

# ACTES SEMIOTIQUES

Maxime Fabre, *Photographie de presse. Régimes de croyance*, Academia/L'Harmattan, « Extensions sémiotiques », 2020

Pierre-Antoine Navarette  
Université de Limoges  
Centre de Recherches Sémiotiques

Dans son ouvrage *Photographie de presse*, Maxime Fabre propose une réflexion, ou plutôt une démonstration, du statut dynamique du signe photographique, à partir de la typologie sémiotique peircienne. Cette réflexion s'inscrit d'une part dans une tradition sémiotique accordant toute son importance au signe, et d'autre part dans un contexte spécifique, celui de la photographie de presse qui a pour objectif *stricto sensu* d'informer, et, *a priori*, de traduire le réel de manière véridictoire. Maxime Fabre rappelle à ce sujet qu'« on ne peut cependant parler pragmatiquement "d'image photographique" sans réinscrire l'objet de l'étude dans un contexte. Ce contexte, ce sera celui de la photographie de presse. De par le contrat de véridiction qu'elle doit au spectateur, dire une certaine vérité du monde à partir de laquelle elle souhaite nous informer, ou encore des styles stratégiques qu'elle a développés au fil du temps, la photographie de presse est plus que jamais au cœur de ces deux problématiques ». La problématique qui en découle est la suivante : la photographie est-elle un procès sémiotique « représentant » le réel, ou bien une pratique magique « inventant » ou réinventant la réalité référentielle ? Autrement dit, selon Fabre,

La photographie est-elle l'indice et la trace d'un réel existant mais passé ? Ou est-elle l'analogie parfaite de ce réel, jusqu'à en proposer une vision "magique", c'est-à-dire que l'image serait justement "réelle, trop réelle" ? Ces deux grandes problématiques vont conduire à réinterroger le rapport à l'image à partir d'une réflexion sur les croyances que la société porte sur cet objet, plutôt que de tenter d'en déterminer *de facto* son essence, à partir d'un point de vue qui serait celui de l'ontologie.

Dans cette double problématisation, le statut sémiotique de la photographie de presse apparaît de nature instable, promis à une évolution en fonction des contextes.

Dans une perspective taxinomique ayant pour visée la clarification du statut sémiotique de la photographie, Fabre s'interroge dans un premier temps sur la fixation des croyances et procède en trois étapes : approche méta-sémiotique, histoire des théories peirciennes et influence des régimes du *faire croire* du signe photographique. Cette approche « statique » peut alors sembler paradoxale, tant l'auteur insiste sur le mouvement du signe photographique, c'est-à-dire, faisant ici écho à la définition de la sémiologie, sur son devenir au sein de la vie sociale : « la généalogie du concept d'indice nous a montré à quel point la référence à la sémiotique peircienne relevait plus d'un *déplacement arrêté* de la sémiologie que d'une véritable compréhension pragmatique du terme ». L'auteur rappelle en effet que, appartenant au domaine du signe, l'image photographique s'inscrit dans une sémiologie particulière, un processus

interprétatif générant des systèmes de « croyances sémiotiques ». L'image est ainsi le début d'un parcours interprétatif, infini, impliquant une dynamique ontologique : la fixation des croyances serait-elle par conséquent une utopie dont l'auteur s'évertuerait à décrypter ici le caractère impossible car inscrit dans un mouvement infini, et à mettre en exergue la nature même de la pensée-signe, à l'origine des systèmes de croyance soumis aux modes intellectuelles définies par des méthodes et des habitus scientifiques ? Fabre revient alors sur ce mouvement « arrêté » du signe photographique, inscrit dans la sémiosis, pour lever l'aporie manifeste : l'image est ainsi ce « moment » du processus cristallisant les régimes de croyance, moment nécessairement envisagé comme une pause, un arrêt sur image, et permettant leur renouvellement après-coup. Dans le premier régime, l'image photographique est réductible à l'indice et à sa contiguïté effective avec le réel ; dans le second, elle n'est que ressemblance par degrés avec « l'objet immédiat ». Cependant, selon le principe de fixation des croyances, les deux conceptions ne s'opposent pas, mais définissent deux univers de croyance propres à l'image photographique :

