, « Une apostille sur les images », *Questions de communication* [En ligne], 11 | 2007, mis en ligne le 01 juillet 2007, consulté le 12 avril 2021. URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/7355> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.7355>

> ÉCHANGES

CATHERINE SAOUTER

Université du Québec à Montréal

saouter.catherine@uqam.ca

UNE APOSTILLE SUR LES IMAGES

Résumé. — Le présent texte est une participation aux « Échanges » avec Daniel Dayan, suite à une entrevue réalisée avec le chercheur, en 2005, par Béatrice Fleury et Jacques Walter pour la livraison 8 de la revue *Questions de communication*. Plutôt qu'une reprise systématique des propos de celle-ci, centrée sur le traitement télévisuel, l'auteur propose de prolonger les réflexions de Daniel Dayan en s'appuyant sur un choix d'images relevant d'autres genres ou médias, en rapport elles aussi avec les représentations de la guerre. Les quatre problèmes retenus sont la pauvreté informationnelle et l'hostilité des représentations, la composition des images devant l'identité des victimes, le contexte pragmatique de la monstration, les relations entre le regard et le retrait du regard.

Mots clés. — Guerre, exaction, photojournalisme, langage visuel, sémiotique, médias.

De l'entretien réalisé par Jacques Walter et Béatrice Fleury avec le chercheur Daniel Dayan (*Questions de communication*, 8, 2005), j'ai retenu quatre moments. Non que ces moments me paraissent plus décisifs que d'autres, mais parce que je peux me permettre d'en discuter à partir de mon propre travail et du territoire que je maîtrise le mieux. Je ne livre donc pas ici une critique systématique des propositions de Daniel Dayan, ni ne me lance dans quelque forme de controverse. J'apprécie cette idée d'échanger et j'entreprends d'écrire ce qui suit avec la posture, en quelque sorte, de la conversation. Je choisis de réagir aux propos en utilisant des images qui dialogueront avec ses images télévisuelles : des peintures, des dessins, des photographies. Chacune d'elles, mise en relation avec un thème ou une prise de position de Daniel Dayan, offre une assise à mes réflexions. Dans le même esprit, je privilégierai des références à d'autres entretiens, à des dossiers universitaires ou journalistiques, à des recherches en cours, afin de préserver l'esprit du débat.

Des textes et des images, pauvres en contenu informatif, riches en représentations hostiles

Ayant expliqué la démarche qu'il a suivie pour ausculter le traitement médiatique français de la seconde Intifada, Daniel Dayan (2005 : 196) exprime son amertume devant la prolifération de « textes et d'images, pauvres en contenu informatif, riches en expression hostiles ». Il fut longtemps tabou en Europe, d'exprimer quoi que ce soit de négatif à l'encontre d'Israël, mais désormais « le droit de porter des critiques est acquis » jusqu'à, semble-t-il, rendre possibles des termes et expressions tels que « Apartheid » ou « Israël, le monstre de la Méditerranée » (*ibid.*) dont j'ai trouvé justification sous la plume de Rashid Khalidi (2002-2003 : 48) qui les considèrent « impropres mais évocateurs ». Écrivant depuis Montréal, je ne constate pas un phénomène semblable dans l'espace canadien et québécois. Je ne lierais pas cette absence d'excès au fait que l'Amérique du nord est l'alliée d'Israël ; je l'expliquerais au moins autant par une tradition de l'écriture journalistique modelée, sur ce continent, par l'idéologie du quatrième pouvoir et par une aversion chronique envers la polémique, particulièrement au Canada et, encore plus, dans le Québec francophone. Le goût pour une distance qui tient la presse à l'écart de la « partisanerie » (c'est toujours une de ses sources de fierté) et le manque d'entraînement à l'écriture « vitriolique » ont peut-être pour effet de retenir l'apparition du type de rhétorique déploré par Daniel Dayan. Je peux l'apprécier : comme bien d'autres, je suis lassée par le goût français trop fréquent pour l'hyperbole à la limite de la violence verbale. À ce titre, la première page que je propose est

exemplaire de la réserve dont sont capables nos médias, représentés ici par le quotidien *Le Devoir*, réputé le plus « sérieux » des journaux québécois.

Figure 1 : « À Montréal, manifestation pour la paix au Liban »,
Le Devoir, Montréal (07/08/06)

Photo Pedro Ruiz/Le Devoir.

Publiée à la « Une » de l'édition du 7 août 2006, prise par le photographe Pedro Ruiz, cette photographie exprime le désaveu de l'intervention israélienne au Liban l'été dernier. Un désaveu, dans une atmosphère pacifiste et œcuménique. J'ironiserais volontiers : ici, nous sommes contre toutes les guerres. Contre la guerre au Liban autant que contre la guerre en Irak (250 000 personnes dans la rue en 2003, par moins vingt-cinq degrés celsius), contre les deux Guerres mondiales (éliminées des livres d'histoire jusqu'à tout récemment), etc. Et nous sommes œcuméniques parce que nous sommes la Patrie du multiculturalisme (notre voisin du sud nous a déjà traités de « Club Med pour terroristes »). Néanmoins, il me paraît plus intéressant de prendre en compte comment cette photo inscrit discrètement mais efficacement que même des Juifs ne sont pas d'accord avec Israël ou, dit d'une autre façon, tous les Juifs ne haïssent pas les musulmans. Mon étonnement devant cette photo provient de la clarté de son message alors qu'elle présente un cadrage qui, *a priori*, ne favorise pas une lecture avec un grand degré de précision. Prise en plan d'ensemble, à distance d'une multitude de personnes qui pourraient aisément être confondues les unes avec les autres, foisonnante de fragments colorés qui pourraient abstraire la représentation, elle est agencée suivant une composition qui contrôle complètement les risques de confusion. De ce fait, malgré leur petite taille, les hommes en turban et les hommes en costume hassidique, portant ensemble le drapeau libanais ne peuvent pas ne pas être vus. Le point de vue du journal *Le Devoir* sur l'intervention israélienne est parfaitement lisible tout en étant déontologiquement

irréprochable, et je considère cette photographie comme étant riche en contenu informatif et dénuée de représentation hostile. Néanmoins, je n'en déduis pas que la presse nord-américaine est un modèle de vertu, loin s'en faut, et il y aurait beaucoup à dire sur les formes larvées d'angélisme régulièrement à l'œuvre dans les médias canadiens et québécois. Pour preuve, je veux rappeler une image sur laquelle j'ai déjà travaillé (Saouter, 2003, 2005).

