

## La photo de presse: temps, vérité et photogénie (trois modèles de la photo de presse)

Anne Beyaert

Volume 28, numéro 1-2, 2008

Photographie  
Photography

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/044597ar>  
DOI : <https://doi.org/10.7202/044597ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Association canadienne de sémiotique / Canadian Semiotic Association

ISSN

0229-8651 (imprimé)  
1923-9920 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Beyaert, A. (2008). La photo de presse: temps, vérité et photogénie (trois modèles de la photo de presse). *Recherches sémiotiques / Semiotic Inquiry*, 28(1-2), 209–231. <https://doi.org/10.7202/044597ar>

Résumé de l'article

Cet article prend le parti de répartir les photographies de presse actuelles en trois modèles organisés selon une diachronie. Il examine ces modèles intitulés *modèle iconologique*, *photographie de présence* et *photographie spontanée* à l'aune de trois critères séminaux, la temporalité, la véridiction et la photogénie, pour valider l'hypothèse selon laquelle *trois régimes de croyance* se succèdent et s'argumentent dans le temps pour renouveler la *photogénie* et restaurer la confiance dans l'image.

# La photo de presse: temps, vérité et photogénie (trois modèles de la photo de presse)

Anne Beyaert

CéRèS, Université de Limoges

Cet article s'efforce de réduire la diversité iconographique de la photographie de presse actuelle et de restituer quelques-uns de ses enjeux essentiels. Il prend acte d'une critique adressée à cette image de presse dénonçant une "*standardisation du contenu photographique*" (Saussier 2001: 312) et définit trois modèles qu'il propose d'organiser selon une diachronie pour rendre compte d'une transformation iconographique. Ainsi conçue, la mutation s'effectue sur trois idées directrices: une nouvelle *scénarisation du temps* produit un effet de *vérité* spécifique, de même qu'une *nouvelle photogénie*.

Dans cette étude, nous tâcherons donc de rendre compte de cette mutation iconographique en trois étapes, en décrivant un modèle standardisé par un *motif* tiré de l'histoire de l'art (le *modèle iconologique*), puis la rupture que constitue la *photo de présence*, photographie d'amateur prise au photophone et enfin, le modèle de la *photographie spontanée* qui adapte certaines propriétés de la photographie d'amateur au contrat énonciatif du journalisme et instaure une nouvelle *photogénie*.

Au-delà de la description de modèles iconographiques, il s'agira d'observer comment l'aspectualité, la véridiction et la photogénie argumentent le contrat énonciatif de l'image de presse. La transformation iconographique est avant tout une mutation rhétorique qui instaure un autre *régime de croyance* pour *faire croire* à nouveau en l'image.

## 1. Le modèle iconologique

Les images de presse actuelles ont fait l'objet d'une critique qui

s'inquiète de certaines récurrences frappantes. Un peu d'attention montre que ces récurrences sont en fait produites par des *motifs* tirés de la peinture d'histoire ou de la peinture religieuse, les plus courants étant la scène de bataille avec sa contre-plongée épique (les photographies des manifestations de la République d'avril 2002 ressemblent alors à *La liberté guidant le peuple* de Delacroix<sup>1</sup>), la *pietà* (les nombreuses *pietà* de S. Salgago) et la *Mater dolorosa* (la *Madone de Benthala* d'Hocine). De tels motifs relèvent de l'*iconologie* et non de l'*iconographie* parce que, conformément à la description de Panofsky (1967), leur signification n'est pas "*primaire et naturelle*" mais plutôt "*secondaire ou conventionnelle*": ils évoquent un *thème* inspiré par l'histoire de l'art et leur signification tend à se stabiliser autour d'une *règle* d'interprétation. Sur ce principe, la *figure* perçue comme étant celle d'une femme relève de l'*iconographie*, mais si elle est dotée d'une signification conventionnelle qui guide son interprétation pour en faire une *Mater dolorosa*, cette *figure* devient un *motif* et ressortit à l'*iconologie*.

La caractéristique séminale du *motif* est de se répéter, l'ensemble des occurrences participant à la construction globale. Dans l'image de presse, c'est précisément cette répétition qui donne une impression de *ressassement*<sup>2</sup> (Beyaert 2006) caractéristique, la récurrence du motif faisant tristement écho à celle des drames relatés dans les journaux.

Dès l'abord, assimiler la répétition du motif à une *rime*, à un principe général de correspondance entre éléments<sup>3</sup>, laisse penser que chaque occurrence en convoque une autre dans la mémoire de l'observateur, la nouvelle occurrence procédant à la *somation* du motif construit. Surtout, on s'aperçoit qu'à force de récurrence, le motif *fait voir* l'événement, *fait voir* un drame dont nous n'aurions pas connaissance sans lui. Pour le dire avec les mots de Landowski, c'est:

la récurrence (dans la durée) ou la rime (dans l'étendue), c'est-à-dire la relation entre unités appréhendées comme coprésentes, qui seule *fait voir*, soit par rétrolecture (et donc mise en relation) soit par saisie entre les lignes. (Landowski 2004: 101)

Parce qu'il marque les esprits, ce phénomène de *ressassement* pourrait cependant masquer une particularité fonctionnelle du motif pour lequel la *répétition* n'implique pas *répétition* du même. Celui-ci comporte certes une part d'*invariance* qui garantit son identification mais il laisse libre cours à la *variation*, une dualité dont témoignent toutes les approximations de la ressemblance et que Deleuze résume par l'adjectif "polyphonique":

le motif est déjà polyphonique, un élément d'une mélodie intervenant dans le développement d'une autre et faisant contrepoint. (Deleuze, 1991: 180)

Toute latitude étant laissée au *motif* pour se développer dans le temps, on conçoit qu'un motif issu de l'*iconologie* religieuse puisse être repris par l'image de presse, ce qui induit alors certaines variations liées au

*genre* et au *support* qui argumenteront l'effet de "*contrepoint*". (Deleuze 1991)

Pourtant, un tel passage de genre oblige à tenir compte d'une nouvelle donnée éthique. En effet, lorsqu'il investit ce genre, le motif doit assumer le statut d'*empreinte* de la photographie et ce prédicat ontologique introduit un lien nouveau avec le modèle, déterminé par le "*ça a été*" de Barthes (1994). À cette relation imposée par le *support* photographique de l'image s'ajoute un */devoir faire/* imposé par la *pratique journalistique*, ce que traduit trivialement la notion de *fidélité* à l'événement et au modèle<sup>4</sup>. L'histoire de la photographie d'Hocine, désormais connue sous le nom de "Madone de Benthana"<sup>5</sup> semble à ce titre exemplaire et suffit à révéler le caractère *polémique* du déplacement du motif entre deux *genres* et deux *pratiques*, qui oblige à envisager l'*intertextualité* à l'aune d'une éthique journalistique. En effet, si cette photographie a été comparée à une *Mater dolorosa*, les différents procès dont Hocine a fait l'objet portaient sur certaines différences, certaines incompatibilités entre le statut d'Oum Saad, la femme photographiée, et la *Mater dolorosa* qu'elle était supposée être. Non seulement cette femme ne pleurerait pas la mort de ses huit enfants comme l'indiquait l'article qui accompagnait la première publication de la photographie (il s'agissait plutôt d'autres membres de sa famille) mais son identité ne 'collait' pas avec l'origine catholique du motif.

Cet exemple révèle qu'une exigence éthique nouvelle<sup>6</sup> marque l'usage photographique du motif initialement pictural, ce dont témoigne la critique adressée à l'énonciateur. Il matérialise aussi, sous la forme des points de résistance sur lesquels se concentrera la discussion, les éléments de définition séminaux du motif sur lesquels une continuité isotopique est attendue, qui en autorisera le développement: dans ce cas, la figure investie par le thème de la *Mater dolorosa* devrait être une mère, et l'isotopie religieuse être déterminée par la *forme de vie* du catholicisme. Surtout, l'exemple de cette photographie montre comment une *signification* modélisée, argumentée par le développement intertextuel du motif, vient recouvrir l'histoire individuelle, la *généralité* (une généralité somme toute idéologique) écrasant la *particularité* et se substituant à elle. Parce que le motif 'recouvre' pour ainsi dire le drame, il pose la question de la 'vérité' de l'image.

En prenant cette voie, notre analyse croise le chemin d'une étude menée par J. Fontanille<sup>7</sup> à propos du corps du reporter. Cet auteur relève un principe de l'écriture journalistique consistant à mettre en parallèle deux événements, celui dont le journaliste fait l'expérience, et un second événement mis en mémoire, dont l'expérience est déjà familière au lecteur. Le rapprochement de la photographie d'Hocine avec le motif de la *Mater dolorosa* s'effectue sur le même principe de comparaison entre deux termes qui, loin d'être symétriques, relèvent de dominantes prédictives différentes. Suivant le modèle esquissé par

Fontanille, on constate en effet que la photographie découverte dans le journal témoigne de la valence de l'*immédiateté* (pour ne pas dire de la brutalité, dans ce cas) et de la modalité prédicative de la *présence*, et se trouve confrontée à un *motif* élaboré quant à lui selon la valence de la *médiation* et la modalité prédicative de la *jonction*.

