

3 - L'image et l'icône, la ressemblance en question

On associe largement l'idée d'image à l'icône chez Peirce, mais la notion d'icône est plus large que celle d'image.

Peirce distingue 3 catégories d'icônes :

- *L'image a une ressemblance qualitative entre le representamen (signifiant) et l'objet (réfèrent). L'image reprend les qualités de l'objet, sa forme, ses proportions, ses couleurs, sa texture. Elle est toujours visuelle*
- *Le diagramme où l'on retrouve une ressemblance relationnelle entre representamen (signifiant) et objet (réfèrent). Le diagramme reproduit les relations internes de l'objets et non ses qualités externes. Il s'agit par exemple, des plan, des cartes.*
- *La métaphore fonctionne sur un parallélisme qualitatif entre le representamen et l'objet. Attention la métaphore telle qu'entendue par Peirce n'est pas à confondre avec la métaphore comme figure de rhétorique, du moins elle ne la recouvre pas entièrement.*

A - une généalogie

La particularité de l'image de ressembler à ce qu'elle représente a toujours été remis en question, à la fois dans la mythologie, dans la théorie de l'art et dans la sémiotique même. Faisons un détour historique sur la notion d'icône et sur la ressemblance. On peut ainsi remonter jusque'à l'Antiquité où l'on s'interroge sur les dimension d'imitation (les images comme icône) et de trace (les images comme indices) des images.

>> Chez Platon, on retrouve ce débat dans le livre X de la République. Platon y écrit que l'imitation a pour but de séduire la partie la plus vile de l'âme. Les choses n'étant que des imitations des idées, la peinture n'est qu'une imitation d'une imitation, elle se situe donc à trois degré de la vérité des idées, et on ne peut en tirer aucune connaissance. Il y a même un danger lorsque la peinture est trop bien réalisé et qu'alors le simulacre est parfait, de perdre l'esprit des hommes.

Pour illustrer son propos Platon reprend une anecdote de Peine l’Ancien : *le peintre Parrhasius propose à son rival Zeuxis un défi, afin de déterminer qui produira la peinture la plus admirable. Zeuxis peint alors des grappes de raisins si bien rendues que des oiseaux abusés viennent tenter de les picorer. C’est au tour de Parrhasius de montrer son travail. Zeuxis avance la main pour tirer le rideau qui la dissimule. Il reconnaît aussitôt, et de bonne grâce, sa défaite : le rideau était peint. N’y a-t-il pas plus grand mérite à tromper un homme de l’art qu’un oiseau ?*

>> Chez Aristote, l’imitation est une bonne chose car elle peut être utile et participer de l’éducation tout en procurant du plaisir. (Un plaisir esthétique donc). Dans La Poétique, Aristote classe les arts selon qu’il imitent mieux ou moins bien les choses réelles et comment ils imitent les choses réelles. Il fait par exemple la distinction entre le récit d’une chose/action et la présentation (théâtrale notamment) d’une chose/action.

« Imiter est naturel aux hommes et se manifeste dès leur enfance, et tous les hommes prennent plaisir à l’imitation ». La reconnaissance (anagnorisis) comme son nom l’indique est le passage de l’ignorance (agnoias) à la connaissance (gnosie) ; Connaitre c’est reconnaître et donc l’imitation permet d’accéder à la connaissance.

On a donc, dès l’Antiquité une distinction entre plusieurs catégories d’images, dont les auteurs comprennent que leur statut est différent, qu’elles fonctionnent différemment dans leur rapport à l’homme et à la connaissance.

On distingue principalement les images icône des images indice. L’image ressemble t’elle a la chose et quel est son lien à la chose ? (un lien qui permet d’accéder à la chose ou au contraire un lien qui nous en éloigne).

B - Les images chez Platon

La postérité de la critique platonicienne des images est telle qu’aujourd’hui encore, 2400 ans après son auteur, elle continue d’alimenter, même sourdement, tout soupçon porté sur les images (les faux-semblants du sensible) au nom d’une certaine – ou plutôt incertaine – ontologie. C’est aussi une philosophie de la connaissance. En effet, pour Platon, l’élucidation philosophique consiste en une élévation cognitive qui permet de

dépasser un à un les « semblants » et les reflets qui, du sensible à l'intelligible, font écran à la vérité.