Dans un contexte sulfureux, dans les jours qui suivirent l'attentat du 11-Septembre, une caricature (fig. 2) avait montré « qu'un conflit entre deux peuples peut être traité sur le registre de la ferveur » (Dayan, 2005 : 201). Cette image est une caricature de Serge Chapleau, l'un des dessinateurs les plus appréciés de la presse québécoise ; elle a été publiée le 25 septembre 2001, dans le journal *La Presse* : « La caricature exprime ce que le traitement documentaire refuse de formuler. Le fauteur de trouble, dans cette affaire, vient de là-bas, univers compact et indifférencié, capable de toutes les tortures et de toutes les sauvageries. Dans un dessin inconcevable, Serge Chapleau, de *La Presse*, ratifie définitivement la césure. [...]. Il propose une foule innombrable d'hommes barbus et enturbannés, résolument identiques, face à laquelle un homme barbu et enrubanné, identique à ses comparses, demande : "est-ce que quelqu'un ici a vu Ben ?" » (Saouter, 2003 : 167).

Figure 2 : Serge Chapleau (caricature). *La Presse*, Montréal (25/0901).

Le caricaturiste est le fou du roi. Ce 25 septembre 2001, il avait dit tout haut ce que tous pensaient tout bas. En conséquence – Daniel Dayan soulèverait sans doute la question – il vaudrait se demander quelles sont les marques d'hostilité et leur ampleur exprimées au Canada et au Québec, au-delà des lapsus éditoriaux et de la *politically correctness*. Sans doute peut-on estimer que, s'il y a une forme de discours hostile dans la presse canadienne et québécoise, elle cible plus facilement le monde

musulman qu'un autre. Pour mieux en juger, il faudra surveiller les résultats de l'étude sur « les représentations des Arabes, des musulmans et de l'Islam dans le discours médiatique au Canada et au Québec, en lien avec les conflits internationaux », étude entreprise par le sociologue Rachad Antonius (2007 : 1) de l'université du Québec à Montréal. « Même si la recherche n'est pas terminée, certaines hypothèses de départ semblent se confirmer : [...] On peut distinguer deux tendances dans le discours dominant. La première est minoritaire et raciste. [...] L'autre tendance, majoritaire et non raciste, se nourrit de distorsions de la réalité et de l'omission des faits, tout en manifestant une indignation sélective face à la violence politique ».

La question ne concerne pas seulement les médias d'information. À ce titre, quelle pourrait être la réaction de Daniel Dayan lorsque je cite les propos suivants, à première vue dénués d'emphase, recueillis sous les sages plumes d'experts, tel Georges Vercheval (2005 : 5), directeur honoraire du Musée de la photographie de Charleroi et président de *Culture et démocratie*, dans la tout autant raisonnable revue de l'université catholique de Louvain-la-Neuve, *Médiatiques. Récit et société*, et son dossier « Le photojournalisme » : « Le grand reportage existe toujours en 2005, mais à quel prix ? [...] Le fait nouveau est qu'aujourd'hui, les meilleures images sont celles des reporters irakiens ! *Mais, au fond n'est-ce pas naturel ?* » [mis en italiques par nous].

Est-ce à dire que le prix à payer est de n'obtenir de bonnes images que d'Irakiens ? Pourquoi ce point d'exclamation ? Pourquoi le faire suivre de cet aparté ? Pourquoi, encore, dans ce même dossier, ce fait est-il à nouveau retenu par Jean-Paul Marthoz (2005 : 21), directeur international de l'information de *Human Rights Watch* et directeur éditorial de la revue *Enjeux internationaux* : « Début septembre 2005, 67 journalistes avaient perdu la vie depuis le commencement de la guerre. [...] Devant cette hécatombe, les journalistes américains ont aussi cédé du terrain : aujourd'hui en Irak, la plupart des images sont transmises par des photographes irakiens ». Cette fois sans point d'exclamation, le voisinage de ce propos avec le titre de l'article, « États-Unis. Les doutes du photojournalisme de guerre », ne manque néanmoins pas de laisser perplexe. La question de fond est-elle peut-on faire du bon photojournalisme avec des photos prises en majorité par des Irakiens ? Outre l'avis de Daniel Dayan, devrait-on aussi, si cela était encore possible, solliciter celui d'Edward W. Saïd (2005) ?

Les deux images que j'ai choisies pour cette partie me donnent l'occasion de placer en parallèle l'amorce d'une discussion que je poursuivrai tout au long de mon « Échange » : qu'en est-il du rôle et de la signification des images ? Je réagis lorsque Daniel Dayan (2005 : 203) écrit : « Dans la majorité des situations où sont associés un texte et une

image, c'est le texte qui définit ce qui sera mémorisé ». J'apprécie la nuance apportée par le terme majorité, mais l'assertion me rappelle inmanquablement de nombreuses déclarations du même genre, comme par exemple, dans le numéro hors série « Le monde de l'image » de la revue *Sciences Humaines* (2003-2004 : 67), à l'occasion d'une entrevue avec Daniel Bounoux : « Notre tradition logocentrique exige pour l'image cette assistance du discours : l'image réduite à elle-même s'impose à nos sens et les flatte par le plaisir qu'elle induit. *En réalité, une image douée de sens ne va jamais seule : elle est accompagnée d'un texte ou d'un contexte qui la rend lisible* » [mis en italiques par nous]. Ce n'est donc pas l'image seule qui porte la responsabilité du message : nous la tenons pour véridique, stupide ou mensongère selon le texte ou la légende qui va avec ».

