

New-York, Kaboul, Bagdad: des images de routine, des paradigmes de choc

Catherine Saouter¹

L'article cherche à analyser les images utilisées dans la couverture médiatique internationale occidentale après le 11 septembre 2001, en essayant d'identifier les solutions sémiotiques et formelles construites par les médias. De cette façon nous avons l'intention de comprendre les implications dans le domaine des représentations construites et reconstruites sur les événements. Les images ont été prises pendant trois ans en particulier sur la presse canadienne représentative de la classe moyenne canadienne, de manière que on puisse comprendre, dans cette courte période, les négociations de sens, les tensions, les contradictions, les lieux ordinaires ou les éventuelles ruptures.

Mot-cles : image, journalisme, guerre.

The present article aims to analyze the images used in the occidental international media coverage after the September 11th, trying to identify semiotic solutions and rhetoric built by the media. Thus, we intend to understand the implications in the field of representation that have been built and rebuilt over the events. The images have been selected for over three years, specially on the Canadian press, representative of the Canadian middle class, so that in this short length space it is possible to comprehend the negotiations of meaning, the tensions, the contradictions, the commonplaces or the eventual ruptures.

Key words: image, journalism, war.

O artigo procura analisar as imagens utilizadas na cobertura midiática internacional ocidental após o 11 de setembro de 2001, buscando identificar as soluções semióticas e retóricas construídas pelos mídias. Pretende-se, assim, compreender as implicações no campo das representações construídas e reconstruídas sobre os eventos. As imagens foram recolhidas durante três anos, em especial junto à imprensa canadense representativa da classe média canadense, a fim de que neste espaço de curta duração se possa compreender as negociações de sentido, as tensões, as contradições, os lugares comuns ou as eventuais rupturas.

Palavras-chave: imagem, jornalismo, guerra.

¹ Professeur de l'Université du Québec à Montréal.

Qui se fût trouvé là aurait eu les pieds teints jusqu'à la cheville du sang des hommes égorgés. [...] Aucun des infidèles n'eut la vie sauve; on n'épargna ni les femmes ni les petits enfants. [...] Le peuple des infidèles tomba sous leurs coups comme tombent, d'une branche qu'on secoue, les fruits pourris du chêne, les glands agités par le vent. Après s'être ainsi rassasiés de carnage, nos gens commencèrent à se répandre dans les maisons, et y prirent tout ce qui leur tomba sous la main.

Foucher de Chartres, Histoire de la première croisade

Depuis le 11 septembre 2001, la petite planète Terre est le théâtre d'une trame événementielle dont les aboutissants résistent autant aux volontés de contrôle des décideurs qu'aux vanités² des commentateurs autorisés. L'incapacité à contrôler ou à analyser de façon convaincante semble régulièrement s'amenuiser devant les faits autant que devant l'accroissement exponentiel des informations, au fur et à mesure de la succession des événements. L'expert – commentateur, consultant ou conseiller – échoue autant à prescrire qu'à prédire.

Il est probablement question, dans cet enchaînement des événements, d'un déséquilibre du monde après cinq décennies d'apparente cohérence. Quelque soit le degré de violence de ces décennies – guerres de décolonisation, guerre froide, guerre du Vietnam et autres conflits locaux – un certain entendement du progrès, des droits de l'homme, des libertés civiques a été idéalisé. De la création de l'ONU, en 1945, aux prétentions du droit d'ingérence humanitaire au Kosovo, en 1999, cet entendement a donné un fil conducteur à une souhaitée et appréciée progression de la concorde dans les nations et entre les nations. La première gifle, passée relativement inaperçue, fut le génocide du Rwanda. Aujourd'hui, dix ans après, la petite planète est retournée en croisade. L'Occident tente de s'enfermer dans une forteresse pour assurer la

sécurité de ses territoires, arcqueboutée au culte de la démocratie comme autrefois celui du christianisme. Héraut et héros de cette idéologie, le président des États-Unis, membre d'une secte protestante, conduit la guerre pour amener la bonne parole aux impies, membres de sociétés autoritaires, et préserver le monde libre. Le vecteur primordial de cette dynamique, dans le monde occidental, est l'information, prise en charge par ce qu'on appelait, il y a peu de temps encore, le quatrième pouvoir.

Jusqu'à récemment, la télévision était le chef de file du monde de l'information, loin devant la radiophonie et la presse écrite. Cette hégémonie – en fait relativement récente – a été construite au cours des décennies mille neuf cent quatre vingts et quatre-vingt-dix. Largement observée et analysée, elle montre, depuis quelques brèves années, les signes de ses limites. Depuis la guerre du Kosovo en 1999, un nouveau média de communication, le réseau Internet, prend une importance de plus en plus déterminante à la fois dans la diffusion de l'information et dans le débat public: l'actuelle guerre en Irak en montre l'ampleur de façon spectaculaire. Par ailleurs, le recours aux techniques numériques par tous les médias, des plus anciens aux plus récents, réduit considérablement la durée et les contingences liées au transfert des informations, du théâtre des actions aux salles de rédaction.

² *Vanité* est employé dans son double sens : 1) comme synonyme de suffisance ou d'orgueil; 2) dans le sens de méditation devant ce qui est vain, illustré, par exemple, par ces natures mortes du XVI^e siècle que l'on appelle justement des *vanités*. Au sens de suffisance et d'orgueil, ce sont le ton et les arguments que l'on retrouve sous la plume de Jean Baudrillard (2004) dans son article *Pornographie de la guerre*, paru dans *Libération* (France) le 19 mai 2004. Au sens de méditation devant ce qui est vain, ce sont le ton et les arguments de Susan Sontag (2004), dans son article *Regarding the Torture of Others*, paru dans le *New York Times* (États-Unis) le 23 mai 2004.

Dans ce contexte de précarité internationale et d'hypermédiation, le travail de déchiffrement pour faire la part entre l'information brute et sa mise forme se heurte à une instabilité quasi systématique. Or, le passage de l'une à l'autre s'effectue nécessairement par la construction de discours et de représentations qui traduisent la compréhension des faits, préalable aux décisions et aux actions dans le cas des décideurs, des interprétations et des opinions dans le cas des experts et des citoyens. Si les termes du processus sont en perpétuelle redéfinition, le travail strictement sémiotique de l'interprétation des signes ne peut aboutir à un état stable, quoi qu'il en soit du caractère nécessairement provisoire de cette stabilité. Entre la fixation définitive des significations, ce qui mettrait fin à toute possibilité discursive, et la perpétuelle interruption du processus d'interprétation, prend place la marge indispensable à l'appréhension du monde, condition de possibilité du débat social.

La couverture médiatique de la chronique internationale, depuis le 11 septembre 2001, témoigne de façon éloquente de cette problématique. Dans le cadre de la présente étude, nous allons tenter d'en illustrer les termes, d'identifier les solutions sémiotiques et rhétoriques construites par les médias et d'estimer leurs implications dans le champ des représentations construites et déconstruites au fur et à mesure des événements.

Cette étude est centrée sur l'image, donc sur le langage visuel, mode d'expression et de communication fondamental après un siècle et demi de Révolution industrielle et de médias de masse. Des images exemplaires ont été retenues pour former un échantillon représentatif d'une chronique échelonnée sur trois années, qui conduit de New York à Kaboul, puis à Bagdad. Recueillies depuis septembre 2001, ces images ont été retenues au fur et à mesure de leur apparition dans l'espace public, pour la place et l'impact que la chronique médiatique leur a accordés. Travaillant ici dans la courte durée, ce critère a été délibérément retenu afin de pouvoir ausculter une procédure sémiotique en train de s'effectuer : celle de la négociation du sens, avec ce que cela implique de tensions, de contradictions, de lieux communs ou d'éventuelles ruptures. Ces images proviennent des médias occidentaux et, plus particulièrement des médias canadiens, parmi lesquels le quotidien québécois *La Presse*, que l'on peut considérer comme représentatif de l'opinion moyenne de la classe moyenne, groupe très largement dominant d'une

puissance dite moyenne du bloc occidental. Ce n'est que lorsque que la distanciation historique le permettra qu'une étude systématique de corpus exhaustifs pourra être envisagée.