Fontanille concentre l'attention sur l'incidence véridictoire du procédé qui, en apportant la *caution* d'un fait familier, projette un "facteur d'évidence" (2004: 235) sur le fait nouveau: si le fait déjà connu est vrai, l'autre l'est aussi. Or, le motif peut lui aussi s'apparenter à un tel "*convertisseur de croyances*" (*Ibid.*), l'évocation du drame de la femme algérienne mobilisant les principes d'*analogie* et de *parallélisme* (Fontanille) et induisant une comparaison avec un motif que la répétition a rendu familier. En adoptant ce principe rhétorique, celui-ci introduit la *vérité typique* qui accompagne la *généralité*, une vérité typifiée par l'effet de généralité, au lieu de la *vérité authentique*, ouverte à la contingence et seule susceptible de restituer l'expérience individuelle. Une différence avec l'étude de Fontanille doit cependant être conservée: loin d'être une occurrence isolée et stabilisée, comme le fait familier mobilisé par son reporter, ledit motif reste en effet une forme instable, un ensemble intertextuel en cours d'élaboration et que l'occurrence nouvelle vient précisément mettre en question.

Mais nous n'avons pas fini de décrire le fonctionnement rhétorique du motif. Très simplement, celui-ci confère à l'image une intensité particulière. Dans le même esprit S. Sontag reconnaissant à propos de la célèbre photographie représentant la dépouille de Che Guevara que "la puissance de cette photo tient en partie à ce qu'elle a en commun, du point de vue de la composition avec (des) tableaux." (1992: 132-133)

De nombreux théoriciens de la photographie ont, plus généralement, et hors de toute incidence du motif, commenté ce */pouvoir faire/* de l'image. Barthes en fait une critique nuancée puisqu'au lieu d'incriminer le contenu de l'image, il déplore plutôt cette perversité fonctionnelle qui aboutit à une 'déréalisation' du monde:

L'image n'est pas immorale, irreligieuse ou diabolique (...), mais parce que généralisée, elle déréalise complètement le monde humain des conflits et des désirs, sous couvert de l'illustrer. (1994: 1114)

En des termes voisins, Sontag évoque de même une "anesthésie de notre expérience des choses" (1992: 197). L'*intensité* acquise par la représentation se ferait au prix de l'*intensité* de l'expérience, en quelque sorte. À lire ces auteurs, le statut d'*empreinte* de la photographie occasionnerait ainsi un "*renversement de l'imaginaire*"<sup>8</sup>, et plus précisément, une inversion de l'ordre de la mimésis puisque, dans leur effort pour rendre sensible le monde sensible, "*les images peuvent être plus vivantes que les gens*", comme le note encore Barthes (1994: 1114). Du coup, au lieu que la photographie soit scrutée pour évaluer

sa ressemblance avec le monde naturel, c'est le monde lui-même qui se trouve évalué en fonction de sa ressemblance avec les photographies. Comme l'explique Sontag (1992) "au lieu de se contenter d'enregistrer la réalité, les photographies sont devenues la norme de la façon dont les choses nous apparaissent, changeant du même coup jusqu'à l'idée de réalité et de réalisme."

Cette inversion de l'ordre de la mimésis qui aboutit à ce que l'image soit une authentification de la 'réalité'<sup>9</sup> s'accomplit dans ce qu'il est convenu d'appeler la *photogénie*, notion intéressante quoique délaissée par la sémiotique qui lui préfère la notion d'aura<sup>10</sup>. Pourtant, même si la notion d'aura a été discutée essentiellement par des théoriciens de la photographie tels Benjamin et Roche, on pourrait affirmer que l'*aura* ne manifeste pas la même dépendance au support photographique que la photogénie, notion certes plus faible et technique, qui restitue justement l'affinité voire l'attirance mutuelle des instances en présence autour de la convocation photographique.

Pour construire une définition de la photogénie, une possibilité serait de placer la réflexion sous les auspices de Sontag qui, prenant acte de l'intensité des images et de l'inversion de la mimésis, note que ce que nous déclarons beau ne répond en fait qu'à des critères de beauté construits par la photographie: "ce sont les photographies, et non le monde, qui sont devenues le critère de la beauté. Les photos créent la beauté" (Sontag 1992).

Pour une première approximation, il semble utile de consulter le dictionnaire usuel qui fixe l'usage du terme "photogénie". Dès lors, la difficulté essentielle semble d'ordre épistémologique: il s'agit d'organiser l'énonciation et de circonscrire l'instance du 'génie'.

Le *Petit Larousse illustré* propose deux instanciations différentes relatives à des pratiques distinctes:

1. usage courant: Dont l'image photographique ou cinématographique produit un bel effet (visage photogénique). -Qui paraît plus beau en photographie ou au cinéma qu'au naturel (ex: elle n'est pas très jolie mais elle est extrêmement photogénique).
2. sc: relatif aux effets chimiques de la lumière sur certains corps.

Dans le premier cas, qui correspond à l'acception courante, la *photogénie* est clairement définie comme une compétence du sujet photographié ou filmé; dans le second cas, afférent à la pratique scientifique, c'est pourtant une propriété du *support* photographique lui-même, de la *sémiotique-objet* donc, qui rend ou non le sujet photogénique en fonction des possibilités de solarisation.

Mais une autre acception pourrait encore être évoquée, inspirée de Barthes qui voit dans la photogénie électorale une possibilité de *délégation* de l'électeur au candidat, sur le principe d'une 'complicité'

entre les deux sujets et d'une 'majoration':

la photo est miroir, elle donne à lire du familier, du connu, elle propose à l'électeur sa propre effigie, clarifiée, magnifiée, portée superbement à l'état de type. C'est d'ailleurs cette majoration qui définit très exactement la photogénie: l'électeur se trouve à la fois exprimé et héroïsé, il est invité à s'élire soi-même, à charger le mandat qu'il va donner d'un véritable transfert physique: il fait délégation de sa 'race'. (Barthes [1957] 2001)

Cette description fait apparaître un lien nouveau entre l'observateur et le sujet photographié qui, mis en scène d'une certaine façon, pourra recevoir la *délégation* de l'observateur porteuse, en raison de l'insertion dans une *pratique* électorale, d'une délégation électeur-candidat.

Trois acceptions se confrontent désormais pour lesquelles le 'génie' ressortit à une compétence du *sujet* photographié (i) à une propriété du *support* qui agit alors tel une *interface* dans la relation (ii) ou à la composition, qui est due à l'énonciateur, au photographe (iii). En termes cinématographique, cela revient à dire qu'un sujet 'prend la lumière', qu'une interface 'reçoit bien la lumière réfléchi par le sujet' et enfin, qu'un énonciateur ajuste l'un à l'autre pour restituer cette lumière. Il semble alors que la photogénie, au lieu de caractériser une instance ou une autre, introduise un lien entre les instances, assumé par l'*actant-lumière* qui s'impose comme l'origine du sens, comme une orientation et, à partir des quatre effets de sens qui en construisent la configuration (*éclat, éclairage, couleur, matière*) (Fontanille 1995), comme l'*opérateur* de l'énonciation. Pourtant, si la photogénie consacre le rôle essentiel de la lumière dans l'énonciation visuelle, elle suppose que le corps exposé oppose une certaine *résistance* qui en révélera la matière, restituera son *éclat* et sa *couleur* et offrira surtout un obstacle particulier à sa propagation (*éclairage*). En somme, cette énonciation lumineuse suppose un ajustement des instances (sujet photographe / sujet photographié) l'une à l'autre, que restituent les concepts de cadrage et de point de vue. Une telle conception rejoint les descriptions de Roche qui définit le portrait comme "l'ensemble des rayons lumineux réfléchis par la personne photographiée" (1982: 101).

La *photogénie* se conçoit donc comme une complicité, cette intimité qui préside au contrat électoral (électeur/candidat) pour Barthes, mais surtout qui traduit l'affinité fonctionnelle des trois instances en présence: sujet-photographié/objet-support/sujet énonciateur.

Il reste à préciser la compétence évaluée par le qualificatif 'photogénique'. Celui-ci introduit tout d'abord une opposition catégorielle entre la beauté communément évaluée dans le monde naturel (appelons-la *beauté naturelle*) et cette *beauté photographique*, révélée par le support. La *beauté photographique* est différente de la beauté naturelle, notamment parce qu'elle confronte celle-ci à une expertise lumineuse, ce qui peut aboutir à une évaluation négative, la photogénie se définissant alors *a contrario* de la beauté naturelle, sur le mode concessif. "Elle n'est



pas belle mais elle est photogénique” revient à dire: “elle est belle en photo bien qu’elle ne soit pas belle naturellement”.