À cette étape, faisons remarquer que, dans la première image, le texte est tout à fait contingent et, dans la seconde, il est totalement assujéti à la partie visuelle. Pour une raison simple : « Rien ne vaut une bonne photo plutôt qu'une longue description » (Bounoux, 2003-2004 : 67). Le problème, s'il y en a un, ne vient pas des moyens soi-disant limités de l'expression visuelle devant ceux de l'expression linguistique. Ils viennent, pour une bonne part et en accord avec Susie Linfield (2004 : 4-5), journaliste à la *Boston Review*, du fait que, le plus souvent, « le spectateur ne peut pas davantage "connaître" la réalité à partir d'une photo qu'il ne peut le faire en isolant une phrase d'un paragraphe ». La photographie et la caricature retenues montrent qu'il est possible de construire des images isolées signifiantes, au même titre qu'on reconnaît du sens, par exemple, à des aphorismes. La photographie de Pedro Ruiz pourrait certainement être considérée comme emblématique du jugement de la société civile québécoise sur les événements d'un certain été 2006. Enfin, on ne peut objecter la nécessité d'un contexte pour la comprendre : toute production signifiante, quel que soit le système qu'elle utilise (verbal, visuel ou autre) exige un contexte, interne ou externe à l'énoncé (Peirce, 1978).

Quels sont ceux qui devront se contenter de périr en uniforme et en plan général ?

Abordant le thème de l'incommensurable souffrance vécue en contexte de conflit, Daniel Dayan (2005 : 201) souligne avec une justesse incontestable « [qu']une telle souffrance est aisément instrumentalisée. De qui choisira-t-on de montrer la souffrance ? Quels sont les morts et les mourants crédités d'un visage ? Quels sont ceux qui devront périr en uniforme et en plan général ? La vocation de la télévision se confond-elle avec la gestion des pitiés et des courroux ? [...] La pitié est

dépourvue de sens statistique. Elle ne sait compter que jusqu'à un ». Malgré tout, j'ai une réserve, non pas sur le fond du propos, mais sur la forme. Le propos utilise, entre autres arguments, les formules « se contenter de périr en uniforme et en plan général et la pitié ne sait compter que jusqu'à un ». Mon argument contraire est une image impossible à dichotomiser suivant les oppositions construites par Daniel Dayan.

Figure 3 : « Guerre de Corée, septembre 1950.
Un soldat américain pleure après une bataille ».

Cliché Bettmann-Corbis, *Le Nouvel Observateur* (21/12/07)

On m'accordera encore que cette photographie est parfaitement lisible, sans recours à un quelconque texte, mais, conformément aux exigences de la méthode, j'indique qu'elle a été prise en 1950, pendant la guerre de Corée, qu'elle est la propriété de l'agence Bettmann-Corbis. Elle vient d'être publiée dans un numéro récent du *Nouvel Observateur*, dans le cadre d'un article « Sans blessure apparente. J'ai vu la mort, je me suis vu mort, je suis mort ». En plan d'ensemble et en uniforme, un soldat attire notre compassion et notre pitié ne compte que jusqu'à un. Même si nous en connaissons d'innombrables exemples, non, ni donner un visage, ni choisir le gros plan ne construisent automatiquement la connivence, en vertu de ces règles de proxémie si bien étudiées par Edward T. Hall (1969). Et l'inverse n'est pas vrai non plus : le plan d'ensemble n'est pas la marque, *de facto*, d'un retrait loin des sentiments.

Pour illustrer cela, voici une seconde image et un détail agrandi (fig. 4a et fig. 4b), d'un tableau à l'huile, œuvre de Lady Elizabeth Butler, *Battle Painter*; de l'époque victorienne. La reine Victoria, la peinture de bataille et le peintre Elizabeth Thompson Butler (1846-1933) sont tombés dans la plus complète désuétude. Je le regrette car ce tableau, *The Roll Call*, repousse de plus d'un siècle le seuil de l'ère de la compassion que l'on place un peu rapidement après la Seconde Guerre mondiale. Ses

moyens sont ceux du plan d'ensemble, des uniformes et des soldats indifférenciés. Difficiles à dénombrer, une quarantaine d'hommes sont rassemblés devant un officier qui fait l'appel : c'est la méthode pour déduire les pertes au cours d'un engagement, dans ce cas, pendant la Guerre de Crimée (1853-1856). Composé pour être parfaitement lisible – la mentalité actuelle le qualifierait de didactique et d'académique –, le tableau exige aussi d'être scruté, ce qui permet de remarquer les déclinaisons de la souffrance, de la détresse et de la compassion. « *I never painted for the glory of war, but to portray its pathos and heroism* » [Je n'ai jamais peint pour la gloire de la guerre mais pour faire le portrait de sa douleur et de son héroïsme], exprimait Lady Butler (in : Lambourne, 1999 : 323). On sera peut-être surpris d'apprendre le degré de connivence des spectateurs avec cette œuvre, qui lui firent un triomphe lorsqu'elle fut exposée en 1876. Les acquéreurs potentiels furent nombreux et acceptèrent de s'incliner devant le plus fervent d'entre eux : la reine Victoria elle-même.

Figures 4a et 4b : Lady Butler; née Elizabeth Tompson (1846-1933), *The Roll Call*, 1876. Huile sur toile, 93,3 x 183,5 cm, acquired by Queen Victoria.