Pour procéder à l'analyse des images retenues – qui, dans ce contexte, sont toutes figuratives – nous allons les envisager dans une triple acception. Chacune de ces acceptions va nous permettre de pointer une des dimensions de la problématique et de la discuter plus spécifiquement.

L'image est un signe

Premièrement, l'image figurative est un *signe*. En déclinant et composant registre de la couleur et registre de la lumière, elle propose une relation déterminée avec un objet, essentiellement analogique mais pas seulement, dont elle propose une représentation (Saouter, 1998b): c'est ce qui la fonde en tant qu'objet sémiotique. L'étude *sémiosique* de cet objet *sémiotique* consiste à considérer l'image comme, d'une part, un point de vue, une interprétation élaborée par un producteur, par exemple un photographe, mais aussi comme, d'autre part, le point de départ d'un enchaînement de commentaires, d'interprétations qui, dans l'espace et la durée de sa diffusion, nourrissent, amplifient ou, même, modifient la signification initialement inscrite par son producteur³. Ce concept de sémiose est une des propositions fondamentales du philosophe Charles S. Peirce et sa théorie de l'action du signe s'applique intégralement à toute analyse des images. Cependant, le signe, *tenant lieu de quelque chose d'autre*, passé le plan strictement rhématique – ou dénotatif –, incite à discuter plus avant le rapport entretenu avec ce à quoi il renvoie. Dans le cas de l'image, ce rapport en est un à la fois de substitution et de similitude. Ce double rapport, ainsi que le commente Carlo Ginzburg (1998, p. 73), inscrit une temporalité dans le procès communicationnel du signe: *d'un côté, la représentation tient lieu de la réalité qu'elle représente et, par conséquent, évoque une absence; de l'autre, elle rend visible la réalité qu'elle représente et suggère donc une présence*. Cet argument explique la confusion possible – ou délibérée – entre le signe et son objet. À l'adage *du mot chien qui ne mord pas*, correspond l'avertissement gravé au XI^e siècle au tympan nord de l'église Saint-Michel d'Estella, en Navarre: *cette présente image que tu vois n'est ni Dieu ni homme, mais il*

³ Pour un développement plus complet de la distinction entre "sémiotique" et "sémiosique", voir C. Saouter (1998b).

est Dieu et homme celui qui figure [sur] cette image sacrée. De surcroît, lorsque l'image est une photographie, la relation de renvoi est dite indiciaire et la culture a consacré ce caractère comme preuve de l'authenticité de ce que qui est représenté, de *ce qui a été*, pour reprendre la formule de Roland Barthes (1980, p. 109-119). La photographie rend présentes des choses *vraies*.

La trajectoire New York-Bagdad-Kaboul a donc livré une vaste série d'images, qui sont autant de signes et qui renseignent sur l'appréciation et l'appréhension des événements. Dans la masse des images produites et diffusées, le temps qui passe en retient un certain nombre qui concentre les informations primordiales. Parmi celles-là, quelques unes deviennent éventuellement emblématiques. Trois ans après l'attentat du 11 septembre 2001, c'est une séquence télévisuelle qui tient ce rôle. Captée peu après 8 heures 45 ce matin-là, elle donne à voir la tour nord du World Trade Center en feu et un avion qui s'approche puis s'encastre dans la tour sud. La presse imprimée a su en disposer, en recourant aux procédés bien établis de la métonymie ou de l'ellipse. Par la métonymie, une seule image suffit: une tour est déjà en flammes, la trajectoire de l'avion vers la deuxième permet d'inférer ce qui va suivre. Par l'ellipse, en deux images, tout est dit: dans la première, un avion entre dans le champ alors qu'une première tour est déjà en feu; dans la seconde, les deux tours sont en feu et on ne voit plus d'avion⁴. La place de cette séquence dans la mémoire et sa valeur emblématique ont été récemment confirmées par le lauréat de la palme d'or du festival de Cannes de l'année 2004. Dans son film *Fahrenheit 911*, Michael Moore a placé cette séquence juste après le générique. Il a choisi d'en escamoter les images et la bande sonore se déroule devant un écran noir. Ce choix paradoxal repose sur la certitude d'une reconnaissance de la scène dans la mémoire des spectateurs.

Il faut noter que cette séquence est du ressort de l'écriture télévisuelle, la version photographique n'en étant qu'un avatar, initié par Associated Press⁵. De toute évidence, une importance particulière est accordée au *moment précis* où sont enclenchées les péripéties de cette terrible journée ainsi qu'à *l'entière trace* du premier acte. Des photographies, spectaculaires et parfaitement intelligibles, une séquence vidéographique stupéfiante, réalisée par un touriste québécois, côtoient cette séquence sans jamais la

supplanter et cela signale, du côté de la réception, une importance prépondérante accordée au fait brut, dégagé de tout effet esthétique ou rhétorique. Autrement dit, dans cette séquence initiale, la part de la documentation prime sur celle de la représentation. Ce fait, en soi, est remarquable et mérite un commentaire. Malgré la prolifération tout à fait gigantesque des images au cours de cette journée, due au très grand nombre de photographes présents et aux commodités technologiques accessibles, comme on peut l'attendre d'une ville comme New York, c'est la version minimale qui est préférée: point de vue frontal et fixe, plan d'ensemble à grande distance, tournage en plan-séquence uniforme, éclairage neutre. Cela est peut-être le symptôme d'un certain détachement envers la rhétorique médiatique et d'une absence d'intérêt, dans ce cas, pour ce qu'on appelle *une bonne image*.

Une seconde photo a bénéficié d'un large engouement aux États-Unis tout en étant diffusée mondialement, mais, trois ans après, elle rejoint peu ou prou le corpus global rattaché à l'attentat. Prise par Tom Franklin, de l'Associated Press, elle donne à voir trois pompiers hissant le drapeau des États-Unis le long d'un mât planté de guingois dans les gravats des tours écroulées. Le lien avec une photo de la seconde guerre mondiale, prise par Joe Rosenthal en 1945 sur l'île Iwo Jima, pendant la bataille du Pacifique, a été immédiatement fait autant par le photographe, en regardant dans le viseur (Saouter, 2003, p. 164), que par de nombreux lecteurs des médias.

Cette photographie, en termes de représentation, installe le pompier dans le rôle du sauveur de la patrie, et l'inscrit comme un soldat idéal – un guerrier qui ne tue pas – dans un paradigme de la représentation de la guerre, qui a trouvé une forme parachevée pendant la guerre du Kosovo (Saouter, 2003, p. 121 et suivantes) puis, triomphale, pendant cette journée du 11 septembre 2001. *La ruine, la victime civile, le soldat bienveillant*: ces trois motifs sont déclinés *ad nauseam* par les cameramen, les reporters photographes et les chefs de pupitre. La volonté de bannir la guerre n'autorise plus qu'à montrer des soldats aidants, dont l'idéal est le Casque bleu. Le militantisme humanitaire et pacifiste favorise les portraits pathétiques de femmes, d'enfants, de vieillards impuissants. Le rejet de toutes les horreurs donne place à un motif exclusif, celui de la ruine qui vaut pour toute considération contextuelle. Protagonistes, combats et actes guerriers, cadavres et blessés

⁴ Pour une analyse plus complète de la couverture médiatique de l'attentat de New York, voir C. Saouter (2003, p. 155 et suivantes).

⁵ Je veux ici remercier mon étudiant Laval Guy, de l'Université du Québec à Montréal, qui a retracé avec précision le déroulement des captations en images de la journée du 11 septembre 2001.

abandonnés sont totalement exclus des images. Cette éradication de la guerre que les sociétés n'arrivent pas produire dans les faits, on la trouve réalisée par les logiques de la représentation à l'œuvre dans ce paradigme édulcoré. Bien que résultant des pratiques du photojournalisme, donc du traitement de l'information avec la déontologie qui s'y rattache, ce paradigme visuel réussit à échapper au cadre documentaire dans lequel il est pourtant strictement inscrit.