Au-delà du compliment fait au sujet photographié, (un hommage souvent ambigu!), la photogénie sanctionne en tout cas une *expérience esthétique* conforme au sens courant donné par le dictionnaire. Elle révèle alors qu’une beauté construite par l’image peut se substituer à la *beauté naturelle* et lui servir de modèle d’évaluation, suivant en cela l’inversion de la mimésis signalée par Sontag (1992) (“*Les photos créent la beauté*”).

Mais il faut maintenant recentrer la discussion pour évoquer, non la photogénie d’une personne telle que la restitue le portrait individuel, mais celle d’un événement relaté par la photo de presse. Un tel déplacement méthodologique oblige à préciser la signification associée à la beauté, conçue alors à la fois comme un *gain d’intensité* et comme une disposition particulière à la *signification*. On mesure dès lors l’importance de la notion de *point de vue*, le photographe recourant à des stratégies différentes croisant les concepts d’intensité (plus ou moins grande attention à l’objet) et d’étendue (plus ou moins grande distance) susceptibles d’être qualifiées d’*englobante*, *cumulative*, *élective* ou *particularisante*<sup>11</sup>, par exemple, afin d’offrir la meilleure compréhension de l’événement. Le recours aux *motifs*, ces modèles figuratifs conventionnels dont la photogénie a été longuement éprouvée par l’usage, entre dans cette recherche du meilleur *point de vue*. Suivant cette hypothèse, la photogénie sanctionnerait alors le meilleur *dessin* de l’événement, celui qui réduit la polysémie de l’image. Plus précisément, elle met un masque à l’événement, équivalent du “*sens pur*” pour L. Marin: un masque qui fait du “*corps*”, un signe qui “*montre qu’il signifie*” et en même temps “*signifie qu’il montre*”. (1993: 2)

Ainsi conçue, la photogénie présente un certain intérêt rhétorique qui se définit comme une *efficacité* supplémentaire. Une photo de presse peut être dite ‘efficace’ lorsqu’elle permet de comprendre d’un coup d’œil une situation. La compréhension s’alliant à la rapidité, cette conception rejoint *mutatis mutandis* celle de l’efficacité en sémiologie graphique<sup>12</sup>.

Ce recours au motif pour “faire signifier” l’image, pour restituer un événement de manière efficace, rencontre certains principes de fonctionnement de la *photo unaire* de Barthes. Il s’agit en effet de construire l’événement sur une règle simple et efficace, débarrassé des “*accessoires inutiles*”<sup>13</sup> et ainsi de “*transforme(r) emphatiquement la réalité sans la dédoubler, la faire vaciller*” (*Ibid.* 1994: 1126), en lui conférant cette compacité qui résulte de l’accentuation<sup>14</sup>. D’où il ressort que le motif donne à la photographie son fonctionnement unaire, ce qui serait une façon de légitimer la désignation de la photo de reportage comme parangon de la photo unaire<sup>15</sup>.

Évaluation esthétique, évaluation d’une lisibilité, la *photogénie*



sanctionne enfin et surtout une rencontre plus généralement *esthétique* qui mobilise les modalités sensibles et, optimisant la lumière, permet d'être touché par l'autre et par l'événement. Parce qu'il rend l'événement photogénique, le motif assure son contrôle affectif et nous dit précisément comment le recevoir.

Une caractéristique essentielle des motifs ressassés par la presse est d'être *affecté*<sup>16</sup>, ce qui justifie après tout leur utilité pour la représentation des drames et en fait des *stéréotypes de la dramatisation* (Saussier 2001: 312). La réception de cet affect passe par le contrôle de la distance d'interaction. Le plus souvent, le motif trouve dans la distance *personnelle* décrite par Stuart Hall (1971) sa distance de prédilection, celle-ci suffisant à susciter l'empathie parce qu'à cette distance celui-ci nous 'touche' au sens figuré du fait même qu'il nous 'touche' pour ainsi dire au sens propre: "l'âme du modèle commence à transparaître"<sup>17</sup>. Cependant, au-delà des possibilités du *point de vue* et du *cadrage*, le contrôle affectif du motif se conçoit plus largement comme une sollicitation d'une *mémoire iconographique collective* à laquelle chaque nouvel événement et chaque photographie de presse viennent se confronter.

En prenant le parti délibéré de la tautologie, on pourrait décrire cette *mémoire collective* relativement à la *mémoire individuelle*, la photographie s'évaluant à l'aune de l'une ou de l'autre.

"Me voici (donc) moi-même mesure du savoir photographique. Mon corps sait quelque chose de la photo" explique Barthes (1994: 1114) à propos de ses images préférées. "Nous voici nous-mêmes mesure du savoir photographique. Notre corps collectif constitue le lieu commun où s'élabore la signification de ces motifs historiques", ajouterions-nous en écho à propos de ces images de presse.

Lorsqu'il convoque la mémoire collective, le motif introduit donc un socle de réception cognitif, affectif et éthique parfaitement modélisé dans lequel l'expérience nouvelle vient se confronter à une autre qui en guide fermement l'interprétation. On aperçoit à nouveau l'ambiguïté éthique du motif qui, certes, écrase le drame individuel sous le poids d'un modèle mais vient aussi 'épauler' l'actant individuel lors de la réception en agissant tel un *ciment* social qui, portant témoignage d'une humanité commune, nous dit comment nous comporter "devant la douleur des autres"<sup>18</sup>. Il délivre ainsi l'*observateur individuel* de sa solitude en lui offrant le soutien de l'*actant collectif* construit par l'histoire.

Comment le motif détermine-t-il la temporalité de la photographie? Au-delà de la morbidité générique de la photographie dont plusieurs auteurs tels Barthes<sup>19</sup> et Roche<sup>20</sup> font l'hypothèse, il faudrait envisager une morbidité propre au portrait qui — fût-il peint ou photographié — ne rend pas les absents *présents*, comme le prétend la célèbre description du portrait d'Alberti<sup>21</sup>, mais nous alourdit au contraire d'une *absence* insupportable et manifeste avec éloquence l'évidence de la mort<sup>22</sup>. Cette

caractéristique générique ne doit pas oblitérer certaines dispositions affectives spécifiques au motif. Représenter un fait actuel par un motif est avant tout une façon de se référer à une histoire figurative, donc au passé<sup>23</sup> (Ouellet 2003: 109), une façon d'atteindre notre mode d'appartenance au temps. La lecture de Pierre Ouellet permet aussi de comprendre comment le motif vient élargir notre *champ de présence* :

La tradition philosophique a trouvé un mot pour dire notre présent: elle parle de la présence, cette durée, cette endurance dans l'histoire à laquelle on n'échappe pas, car la mémoire et l'imagination ne sont qu'un élargissement de ce "champ de présence" où l'absence même peut avoir lieu. (*Ibid.*: 110)

L'ouvrage de Ouellet étant consacré aux liens de l'esthétique et de l'éthique, et largement à l'expérience de la mémoire, il donne matière à d'innombrables citations. Pour notre étude, la plus utile concerne néanmoins cette acception particulière qu'il appelle *mémoire à vide*. Outre la mémoire banale des choses et des personnes, des actes et des événements, qui les revêt de signes, il existerait selon lui une mémoire faite de "souvenir sans référent". Celle-ci :

advient dans le présent à titre de pure rétention, sans contenu propre, vécu non pas comme le rappel épisodique de quelque chose mais comme le sentiment rémanent du passé même, la sensation du révolu, abstraction faite de tout objet qui le comble ou le remplit, même à demi. (*Ibid.*: 162)

Cette mémoire-là décrit ce qu'il appelle un "*pathos mnésique*" rapporté "*au passé non (à) son contenu*". Pour cet auteur, le passé tout entier serait donc pathétique, une conception qui devrait être rapprochée de celle de J. Rancière pour qui l'image comporte une "puissance déliante, forme pure et pur *pathos* défaisant l'ordre classique des agencements d'actions fictionnels, des histoires"<sup>24</sup>. Ces propositions nous ramènent en tout cas au célèbre texte de Barthes qui, à la recherche d'une 'ontologie formelle', d'une 'logique' de la photo, ne peut dépasser le chagrin qu'elle porte: "je m'arrêtais, gardant avec moi, comme un trésor, mon désir ou mon chagrin; l'essence prévue de la photo ne pouvait, dans mon esprit, se séparer du 'pathétique' dont elle est faite." (Barthes 1994: 1122)

S'il semble difficile de trancher la question — l'effet de sens pathétique est-il dû à l'évocation du passé (Ouellet) ou au support photographique (Rancière et Barthes)? — ces propositions suffisent à montrer que le motif vient 'prophétiser' le présent en y introduisant l'affect du passé: c'est le poids de la mémoire sans son contenu, non pas un fait ou un épisode mais la vie elle-même dont on porterait alors le deuil. À quoi le drame de cette femme algérienne est-il confronté après tout? À la douleur d'une *Mater dolorosa* — qui n'est pas tout à fait la sienne — ou simplement au poids d'une histoire endeuillée dont le sens nous échappe de toute façon? Le motif nous fait tomber dans le temps et dans l'affect du temps.