The Royal Collection/Her Majesty the Queen Elizabeth II, RCIN 40 5915

Ces deux images permettent de questionner deux prémisses sous-jacentes à l'argumentaire de Daniel Dayan (2005). Tout d'abord, les ressources syntaxiques du langage visuel, telles la taille des plans, l'isolement des figures, etc., qui ne sont pas des traits permettant de construire des paradigmes par implication (gros plan, donc portrait et empathie, plan d'ensemble, donc mise à distance, etc.). Par exemple, ce sont des règles génériques de la grammaire du langage visuel d'aujourd'hui qui permettent d'identifier les inflexions d'une stratégie rhétorique. Amalgamer le registre grammatical et le registre rhétorique est une faute sémiotique qu'on ne s'accorderait pas devant un énoncé linguistique. La seconde prémisse concerne une

anthropologie de la souffrance et de la compassion selon laquelle il faudrait qu'elles soient représentées sous telle ou telle forme pour être communicables et partageables, permettant au passage à certains médias de s'arroger « le droit de gérer les pitiés et les courroux ». Le problème me paraît d'une complexité qui outrepassé largement les (basses) œuvres des médias dans le seul contexte de la seconde Intifada. Dans le cliché du soldat en Corée, comme dans le tableau des soldats de la guerre de Crimée, le problème n'est ni l'uniforme, ni la taille de plan, mais le fait qu'ils montrent des guerriers en train de souffrir. Or, la guerre et ceux qui la font servent à réguler la violence entre les sociétés, à endiguer les envies de massacre, à protéger les civils, cela au prix de la mort des combattants, si nécessaire. Si depuis toujours, un tel programme est un ratage complet, il demeure qu'il est un contrat fondamental des groupes humains (voir, parmi d'autres travaux, Guilaïne, Zammit, 2001 ; El Kentz, 2005). À l'aune de la longue durée, si l'on convoque les représentations d'une guerre presque contemporaine de la seconde Intifada, à savoir la guerre du Kosovo en 1999, l'étude a montré que le manichéisme de sa couverture médiatique, fondé sur le goût du moment pour la défense et l'illustration d'une ingérence dite humanitaire, a été régulièrement contradictoire (Saouter, 2003). Car, derrière des effets rhétoriques comparables à ceux dénoncés par Daniel Dayan, se profilait, comme en 1853 ou en 1950, l'idée selon laquelle les femmes et les enfants restent les seules victimes acceptables, les hommes servant à se battre et à mourir. Si les hommes cessent de combattre parce qu'ils en souffrent, nous sommes perdus. Quoi qu'il en soit du niveau d'inconfort devant le travail des médias, je crois que persiste, dans les cadres de référence, une idée primitive selon laquelle Israël est dotée d'une armée d'une légitimité irréfutable qui remplit, sans qu'on ait davantage à s'en soucier, son devoir de protection. Les faibles et les victimes, vers qui diriger notre compassion, sont donc ceux du camp d'en face. Pour moi, cela fait aussi partie de ce qui sous-tend les traitements médiatiques réservés à la mort d'un enfant palestinien et au lynchage d'un soldat israélien en 2003 : « La mort de Mohammed Al-Durra est un "bon piège à pensée", la mort de Vadim Norzich est, quant à elle, un mauvais piège à pensée », dit Daniel Dayan (2005 : 213). Il y a pire : rappelons-nous le sort réservé à quelques mercenaires, à Falloujah¹, en mars 2003, et de la manière dont les médias et l'opinion publique sont rapidement passés à autre chose. Il y a encore moins de compassion pour ceux qui ont le statut de parias.

¹ Fin mars 2003, à Falloujah, en Irak, un groupe d'employés de la société de sécurité *Black Water* sont tombés dans un guet-apens et y ont trouvé la mort. Les cadavres de quatre d'entre eux ont été traînés dans les rues, démembrés et exposés à l'occasion d'une terrible profanation exercée par la population. La *Black Water*, comme tant d'autres en Irak, est en fait une compagnie de mercenaires. On a su par la suite que le groupe avait été abandonné à son sort malgré un contact radio permanent avec l'armée états-unienne. Les médias ont traité l'incident comme une contingence : on ne reconnaît pas à de tels hommes d'être morts pour la patrie ».

Il faut rapporter les images à leur contexte pragmatique

« Les images de télévision relèvent d'abord d'une pragmatique de la monstration. Elles appellent une analyse qui est moins celle qu'on consacrerait à un tableau que celle qu'on consacrerait à ce tableau dans un musée » (Dayan, 2005 : 206). Daniel Dayan (*ibid.* : 204) lie cette attention nécessaire au contexte pragmatique en raison, d'une part, des caractéristiques du média qui diffuse les images, la télévision, et, d'autre part, de l'objet de ces images : « Les situations traitées dans les nouvelles ne concernent généralement pas des objets du monde physique, mais ces objets du corps social que sont les actions et les interactions ». De fait, la médiation télévisuelle peut être comprise comme une interaction à propos d'interactions. Il est donc juste de remarquer que le traitement d'une nouvelle, et l'audience que lui accorde un réseau, sont régulièrement conditionnés par une distance ou une proximité physique et géographique. On peut aussi rajouter une proximité ou une distance psychologique : le tsunami de décembre 2004 nous a concernés parce que nous avons de nombreux amis et amis d'amis en vacances en Thaïlande.

Ceci étant admis, introduisons quelques nuances, en utilisant le cas de la diffusion des photos de torture prises dans la prison d'Abu Ghraib. Échantillon sidérant des actions et des interactions que des humains peuvent s'infliger, il est un événement pour lequel le facteur de la proximité n'a pas compté. Sans vouloir trop insister, je souligne que ces photos offrent un nouvel exemple d'images qui parlent d'elles-mêmes sans besoin du secours d'un texte. Je remarque qu'elles ont eu l'impact que l'on sait en raison de leur contenu autant que de « leur contexte pragmatique de monstration ». Il a très bien été compris que ces photos d'amateurs placées sur des sites personnels, avaient été conçues par leurs auteurs comme des trophées, pas du tout comme des preuves ou des témoignages (Saouter, 2006). Parce qu'elles montraient des scènes de torture, parce qu'elles avaient été prises par les tortionnaires, parce qu'elles étaient des photos d'amateurs, parce qu'elles ont été diffusées sur l'internet, elles ont horrifié. Pour toutes ces raisons, pas pour l'une plutôt que l'autre. Ce que, dans mon domaine, on appelle les conditions d'énonciation, participe nécessairement à la mise en circulation d'un énoncé, à sa lisibilité, à sa visibilité, et l'on fait, à l'analyse, une distinction entre le plan de l'énoncé et le plan de l'énonciation. Ce que j'illustre avec les exemples qui suivent.

Une photo de Behrouz Mehri, de l'Agence France Presse, a circulé dans la presse imprimée en version couleur ou noir et blanc : elle montre, à Téhéran, sur une sorte de palissade, deux clichés des événements d'Abu Ghraib reproduits et présentés à la manière de tableaux dans un musée.