L'attentat de New York en a donné une occurrence d'autant plus parfaite que l'univers idéologique et culturel qui encadrait sa mise en images était celui-là même qui était la cible désignée. Les images ont été coulées dans un moule pré-établi, aisément respecté par les professionnels des médias qui ont spontanément reconnu l'exercice d'une auto-censure (Saouter, 2003, p. 162). Passée la phase dite d'actualité, les images ont alors servi à produire des numéros spéciaux de revues, des livres commémoratifs et autres publications, dans lesquels abondent les portraits des employés des tours, les portraits des pompiers, la scène de 8 heures 45 et les restes grandioses du World Trade Center: des images de convenance qui faisaient foin de tous les enjeux, de tous les problèmes sous-jacents.

L'impact profondément anxiogène provoqué par cet attentat, particulièrement en Amérique du nord, a été saisi et exprimé par un tout autre type de producteurs qui recourent à l'image, non pas indiciaire, mais iconique: les dessinateurs et les caricaturistes. Dans l'intertexte des photographes, il y avait le cliché de Rosenthal. Dans celui des dessinateurs, il y a Goya et Munch. *Der Schrei* (le cri, 1895) a été repris par plusieurs dessinateurs et on le retrouve pastiché, par exemple, par Anthony Jenkins, dans *The Globe and Mail* (Canada), et par Cost, dans *Le Soir* (Belgique). L'aberration des moyens utilisés pour commettre l'attentat est relevé par Serge Chapleau, dans *La Presse* (Canada), avec un faux diagramme de l'évolution de l'armement qui place l'exacto à la fine pointe du progrès. L'abjection des agresseurs est ciblée par Clay Bennett, dans *The Christian Science Monitor* (États-Unis) et par Patrick Corrigan, dans *The Toronto Star* (Canada), avec le rat et le serpent comme métaphores de l'insaisissable terroriste. Aislin, dans *The Gazette* (Canada) et Poirier, dans *Le Journal de Montréal* (Canada), en retiennent les impacts symboliques en animant la statue de la Liberté pleurant devant les décombres. Serge Chapleau, encore, soulève la question des protagonistes et la résout en assimilant tous les Arabes à Ben Laden

par un équivalent visuel de l'expression *chercher une aiguille dans une botte de foin*.

Il est étrange de constater une telle inversion des moyens qui renvoie à des usages antérieurs à la guerre de 1914-1918. Philippe Dagen (1996) a bien montré comment la démesure meurtrière de la première guerre mondiale avait réduit les peintres au silence. En effet, les images de ce conflit, celles qui ont contribué à le révéler à ceux de l'arrière, furent des photographies prises dans l'enfer des tranchées. L'expression dessinée de l'horreur ne vint que plus tard, avec, par exemple les gravures d'Otto Dix, dont l'impact cependant resta en deçà de celui provoqué par *Krieg dem Krieg* (Guerre à la Guerre), le livre d'Ernst Friedrich⁶, dont l'argument était construit à partir de photographies. On pourrait tout autant évoquer le travail des peintres de guerre pendant le second conflit mondial, connu de rares spécialistes. Les croquis de Alex Colville à la libération du camp de Büchenwhal sont encore moins connus que les gravures dénonciatrices de Dix.

À cette étape, les particularités de la couverture médiatique de l'attentat de New York peuvent être retenues comme suit. Au plan de la mise en images, l'emblème de l'événement est un plan-séquence en temps réel sans aucun attrait esthétique et l'expression des impacts et des enjeux ont été davantage l'œuvre des icônes que des captations indiciaires. Au plan des représentations, les captations indiciaires reconduisent un paradigme selon lequel New York, la cité par excellence, a été attaqué dans son meilleur symbole, chef d'œuvre d'architecture, ce qui a meurtri et tué des milliers de citoyens, victimes innocentes, à la rescousse desquels se sont précipités, au sacrifice de leur vie, d'héroïques pompiers, soldats bienveillants de la société civile. Les productions iconiques révèlent une problématique autour de l'événement selon laquelle ce qui a été attaqué est la cité emblématique du monde démocratique et libre, la forme de l'attaque a atteint des sommets de violence inouïs, les moyens pour y parvenir étaient d'une simplicité affolante, les responsables de cet acte sont l'émanation naturelle de la société arabe et musulmane.

Le deuxième acte a été joué à Kaboul. Cette opération de représailles menée par les États-Unis contre un des pays les plus délabrés de la planète a été admise unanimement par la communauté internationale. Le fil conducteur pour étudier les images de cette brève et efficace intervention, a été le repérage de toute image qui dérogerait du paradigme décrit plus haut et de toute nuance ou

⁶ Ernst Friedrich (1894-1967), militant pacifiste allemand, auteur de *Krieg dem krieg* (première publication en 1924) et fondateur, à Berlin en 1925, du Internationalen Anti-Kriegsmuseums, détruit par les nazis en 1933.

modification apportée à la problématique construite par les dessinateurs autour de l'attentat du 11 septembre. Le bilan est une confirmation sans ambiguïté et du paradigme et de la problématique.

Un bref exemple en donne une récapitulation synthétique. En novembre 2001, la société Radio-Canada produit quatre publicités pour une de ses chaînes radiophoniques. Diffusées dans la presse imprimée, elles sont conçues pour des demi-pages inférieures. Sous un bandeau de trois photographies, est inscrit un slogan en lettres capitales, *L'info d'heure en heure*. Dans le coin inférieur droit, apparaît le logo de la société et l'indicatif de la station radio. Cette même composition est employée avec quatre séries d'images différentes. Les douze photographies, issues probablement des documents d'actualité de la société – aucun crédit n'est indiqué – toutes cadrées en gros plan sur des visages, sauf deux, retracent avec économie les principales facettes de l'intervention.

Tout d'abord, le nécessaire engagement des hommes et leur départ au combat. Trois hommes en uniforme enlacent leurs proches: une femme, un collègue, un enfant. Si deux d'entre eux sont des militaires, le troisième est un pompier. Le gros plan met l'accent sur la proximité affective entre les personnes, laisse bien visibles les expressions graves et émues et place le spectateur dans une relation de proxémie intime avec les protagonistes. Le pompier, par synecdoque, renvoie aux causes de ces départs, l'attentat du 11 septembre. Le pathos de la mise en scène inscrit le sacrifice. L'énonciation dans le registre de l'intime assure la solidarité du spectateur. Il est question d'une guerre juste. Viennent ensuite les causes de cette guerre juste. Le deuxième bandeau donne à voir un raccord dans l'axe sur une même photographie montrant, en plan rapproché, plusieurs femmes portant une burka et un petit enfant au regard triste regardant directement dans l'axe de la caméra. Le cadrage, de plus en plus serré, isole finalement la grille de la burka. Il faut que cesse la barbarie d'une société qui confine ses femmes dans de telles prisons ambulantes. Le regard d'adresse de l'enfant implique le spectateur dans cette mission. Le troisième bandeau fête la victoire. Deux images montrent des rires et de cris de joie. Dans la troisième, en très gros plan, un homme se fait raser la barbe. Les coiffures indiquent que les protagonistes sont des Afghans. La société attaquée fête elle-même ses libérateurs. La barbarie était le fait d'une minorité. Enfin, dans un dernier bandeau, l'accent est mis sur l'aide internationale. Un recul après un gros plan sur un colis alimentaire montre que l'on se soucie du bien-être des enfants et, par là, de toute cette société afghane.

Conforme au paradigme décrit plus haut et tout à fait manichéenne, cette série publicitaire n'en reste pas moins relativement conforme aux faits. L'intervention fut courte et ciblée, sans volonté sous-jacente d'occupation ou d'impérialisme. Le régime des talibans exerçait une oppression décrite par les Afghans eux-mêmes et ce régime entretenait des liens démontrés avec les terroristes du 11 septembre. Il n'y aura pas de contre-discours. Mieux la burka, à elle toute seule, devient l'emblème de ce conflit et il faut noter, à cette occasion, qu'il s'agit là d'un *objet matériel* érigé en signe: l'entreprise de symbolisation ne s'est pas saisi d'une image. En contexte d'hypermédiation, ceci est un fait devenu très rare.