1 : les formes intelligibles

2 : les réalités sensibles

3 : les images (reflets ou représentations) des réalités sensibles.

De haut en bas, de l'intelligible au sensible, il y a donc une perte de qualité par paliers : la valeur se décline en idée qui se décline en perception qui trouve son expression la plus basse dans la forme. Dans le livre X de *La République*, Platon expose le fameux exemple du lit, dont les trois espèces (Forme du lit, Lit sensible, Image du lit sensible) lui permettent de dialectiser les différences entre le réel (*ónta*) et les phénomènes (*phainómena*):

« – Eh bien, ces lits constitueront trois lits distincts. Le premier est celui qui existe par nature, celui que, selon ma pensée, nous dirons l'œuvre d'un dieu. De qui pourrait-il s'agir d'autre ?

– Personne, je pense.

– Le deuxième lit est celui que le menuisier a fabriqué.

– Oui, dit-il.

– Le troisième lit est celui que le peintre a fabriqué, n'est-ce pas ?

– Oui.

– Ainsi donc, peintre, fabriquant de lits, dieu, voilà les trois qui veillent aux trois espèces de lit 4.»

Eikon et eidolon

Mais la philosophie de Platon est aussi, et toute entière, une stratégie de l'écart, et elle prévoit pour opérer sa critique de la mimesis une dialectique des différents degrés de ressemblance et de dissemblance, ou pour le dire dans les termes du sémioticien [Charles S. Pierce](#), des divers degrés d'iconicité.

C'est ainsi que la critique platonicienne des images distingue deux modalités de représentations : l'image-simulacre (eidolon), espèce illusoire et condamnable, et l'image-copie (eikon), espèce utile quoique dépassable.

EIDOLON : une image trop parfaite fascine et trompe les sens. La mimesis est alors sans jeu : elle ne manifeste plus l'être, elle tente de le recouvrir et, plus grave, de l'effacer. C'est pourquoi les images-simulacres, qui prétendent rivaliser avec leurs modèles ou même se substituer à lui, barrent l'accès à l'intelligible.

EIKON : certaines images-copies, parce qu'elles sont déficientes en essence et dissemblables à leur modèle, peuvent être intégrées dans une théorie de la

connaissance. Leurs déficiences et leurs dissemblances garantissent la possibilité de l'interprétation (de l'abstraction) : ces images dévoilent autant les modèles auxquels elles se réfèrent que la distance de nature qui les en sépare.

L'*eidolon*, l'image-simulacre dont la ressemblance est sophistiquée au point qu'elle captive l'œil et le détourne de la vérité, est vivement condamnée par Platon. Le miroir, parce qu'il crée une illusion de réalité, fournit à Platon l'exemple-type de la dégradation ontologique imputable aux images.

Seule l'*eikon*, l'image-copie, naturellement déficiente en essence et suffisamment dissemblable à son modèle pour lui garantir écart et différence, trouve grâce aux yeux de Platon. L'*eikon* efficace est donc l'image capable de susciter pour l'esprit une réminiscence de l'idée première, telle que l'âme l'aura vue et connue pendant sa vie immortelle, avant sa descente dans le corps sensible et mortel⁷. L'*eikon* est une image qui suscite donc une vision de ce qui se trouve non seulement au-delà de sa forme sensible, mais aussi en deçà même du visible.

On a donc, dès l'Antiquité une distinction entre plusieurs catégories d'images, dont les auteurs comprennent que leur statut est différent, qu'elles fonctionnent différemment dans leur rapport à l'homme et à la connaissance.

On distingue principalement les images icône des images indice.

2 - La photographie comme image spécifique : l'aspect indiciaire des images

Au début du 19ème siècle, la photographie est considérée comme une imitation parfaite du réel en raison de son double procédé, mécanique et chimique. La photographie se fait mécaniquement et automatiquement et c'est ainsi qu'on la distingue comme ontologiquement différente de l'art. Lors de son apparition, il n'y a pas de geste artistique en photographie. Pourtant on regarde aujourd'hui les photographies du début du 19ème siècle comme des objets d'art. Dans cette conception, l'image photographique est un signe purement iconique, selon la typologie de Peirce.