Figure 5 : Photos-tableaux d'Abu Ghraib à Téhéran, mai 2004.

Cliché Behrouz Mehri/AFP

Le jeu sur les marques de l'énonciation, présent dans ce dispositif, est tout à fait évident. En installant dans l'espace public deux clichés métamorphosés en imitant la manière des musées, une part de dignité était rendue à ceux qui subirent la torture. Ici, cela permet de montrer cette photographie sans être complice des tortionnaires. Puisqu'il est question de Musée, considérons une exposition temporaire de l'Ethniki Pinakothiki, à Athènes, entre le 22 mai et le 23 septembre 2006. À ce moment, la Galerie Nationale grecque consacrait tout son espace à une rétrospective du peintre colombien Fernando Botero. Les œuvres, en grand nombre, étaient réparties sur trois étages de mezzanines, niches, passerelles et autres subdivisions largement ouvertes les unes sur les autres. Divers points de vue permettaient de surplomber et d'apprécier de vastes portions d'espaces lumineux et d'englober bon nombre d'œuvres d'un seul coup d'œil. Cette stratégie d'exposition mettait en valeur des groupements thématiques et l'obésité chatoyante des sujets qui ont fait la célébrité du peintre.

Cependant, dans cette logique d'accès quasi panoramique, était installée une disjonction tout à fait lisible, sous la forme de cloisons blanches emmurant un espace relativement restreint, accessible seulement par une porte étroite. À l'intérieur : des murs sombres, un éclairage modulé, 21 huiles sur toile et 25 dessins (plomb, fusain, sanguine), réalisés en 2004 et 2005. Près du seuil de cet espace, sur une des cloisons blanches, en lettres noires, le titre de l'exposition : *Abu Ghraib*. La stratégie de la monstration et la vue qu'elle imposait des torturés d'Abu Ghraib, traités à la manière Botero, c'est-à-dire bedonnants, rayonnants de couleurs, à la lisière de l'art naïf, imposait au spectateur (ou, du moins, à ma personne) une perception à la limite de l'insoutenable et d'une terrifiante déclinaison de la notion de sublime. La stratégie utilisée dans les espaces ouverts visait à neutraliser au maximum l'incidence du cadre architectural sur la lecture des tableaux et leur interprétation. Pour la section réservée au thème d'Abu Ghraib, la stratégie de mise en exposition, au contraire, participait explicitement et fortement à la réception et à

l'interprétation des parodies accusatoires de Botero. « Souligner le découpage en série, suites et séquences, suggérer un enchaînement et même un parcours, et, enfin, offrir des conditions de lumière, de "fond" et des rapprochements propices à la mise en valeur des œuvres » (Saint Girons, 1998 : 50) : l'exposition est un média (Davallon, 1999) qui, avec la télévision et les autres moyens de médiation, participe sémiotiquement au sens de ce qui est exprimé et transmis. Cela, tout simplement, parce qu'il n'y a pas moyen de faire autrement : il faut des sémiophores (Pomian, 1997). Toute image est une chose tangible en relation inévitable avec un contexte physique. Nous ne pouvons construire du sens qu'à partir de notre rencontre avec ce qui n'est pas nous et ce que cela nous fait éprouver : des choses, des gens, des événements. On appelle cela le principe de réalité, n'en déplaise aux postmodernes.

Pour conclure cette partie, je discuterai de l'analogie avec le tableau dans le musée choisie par Daniel Dayan. Pourquoi cette analogie plutôt qu'une autre ? Pourquoi ne pas faire une analogie avec la photographie et la une de la presse imprimée ? Avec le film et la salle de cinéma et comparer des images qui appartiennent à la même famille, celle du mouvement ? Je me permets de présumer que cela est parce que, dans le domaine des images, le paradigme de référence qui vient spontanément à l'esprit est et reste le tableau et son musée. Le tableau est une invention de la Renaissance (Stoichita, 1993), un objet quadrangulaire disjoint de l'espace contingent dans lequel il est disposé en surlignant son cadre avec une bordure d'ampleur variable. Ce tableau donne à voir une représentation qui forme un énoncé complet en soi, à interpréter *per se*, sans égard pour le vase de fleurs ou le fauteuil placés à côté. Or, il s'agit là seulement d'un type de support parmi de nombreux autres (y compris pendant la Renaissance). De nos jours, à l'heure de l'impérialisme télévisuel, il peut même être considéré comme tombé en quasi-désuétude et déplacé du paradigme des médias vers celui du patrimoine. Pour expliquer sa persistance comme paradigme de référence, se profile le prestige qui lui reste associé et sa place au sommet de la hiérarchie des images : le tableau est une image noble, une œuvre de l'art, le reste étant plus ou moins mineur, décoratif et, au plus bas, un palliatif pour illettrés. « L'image réduite à elle-même s'impose à nos sens et les flatte par le plaisir qu'elle induit », ai-je cité plus haut d'une entrevue avec Daniel Bounoux. Une même référenciation était à l'œuvre : plus souvent qu'autrement, dans le monde des érudits et des experts, le prototype de l'image est le tableau, œuvre de l'art « prévue pour la délectation de l'œil et de l'esprit », pour reprendre les termes de Nadège Laneyrie-Dagen (2001 : 13). Reconnaître ce paradigme de référence permet de mieux cerner de nombreuses assertions dans les discours sur l'image et les distorsions qu'elles impriment dans les

analyses. Dans le contexte contemporain où la prolifération des images est devenue celle que nous savons, le tableau comme prototype est un véritable anachronisme : s'y conformer rend insoluble le dernier problème soulevé par Daniel Dayan.

Ne vaut-il pas mieux détourner les yeux ?