Notons maintenant l'existence d'un autre corpus en parallèle, complètement indépendant du précédent dans lequel surgit un tout autre type de représentations: l'exposition des cadavres. On les verra fréquemment dans les reportages télévisés, abandonnés au bord des routes, traînés dans la poussière par un belligérant. Un reportage de ce type obtient même la consécration du World Press Photo 2003, l'un des plus prestigieux prix internationaux de photographie. Dans la catégorie photo isolée, le premier prix revient à la photo d'un enfant afghan mort, préparé pour les rituel funéraires. Depuis l'invasion de la Grenade, des Malouines, et la guerre du Golfe, la représentation du cadavre est un tabou infranchissable: la guerre est propre. Pendant l'intervention en Somalie, une scène de ce genre avait été diffusée: les États-Unis avaient retiré leur troupes. Ce fléchissement de la censure – et de l'auto-censure – autorise une résurgence paradigmatique: les morts de l'ennemi appartiennent à un groupe distinct. Ils sont ceux de *l'autre* et de la barbarie à vaincre, témoins de notre combat victorieux. Si le conflit afghan à lui tout seul, semble interdire d'être tout à fait catégorique, les événements subséquents confirment hors de tout doute la levée de l'interdit.

La chronique visuelle du troisième acte, la guerre en Irak et la prise de Bagdad, montre, dorénavant et régulièrement, des cadavres irakiens. Pendant un temps, dans la presse imprimée, les légendes sont redondantes et répètent qu'il s'agit là de soldats tués en telle ou telle circonstance. Un signe de considération reste accordé à ces morts. Puis, dans le journal *La Presse* (Canada) du 8 avril, vient la publication d'une photographie de Roland Rebour, d'Associated Press. En avant-plan d'un champ assez large, très visible, gît un cadavre, face contre terre. À l'arrière, hors focale, un groupe de soldats états-uniens avancent vers le spectateur. Et la légende dit: *À la suite d'une attaque, ces marines du 3^e bataillon viennent de mettre la main sur un*

*point stratégique, un pont qui mène vers Bagdad*⁷. Le cadavre est devenu une banalité du décor et ne mérite plus une mention. Une telle tolérance conduit d'ailleurs peu à peu à aussi montrer les cadavres de *notre* côté. Le coup d'envoi a lieu le 12 mars avec des unes consacrées à l'attentat de Madrid. Parmi les différentes photos choisies par les rédactions, prend place celle, en plongée, sur de nombreux corps alignés les uns contre les autres dans les linceaux provisoires des opérations de secours. Tout en respectant strictement le rituel anthropologique – le cadavre est dans son linceul – cette photo rend obsolète la métaphore conventionnelle conservée par d'autres unes: un wagon déchiqueté en lieu et place des corps massacrés. Et puis, le 31 mars, captés par Associated Press et APTN, ont surgi – parfois même à la une de certains journaux – des images de restes humains à l'occasion d'un effarante profanation commise par la population de la ville de Falloujah. *Montrer l'horreur ou pas?* titre un article (Bergeron, 2004). Son auteur rapporte les débats qui ont animé les salles de presse et les diverses attitudes retenues qui, néanmoins, ont à peu près toutes abouti à la diffusion effective. À noter, *aux États-Unis, la Maison-Blanche et le Pentagone affirment n'avoir donné aucune consigne aux chaînes pour censurer les scènes horribles filmées à Falloujah* (Bergeron, 2004). Or, pourtant, cette même Maison-Blanche, une semaine auparavant, s'était insurgée contre la diffusion des portraits de prisonniers états-uniens, arguant de la Convention de Genève. L'explication de cette différence de posture doit être exposée. Les cadavres profanés à Falloujah n'étaient pas ceux de soldats ni de personnels civils relevant des instances officielles présentes en Irak. Il s'agissait de quatre employés d'une société de sécurité, la *Black Water*, autrement dit, des *mercenaires*⁸. Ces sociétés de sécurité prolifèrent actuellement en Irak où l'on compte environ 15 000 de ces mercenaires, plus nombreux que les soldats du contingent britannique. Ils font de la sous-traitance pour l'armée, assurent la sécurité de toutes sortes d'entreprises et d'organismes, y compris celle de l'aéroport et de l'ambassade suisse à Bagdad. Employés privés, ils ne sont pas comptabilisés dans les morts *tombés pour la patrie* et l'État n'a pas de devoir à leur rendre et, notamment, n'a pas à rapatrier leur cercueil enveloppé dans le drapeau national. Vu le profil usuel de ce genre de baroudeur, il n'y a guère à

craindre une mère éplorée pour ameuter les médias ou attendrir un public. Ils sont donc traités comme une contingence. Un rescapé du *Black Water* raconte que pendant l'embuscade de Falloujah, ils sont restés en contact radio permanent avec leur client, la coalition américaine et britannique, qui a promis l'envoi de renforts qui ne sont jamais arrivés. Les rescapés ont été sauvés par des Irakiens.

Le pire reste à venir: les images vont révéler que l'armée des États-Unis pratique la torture. Bien que les plaintes de simples soldats aient été exprimées dès l'automne 2003, malgré le rapport incendiaire du général Antonio Tabuga remis le 3 mars 2004 au général de corps d'armée Ricardo S. Sanchez⁹, malgré la sortie de l'information dans le *New Yorker*, ce n'est qu'au début du mois de mai, avec l'apparition des photos accablantes, que le problème n'est réellement dénoncé et débattu dans l'espace public. La puissance de l'image comme signe apparaît dans toute sa force: indiciaire et iconique, sa capacité à décrire et à prouver ne souffre aucune comparaison avec les moyens du texte. Bel et bien, *une image vaut mille mots...*

En trois ans, la trajectoire qui a mené de New York à Bagdad a renversé le long travail sémiotique qui visait à conjurer la guerre et dont les origines prennent place pendant la première guerre mondiale. Sous l'apparente hégémonie du résultat obtenu, demeurent les traces des exactions de cette même période historique, et les représentations d'un monde œcuménique et pacifiste n'ont pu les gommer des mémoires. La torture pratiquée à Abou Ghraib a rappelé à certains, comme Susan Sontag (2004) et Luc Plante (2004), dans le *New York Times*, la pratique du lynchage des noirs dans le sud des États-Unis, et les photographies qu'on se plaisait à en faire. Dans *Le Monde* du 5 mai, Plantu se souvient du Klu Klux Klan et, dans celui du 9-10 mai, Florence Beaugé (2004) rappelle la pratique de la torture et la photographie de cette torture pendant la guerre d'Algérie. Richard Héту, dans *La Presse* du 9 mai, cite le secrétaire d'État Colin Powell, qui, lui, se remémore le massacre de My Lai en 1968. Au cours des trois années écoulées, le paradigme visuel de la bienveillance et de la compassion a volé en éclats pour laisser la place, dans les représentations et sur de nombreuses tribunes, à la résurgence d'une culture de guerre, désignant à nouveau la division en camps

⁷ *La Presse*, Montréal, 8 avril 2003.

⁸ Les renseignements de cette partie proviennent du documentaire *Guerriers à louer*, Suisse, réal. Jean-Philippe Ceppi *et al.*, prod. Télévision Suisse Romande, couleur, 50 mn, 2004.

⁹ *Le rapport secret du général Tabuga qui dénonce des "traitements sadiques"*, in dossier *La torture dans la guerre*, *Le Monde*, Paris, 9-10 mai 2004.

belligérants – sinon belliqueux – la réalité de la mort et des inévitables exactions. L'exposition de cette résurgence, rapide et abondamment documentée, repose pour une très large part, sur la diffusion intensive d'images suivant des canaux dont la performance dépasse dorénavant les possibilités de contrôle des pouvoirs en place, politique ou médiatique. Propagande, censure et auto-censure n'arrivent pas à tenir leur prise. La prolifération des images agit comme un gigantesque lapsus. Et cela est possible car l'image, comme signe, est fondamentalement conditionnée par le fait qu'elle est un objet matériel. C'est ce qu'il faut maintenant envisager.