Au milieu du 20^{ème} siècle, les auteurs vont dénoncer le caractère illusoire de cette ressemblance. Les auteurs structuralistes analysent « l'effet de réel » provoqué par la photographie, son « codage », pour démontrer que la photo, comme toute les images, transformé le réel.

Roland Barthes dans *La chambre claire* énonce une théorie selon laquelle la spécificité de la photographie est l'idée qu'il y a dans toute photographie le fait que l'on voit quelque chose, un agencement, une expression, quelque chose qui a existé, qui a été exactement comme ça à un moment donné, dans le passé, et que ce passé coexiste avec le présent de la photographie regardée. Le « ca a été » est une spécificité indiciaire de la photographie. La photographie est un indice dans le sens peircien du terme. Les photographies sont des traces sensibles d'un phénomène, une expression directe de la chose manifestée selon les mots de Peirce.

On trouve d'ailleurs déjà chez Peirce (qui cherche on le rappelle non pas à faire une sémiologie d'un domaine en particulier mais bien une sémiotique générale, étude de l'ensemble des signes) l'origine de cette pensée :

"La ressemblance qu'ont les photos avec les objets qu'elles représentent est en réalité du au fait que ces photographies ont été produites dans des circonstances telles qu'elles étaient physiquement forcées de correspondre point par point à la nature, de ce point de vue donc elle appartiennent à notre seconde classe de signes : les signes par connexion physique (indice) » Peirce, Écrits sur le signe

C'est d'ailleurs sur la base de cette théorie que l'on utilise la photographie comme preuve judiciaire, mais aussi qu'elle est interdite dans certaines religions et qu'on la rattache à la mort et à la magie.

Comme le dit Roland Barthes dans *La chambre claire*, la société a essayé d'assagir la photographie, par deux moyens :

- La prolifération des images photographiques

- L'art. En créant un monde imaginaire, un discours d'auteur, on détourne l'attention du caractère indiciaire de la photographie qui a un caractère existentiel et qui fait la spécificité de la photographie (aucun autre art n'a ce pouvoir).

Il sera intéressant de travailler sur la perte partielle du caractère indiciaire des images au regard de la photographie numérique, qui depuis que le photomontage et la retouche existe, est écorné. D'ailleurs même lorsque la photographie se pare des atours de la fiction, elle ne se départit jamais totalement de son aspect d'indice/index ou de trace. Il y a toujours en parallèle de la fiction, un caractère indiciaire que ce soit sur l'actrice, l'acteur, le modèle, sur le décor, sur l'époque.

Ex d'une photographie de Gregory Crewdson

Il est important de noter qu'une photographie ne peut être qu'une preuve d'existence, et non une preuve de sens. La photographie atteste de la présence de quelque chose à un moment donné, mais pas de sa signification. Ainsi à partir d'une photographie je peux dire que mon ancêtre s'est trouvé à tel endroit, en compagnie de telle personne, mais la photographie à elle seule ne me dit nullement pourquoi il en fut ainsi. Sur la photographie de Crewdson je ne peux pas dire ce qu'il se passe pour les personnages, mais la photographie me dit de façon certaine qu'à un moment donné ces différents éléments ont été agencés ainsi dans l'espace.

Plus l'image indiciaire a un aspect scientifique plus son pouvoir est grand. Il en est ainsi des images météo ou d'images comme celle-ci :

Image de D'agata

LES IMAGES NUMERIQUES comme signes spécifiques

Nous utilisons fréquemment les expressions « images numériques » ou « photographies numériques » en opposition à « images argentiques » ou « images photographiques ». Une certaine ambiguïté réside dans la juxtaposition des deux termes « photographie » et « numérique » qui en fait se contredisent. Le terme même de « photographie numérique » est à examiner minutieusement surtout si l'on sait que « photographie » signifie écriture de la lumière. À l'évidence avec le numérique, nous ne sommes plus dans l'écriture de la lumière, mais dans l'écriture d'un langage algorithmique.