## 2. La photo de présence

Ces aléas dessinent en filigrane une figure cognitive, la *contingence*. Mensonge photogénique, le motif permet de mettre un événement en évidence et de le faire comprendre, mais écrase aussi les réalités individuelles. Ce qui manque donc au modèle iconologique, c'est une disponibilité au *détail spécifique* susceptible de produire la *vérité authentique* plutôt que cette *vérité typique* (Fontanille 2004). La contingence s'impose donc comme une figure-clé de la véridiction.

Que Barthes tienne la contingence pour la caractéristique séminale de la photographie<sup>25</sup> ne facilite en rien sa description et nous amènerait simplement à faire l'hypothèse que le motif est justement un procédé rhétorique permettant de surmonter cette *contingence*, nécessairement 'hors sens', pour que l'image puisse signifier. Un modèle de photographie publié dans la presse fournit l'esquisse de ce que pourrait être la contingence mise en image. Cette photographie, qu'on dénommerait *photo de présence*, est prise au photophone sur les lieux d'événements dramatiques tels que les attentats et publiée le plus souvent en complément d'autres photographies<sup>26</sup>. Elle présente des dispositions figuratives et plastiques particulières qui instaurent un nouveau régime de croyance. Le contraste le plus évident avec le modèle précédent tient au fait que celui-ci exclut les motifs iconologiques de la photo de presse (pas de *Mater dolorosa* ici). En outre, les actants ne posent pas, ce qui laisse une chance à cette *vérité authentique* que la pose proscriit. Barthes assure en effet que la pose est un "*jeu social*" qui enchevêtre des intentionnalités antagonistes et des structures modales si complexes que, dans le portrait, le modèle "*ne cesse de (s)'imiter*" (1994: 1117) et se trouve "*immanquablement frôlé par une sensation d'inauthenticité, parfois d'imposture*"<sup>27</sup> (1994: 1117).

Ces actants qui ne posent pas sont parfois éloignés, ce qui déroge à la *distance personnelle* du portrait prédisposant à l'empathie. De surcroît, parce que les actants sont vus de trois-quarts ou de dos, leur identification est fréquemment perturbée. Ces dispositions évoquent deux références essentielles. Celle de Banu (2000) tout d'abord qui, lorsqu'il décrit les multiples effets de sens de la représentation de dos, souligne qu'à chaque fois l'actant suspend l'interaction des regards et, déroband la partie la plus essentielle de son identité, le visage, suscite un *vouloir-voir*, un *vouloir-savoir* de la part de l'observateur: c'est la réserve narrative voire le *secret* du dos, le "signe d'un trouble d'identité" dirait Roche (1982: 106).

Les références à Diderot et Michael Fried sont également utiles. Ce dernier observe en effet que l'actant montré de dos ou de trois-quarts est nécessairement immergé, "*absorbé*" (Fried 1990) dans une action. Cet "absorbement" est un gage de *spontanéité* comme l'a souligné Diderot — "il est rare qu'un être qui n'est pas tout entier à son action ne soit pas maniéré" (Banu 2000: 30) — et permet d'élargir le champ lexical de

la vérité, la *spontanéité* s'alliant désormais à l'*authenticité*.

Sur ces quelques observations, on s'aperçoit que la pratique photographique vient déstabiliser le genre du portrait. Celui-ci n'est plus cantonné à la "*représentation de personnes occupées à se ressembler*" selon la description de Pontévia (2001), aux sujets d'être en somme, mais s'ouvre ici aux sujets de *faire*, immergés dans ce qui ressemble désormais davantage à une scène de genre où nous le "voyons faire".

/Portrait	vs	scène de genre/
(sujet d'être)		(sujet de faire)

Pourtant la *contingence* ne peut se laisser réduire à certaines dispositions iconographiques de l'image. Elle caractérise également le mode de *présence* des sujets pris en charge et se conçoit alors comme une ouverture temporelle qui oppose la temporalité fermée de la pose (le temps de la pose) au mouvement, à la *fluence* de la contingence. Ainsi, au lieu de recouvrir le présent par le passé au moyen du motif qui nous situe résolument dans *un temps de la mémoire (mnésique)*, la contingence donne accès au *présent de l'expérience* et nous situe vis-à-vis d'un *temps chronique*. Les choses sont *en train de se faire* pourrait-on dire et le flou restitue plastiquement le régime de l'action, l'*inaccompli*: l'événement de la présence.

Quels effets de sens le flou, "fond sauvage" (Barthes 1994) de la photo, produit-il? Le plus banal et le plus ancien (il est déjà décrit par Léonard), partagé avec la peinture, semble être l'effet de distance, mais ici il témoigne plutôt de l'*apparaître* phénoménologique et laisse entrevoir une réserve imaginaire, une *épaisseur véridictoire*. Le flou nous demande de croire, laissant le soin de démêler l'être et le paraître<sup>28</sup>. Pourtant l'effet de sens le plus essentiel reste ici le *mouvement*. Le flou traduit la "*passion*" ou "*l'obsession du mouvement*" et témoigne de "*la friction entre le corps-regard et la réalité qui apparaît dans un frémissement*" explique R. Bellour (2002: 87). Il manifeste une friction, une résistance de deux surfaces, de deux enveloppes corporelles, l'une sur l'autre, sans qu'on sache qui, du "corps-regard" ou de la "réalité", a été en mouvement, lequel des deux a "*bougé*", pourrait-on dire.

Ce flou caractéristique<sup>29</sup> n'est que la propriété la plus apparente de notre photo. Il faut lui associer ce point de vue errant sur l'action, oublieux de la coïncidence orthogonale du cadre auquel Pascal Bonitzer (1978) a donné le nom de *décadrement*. Une heureuse appellation, qui marque la rupture avec les routines du cadrage (dé-cadrage) mais oblitère néanmoins certains changements de *point de vue* et de *stratégie* qui permettent de décrire la transformation: plutôt que la *totalité*, l'*exhaustivité* ou l'*exemplarité* des choses, le *décadrement* recherche la

*spécificité* et tend à particulariser<sup>30</sup> le *point de vue*.

Résumons nos observations. Cette photo est floue et décadrée, propriétés superficielles de l'image auxquelles s'ajoutent des propriétés des sujets mis en scène, souvent éloignés, difficilement reconnaissables et toujours 'retirés' dans une action. Ces caractéristiques *cohérentes* et *adéquates* à une forme de vie conforme à la *contingence* et à l'*instantané*<sup>31</sup> permettent de reconstruire un double portrait: d'un côté, un énonciateur assez maladroit, c'est-à-dire un photographe-amateur; de l'autre, des sujets ingénus dont la *présence* ne se justifie qu'en regard de l'implication dans l'événement. Ce double statut actantiel, d'amateur et de quidam, reconstruit à partir des propriétés figuratives et plastiques de l'image produit un effet d'authenticité: cette photographie peut en effet être qualifiée d'authentique car aucune intentionnalité n'est venue la falsifier, rien n'interfère entre elle et l'énonciateur. Cet effet d'authenticité s'allie en outre à un effet de *spontanéité* dû au caractère *instantané* de la photographie: nous "voyons faire", nous sommes immergés dans une scène qui se déroule sous nos yeux<sup>32</sup>.

Ces caractéristiques figuratives et plastiques contreviennent toutefois au contrat implicite d'*exposition* de l'image publiée dans la presse, censée donner quelque chose à voir, censée /faire savoir/. Que montre-t-elle alors? Elle restitue l'empreinte fluente de l'événement, le "feu" de l'événement (Zilberberg 2002: 111-143) saisi dans toute son *intensité*. Cette intensité, dont témoignent notamment les contrastes lumineux extrêmes, pourrait d'ailleurs être la toute première caution apportée à l'événement, dans la mesure où Barthes (1994: 64) assure que la *vérité* se reconnaît à l'*intensité*. Au-delà de la réalité dont elle porte témoignage ("ça a été"), cette photographie propose d'expérimenter la *vérité* sous la forme de l'*intensité*. La *vérité* de cette image est largement attestée par ses propriétés plastiques. En montrant le grain de la photographie, le flou rappelle aussi cette leçon de Roche (1982): "*ce qu'on photographie, c'est le fait qu'on prend une photo*".<sup>33</sup> Le grain, avatar du point qui est le modèle génératif d'à peu près tous les énoncés plastiques<sup>34</sup>, témoigne de l'"acte photographique" tout en déclarant l'image comme une *fiction*. On aperçoit ainsi l'intéressante ambivalence de ce *métadiscours* du flou: il semble seulement *faire croire* mais dit cependant le "vrai" en dévoilant le caractère fictionnel de l'image; bien que le langage courant l'associe (au moins par métaphore) à la *clarté* sinon à la *vérité*, le net entretient au contraire la confusion de la représentation en laissant supposer que l'image est une copie du monde.