L'image est un sémiophore

La deuxième acception considérée ici est donc, en accord avec Krystof Pomian (1997), l'image figurative comme *sémiophore*, sorte d'objet spécialisé, spécifiquement conçu pour consigner, exposer, diffuser des représentations. Le lien ontologique de l'image avec le monde matériel a été occulté par la modernité et ce que Victor Stoichita (1993) nomme *l'instauration du tableau*. Depuis l'hégémonie du tableau, de la perspective monoculaire et de *l'imitatio*, promu depuis les XV^e et XVI^e siècles, cet aspect pourtant irréductible des expressions visuelles, a été progressivement invalidé au profit d'une relation exclusive avec ce qui est donné à voir, avec ce dont il est question, conduisant à considérer comme quasi synonymes les termes "image" et "représentation". Une telle propension ne peut prétendre pourtant à aucune validité ni sémantique, ni culturelle, quelque soit le lieu ou l'époque, et il n'est donc pas surprenant de constater qu'un rappel à l'ordre en la matière puisse être formulé par les historiens de l'art médiéval, comme par exemple Jérôme Baschet (1996, p. 11 et 13) :

"représentation" a le double inconvénient de désigner un champ qui déborde largement l'image et de négliger, en ce qui la concerne, sa dimension d'objet. [...] Il faudrait donc] lier étroitement l'analyse des deux relations que la représentation entretient d'une part avec son prototype, et d'autre part avec l'élément-objet qui fonde son inscription dans un dispositif.

Considérer l'image comme un sémiophore, comme un objet concret et médiateur d'une représentation, conduit à porter l'attention sur ce que nous avons nommé ailleurs la relation entre le *donnant à voir* et le *donné à voir* (Saouter, 1998, p. 34), entre la mise en image et la représentation, tenant compte de la fonction de la matérialité de l'image dans cette relation. Dans le cas des images-médias, cela implique de considérer les moyens techniques qui conditionnent leurs constructions, leur disposition dans les supports qui les véhiculent, et les aspects de leur diffusion, tenant compte du canal utilisé.

Ayant souligné que la séquence emblématique du 11 septembre était l'œuvre de la télévision, précisons maintenant qu'elle a été captée par une caméra-robot de la chaîne CNN. Il s'agit donc ici du regard d'une machine qui saisit le *moment décisif*¹⁰ pendant que la fourmilière humaine est occupée ailleurs. Cette donnée insolite n'est pas sans portée symbolique, lorsque l'on sait qu'une commission scrute en ce moment la *cécité* de la Maison Blanche devant les signaux transmis à l'époque par divers services gouvernementaux autant que par des personnes, notamment et non la moindre, le président sortant Bill Clinton. Notons à nouveau qu'une captation vidéographique, parmi les plus remarquables documents de cette journée, fut l'œuvre d'un *amateur* en séjour *touristique* à New York. Une synthèse tout à fait acceptable de l'intervention en Afghanistan a été conçue sur la table de concepteurs *publicitaires*. Les photographies décisives de la torture en Irak sont le ressort de *soldats anonymes* immortalisant leurs exploits pour leurs *albums-souvenirs*.

Pendant ce temps, du côté des professionnels, nous trouvons un photographe, dont la citation de Iwo Jima se retrouve sur des emballages de boîtes de céréales et de barres de chocolat (Saouter, 1998, p. 164). Ces professionnels, nous les trouvons encore occupés à traquer des icônes, tentant de réitérer le succès de Nick Ut, photographiant au Vietnam la petite fille brûlée au Napalm (Ut, 1973). Le *National Geographic*, en Afghanistan, orchestre toute une entreprise de réification autour d'une certaine petite fille aux yeux bleus (ou verts), photographiée pendant l'invasion de l'ex-URSS, retracée, à grands frais, à l'occasion de l'intervention de 2003. Placée à plusieurs reprises en couverture du magazine, déployée sur des doubles pages dans ses âges d'enfant et d'adulte, cette personne protestera de sa collaboration forcée à cette

¹⁰ On reconnaîtra ici l'expression du photographe Henri Cartier-Bresson, résumant toute une approche de la photo documentaire et du photoreportage qui eut le rayonnement que l'on sait. Voir, à ce sujet, Cartier-Bresson (1952).

opération de marketing et le grand public ne montrera pas connivence particulière avec le projet. Mêmes limites avec la photographie du jeune Ali Ismaël Abbas, amputé de ses deux bras. Même échec encore concernant l'édification de la soldate Jessica Lynch en icône de la liberté, suite à son pseudo sauvetage par un commando d'élite. Malgré la connivence servile des médias, son passage, aux États-Unis, sur tous les plateaux de télévision et les montants royaux versés pour l'achat de son histoire par Hollywood, le nom Jessica Lynch est largement effacé, aujourd'hui, par celui de Lynndie R. England, soldate-tortionnaire de la 372^e compagnie. De mauvaises photos d'amateurs enfoncent dans les limbes des bataillons de photographes et autres professionnels des médias, qui malgré leurs moyens et leur compétence sans commune mesure, n'ont su montrer guère plus que de fausses idoles ou des statues déboulonnées par les bons soins de la propagande. Pire, avec leur torrent d'images, ils ont ennuyé le public qui, après deux semaines de guerre en Irak, manifestait son retrait par une baisse signalée des cotes d'écoute (Collard et Trudel, 2003). Pire encore, dans leur précipitation coutumière, piégée par les trop faciles techniques numériques, ils ont fini par produire de fausses images, comme ce fut le cas dans le *Daily Mirror*¹¹ et le *Los Angeles Times*¹². Le *New York Times* finira même par admettre, sous les accusations de son propre ombudsman, Daniel Okrant (2004), son propre laxisme éditorial. Réduits parfois à faire la chronique de leur propre travail, comme dans le journal *La Presse*, avec la rubrique *Les médias au front*¹³, ils ont assisté sans solution de riposte à l'émergence, sur leur propre terrain, des images de l'autre, le réseau qatariote *Al-Jezira*, qui trouve, jusqu'en Amérique du nord, un public friand. Le simple citoyen a largement manifesté son émancipation devant les sources journalistiques en consultant massivement, non seulement des sites Internet, mais, parmi eux, les *blogs* issus d'initiatives individuelles, y compris de journalistes déjà à l'emploi de médias traditionnels: 77% des Américains ont utilisé le Net. [...] *Exaspérés par la frilosité et le patriotisme des médias américains en temps de guerre, ils utilisent le réseau pour chercher, diffuser, ou échanger une information différente sur le conflit* (Bérubé, 2003). Stérilité ou dérive de la rhétorique du photojournalisme de guerre, la caducité de ses mises en images culmine avec une solution de mise en page, décidée par le magazine *L'Actualité* (Canada), dont le créneau parmi les périodiques est sensiblement similaire celui du *Time* (États-Unis) ou de *L'Express* (France). Sous la rubrique *Entretien* de la livraison du 15 juin 2004, un texte intitulé *Nécessaire la*

torture? débute sur les pages 24 et 25, placées en vis-à-vis. La pliure du papier crée une division bien visible entre page de gauche et page de droite, ce qui permet le positionnement, dans la composition plastique, des termes du débat: à gauche, *oui*, en caractères verts; à droite, *non*, en caractères rouges. En mortaise, à droite comme à gauche, les portraits des experts interviewés. Au-dessus du titre en caractères gras et noirs, courant d'un bord à l'autre de la double-page, prend place une frise constituée de cinq clichés de torture à la prison d'Abou-Ghraib. Que l'on m'accorde de qualifier le caractère de cette crise de résolution décoratif tout en notant une information contextuelle. Il se trouve que, au moment précisément de cette parution, au Canada, se déroulent deux campagnes électorales simultanées (l'une au niveau fédéral, l'autre au niveau municipal, dans la province de Québec), qui, à leur tour, utilisent cette formule très convenue de composition par la double page ou par une division de la page simple en deux colonnes. Cette rhétorique de l'opposition binaire, visuelle autant que verbale, est une solution des plus courantes de la presse imprimée pour toutes sortes de sujets: séance chez l'esthéticienne offerte à une lectrice avec les photos *avant et après*, rénovation d'une salle de bains dans un magazine de décoration, etc. Avec *L'Actualité*, le problème de la torture devient une déclinaison parmi d'autres de la variété des activités et des débats autorisés par la liberté de vivre et de s'exprimer en démocratie.