L'entretien avec Daniel Dayan se termine sur un ton proche de la méditation. Par exemple, à propos de la place des intellectuels dans une société hyper-médiatisée : « le chercheur n'est pas au centre de la sphère publique et il n'en contrôle pas le fonctionnement » (Dayan, 2005 : 218). Pour cela, les professionnels des médias peuvent aller jusqu'à nous haïr : à eux l'*exposure*, comme on le dit en anglais, ou, en français du Québec, « une place dans la parade » ; à nous le retrait et le temps de la réflexion, ce temps dérobé au journaliste. Ce facteur est certainement un insigne privilège pour autant que nous soyons capables de ne pas nous enfermer dans nos disciplines car « l'histoire d'une discipline peut quelquefois masquer l'Histoire tout court » (*ibid.*). Seulement quelques fois ? J'ai envie de vérifier. Tout autant, combien de chercheurs, d'universitaires, d'intellectuels ne tirent-ils vanité de leurs travaux qu'à l'aune de l'audience qu'ils obtiennent dans les médias ? Autre thème de cette méditation, une prémisses morale et citoyenne dessinant la place de l'intellectuel dans la société contemporaine : « Oui, mes propos sont normatifs. Ils sont entièrement sous-tendus par l'idéal habermassien d'une sphère publique centrée sur la possibilité du débat » (*ibid.* : 216). Exerçant ma profession en contexte nord américain, je soupçonne cette prémisses d'être la grande caution récupérée par les *Cultural Studies* et « leur militantisme un peu brouillon » (*ibid.* : 218).

De question en question, Daniel Dayan, revenant aux thèmes centraux de l'entrevue, finit par interroger : « Ne vaut-il pas mieux détourner les yeux » (*ibid.* : 221). Cette question occupe la toute dernière ligne de l'entretien, ainsi décidée par l'équipe éditoriale de *Questions de communication*. Il faut sans aucun doute essayer d'y répondre. L'actualité vient de nous livrer une occasion d'en discuter : l'exécution de Saddam Hussein, le 30 décembre 2006. La pendaison fut captée clandestinement avec un téléphone cellulaire par un des protagonistes présents. En quelques jours, les images circulent sur l'internet, apparaissent à la télévision, sont imprimées dans des magazines, par exemple *Paris-Match*, dans son numéro de la première semaine de janvier 2007. Deux images empruntées à la captation occupent deux pleines double-pages. L'envie de les montrer est manifeste et il est difficile de ne pas imaginer que l'envie d'en faire la couverture a dû tirailler l'équipe du pupitre. Pour toutes sortes de raisons faciles à reconstituer, le magazine ne l'a pas fait. En kiosque, le passant est donc exposé à l'un de ces agencements typiques, prévus pour être déchiffrés en quelques secondes (fig. 6).

Figure 6 : Première de couverture, *Paris-Match* (4-10/0107)

Une zone textuelle signale que les images sont là, quelque part à l'intérieur. Rhétorique du montré et du non montré : les mots ne donnent pas à voir, puisque ce sont des signes arbitraires sans rapport organique avec ce à quoi ils renvoient. Ici, ils sont déictiques (ou admoniteurs) : le lecteur sait avec certitude qu'il trouvera les images s'il les cherche. Dans le contexte obscène de cette couverture, qui associe dans une même proposition informationnelle une pendaïson, les horoscopes de candidats aux présidentielles françaises, l'anniversaire d'une vedette locale, etc., un protocole déontologique, selon le procès de la communication engagée, est pourtant présent. Le destinataire ne recevra le message médiatisé seulement s'il en prend la décision.

Il y a quatre-vingts ans, un scénario similaire a saisi l'actualité étatsunienne : le 12 janvier 1928, Ruth Snyder, condamnée à mort pour l'assassinat de son mari, est exécutée sur la chaise électrique dans la prison de Sing Sing à New York. Le lendemain, à la une du *New York Daily News*, le public découvre la photo du moment décisif, prise par le photographe Thomas Howard : « C'est la première photo volée du siècle. "L'exécution étant interdite aux photographes, le journal a fait venir mon père de Washington, parce qu'il était inconnu des matons et des journalistes de New York [rapporté par la fille du photographe]". Le plan : faire entrer Tom Howard comme rédacteur, avec un appareil miniature fixé à sa cheville gauche » (Robin, 1999 non paginé). Marie-Monique Robin rapporte encore que le journal connut un tirage record de 1 556 000 exemplaires et que la prouesse propulsa la carrière de Thomas Howard : il devint président des photographes de la Maison Blanche. Ces deux épisodes permettent d'identifier une série de problèmes : le besoin de captation de ce genre d'événements, une récurrence des mêmes faits nonobstant l'évolution du monde des médias, l'envie de la propagation, dans l'espace public, de ce type de document, les protocoles de communication encadrant leur diffusion, la connivence des publics qui plébiscitent ces gestes en cherchant activement à les regarder. Ces problèmes ont à voir avec une sémiotique et une anthropologie des

images, avec une anthropologie de la mort et de l'extrême, avec une histoire des médias et du photojournalisme.

Les images des exécutions de Saddam Hussein et de Ruth Snyder sont à la fois des preuves, des reliques et, dans ces cas, des trophées médiatiques. Elles accomplissent des actes performatifs dont la teneur est liée à leur arrimage anthropologique. Davantage appréciées comme indices plutôt que comme icônes, elles transportent avec elles, dans leur rôle usuel de porteuses de représentations, une partie de la chose qu'elles représentent, ne serait-ce que par empreinte : ce qui compte, ce n'est pas tant ce qu'elles donnent à voir (d'une visibilité bien médiocre) que le fait qu'elles ont été modelées par la chose elle-même, à la manière des ombres sur les murs après la bombe larguée sur Hiroshima. Elles appartiennent à la même famille de signes que le suaire de Turin, famille dans laquelle prennent place aussi tous les clichés des paparazzi. Leur pouvoir d'attraction vient d'une valeur quasi animiste qui leur est dûment accordée. Par leur magie, elles transportent leur spectateur dans une sorte de symbiose inespérée avec ce qui a eu lieu sans lui. N'importe quelle image de ce type vaudra toujours plus que n'importe quel récit d'un témoin oculaire. Aujourd'hui, les médias entérinent cette acception : c'est cette sorte d'images qui a été publiée à la suite de l'attentat de Londres, en juillet 2005. *Paris-Match* n'a pas pu résister à publier celles de la pendaison de Saddam Hussein.