Comment cette photographie met-elle l'événement en mémoire? "On n'y voit rien", assurerait-on en citant Daniel Arasse (2003). La photographie ne livre en tout cas aucun élément de compréhension du drame, aucune "prise" assurant la maîtrise conceptuelle. Nous butons sur l'intensité du drame qui se trouve mis en mémoire en tant que *feu* (le "feu de l'événement"), non en tant que récit.

Ce rapport particulier à la mémoire n'est pas sans rappeler une catégorie proposée par Denis Bertrand (1999: 121-132)<sup>35</sup> à propos de la presse télévisuelle qui, selon qu'elle peut être reliée à l'univers rationnel ou passionnel, prendra le parti de la *distance* ou de l'*immersion*. Le motif iconologique met à distance de l'événement, à la distance temporelle (il situe l'événement dans l'histoire) et spatiale (la *distance personnelle* permet de croiser les informations sensibles et cognitives) qui le livre à la rationalité; en revanche, la *photographie de présence*, empêchant toute prise de distance temporelle et spatiale, nous immerge dans le "feu" de l'événement.

/motif iconologique vs. photo de présence/



distance



immersion

### 3. La *photo spontanée*

Il reste à insérer un troisième type de photographie de presse qui révèle une stratégie intermédiaire entre la pose et la *contingence*. Ce modèle en cours de construction semble contaminer peu à peu tout le champ de la photographie de presse d'aujourd'hui, au point qu'il est, certains jours, difficile de trouver dans le quotidien *Le Monde* une seule photographie qui ne puisse être examinée à cette aune. Il reprend certaines caractéristiques du modèle précédent, à commencer par l'iconographie particulière qui produit les effets d'*authenticité* et de *spontanéité*.

Ici encore, les actants sont fréquemment de dos ou de trois-quarts et *absorbés* dans une action (Fried 1990). Autrement dit, et pour reprendre la catégorie *je/il* de M. Shapiro<sup>36</sup> et de J. Paris<sup>37</sup>, aucun des actants ne peut tenir lieu de 'je', de sujet d'énonciation et tous nous sont donnés pour des 'il', ceux dont on parle. Ils forment une scène narrative close sur elle-même.

Par les effets conjoints du flou et de la posture des modèles, quelque chose est 'en train d'arriver' pourrait-on dire. Cette aspectualité caractéristique suggère en certains cas l'inscription d'une trace dans l'image en évoquant le découpage des photographies de Marey. Cependant, une comparaison faite sur la base des *instants privilégiés* ou *quelconques*<sup>38</sup> de Deleuze (2003) tournerait rapidement court car cette catégorie induit nécessairement une continuité du mouvement alors que nos images de presse n'esquissent que localement cette régularité, en évoquant des petites scénographies ponctuelles où une cravate se lève, des yeux se ferment tandis qu'un visage se crispe sur une moue inattendue... Il semble plus intéressant de constater que de telles figures

ne renvoient pas à ces états d'âme précis, à des expressions univoques et stables, à la façon du sourire qui indique la joie, ou les larmes le chagrin. Elles "font sens" et non "signe" dirait Landowski (2006: 86) parce que, loin de suggérer un codage explicite, elles ne signifient que mises en relation et argumentent une scénarisation du temps.

Ces "plissés de l'image" très intrigants, qui ne correspondent ni aux *instants privilégiés* (des points culminants du mouvement que le corps ne produit pas) ni aux *instants quelconques* (de simples distributions du mouvement) se laisseraient plutôt identifier aux *instants remarquables* qui bénéficient d'un statut intermédiaire parce qu'ils introduisent une différence qualitative tout en étant effectivement produits par le corps. Caractéristiques de l'image numérique, ce sont à la fois des plis du corps et des plis dus au support qui les amplifie en accentuant la singularité d'un geste, en thématissant l'incongru, ce qui a échappé à la pose. Le banal, théâtralisé, argumente ainsi *l'effet de spontanéité* de l'image.

Le temps se trouvant ainsi scénarisé, la photographie introduit le régime de *l'inaccompli*. Cet effet de sens est renforcé par le flou qui inscrit la *fluence* de l'événement mais, ici encore, de façon ponctuelle. Cet effet de sens se manifeste de façon très paradoxale puisqu'au lieu de caractériser systématiquement les objets éloignés ou périphériques, la mise au net se faisant sur les objets disposés au premier plan et au centre de l'image, le flou s'attache volontiers aux objets du premier plan. Ce changement de la focale qui semble suivre une distribution aléatoire déstabilise nos habitudes de lecture en bouleversant les axiologies: ce qui importe n'est pas nécessairement la figure du premier plan et du centre, mais peut-être cette figure marginale et éloignée qui se trouvera promue par la redistribution des valeurs flou/net.

Cette photographie a repris certaines figures assurant l'effet de *spontanéité* (la disposition des actants et l'effet de flou essentiellement) mais les utilise de façon particulière, en construisant une dramaturgie du banal. La comparaison ne pourra donc se poursuivre. Relevant des différences plus fondamentales, on observerait que la *photo de présence* est due à un quidam pris dans l'événement, sa qualité de photographie sincère et authentique tenant essentiellement à ce statut d'amateur<sup>39</sup>, tandis que la *photographie spontanée* est due à un reporter et souscrit, en tant que *pratique* et que *genre* stabilisé, au contrat énonciatif de la photographie de presse. Ce contrat impose par exemple qu'une légende assure la fonction d'*ancrage* et prenne le *relais* des informations que l'image ne peut fournir (Barthes 1964), mais surtout, ce qui nous intéresse davantage, il impose que les actants restent identifiables, que le producteur de l'image tout comme les actants représentés soit reconnu et leur implication dans l'événement précisée. Cette différence permet de comprendre le dilemme de la photographie de presse qui, dans son effort pour recueillir une *vérité authentique* (vs. la *vérité typique* du stéréotype) et produire l'effet de *spontanéité*, se voit tout de même tenue d'informer,



de se ménager la *distance* qui assure une certaine maîtrise conceptuelle, de doser la distance et l'*immersion* (Bertrand 1999), le rationnel et le passionnel, le net et le flou, le cadrage qui assure l'identification et le décadrage qui la perturbe. Informer ou produire l'effet de vérité (d'authenticité et de spontanéité): telle est donc l'alternative.

Ce dilemme sous-tend un rapport différent à la mémoire. Tandis que la scène prédicative de la *photo de présence* réunit de simples quidams pris dans l'événement qu'il n'importe pas de *connaître* (ce qui suffirait à mettre en doute son ingénuité et donc l'authenticité de l'image), celle de la *photo spontanée* suppose en revanche que les statuts des protagonistes soient précisés. Les exigences de ces contrats énonciatifs devraient être mieux établies. On s'aperçoit en effet que le portrait conforme aux dispositions canoniques (je/il) s'impose quand des informations doivent être apportées à propos de l'identité de l'actant alors que le portrait de dos, de trois-quarts, la tête coupée ou usant des métonymies actuelles suppose que l'identité de l'actant soit déjà connue, que cette identité soit contingente ou doive rester méconnue. Le premier type de portrait se définit comme un *document*. Tenu de donner des informations sur le modèle, il représente celui-ci de façon à le *faire connaître* en validant la conception du portrait de J.M. Pontévia (2001), celle d'"une personne occupée à se ressembler", d'un sujet d'*être* tenu à la distance qui assure la maîtrise conceptuelle. Le second type de portrait n'est pas tenu à cette exigence informative: simple portrait de *citation*, il entend *faire reconnaître* l'actant dont les traits auront préalablement été mis en mémoire, à moins qu'il n'en dissimule l'identité parce que celle-ci est sans intérêt pour l'information. Ce second type autorise une représentation par l'action et présente donc un sujet de *faire*<sup>40</sup>.

/Portrait pour connaître vs. portrait pour reconnaître/  
(sujet d'être) (sujet de faire)

Mais cette opposition n'est que la prémisse d'une différence plus essentielle qui révèle la pression de la *pratique* sur le genre. Seul, en effet, le *portrait pour connaître* dont le héros est un sujet d'*être* peut revendiquer le statut de portrait. Le *portrait de faire* relève plutôt (si l'application des catégories de la peinture à la photographie est permise) soit de la *scène de genre*<sup>41</sup> soit, comme nous l'avions vu pour notre premier modèle, de la *peinture d'histoire* ou de la peinture religieuse, cette alternative condensant des différences tout à la fois hiérarchique (ce sont des genres considérés comme inférieur et supérieur), iconographique et gestuelle<sup>42</sup>.

Cette opposition *portrait d'être/portrait de faire* n'est pas sans incidence sur les *formats*. Si le portrait réclame un format vertical<sup>43</sup>, la scène de genre qui représente le sujet parmi d'autres et dans le monde,

tend nécessairement à s'élargir en marquant l'axe horizontal.