Deux images sanctionnent sans ambiguïté l'incapacité des experts en tous genres à encadrer l'exercice sémiotique en cours, sinon depuis 2001, au moins depuis 2003, avec le déclenchement de la guerre en Irak. Tout d'abord, signalé par le caricaturiste Serge Chapleau, l'échec de l'Occident, qui de son point de vue, rend impossible toute représentation. Le 21 mars 2003, il produisait, en lieu et place de ses portraits habituels, un carré noir et une simple date, celle du déclenchement des frappes sur Bagdad. Un caricaturiste réduit au silence visuel est probablement le symptôme le plus éloquent qui puisse être reçu en ces temps incertains. La seconde image est l'image de deux images. Photographiée par Behrouz Mehri, de l'agence France-Presse, elle donne à voir une palissade dans la ville de Téhéran sur laquelle ont été accrochés deux pseudo tableaux, dûment encadrés, reproduisant deux photos d'exactions à Abou-Ghraib dont celle, inévitable, de Lynndie England. Figure rhétorique de la mise en abyme, cette photographie des images dans l'image, illustre l'acculturation générale de la planète – ici

¹¹ Le *Daily Mirror* a présenté des excuses par voie de communiqué de presse le 14 mai 2004 (s.: Associated Press).

¹² Le journal a renvoyé le photographe Brian Walsks, responsable de la manipulation.

¹³ Dix livraisons du 21 mars au 8 avril 2003; la première a été rédigée par Pierre Trudel, les suivantes par Nathalie Collard.

des musulmans produisant des représentations humaines, interdites par leur religion mais autorisées malgré tout par leur tradition persane, celle-là consolidée par l'influence occidentale – et confirme le procès cathartique revendiqué par une historienne: *Il faut publier ces photos car ainsi, on casse le jeu qui consiste non seulement à humilier la victime, mais à prolonger cette humiliation en la projetant dans la mémoire par le biais de la pellicule, Quand elle est publiée, la photo change de statut. Elle dénonce le bourreau, au lieu de lui appartenir* (Mauss-Copeaux, 2002, in Beaugé, 2004). Cette historienne, française, est citoyenne d'un État ridiculement anti-américain mais, fondé, en la circonstance, dans ses critiques envers le gouvernement de George W. Bush, président en exercice, celui-là sans légitimation électorale ni démocratique, mais déclaré élu par les tribunaux de l'État de droit. Par les solutions désuètes de la représentation gommant ses conditions d'énonciation, les victimes irakiennes, anciennes ennemies de l'Iran qui livra à leur pays une guerre meurtrière de dix ans dans les années mille neuf ans quatre vingt dix, se trouvent réintégrées dans les rituels du deuil et de la mémoire, s'offrant par là, à titre de victimes, comme des alibis à la première occasion fanatique.

Comme on dit, au Québec: on n'est pas sorti du bois...

Cette étonnante déstabilisation de l'information par l'image est causée par l'aspect matériel des images. Le facteur de la taille (petit ou grand format), le facteur de la quantité (image isolée ou mise en série), celui de la disposition sur un support (dans des pages intérieures d'un magazine ou affichées dans la rue), celui de la charge émotive (jeu du noir et blanc ou de la couleur), celui de la formalisation de la représentation (rhétorique de l'amateur ou du professionnel), celui de la versatilité de la diffusion (tout azimut sur Internet ou contrôlée dans les médias traditionnels) : tous ces facteurs, fondamentaux pour la construction du signe visuel et son action, sont tous liés à sa matérialité. Montrer l'horreur à la une n'a pas la même portée sémiotique que la montrer à la page 14. Lui donner la taille d'un timbre-poste n'a pas la même portée sémiotique que l'étaler sur quatre colonnes. Tout cela est connu depuis des temps immémoriaux mais, encore une fois, la culture du texte persiste à entretenir un décalage anachronique entre les compétences culturelles réelles des sujets sémiotiques et la compréhension de cette compétence par les élites intellectuelles et les leaders d'opinion. Or, parce qu'elle est à la fois signe et objet matériel, l'image peut occuper une fonction très particulière dans les processus de communication, éventuellement lourde de conséquences, et subsumer très largement ce que, depuis le travail de Roman Jakobson, on appelle la *fonction poétique*, autrement

dit la simple médiation d'information (sans égard pour la valeur de vérité), les protagonistes de la transaction étant placés *in absentia*. Cela nous conduit à la troisième acception de l'image envisagée dans la présente étude.

L'image-objet est une fonction performative

L'image figurative, comme objet réel, peut donner lieu à *des usages, des manipulations, des rites*, ainsi que le décrit Jérôme Baschet (1996, p. 9), et c'est à ce titre que nous allons finalement la considérer. Comme on vient de le voir, ces usages peuvent être strictement dédiés à l'action sémiotique puisque l'image-objet sert à porter une signification, articulant une rhétorique de la documentation et de la représentation. Mais, ce faisant, comme signe, cette image-objet participe *de facto* à un procès de la communication. Elle en est un facteur – le message –, aux côtés des nécessaires protagonistes, code, canal et contexte, suivant toujours la nomenclature de Jakobson. La particularité de l'image est que, d'une part, comme *signe*, elle remplit la *fonction poétique* dans le dispositif de la communication, et, que, d'autre part, comme *objet*, elle peut arrimer ce dispositif à son objectif, c'est-à-dire la réalisation d'une transaction en société. Elle remplit alors une *fonction performative*.

C'est exactement ce que discute Carlo Ginzburg (1998) à propos des effigies utilisées lors des funérailles des monarques anglais et français d'ancien régime. Dans le contexte qui nous intéresse, l'équivalent est offert par le déboulonnage des statues de Saddam Hussein: le renversement des effigies consacre le renversement du dictateur.

Une typologie des performances peut commencer à être dessinée tout au long du surgissement des images de New York, Kaboul et Bagdad.

L'*effigie* tient lieu de ce qui est représenté dans le sens où ce qui affecte l'effigie affecte le représenté. Des photographies ont montré des soldats de la coalition lacérant des affiches du dictateur irakien et des Bagdadis piétinant son portrait. Il ne s'agit pas ici d'un rituel un peu primitif lié au contexte de la guerre. Dans l'ordinaire de la société civile québécoise, un fait divers de cette nature a animé le début de l'automne 2003. Un professeur d'une école secondaire a fait piétiner par ses élèves, le jour de la rentrée des classes, un portrait photographié du premier ministre, agrandi,

plastifié et placé comme un paillason au seuil de la classe. *Il ne pouvait pas aller le voir pour lui dire dans [la] face ce qu'il pensait, il pouvait au moins lui marcher dans [la] face*¹⁴, a témoigné un élève. À l'approbation générale, le directeur général de la Commission scolaire suspendit l'enseignant de ses fonctions et fit ce commentaire : *C'est un geste haineux que de piétiner le visage d'une personne dont on ne partage pas les idées*¹⁵. Il est vraiment remarquable d'entendre ce directeur dire *piétiner le visage d'une personne* au lieu de *piétiner la photographie du visage d'une personne...*

La relique, ce qui reste de, investi d'une forte valeur morale, religieuse ou affective, entretient avec ce à quoi elle renvoie un lien indiciaire. Cette valeur primordiale a donné lieu aux trafics que l'on sait pendant la période médiévale, explique la consécration comme sanctuaire du site du naufrage du Titanic, soutend un célèbre passage de Roland Barthes (1980, p. 102) à propos d'une photographie de sa mère: *alors que, contemplant une photo où elle me serre, enfant, contre elle, je puis réveiller en moi la douceur du crêpe de Chine et le parfum de la poudre de riz*. La photographie, par son double lien indiciaire et iconique, remplit aisément cette fonction de relique et, dans les jours qui ont suivi l'effondrement des *Twin Towers*, les marchands de cartes postales ont été littéralement dévalisés. Pour les mêmes raisons, le Smithsonian Institution de Washington¹⁶, le musée national d'histoire américaine, et d'autres institutions ont recueilli auprès des témoins, des survivants et des proches des victimes, outre des objets (sacs à mains, casques cabossés, classeurs, sandales, raclette à vitres, etc) et des enregistrements des boîtes vocales téléphoniques, leurs captations vidéographiques et leurs photos d'amateurs.