Toutefois, par « photographie numérique », on fait référence au fichier obtenu lors de la prise de vue (avec un caméscope numérique ou après la numérisation d'une image). A partir du moment où la photographie est encodée numériquement (c'est à dire dans un second temps car cela ne remet pas en cause le premier temps de la photographie, qui est toujours automatique et mécanique, le système lentille/obturateur), elle devient une image numérique comme les autres. Nous parlerons donc d'image numérique comme d'une grande catégorie au sein de laquelle on pourrait définir plusieurs sous catégories.

Nous prendrons pour définition de l'image numérique : « une image qui se présente, à un moment de son processus de création, sous forme d'un tableau de nombres, rangés dans la mémoire d'un processeur de type informatique ». On distinguera cependant les images de « synthèse » des images « traitées » par ordinateur. Les premières sont générées à partir de modèles logico-mathématiques et les secondes sont obtenues par des moyens de prise de vue classique (la lumière et un couple optique/obturateur) qui sont ensuite numérisées (directement à partir du capteur numérique ou à travers un scanner) afin de subir divers traitements mathématiques.

Il s'agira de voir si le passage de la photographie argentique à l'image numérique opère des changements sémiotiques et lesquels ? L'image numérique est-elle ontologiquement et sémiotiquement différentes du régime des images indicielles ?

La retouche

Du fait de pouvoir être modifiées, les photographies numériques auraient tendance à perdre leur caractère indiciaire. L'image fonctionnera de moins en moins comme une preuve irréfutable d'un « ça a été » et de plus en plus comme une simulation.

Pourtant, la photographie a toujours été retouchée et la plupart des images numériques ne sont pas plus modifiées que l'étaient les images argentiques. Ce n'est pas la valeur ontologique de la photographie qui change ici mais plutôt l'horizon d'attente du spectateur. Face à une photographie aujourd'hui, l'impression de réel est atténué par l'idée que l'image a peut-être été manipulée.

On peut alors distinguer la pratique du photomontage, qui se donne à voir au spectateur, de la retouche numérique, qui a pour but d'améliorer l'image mais pas de trahir le réel.

On pourrait établir deux catégories de traitement de l'image numérique : - la retouche - le trucage mais il s'agit plutôt d'un continuum, entre traitement nécessaire du signal numérique et modification du contenu de l'image. Pour preuve les débats qui ont eu lieu pendant des années dans les années 2005-2015 dans les festivals de photographies de reportage. A partir de quand doit-on considérer que l'image ne reflète plus la réalité ?

Et surtout selon vous est-ce que ces questions sont propres à l'image numérique ou non ? (Les chercheurs ne sont pas tous d'accord sur ce point).

- On pourra dire que l'image numérique a perdu son caractère indiciaire et qu'alors la photographie telle qu'elle a été perçue au XX^{ème} siècle n'était qu'une parenthèse dans l'histoire des images. C'est la thèse de Pierre Barboza, sémioticien des images reconnu mais qui écrit à une époque où les images numériques ne sont pas encore si démocratisées qu'aujourd'hui (2008).
- Mais on pourrait aussi dire qu'à plusieurs titres, les images numériques, ne perdent que partiellement leur caractère indiciaire. On l'a vu, elles ont toujours pour base le réel et un système d'enregistrement conditionné au réel (la lumière, le couple obturateur/optique, et l'encodage en pixel). Les capteurs numériques sont forcés de rendre compte du réel. Ce qui modifie l'image, c'est la retouche, la spot-production, et non pas l'acte photographique.
- Si l'on en revient à la sémiotique peircienne, un indice est un signe qui renvoie à l'objet qu'il dénote parce qu'il est réellement affecté par cet objet. Dans la mesure où il est affecté par l'objet, il a nécessairement quelques qualités en commun avec l'objet. Il implique donc une sorte d'icône, bien que ce soit une icône d'un genre particulier, et ce n'est pas la simple ressemblance qu'il a avec l'objet qui en fait un signe, mais sa modification réelle par l'objet. Si l'on s'en tient au bon sens, sans tirer la pratique pour correspondre à la théorie, on peut convenir que la photographie numérique, même lorsqu'elle est modifiée par retouche ou photomontage, implique un acte, un moment, où le réel, la lumière reflétée par le réel, passe dans une optique pour informer un