**/régime de la connaissance vs. régime de la reconnaissance/**

(sujet d'être)

(sujet de faire)



portrait



scène de genre



scène d'histoire/religieuse

### Conclusion

En prenant le parti d'organiser la diversité des photographies de presse actuelles selon une diachronie, j'ai essayé de montrer que celles-ci proposent différentes scénarisations du temps, différents régimes de croyance par lesquels une */vérité authentique/* tend à se construire par opposition à une */vérité typique/* (Fontanille). Ce parcours montre que, dans son effort pour sortir des stéréotypes, renouveler la composition et instaurer un nouveau régime de croyance, la photographie spontanée renonce à la *photogénie* et aux dispositions sémiotiques (*distance*, *cadrage*, *point de vue*) qui assurent l'ajustement lumineux. Mais faut-il vraiment y voir un renoncement à la *photogénie* ou au contraire la recherche d'une nouvelle *photogénie*, fondée sur l'accident et les "signes sans codage" (les yeux fermés, la crispation de la bouche...) qui produisent l'effet de la *spontanéité*. L'efficacité et la créativité accidentelle de certaines photographies spontanées suggèrent en tout cas cette recherche d'une *beauté photographique*.

Toute idée de synthèse se heurtant à la fraîcheur et à la fécondité du troisième modèle, qui se constitue pour ainsi dire sous nos yeux, il importe surtout de souligner la difficulté de celui-ci à satisfaire une exigence éthique.

En effet, on voit bien que cette image libérée des motifs historiques assure la contingence qui donne accès à une réalité individuelle. Cependant, cette esthétique empruntée à la photo d'amateur, sinon à la photo ratée, produit un *effet de spontanéité* seulement *rhétorique*: elle entend restituer l'*effet d'inaccompli* et nous persuader que la chose est en train de se faire, donc vraie, à la façon d'une *hypotypose*. Usant de nouveaux procédés énonciatifs, d'une scène prédicative recomposée, cette esthétique rénove en effet un "*effet de vie*" toujours recherché par le photographe. Les ayant endurés en tant que modèle, Barthes déplore ces pauvres moyens (1994: 1117)<sup>44</sup> dans lesquels il voit une tentative désespérée pour s'opposer à la morbidité photographique (1994: 1129)<sup>45</sup>.

Mais cette nouvelle scène prédicative doit supporter une autre

critique. En effet, celle-ci révélant une *prise de distance pragmatique* vis-à-vis du modèle, elle semble de prime abord manifester ces égards que Barthes recouvre sous le nom de *délicatesse* (2002: 179-180)<sup>46</sup>, le recul apparaissant alors comme la manifestante de la délicatesse. Or dans la scène prédictive ainsi composée, on s'aperçoit que l'éloignement s'effectue nécessairement au détriment du regard<sup>47</sup>, une perte qui resterait de moindre incidence si le regard n'était le siège, maintes fois constaté, de la *présence* de l'autre<sup>48</sup>. En représentant un sujet de faire, immergé dans le monde, nous tournant le dos ou de profil, ce nouveau portrait élude à vrai dire l'interaction des regards de même que les possibilités d'empathie données par la distance. Deux possibilités d'interprétation s'offrent à nouveau à nous: admettre que cette photographie représente une interaction sociale qui ne laisserait pas "prise" à l'empathie ou faire l'hypothèse qu'elle pose les bases d'une nouvelle forme d'empathie dont les fondements sémiotiques resteraient alors à décrire.

## Notes

- 1 Les photographies d'Alexandra Boulat et Martine Franck sont étudiées à l'aune des styles classique et baroque ( In Anne Beyaert-Geslin 2004: 171-189).
- 2 Voir à ce sujet "L'image ressassée, Photo de presse et photo d'art". (Anne Beyaert 2006: 119-135).
- 3 Landowski (2004: 100) explique que dans la rime "une présence immédiate en convoque une autre, plus distante mais qui lui répond comme en écho (...) L'élément qui 'réapparaît' fait, en réalité, apparaître le précédent, le 'premier', et lui donne rétroactivement sa valeur".
- 4 Je me permets de reporter le lecteur à "L'éthique du portrait: où va la photo de presse". (Anne Beyaert-Geslin (2006: 18-32).
- 5 L'histoire de cette photographie qui fit, le 24 septembre 1997, la une des journaux du monde entier (*Herald Tribune*, *Los Angeles Times*, *Libération*, *El Pais*, *The Sun*, *The Guardian*, *l'Humanité*...), ainsi que les critiques et procès multiples dont elle fit l'objet est relatée notamment par Pascal Convert dans *Art Press* n° 286. Une étude comparée de la photographie d'Hocine et d'un motif religieux est proposée sur [www.crdp.ac-grenoble.fr](http://www.crdp.ac-grenoble.fr)
- 6 On pourrait ajouter que le motif de la madone de Benthana, issu de la peinture religieuse, est ensuite retourné dans le champ de l'art, Pascal Convert l'ayant transformée en un bas-relief en cire polychrome intitulé *Madone de Benthala*, 2000-2002, aujourd'hui dans les collections du musée d'art moderne Grand-Duc Jean, au Luxembourg. La polémique dont la photographie de presse a fait l'objet a complètement épargné l'œuvre de Convert qui relevait, il est vrai, d'une pratique artistique induisant une éthique différente.
- 7 Relatant la façon dont le reporter porte témoignage, cet auteur montre que le corps de ce sujet d'énonciation se montre "disposé à l'aventure qui affleure toujours plus ou moins dans le récit de reportage", disposé à la contingence, à l'anecdote, et aux détails glanés tout au long de ce qui apparaît comme un parcours de quête de l'information et de la vérité. Voir à ce sujet J. Fontanille 2004.
- 8 Ce renversement prend la forme d'une transsubstantiation dans la nouvelle de Poe "le portrait ovale" (2001: 219-223), où le modèle s'éteint tandis que le portrait peint prend vie.
- 9 Un témoignage de cette inversion est donné par exemple dans le film de Stanley

- Kubrick, *A Clockwork Orange*, où Alex, obligé de regarder des films d'une violence épouvantable, observe une fonction d'authentification à l'image: "C'est drôle comme les couleurs du monde deviennent vraiment vraies juste quand on les voit au cinéma". On se reportera à la très belle analyse faite par Gianfranco Marrone (2006: 132).
- 10 Voir notamment Walter Benjamin, "Petite histoire de la photographie" (2000) et "L'œuvre d'art à l'ère de sa reproduction mécanisée" (1936). Je renvoie également le lecteur au chapitre consacré à l'aura dans *Fotografare il sacro, Indagini semiotiche, Rome, Meltemi*. (M. Dondero 2007: 53-65)
  - 11 Je reprends les stratégies du *points de vue* décrites dans *Sémiotique et Littérature*, au chapitre "Point de vue: perception et signification". (Fontanille 1999).
  - 12 "Les constructions les plus efficaces sont celles dans lesquelles toute question, quel qu'en soit le type et le niveau, obtient une réponse dans un seul instant de perception, une réponse perceptible en une seule image", in *Sémiologie graphique, Les diagrammes-les réseaux-les cartes*. (Bertin 1999: 146).
  - 13 "Le sujet, dit un conseil aux amateurs photographiques, doit être simple, débarrassé d'accessoires inutiles; cela porte un nom, la recherche de l'unité", note Barthes (1994: 1136).
  - 14 "L'emphase est une force de cohésion", précise Barthes à ce propos (idem).
  - 15 L'autre parangon est la photo pornographique.
  - 16 Comme nous l'avons indiqué par ailleurs, ces motifs sont en fait issus des genres affectés de l'histoire de l'art, essentiellement la peinture d'histoire et la peinture religieuse qui, selon l'académie, se vouaient à la représentation des passions et des actions humaines.
  - 17 Les conditions proxémiques du portrait et leur incidence pour l'interaction ont été soulignées notamment dans Anne Beyaert (2001). Cette modélisation de l'émotion a été conspuée par Chevrier à propos de la série "Enfants de l'exode de S. Salgado", publiée dans le journal *Le Monde* au printemps 2000. La polémique peut être suivie dans les éditions du journal, du 19 avril et du 4 mai 2000.
  - 18 Je reprends ici le titre de l'ouvrage de S. Sontag (2003), *Devant la douleur des autres*.
  - 19 "La mort est dans l'image"; avec elle, nous entrons dans "la mort plate" explique Barthes (1994: 1174). Il propose d'envisager le lien anthropologique de la mort et de l'image (*Ibid.*: 1173).
  - 20 Roche qui prend le parti de décrire la photographie comme un acte, la tient pour un meurtre: "Dans une photo, 'on y passe' au sens populaire du terme, c'est-à-dire qu'on y meurt. On se signale à l'intérieur de la photo comme faisant partie du moment qui passe, qui est détruit, et donc on photographie cette destruction", explique-t-il (1982: 84).
  - 21 Alberti cite Pline: "La peinture a en elle une force tout à fait divine qui lui permet non seulement de rendre présents, comme on dit de l'amitié, ceux qui sont absents, mais aussi de montrer après plusieurs siècles les morts aux vivants." (*De Pictura*, 1992: 131)
  - 22 Cette capacité du portrait à témoigner d'une absence est évoquée dans le très beau texte "Barthes, la photographie et le labyrinthe". (Maria Giulia Dondero 2006: 105-118).
  - 23 Pierre Ouellet affirme: "il y a du passé dont on n'a jamais fini: du passé qui reste, dont notre présent et notre avenir sont le restant, le 'demeurant'. Cet auteur rappelle que l'histoire culmine dans certains événements, les plus dramatiques bien sûr, qu'il se charge de faire revenir pour ne jamais les accomplir. On reste donc dans cet événement, "dedans, encore," dirait Ouellet, même si son être est révolu, son fait passé. Le passé est passé dans le présent dans la présence elle-même.
  - 24 Cette force de déliaison s'ajoute à la force de liaison qui compose "une histoire