Le trophée, ce qui célèbre une performance, est une partie de ce contre quoi a été remportée une victoire. Dépouilles, attributs, portions de corps, ce sont les armes gauloises dans les triomphes de Jules César, les collections d'oreilles vietnamiennes constituées par les *marines* pendant la guerre du Vietnam, la tête de l'original attachée sur le capot du véhicule pendant la saison de la chasse au Canada. C'est le gros plan sur le visage de Saddam Hussein à la une de toute la presse nord-américaine, au lendemain de sa capture. Mieux que la valeur indiciaire, c'est la rhétorique de la taille des plans qui construit le trophée. Le gros plan sur le visage, synecdoque de la personne, dans une parfaite analogie, devient le trophée des chasseurs de tête. C'est bien exactement ce qu'exprime le caricaturiste Chapleau

en affublant George W. Bush d'un tee-shirt décoré de la fameuse photo.

La preuve, ce qui sert à établir qu'une chose est vraie, est la fonction probablement la plus banalisée de la photographie documentaire. Cette fonction déclencha la Crise des missiles en 1961, suite à une captation aérienne au-dessus de l'île de Cuba. Depuis le XIX^e siècle, elle sert aux services de police à bâtir des fichiers anthropométriques. Les photos des tortures d'Abou Ghraib, à la fois reliques et trophées dans les albums-souvenirs personnels des soldats du contingent, ont rempli, dans l'espace public, la fonction implacable de la preuve. Peu importait la médiocrité des clichés, le manque de crédit de leurs auteurs. Hors de tout doute, cela avait été. La fonction cardinale de la photographie a été accomplie, dans cette guerre en Irak, par des amateurs.

L'emblème, ce qui sert à exprimer une quintessence, est un signe dont le renvoi a une portée paradigmatique. La photo de Kim Phuc, brûlée au napalm en 1972, renvoie à toutes les victimes de toutes les guerres. On l'a vu, plusieurs essais ont été tentés en la matière, celui de la petite fille aux yeux verts en Afghanistan, celui du petit garçon amputé en Irak. Emblématique du nouveau désordre international et de la résurgence avouée de la culture de guerre, c'est un plan tourné par une caméra automatique qui remplit actuellement cette fonction.

Le simulacre, apparence sensible qui se donne pour une réalité, simule une relation de renvoi avec un réel réellement préexistant. Si il y a signe, alors il y a référent. Le cinéma de fiction, les jeux-vidéo dits interactifs, reposent dans leur totalité sur la capacité de l'image à remplir cette fonction. Outil didactique, auxiliaire scientifique, le simulacre permet la fabrication de maquettes et, par les archéologues, la restitution d'édifices disparus. Dans un domaine comme dans l'autre, un contrat concernant la croyance est inscrit dans le dispositif communicationnel, ce qu'on appelle la suspension de l'incrédulité dans le cas de la fiction (*il était une fois*), les formes du conditionnel dans l'exercice scientifique (retrait délibéré de toutes marques indiciaires, restrictions au trompe-l'œil iconique, usages non vraisemblables, par exemple, de la couleur ou des matériaux, etc.). Lorsque les marques du contrat ne sont pas présentes dans le dispositif, le simulacre devient un

¹⁴ *La Presse*, Montréal, 9 septembre 2003.

¹⁵ *La Presse*, Montréal, 9 septembre 2003.

¹⁶ <http://americanhistory.si.edu/september11/>

faux. C'est ce qui s'est produit dans le *Daily Mirror* et le *Los Angeles Times*.

Cette liste des fonctions performatives de l'image, à la fois signe et objet, n'est certainement pas exhaustive. Elle introduit seulement, par quelques repérages, une troisième acception de l'image de façon à l'envisager avec ses spécificités dans l'entièreté de sa dynamique sémiotique : en tant que signe, en tant qu'objet porteur de signes, en tant que signe-objet, vecteurs de transactions communicationnelles. Les images, comme tous les signes, sont produites en société et agissent en société.

Un désordre international, un ordonnancement sémiotique

La présente étude ne tente pas d'expliquer les tenants et aboutissants d'une chronique événementielle dont l'actualité prive absolument de la distanciation nécessaire pour oser un verdict crédible. Elle tente seulement d'en identifier certains enjeux en l'abordant sous l'angle de ses représentations, celles-ci étant l'expression – évidemment – partielle et provisoire de l'appréhension et de la compréhension du monde. Un des véhicules privilégiés de ces représentations, l'image telle qu'elle circule dans les médias – et, dans cette étude, plus dans les médias plutôt nords américains –, sous forme photographique, vidéographique, numérique ou dessinée, a conduit à réfléchir sur une épistémologie des expressions visuelles et à en tirer des implications méthodologiques.

Les représentations visuelles appartiennent au monde des idées et elles sont inférées, entre autres, grâce à des configurations matérielles qui supportent la face saisissable des signes – le fameux *representamen* de Peirce. Les logiques sémiotique et rhétorique du langage visuel conditionnent de façon spécifique la relation entre cette face saisissable par les sens et l'objet référentiel. Cerner cette spécificité conduit à identifier le signe visuel comme un procédé particulier de renvoi (par exemple, indiciaire, iconique etc.) et comme une production d'objet dans le monde réel (tableau, photo, photo de presse, photo publicitaire, etc.), chaque acception conditionnant l'autre, un aspect évident de cela étant, par exemple, la variable

format. En rester là consigne l'énoncé dans un répertoire de représentations, une sorte de dictionnaire, dont la place effective dans le discours sur le monde ne peut être complètement circonscrite. Pour cela, il faut envisager le signe dans sa fonction fondamentale, celle de participer à l'exercice de la communication, ce qui est une manière de prendre en compte l'action du signe, autrement dit la *sémiose*. Se dégage alors une typologie de fonctions découlant des premières acceptions du signe visuel.

À cette étape, il a semblé qu'un appareil heuristique se formalisait et permettait des discriminations et des repérages plus fins dans le monde des idées, autrement dit dans les ensembles paradigmatiques qui rendent compte de la description et du jugement du monde. La chronique des événements dans lesquels est impliqué le monde depuis 2001, lue à travers cette grille, aboutit à la construction d'une problématique dont les termes restent à éprouver.

Tout d'abord, l'œcuménisme de la deuxième moitié du XX^e siècle est un leurre. Tout en votant une déclaration universelle des droits de l'homme, l'occident a livré moult guerres, coloniales et idéologiques. Aujourd'hui encore, la Russie combat les velléités nationalistes et religieuses des Tchétchènes avec l'assentiment silencieux de l'Europe et de l'Amérique du nord. Ensuite, cet œcuménisme est une propension seulement occidentale, ce qui est une contradiction. La volonté de paix est, par exemple, seulement réalisée en Europe, à l'intérieur du territoire européen et entre Européens. J'en veux pour preuve cette extraordinaire plaisanterie de Gerhard Schröder, chancelier d'Allemagne, inaugurant, avec le président français Jacques Chirac, une plaque commémorative au mémorial de Caen, à l'occasion du sixième anniversaire du Débarquement de Normandie: *Wir sind zurück da*, s'exclame Schröder en serrant des mains dans la foule. Et la foule de s'esclaffer¹⁷. Ce rire possible, signe de connivence et du temps qui a enfin pansé les blessures, exclut l'insaisissable d'une guerre civile, ethnique et religieuse en ex-Yougoslavie, d'un génocide au Rwanda, d'une intervention ratée en Somalie, de guerres territoriales aux Malouines, à la Grenade, à Panama, et des centaines de conflits répertoriés par les *Atlas de la guerre* et autres publications annuelles auxquels nous sommes désormais habitués¹⁸, y compris – les actuelles

¹⁷ Entendu le 6 juin 2004, retransmission en direct des cérémonies du sixième anniversaire du Débarquement de Normandie, Montréal, Radio-Canada International.

¹⁸ Voir, par exemple, Dan Smith (2003).

épurations ethniques de la République du Congo et du Darfour, en Afrique. Lorsque quatre avions sont détournés aux États-Unis et provoquent des milliers de morts, un paradigme de la guerre, bienveillant et compatissant, connaît ses dernières heures et les caricaturistes passent pour les fous du roi. Eux seuls ont peur (le cri fou de Munch), haïssent les agresseurs (des rats et des serpents), désignent les coupables (des arabes et des musulmans).