Pour autant, toutes ces images ne peuvent être amalgamées les unes aux autres. Les images évoquées au long des échanges avec Daniel Dayan forment un groupe à part qui ne peut être confondu avec celles des paparazzi. Elles ont pour spécificité de renvoyer totalement et exclusivement à la finitude humaine : la mort et les conditions de cette mort lorsqu'elle advient. Georges Didi-Huberman a écrit à propos de quelques unes d'entre elles, à l'extrême de l'extrême, à Auschwitz (2003). La force animiste de ces photos est démultipliée au point de les effacer en tant que sémiophores, en tant que choses par lesquelles transite quelque chose d'autre. Pourtant « une photo n'est révoltante que parce que l'acte dont elle témoigne est révoltant » (Linfield, 2004 : 4). Le mécanisme de cette condensation a été expliqué par Marie-France Bacqué (2006 : 60) : « Les descriptions écrites [...] sont plus tolérables que les images, du fait même qu'elles emploient des éléments non visibles mais entraînant un travail de représentation qui peut être stoppé à tout moment. C'est ainsi que l'envie de tourner la page, de sauter les lignes, permet de s'évader de l'horreur ». Bien des producteurs d'images connaissent parfaitement cette distinction et nombre d'entre eux savent construire des solutions rhétoriques pour permettre au regardant de suspendre, à sa convenance, le travail de représentation. William Wider, pendant la Première Guerre mondiale, Lee Miller pendant la Seconde, Sophie Ristelhueber, au Moyen Orient,

pour ne citer que ceux-là : « Ce n'est pas parce qu'on cache qu'on ne montre pas, et vice versa », pour paraphraser Baldine Saint Girons (1998 : 37).

La possibilité de ce travail de suspension est tout à fait fondamentale, pour deux raisons. Tout d'abord pour endiguer le rapport traumatique à l'événement représenté, que ce soit dans l'ordre du voyeurisme et de la jouissance ou de l'identification et de la souffrance. Ensuite, afin d'inscrire, dans la procédure de l'image, quelque aspect des rituels primordiaux entourant la mort de l'un de nos semblables. Sinon, « le tabou du corps mort est brisé et avec lui les fondements de la culture humaine planétaire » (Bacqué, 2006 : 61). Des photographes l'ont expérimenté. Certains se sont suicidés, d'autres ont témoigné, comme le rapporte Jean-Paul Marthoz : « Je croyais au témoignage, j'étais naïf, s'exclamait le grand photographe anglais Don McCullin. Ça change quoi d'aller au Rwanda ? Dans un monde dominé par les intérêts personnels et l'argent, les gens continuent à couper les bras des enfants. Je hais mes photos de guerre. Avoir fait ce métier si longtemps est la honte de ma vie (citant Michel Guerrin, « Don McCullin, toute une vie en noir », *Le Monde*, 22/11/01 : 34) » (2005 : 23).

Conclusion

Si l'image est considérée comme exigeant le secours des mots pour être comprise, si elle est prévue pour le plaisir des sens et la délectation de l'esprit, la portée sémiotique et les enjeux liés aux images de la mort et de l'extrême deviennent totalement incompréhensibles. Pire : ils sont niés et invalidés par ce contresens entériné encore par de trop nombreux intellectuels. Entre un positionnement à la une en 1928 et un déplacement dans les pages intérieures en 2007, je repère trois moments de l'histoire des médias qui, de mon point de vue, ont une incidence cruciale sur cette problématique du montrable et du non montrable, sur « le seuil du regardable », pour reprendre une expression de Susan Sontag.

Le premier moment est la diffusion des photographies prises à l'ouverture des camps de concentration et d'extermination, en 1945, ainsi que le commente Clément Chéroux (2001 : 35-36) : « Le *Daily Telegraph* [21 avril 1945] signale, à côté d'une image publiée, qu'il en reçu une douzaine d'autres tellement "révoltantes", qu'il a préféré ne pas montrer. Le journal anglais *Newspaper World* [28 avril 1945] publie une série d'articles intitulés "To Print or not To Print". *The Illustrated London News* [28 avril 1945] contourne la difficulté en publiant un supplément détachable qui peut être retiré facilement pour ne pas heurter les jeunes lecteurs ». On sait que le débat avait eu lieu aussi à propos des prises

de vue elles-mêmes. Certainement, l'adéquation indéfectible entre photojournalisme et témoignage a-t-elle était définitivement soudée à cette occasion, par delà les situations antérieures, y compris la Guerre d'Espagne.

Le second moment est certainement l'avènement de l'ère télévisuelle et l'apparition du phénomène tant décrié : le flot ininterrompu des images. À coup sûr, devant ces images qui non seulement défilent sans interruption, mais de surcroît sont animées, une expertise pour réussir à les déchiffrer correctement est-elle sérieusement mise à mal. Le problème de fond me paraît être un écart accru entre la compétence à *construire* autant qu'à *lire* ces images et leur déversement exponentiel, ce qui est bien illustré par la séquence d'Euronews décrite par Daniel Dayan (2005 : 205-206). « Il faut comparer images et flux, confronter ce qui se dit à ce que les images montrent effectivement. Une fois soumises à des retours en arrière, les images se mettent enfin à parler », exprime-t-il ailleurs (Dayan, 2002-2003 : 68). En accord avec lui, je crois qu'il n'est guère complexe d'identifier ce que l'on voit, nonobstant le parasitage de la langue verbale, pour autant que l'on active sa conscience sémiotique. Par deux fois, Daniel Dayan se dit déconcerté par la prégnance du « hamburger », imposée à lui par la puissance de la langue. « Si vous voyez une truite et qu'on vous dit "ceci est un hamburger", vous vous souviendrez d'avoir vu un hamburger » (Dayan, 2002-2003 : 65) « et certains, comme moi-même, maintiendront qu'ils ont vu des truites » (Dayan, 2005 : 203). Il faut vraiment, à nouveau, interpellier les intellectuels. Leur inconfort séculaire devant les images participe, hors de tout doute, à la lenteur d'une réflexion approfondie sur le langage visuel et, peu ou prou, ils contribuent à laisser croire que les images se font par elles-mêmes, qu'elles sont des prélèvements quasi spontanés sur le réel. Le direct télévisuel laisse même croire à certains que de l'ère de la représentation nous serions passés à celle de la présentation.