- commune" (Rancière 2003: 44).
- 25 "La photo n'est que contingence, singularité, aventure: elle participe du quelque chose quelconque (...). Elle est contingente et par là même hors sens" (Barthes 1994: 1131).
- 26 Les photographies les plus médiatisées sont sans conteste celles de l'attentat de Londres du 7 juillet 2005. Publiées dans le *Times*, dans différents magazines internationaux et sites internet, elles ont été réunies notamment dans le portfolio du *Monde 2* daté du 31 décembre 2005: 29.
- 27 La pose est située relativement aux pratiques culturelles par S. Sontag (1992: 203).
- 28 François Jullien (2003: 34) a remarquablement décrit les effets de sens du flou dans le paysage chinois, en faisant une propriété liée à la fois à la représentation de la distance et à l'apparaître phénoménologique et produisant de surcroît un effet véridictoire. Il note par exemple: "Les hommes au loin sont sans yeux".
- 29 J.M. Floch (1985: 23) a bien montré que le flou appelait un certain traitement de la plage et de sa limite, la fluidité de l'une modifiant l'apparence de l'autre. Il estime qu'"il n'est de contraste de plages que parce qu'il est contraste de leurs lignes-limites". Il associe une plage floue à une limite-lisière et à une plage nette, une limite-bord.
- 30 Je reprends ici les dénominations de Fontanille dans *Sémiotique et littérature, essais de méthode* dans le chapitre intitulé "Point de vue: perception et signification" (1999).
- 31 Reprenant prudemment la définition classique de la vérité proposée par Greimas, je vérifierai la *cohérence* des propriétés plastiques de cette photographie et son mode d'*adéquation* à la réalité pour tâcher d'approcher la *vérité* qu'elle décrit. Voir notamment *Sémiotique et sciences sociales* (Greimas 1976: 19-20).
- 32 "L'instantané est un rapt, explique De Duve, il vole la vie". Voir à ce sujet "Pose et instantané, ou le paradoxe photographique" (De Duve 1987: 16).
- 33 La phrase est reprise dans *L'acte photographique* (Philippe Dubois 1990: 5).
- 34 Cette fonction métadiscursive du point est développé dans Anne Beyaert-Geslin, "Faire un point", Actes du colloque Arts du faire (M. Dondero et A. Beyaert dir.). À paraître.
- 35 D. Bertrand rend compte d'une étude réalisée avec J.M. Floch. Cette catégorie a été reprise à propos d'une étude portant sur l'identité des différentes chaînes de télévision française, présentée lors du colloque *Les Métiers de la sémiotique III, Questions de stratégie* qui s'est tenu à Limoges en avril 2006.
- 36 Meyer Shapiro explique: "le visage de profil est détaché de l'observateur et appartient, avec le corps en action (ou inerte et sans but), à un espace que les autres profils partagent sur la surface de l'image. Il correspond approximativement à la forme grammaticale de la troisième personne: le pronom 'il' ou 'elle' non spécifié, suivi de la forme verbale correspondante; au lieu que le visage tourné vers l'extérieur paraît animé d'un regard latent ou potentiel dirigé vers le spectateur, et correspond au rôle du 'je' dans le langage, associé au 'tu' qui en est le complément obligé". In *Les mots et les images* (Shapiro 2000: 95).
- 37 J. Paris anticipait la proposition de Shapiro: "Le portrait frontal répond (ainsi) dans la peinture à la première personne dans le récit. C'est un "je" dont le regard énonce la transcendance. Par ce regard, j'entre avec lui dans un double rapport de contemplant à contemplé qui le fondera, lui, dans son altérité, comme il me fonde moi dans ma conscience". In *L'espace et le regard* (Paris 1965: 106)
- 38 L'instant privilégié caractérise une période dont il exprimerait la quintessence, tout le reste de cette période étant rempli par le passage, dépourvu d'intérêt en lui même d'une forme à une autre, observe Deleuze. C'est un moment d'actualisation d'une forme transcendante, un point culminant (télos, acmé) qui est érigé en moment essentiel et ce moment suffit à caractériser l'ensemble du fait. L'instant

- quelconque s'inscrit en revanche dans un ensemble d'instants équidistants, choisis de façon à donner l'impression de continuité. Ces points peuvent être réguliers ou singuliers, ordinaires ou remarquables, explique Deleuze et lorsqu'on découpe l'allure du cheval en instants équidistants, on tombe forcément sur des instants remarquables (quand le cheval met un pied, deux ou trois pieds à terre) qui s'imposent par une différence qualitative dans la distribution quantitative. In *L'image-mouvement* (Deleuze (2003 [1983])). Voir aussi Anne Beyaert, "L'erreur de Marey", in *Actes des journées d'étude de Venise Visible 4*, à paraître.
- 39 Ce qui lui vaut d'être publiée dans la presse mais seulement comme accompagnement ou comme caution de photographies de reporter.
- 40 Bien qu'elle remonte à quatre années déjà, la manifestation la plus intéressante de ces deux usages du portrait est peut-être la suite de 'Une' proposée par le quotidien *Libération* au lendemain du premier tour de l'élection présidentielle de 2002 puis au lendemain du second tour. Deux images non légendées présentaient Le Pen de trois-quarts face puis en petit de trois-quarts dos, sollicitant sa reconnaissance, alors que le nouveau premier ministre J.P. Raffarin fut représenté le mardi suivant de façon canonique, par un portrait de trois-quarts légendé autorisant sa *connaissance*.
- 41 Pour Diderot (1988 [1766]: 725), la peinture de genre concerne "indistinctement ceux qui ne s'occupent que des fleurs, des animaux, des bois, des forêts, des montagnes, et ceux qui empruntent leurs scènes de la vie commune et domestique". Voir à ce sujet *Essais sur la peinture, Œuvres esthétiques*. Si cette définition élude un jugement de valeur porté sur ce genre après tout inférieur de la peinture, celui-ci apparaît par exemple dans une définition de Rancière (2003: 88) pour qui la peinture de genre "représente des gens vulgaires occupés à des activités vulgaires".
- 42 La gestualité est marquée par une emphase caractéristique dans le cas de la peinture d'histoire ou religieuse allant avec des gestes de monstration, d'exclamation, tournés vers le haut caractéristiques de la représentation épique (suivant une orientation *exo*, vers le dehors); tandis que la scène de genre relie le sujet au monde sur un mode moins marqué, en privilégiant les mouvements intériorisés, vers soi ou vers le bas (suivant une orientation *endo*, en-dedans).
- 43 Les proportions du format portrait des châssis achetés dans le commerce sont confirmées par le primat vertical de la présence anthropomorphe. Voir à ce sujet Anne Beyaert, "Paysage et catégories topologies", actes du colloque publié en ligne sur les *Nouveaux actes sémiotique*. <http://revues.unilim.fr/nas>
- 44 "Rien ne serait plus drôle (...) que les contorsions des photographes pour faire vivant: pauvres idées: on me fait asseoir devant mes pinceaux, on me fait sortir ('dehors', c'est plus vivant que 'dedans'), on me fait poser devant un escalier parce qu'un groupe d'enfants joue derrière moi, on avise un banc et aussitôt (quelle aubaine) on me fait asseoir dessus" (Barthes 1994 : 1117).
- 45 Barthes explique ces contorsions par un refus de la mort photographique: "on dirait que, terrifié, le Photographe doit lutter énormément pour que la Photographie ne soit pas la mort", dit-il (Ibid.: 1129).
- 46 "Délicatesse voudrait dire: distance et égard, absence de poids dans la relation, et, cependant, chaleur vive de cette relation. Le principe en serait: ne pas manier l'autre, les autres, ne pas manipuler, renoncer activement aux images (des uns, des autres), éviter tout ce qui peut alimenter l'imaginaire de la relation. Utopie proprement dite, car forme du Souverain Bien" (Barthes 2002: 179-180).
- 47 "Les hommes au loin sont sans yeux". In *La grande image n'a pas de forme ou du non-objet par la peinture* (François Jullien 2003: 34).
- 48 Voir notamment, représentatifs de différentes disciplines: *l'espace regard* (Paris 1969); *Présences de l'autre* (Landowski 1997); *Le regard du portrait* (Nancy 2000). Pour varier un peu ce répertoire, citons également: "Dans une image, le marqueur

déictique — ou sensible au contexte — le plus puissant est le regard”. In “Une perspective oblique. Hubert Damisch, La Grammaire du tableau et la Struktur analyse viennoise”, (Wood 1996: 107-129).