Puis, ressurgit une conception ancestrale du guerrier, par les moyens d'une publicité: l'homme qui part combattre, au risque de sa vie, pour la défense des siens et de ses valeurs – humanitaires, il va de soi. Le guerrier d'Occident, partant pour l'Afghanistan, se battra et mourra, s'il le faut, pour ces femmes enfermées dans des burkas et leurs enfants aux yeux verts. Sa propre mort rend envisageable d'autres morts et la chronique médiatique commence à laisser apparaître quelques cadavres de cet ennemi qui ose menacer un idéal tellement légitime.

Enfin, devant l'échec avéré de l'œcuménisme pacifiste, commencent à être exposés des faits, dans leur crudité: des cadavres profanés (Falloujah) tombés dans l'indifférence occidentale, des assassinats en masse (Madrid), des victimes arbitraires (les décapitations quasiment *on line* perpétrées par Al Qaeda), une violence à l'état brut (la torture à Abou Ghraïb). Pour préserver la horde (occidentale), il faut désormais combattre et l'opinion est déjà mobilisée. Celle-ci conserve pieusement une relique de l'acte séminal, une carte postale du World Trade Center, anéanti par des terroristes. Elle arbore triomphalement un premier trophée, la tête de l'ennemi, Saddam Hussein, érigé en gros plan, à la première page des journaux. Elle expose ses propres martyrs, les morts des gares de Madrid, au petit matin du 11 mars 2004. Mais, en même temps, des doutes persistent. Les médias ne sont pas fiables et l'on se rabat sur les *blogues* du réseau Internet et, aussi, sur les milliers de sites incitant à la haine, recensés en juin 2004¹⁹. Les journalistes, chiens de garde de la démocratie, sont *embedded*. Au mieux, ils accouchent d'emblèmes incertains, une petite fille aux yeux verts, un garçon amputé, une soldate soit-disant héroïque, au pire, ils produisent une couverture redondante et servile des mouvements de l'armée de la coalition en Irak: le GI dans son char, Le Gi dans le désert, le Gi et son armement, le Gi au repos, le GI et sa brosse à dent... Pire que le pire,

les preuves sont données, par des amateurs, que les grandes convictions de la démocratie aboutissent à la pire des actions: la torture, par une femme, d'un arabe musulman. Cette femme, souriante, exulte devant l'arabe-musulman réduit à ramper au sol. Neuf-cents ans viennent d'être télescopés. Avec Lynndie England, en 2004, dans Bagdad, comme avec Foucher de Chartres, en 1099, dans Jérusalem, nous regardons l'ennemi comme le fruit pourri du chêne, comme un gland agité par le vent.

Corpus étudié

- CNN, New York, 11 septembre 2001, 8h45.
 Tom Franklin, Associated Press, Pompiers à New York, 11 septembre 2001.
 Anthony Jenkins, The Globe & Mail, dessin, 12 septembre 2001.
 Cost, Le Soir, dessin, 13 novembre 2001.
 Serge Chapleau, La Presse, dessin, 14 septembre 2001.
 Clay Bennett, The Christian Science Monitor, dessin, 11 septembre 2001.
 Patrick Corrigan, The Toronto star, dessin, 15 septembre 2001.
 Aislin, The Gazette, dessin, 12 septembre 2001.
 Poirier, Journal de Montréal, dessin, 12 septembre 2001.
 Serge Chapleau, La Presse, dessin, 25 septembre 2001.
 Radio-Canada, publicité, 12 et 21 novembre 2001.
 World Press 2002, catégorie reportage.
 World Press 2002, catégorie photo isolée.
 Roland Rebours, Associated Press, Irak, 2004.
 Associated Press et APTN, Falloujah, 31 mars 2004.
 Soldats états-unines, prison d'Abou-Ghraïb, 2003-2004.
 National Geographic, 1983, 2001 et 2004.
 Faleh Keiber, Ali Ismael Abbas, Irak, 2003.
 Serge Chapleau, La Presse, dessin, 20 mars 2003.
 Behrouz Mehri, France-Presse, Téhéran, juin 2004.
 Agence France Presse, Saddam Hussein, portraits piétinés, décembre 2003.
 Agence France Presse, Saddam Hussein, portrait lacéré, mars 2003.
 Getty Images et Reuters, Saddam Hussein, portraits à la une, décembre 2003.
 Denys Doyle, Associated Press, Madrid, linceuls, 11 mars 2003.
 Christophe Simon, Agence France-Presse, Madrid, train éventré, 11 mars 2004.

¹⁹ 4000 sites incitant à la haine ont été recensés en 2003, dont 2500 aux États-Unis (s.: bulletin d'information *Le Monde*, Montréal, Radio-Canada International, 17 juin 2004).

Sources

- BAUDRILLARD, J. 2004. Pornographie de la guerre. *Libération*, 19 mai, 2004.
- BEAUGÉ, F. 2004. L'Irak au miroir des exactions commises pendant la guerre d'Algérie, in dossier La torture dans la guerre. *Le Monde*, 9-10 mai 2004, p. VII.
- BERGERON, M. avec Associated Press. 2004. Montrer l'horreur ou pas? *La Presse*, 2 avril 2004.
- BÉRUBÉ, N. 2003. L'autre-côté-de-la-médaille.com. *La Presse*, 2 avril 2003.
- CARTIER-BRESSON, H. 1952. *The Decisive Moment*. Paris, Teriade.
- Cérémonies du soixantième anniversaire du Débarquement de Normandie, retransmission en direct, Montréal, Radio-Canada International, 6 juin 2004.
- COLLARD, N. et TRUDEL, P. 2003. Les médias au front. *La Presse*, 21 mars – 8 avril 2003.
- MOORE, M. 2004. *FAHRENHEIT 911*. É.-U., réal., couleur. Palme d'or du Festival de Cannes, 2004.
- CEPPI, J.-P. et al. (prod.). 2004. *Guerriers à louer*, Suisse, réal. Télévision Suisse Romande, couleur, 50 mn, 2004.
<http://americanhistory.si.edu/september11>
- La torture dans la guerre*, dossier, *Le Monde*, Paris, 9-10 mai 2004.
- Le Monde*, bulletin d'information, Montréal, Radio-Canada International, 17 juin 2004.
- OKRANT, D. 2004. Weapons of Mass Destruction? Or Mass Distraction? *The New York Times*, 30 mai 2004.
- PLANTE, L. 2004. Tourists and Torturers. *The New York Times*, 11 mai 2004
- SONTAG, S. 2004. Regarding the Torture of Others. *The New York Times*, 23 mai 2004.

- UT, N. 1973. Associated Press. *Trang Bang*, 8 juin 1972. Prix Pulitzer 1973.

Références

- BARTHES, R. 1980. *La chambre claire, note sur la photographie*. Paris, Cahiers du cinéma/Gallimard/Seuil.
- BASCHET, J. 1996. Introduction. In: J. BASCHET et J.-C. SCHMITT (dir.), *L'image-objet, in L'image – fonctions et usages dans l'occident médiéval*. Paris, Le léopard d'or, p. 6-25.
- DAGEN, P. 1996. *Le silence des peintres, les artistes face à la grande guerre*. Paris, Fayard.
- GINZBURG, C. 1998. Représentation, le mot, l'idée, la chose. In: C. GINZBURG, *À distance, Neuf essais sur le point de vue en histoire*. Paris, Gallimard, p. 73-88.
- MAUSS-COPEAUX, C. 2002. *À travers le viseur. Algérie 1955-1962*. Lyon, Aedelsa.
- POMIAN, K. 1997. Histoire culturelle, histoire des sémiophores. In: J.-P. RIOUX et J.-F. SIRINELLI (dir.), *Pour une histoire culturelle*. Paris, Seuil, p.73-100.
- SAOUTER, C. 1998a. *Le langage visuel*, Montréal, XYZ.
- SAOUTER, C. 1998b. Les Ménines de Velázquez, de Palomino à Internet: étude sémiotique et sémiosique. *Protée*, 26(2):19-28.
- SAOUTER, C. 2003. *Images et sociétés – le progrès, les médias, la guerre*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal.
- SMITH, D. 2003. *Atlas des guerres et des conflits dans le monde, peuples, puissances militaires, espoirs de paix*. Paris, Autrement/Le Mémorial de Caen.
- STOICHITA, V.I. 1993. *L'instauration du tableau*. Paris, Méridiens Klincksieck.