Le troisième moment est celui du déploiement de l'internet. De mon point de vue, la conception sémiotique de l'image n'en est pas renouvelée. En revanche, les conditions de médiation, étant ce qu'elles sont, ruinent de façon radicale ce qu'on appelle le contrat de lecture, la négociation des règles de communication. Le destinataire, sur l'internet, impose son message tout azimut, avec une facilité et une puissance que même la télévision ne possède et ne peut posséder. Les médias étant reconnus depuis des décennies comme garants de l'être ensemble, l'internet est *de facto* la performance la plus parfaite en la matière : chacun, un par un, peut prendre place sur l'agora. Le délégué qui s'exprime au nom des autres, légitimé par une représentativité, devient obsolète. La négociation du sens entre protagonistes, pour assurer la validité d'un échange, devient inutile. D'où, entre autres conséquences, la dite crise du journalisme et du photojournalisme. Tout peut être dit, tout

peut être montré, et leur contraire. Il devient lénifiant de distinguer un film d'horreur, un jeu vidéo, un *snuff movie* et l'exécution de Daniel Pearl. Il faut donc tout à fait s'arroger le droit d'un désaccord et le manifester. Il n'est pas plus obligatoire de regarder toutes les images, qu'il ne l'est de lire tous les textes. Étrangement, une telle évidence, devant le contexte médiatique actuel, devient une véritable posture éthique et citoyenne.

Références

- Antonius R., 2007, « Des représentations fondées sur la distortion », entretien avec Claude Gauvreau, *LUQAM*, vol. 33, 9, p. 1.
- Art Press*, 2001, « Représenter l'horreur », hors série.
- Baqué M.-F., 2006, « Du cadavre traumatogène au corps mort symbolique », *Thanatologie*, 129, « Le cadavre », pp. 59-68.
- Bougnoux D., 2003-2004, « Il ne faut pas avoir peur des images », entretien avec Nicolas Journet, *Sciences humaines*, 43, « Le monde de l'image », pp. 66-68.
- Cahier des livres & des idées, Le Courrier international*, 2004, « Images d'histoire, histoires d'images », 711.
- Chéroux Cl., 2001, « 1945, les seuils de l'horreur », *Art Press*, « Représenter l'horreur », hors série, pp. 34-39.
- Davallon J., 1999, *L'exposition à l'œuvre. Stratégies de communication et médiation symbolique*, Paris, Éd. L'Harmattan.
- Dayan D., 2002-2003, « Téléviser des monstres en Méditerranée », *La pensée de midi*, 9, pp. 57-68.
- 2005, « Pour une critique des médias », *Questions de communication*, 8, pp. 195-222.
- Didi-Hubermann G., 2003, *Images malgré tout*, Paris, Éd. de Minuit.
- El Kenz D., dir., 2005, *Le massacre, objet d'histoire*, Paris, Gallimard.
- Guillaine J., Zammit J., 2001, *Le sentier de la guerre, visages de la violence préhistorique*, Paris, Éd. Le Seuil.
- Hall E. T., 1969, *The hidden dimension*, Garden City, New York, Doubleday.
- Khalidi R., 2002-2003, « En finir avec la guerre contre les civils », trad. de l'anglais par É. Soonckindt, *La pensée de midi*, 9, pp. 47-56.
- Lambourne L., 1999, *Victorian Painting*, London, Phaidon Press Limited.
- Laneyrie-Dagen N., 2001, « Éloge de l'horreur », *Art Press*, « Représenter l'horreur », pp. 11-17.
- La pensée de midi*, 2002-2003, « Regarder la guerre », 9.
- Linfield S., 2004, « Ces images qui nous chavirent le cœur », *Le Courrier international*, 711, *Cahier des livres & des idées*, « Images d'histoire, histoires d'images », pp. 4-6.

- Marthoz J.-P., 2005, « États-Unis. Les doutes du photojournalisme de guerre », *Médiatiques. Récits et sociétés*, 37, « Le photojournalisme », pp. 19-23.
- Médiatiques. Récit et société*, 2005, « Le photo-journalisme », 37.
- Peirce C. S., 1978, *Écrits sur le signe*, trad. de l'américain par G. Deledalle, Paris, Éd. Le Seuil.
- Pomian K., 1997, « Histoire culturelle, histoire des sémiophores », pp. 73-100, in : Rioux J.-P., Sirinelli J.-F., dirs, *Pour une histoire culturelle*, Paris, Éd. Le Seuil.
- Robin M.-M., 1999, *100 photos du siècle*, Paris, Le Chêne.
- Saïd E.W., 2005, *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, Paris, Éd. Le Seuil.
- Saint Girons B., 1998, « De la muséologie considérée comme un des beaux-arts », pp. 37-55, in : Moncond'Huy D., Noudelmann F., dirs, *Suite/série/séquence*, Poitiers, Éd. La Licorne.
- Sauter C., 2003, *Images et sociétés. Le progrès, les médias, la guerre*, Montréal, Presses de l'université de Montréal.
- 2005, « New York, Kaboul, Bagdad : des images de routine, des paradigmes de choc », *Revista Fronteiras, estudos mediaticos*, vol. VII, I, Sao Leopoldo.
- 2006, « A imagem : signo, objecto, performance », trad. de l'anglais par J. Abreu : *Prisma.com, Revista de ciências da informação e da comunicação do Cetac*, 2, Universidade do Porto. <http://prisma.cetac.up.pt>.
- Stoichita V., 1993, *L'instauration du tableau*, Paris, Méridiens Klincksieck.
- Vercheval G., 2005, « L'image photographique et son temps », *Médiatiques. Récits et sociétés*, 37, « Le photojournalisme », pp. 3-6.
- Zelizer B., 1998, *Remembering to forget : Holocaust memory through the camera's eye*, Chicago, University Press.