## Bibliographie

- ALBERTI, L.B. (1992) *De pictura*. Traduction de J. L. Schefer. Macula.
- ARASSE, D. (2003) *On n'y voit rien. Descriptions*. Paris: Denoël.
- BANU, G. (2000) *L'homme de dos*. Adam Biro.
- BARTHES, R. (1964) “Rhétorique de l'image”. In *Communication* 71.
- . (1994) *La chambre claire. Note sur la photographie. Œuvres complètes* Tome 3, 1971-1980. Editions Marty-Le Seuil.
- . (2001 [1957]) “Photogénie électorale”. *Mythologies*. Paris: Seuil.
- . (2002) *Comment vivre ensemble, cours et séminaires au Collège de France (1976-1977)*. Seuil/Imec.
- BELLOUR, R. (2002) “La redevance du fantôme”, *L'entre-images, Photo, cinéma, vidéo*. Paris: La différence éd.
- BENJAMIN, W. (1936) “L'œuvre d'art à l'ère de sa reproduction mécanisée”. *Écrits français*. Paris: Gallimard.
- . (2000) “Petite histoire de la photographie”. *Œuvres II*. Paris: Folio-Essais.
- BERTIN, J. (1999) *Sémiologie graphique, Les diagrammes-les réseaux-les cartes*. Editions de l'EHESS.
- BERTRAND, D. (1999) “La constitution d'une identité rédactionnelle: le cas de la presse télévisuelle”. *Entreprise et sémiologie, Analyser le sens pour maîtriser l'action*, chap. 8: 121-132. (B. Fraenkel et C. Legris-Desportes dir.) Dunod.
- BEYAERT-GESLIN, A. (2001) “Si l'absent était ici”, *Sémiotique et esthétique, Actes du colloque Sémio 2001*. F. Parouty et C. Zilberberg (dir.). Limoges: PULIM.
- . (2004) “Wölfflin, la couleur et la République”, *Espaces perçus, territoires imagés*: 171-189 (Stefania Caliendo dir.). Paris: L'Harmattan, avec une version italienne “I colori di Place de la République” (Wölfflin, Floch e la fotografia) dans Pierluigi Basso Fossali et Maria Giulia Dondero, *Semiotica della fotografia, Investigazioni teoriche e pratiche d'analisi*, Guaraldi, 2006 et 2008: 243-255.
- . (2006) “L'image ressassée, Photo de presse et photo d'art”. In *Communication et langages* 147, mars: 119-135.
- . (2006) “L'éthique du portrait: où va la photo de presse”, *Semiotica e fotografia* 1, Documenti di lavoro e pre-pubblicazioni, Université d'Urbino: 357-358-359: 18-32.
- . (à paraître) “L'erreur de Marey”. *Actes des journées d'étude de Venise Visible* 4.
- . (à paraître) “Faire un point”, *Actes du colloque Arts du faire* (MG Dondero et A. Beyaert dir.).
- BONITZER, P. (1978) “Décadrages”. *Les Cahiers du cinéma* 284, janvier.
- DE DUVE, T. (1987) “Pose et instantané, ou le paradoxe photographique”. *Essais datés 1974-1986*: 16. Paris: La différence éd.
- DELEUZE, G. (1991) *Qu'est-ce que la philosophie?* Gallimard: Paris.
- . (2003 [1983]) *L'image-mouvement*. Paris: Minuit.
- DIDEROT, D. (1988 [1766]) *Essais sur la peinture, Œuvres esthétiques*. Paris: Vernière.
- DONDERO, M. G. (2006) “Barthes, la photographie et le labyrinthe”. In *Communication et langages* 147: 105-118.
- . (2007) *Fotografare il sacro, Indagini semiotiche*: 53-65. Rome : Meltemi.



- DUBOIS, P. (1990) *L'acte photographique*. Paris: Nathan.
- FLOCH, J.-M. (1985) "Un Nu de Boubat. Sémiotique poétique et discours mythique en photographie". *Petites mythologies de l'œil et de l'esprit, Pour une sémiotique plastique*. Paris-Amsterdam: Hadès-Benjamins.
- FONTANILLE, J. (1995) *Sémiotique du visible, Des mondes de lumière*. PUF.
- . (1999) *Sémiotique et littérature*. PUF.
- . (2004) *Soma & séma, Figures du corps*. Maisonneuve et Larose.
- FRIED, M. (1990) *La place du spectateur. Esthétique et origines de la peinture moderne*. Paris: Gallimard.
- GREIMAS, A.J. (1976) *Sémiotique et sciences sociales*. Paris: Seuil.
- HALL, E.T. (1971) *La dimension cachée*. Paris: Seuil.
- JULLIEN, F. (2003) *La grande image n'a pas de forme ou du non-objet par la peinture*. Paris: Seuil.
- LANDOWSKI, E. (1997) *Présences de l'autre*. PUF.
- . (2004) *Passions sans nom*. PUF.
- . (2005) "Les interactions risquées". In *Nouveaux actes sémiotiques* 101-103: 86.
- MARIN, L. (1993) "Masque et portrait". Documents de travail et pré-publications 226, septembre. Université d'Urbino.
- MARRONE, G. (2006) *Le traitement Ludovico, Corps et musique dans Orange mécanique*. Limoges: PULIM: 132.
- NANCY, J.L. (2000) *Le regard du portrait*. Paris: Galilée.
- OUELLET, P. (2003) *Le sens de l'autre. Ethique et esthétique*. Liber.
- PANOFSKY, E. (1967) *Essais d'iconologie, Les thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*. Paris: Gallimard.
- PARIS, J. (1965) *L'espace et le regard*. Paris: Seuil.
- POE, E.A. (2001) "Le portrait ovale" dans *Nouvelles histoires extraordinaires*. Trad. française Baudelaire. Paris: Folio: 219-223.
- PONTÉVIA, J.M. (2001 [2000]), Tout peintre se peint soi-même "Ogni dipintore dipinge se", Ecrits sur l'art et pensées détachées III. William Blake ed.
- RANCIÈRE, J. (2003) "La phrase, l'image, l'histoire". *Le destin des images*. Paris: La Fabrique.
- ROCHE, D. (1982) *Ecrit sur l'image. La disparition des lucioles (réflexions sur l'acte photographique)*. Paris: Editions de l'Etoile.
- SAUSSIER, G. (2001) "Situations du reportage, actualité d'une alternative documentaire". In *Communications* 71: 312.
- SHAPIRO, M. (2000) "Face et profil comme formes symboliques". *Les mots et les images*. Macula (traduction française).
- SONTAG, S. (1992) *Sur la photographie*. Paris: Seuil.
- . (2003) *Devant la douleur des autres*. Paris: Christian Bourgois.
- WOOD, C. (1996) "Une Perspective oblique. Hubert Damisch, La Grammaire du tableau et la Struktur analyse viennoise". *Les Cahiers du musée national d'art moderne* 58, hiver: 107-129.
- ZILBERBERG, C. (2002) "Précis de grammaire tensive". *Tangence* 70, automne: 111-143.

## Résumé

Cet article prend le parti de répartir les photographies de presse actuelles en trois modèles organisés selon une diachronie. Il examine ces modèles intitulés *modèle iconologique*, *photographie de présence* et *photographie spontanée* à l'aune de trois critères séminaux, la temporalité, la véridiction et la photogénie, pour valider l'hypothèse selon laquelle *trois régimes de croyance* se succèdent et s'argumentent

dans le temps pour renouveler la *photogénie* et restaurer la confiance dans l'image.

## Abstract

This article offers a taxonomy of contemporary press photography. Three types or models are formulated along a diachronic axis: the iconological model, photography *in praesentia* and spontaneous photography. These are determined according to three criteria: temporality, truth function and *photogénie*. The goal of the taxonomy is to validate a hypothesis according to which 3 distinct belief systems have succeeded one another in order to renew *photogénie* and restore our confidence in the image.

ANNE BEYAERT est maître de conférences (HDR) à l'université de Limoges où elle enseigne la sémiotique générale, la sémiotique de l'image et des médias. Elle a publié plusieurs dizaines d'articles dans différentes revues internationales (*RS•SI*, *Protée*, *Sémiotica*, *Nouveaux actes sémiotiques*) qui portent essentiellement sur les fondamentaux sémiotiques de la peinture (la couleur, la texture, le point génératif, la perspective...), sur le portrait et sur la photographie de presse. Elle est responsable de la rédaction des *Nouveaux actes sémiotiques électroniques*, <<http://revues.unilim.fr/nas>>