capteur numérique de façon mécanique et automatique. Quelle que soit la modification par la suite, le caractère indiciel de l'image numérique se situe là. Imaginer qu'ensuit chaque pixel de l'image soit modifiés pour ne plus rien dire de la réalité ne correspond pas de fait avec la réalité de la pratique actuelle de la photographie.

- Enfin, il s'agit de prendre en compte l'horizon d'attente du spectateur. Nous en avons déjà parler cet horizon d'attente varie en fonction du contexte socio-historique. Il semble clair que l'horizon d'attente s'est modifié avec l'apparition des images numériques. Le spectateur sait que l'image est potentiellement retouchée et il adapte son regard en fonction. Force est de constater que la quasi totalité des images retouchées le sont tout en préservant une dimension réaliste, et que ces modifications ne sont pas perçues par le spectateur (on parle ici de la photographie documentaire, journalistique, publicitaire et artistique).

La question de la mimesis et le point de rupture des images de synthèse

On a distingué jusqu'ici retouche et trucage. La retouche allant dans le sens d'une esthétisation du réel et le trucage dans le sens d'une fictionalisation. On a vu que les deux catégories étaient plutôt à considérer comme un continuum allant de plus à moins de mimesis.

La dématérialisation

Une autre caractéristique de l'images numérique est d'être dématérialisée. Elle viennent apparaitre, momentanément, sur le support d'un écran d'ordinateur ou peuvent être imprimées, mais elles passent nécessairement par une phase algorythmique.

Ici il sera intéressant de distinguer les deux catégories d'images numériques entrevues : les photographies numériques et les images de synthèse. En effet la question de la matérialité des images numériques pose problème mais elle est différentes entre les deux catégories.

Les images de synthèse et images sans référence : le retour du symbolique

Image numérique et calcul

Avec les algorithmes, la figure n'est plus émanation, mais calcul. Ce qui veut dire : projection en acte d'un modèle abstrait, indéfiniment mobile et transformable. Numériser l'image, c'est donc couper ce cordon de lumière ombilical qui la reliait à un corps, et restaurer la coupure sémiotique suspendue par la "parenthèse indicielle" de la photographie.

En fait, l'image numérique est composée de petits fragments "discrets", ou points élémentaires appelés pixels, à chacun desquels sont affectées des valeurs numériques qui permettent à l'ordinateur de donner à chaque pixel une position précise dans l'espace bidimensionnel du support (une feuille de papier ou le plus souvent un écran vidéo) à l'intérieur d'un système de coordonnées généralement cartésien. A ces coordonnées spatiales s'ajoutent le plus souvent des coordonnées chromatiques auxquelles correspondent sur l'écran des éléments phosphorescents rouges, verts, bleus dont le niveau de luminosité peut également varier et qui par synthèse additive sont susceptibles de restituer un grand nombre de teintes, en fonction de l'avancée des technologies.

Ces valeurs numériques font de chaque fragment un élément entièrement discontinu et quantifié, distinct des autres éléments, sur lequel s'exerce un contrôle total. Ainsi, une image numérique peut être dupliquée à l'infini - grâce aux technologies informatiques qui permettent effectivement de recopier bit à bit ces images. Ce qui fait du pixel l'objet d'un traitement autonome et distinct.

Le numérique introduit en effet la coupure du calcul dans la relation de contiguïté qui unissait l'empreinte au référent. Pour autant « la parenthèse indicielle » ne se referme pas aussi simplement. C'est cette combinaison de l'intraitable et du traitement qu'il faut penser pour comprendre comment le régime de vérité attaché à la photographie risque d'évoluer.

D'un côté, le caractère fondamentalement (et non plus accessoirement) manipulable de toute image provoque une crise de la croyance, ce que l'on peut attendre de l'image numérique.

D'un autre côté, les images deviennent des simulacres toujours plus séduisants et convaincants, précisément parce que les algorithmes dont elles sont issues s'appliquent indifféremment à des objets réels ou imaginaires.

Image numérique et dématérialisation

Les discours sur l'immatérialité du numérique recouvrent des arrières-pensées très différentes. Pour les uns, c'est un argument de vente destiné à dissimuler la lourdeur, le coût et la complexité des équipements qu'on nous demande d'acheter et de renouveler de plus en plus fréquemment. Pour les autres, c'est un argument pour disqualifier les compétences mises en oeuvre dans la production comme dans la réception des objets numériques, dès lors qu'elles menacent les pouvoirs établis sur d'autres savoir faire.

Du moment que le numérique introduit la coupure du calcul dans la relation de contiguïté qui unissait l'empreinte au référent, l'image vaut pour sa matière allégée, elle n'a pas de relief. Car potentiellement investie de polymorphie et dépendante du support sur lequel on l'affiche, l'image numérique est totalement versatile . En effet, faite de main d'homme, immatérielle et vouée à la manipulation, l'image numérique, reproductible sans perte, ne possède pas la même matérialité que l'image analogique obtenue par la captation de la lumière suivant des données physiques, puis reports successifs. Elle est manipulée et même manipulable par son « utilisateur » et semble étrangère à cette vocation incarnationnelle que les icônes prototypiques partagent avec la photographie.

Alors que l'image photonique est l'épreuve même du continuum qui relit l'émulsion à la lumière, et la lumière à la temporalité d'un corps, le fichier informatique est régi par la discontinuité : il peut revêtir de différentes morphologies après chaque traitement automatisé. L'image numérique est recyclable à l'extrême, un peu à la manière d'un territoire dont chaque partie pourrait être exploitée, dont on peut en une seule opération logicielle faire varier couleur, textures, formes pour aboutir à de nouvelles formes découlant du métissage ou de l'hybridation des formes anciennes.

Néanmoins, le numérique ne place évidemment pas les images hors de toute matérialité, mais il introduit dans le monde des signes iconiques ce que les technologies littérales étaient jusqu'à maintenant les seules à autoriser : la possibilité de détacher le message

de son support, pour le transporter à travers l'espace et le temps d'un contexte communicationnel à un autre.

En effet, avec les machines informatiques on a la possibilité aujourd'hui de voir chaque étape de l'image en train de se faire, avant même qu'elle ne se fixe ou se matérialise sur un support externe , ce qui permet au praticien de voir instantanément, sur l'écran des appareils de capture ou sur celui des tables de montage, le résultat de chaque action.

Le plus frappant, lorsque l'on passe d'une pratique classique au mode numérique, repose dans la disparition de la valeur du cliché. Une image peut être ou non enregistrée, effacée ou conservée, sans autre conséquence que l'occupation de l'espace-mémoire.

Cette capacité incite à multiplier les essais rendant l'acte photographique moins engageant, cassant le temps de la révélation et le caractère unique de chaque photo prise. C'est sans doute l'une des découvertes les plus satisfaisantes du nouveau médium que de comprendre qu'une image n'a virtuellement plus aucun coût .

Ce caractère modifie concrètement la manière de faire des images. La perception de l'acte de prise de vue se transforme : l'instant privilégié de la pratique argentique se voit dépouillé de son aura , car l'image numérique est sans arrêt perfectible. Désormais la technologie numérique permet facilement et rapidement des trucages, donnant un résultat de qualité exceptionnelle. Et tout comme le disait déjà Walter BENJAMIN du film « cette perfectibilité procède directement de son renoncement radical à toute valeur d'éternité. ». De ce fait, la photographie numérique rend la prise de vue libre et gratuite, et la visualisation de l'image capturée instantanée avec des possibilités importantes de retouches et de traitement. Ce qui permettra à n'importe quel utilisateur de modifier volontairement l'image, qui en retour, **lui fournira de nouvelles informations ou lui proposera une nouvelle situation virtuelle.**

On peut penser la photographie numérique, l'image numérique, l'image virtuelle, comme des potentielles proposition science fictionnelle.