Un signe n'est que le moment d'un processus : la sémiose, qui elle s'accomplit par bonds et rebonds, de signe en signes. Chaque bond est un accomplissement, un signe, une représentation, qui, par sa propre dynamique, possède le potentiel d'un rebond, d'un prolongement dont il sert de support. L'ensemble de ce mouvement ne s'actualise pas à tout moment dans l'esprit de chaque individu, mais il affecte la pensée globale (Darras, 2006). Il sera alors intéressant de caractériser concrètement ces régimes et de les mettre à l'épreuve des dispositifs numériques. Ces régimes seront-ils déstabilisés par de nouvelles habitudes ou au contraire renforcés dans leur croyance ?

Autrement dit, il faut s'interroger sur la permanence ou au contraire le changement des régimes de croyances liés au signe photographique.

Le premier statut du signe photographique exploré par Maxime Fabre est celui de l'indice, excluant tous les autres, de par son caractère « frotté du réel » qui le rend en définitive aussi vrai que celui-ci. Le statut véridictoire du signe indiciaire nous impose alors une image de la réalité que nous sommes dans un premier temps obligé de croire. Ce régime du *faire croire*, qui s'apparente plutôt à un *devoir croire*, repose sur la connexion quasi métaphorique entre signe et réalité. L'indice photographique serait alors la preuve incontournable du réel, magique, et plus vraie que le référent original. Devant cet impératif indiciaire, la notion de vérité apparaît dans toutes ses dimensions : vérité absolue de par le procédé chimique, vérité métaphorique qui n'est pas sans rappeler l'approche de Paul Ricoeur dans *La Métaphore vive*. Le signe indiciaire, exclusif, serait-il celui d'une preuve incontestable, voire divine, sans remise en question possible ? Le caractère impératif de l'indice photographique est alors interrogé par l'aspect participant de la notion de trace en son sein. La trace, qui à la fois se donne pour vraie et amène à la vérité référentielle, relève alors d'un procédé divinatoire qui amène à relativiser le régime du *devoir croire* et laisse finalement le sujet à son interprétation dans un *pouvoir croire*. Cheminant vers une conclusion triadique de l'objet-signe photographique, l'auteur pose comme dernier élément l'instance référentielle de la « réalité vraie », pour reprendre les propos de Bakhtine, qui n'est autre que celui de l'espace *paratopique* du *là déictique*, opposé au l'espace *topique* de *l'ici et maintenant*.

Autrement dit, le référent, cette instance du *là* et du *passé*, accentue le régime du *pouvoir croire*, laissé dans l'*ici-et-maintenant* du sujet interprétant. Comme dans le processus métaphorique exposé par Ricoeur, le signe photographique existe par conséquent dans la relation duale et complémentaire du « est » et « n'est pas » simultanément. La sortie espérée par l'auteur, concluant sur la forme trichotomique de l'objet photographique, ou dispositif indice-trace-référent, s'inscrit dans une volonté de dresser une taxinomie des régimes de croyances, basculant d'un *devoir croire* à un *pouvoir croire*. Ces régimes sont intensifiés par le passage du statut d'indice à celui d'icône, qui, se déclinant en différents degrés, nous invite à interroger le statut même du réel : l'icône est d'abord en effet simple copie de réalité dont on ne peut douter, la photographie devenant même le support de la peinture grâce au processus d'analogie qui la caractérise ; ensuite, elle marque son opposition avec le signifiant linguistique qui ne peut remplacer ou représenter le réel ; enfin, elle devient autonome et se substitue au réel dont elle se coupe pour augmenter sa capacité à *faire croire* pour acquérir en définitive une signification symbolique ou mythique propre, de manière auto-référentielle. Dans ces conditions interprétatives, le signe photographie est consacré par un statut augmenté, celui d'icône indicielle, faisant passer le sujet interprétant du *croire à moitié* au *croire en totalité*. Comme le résume Fabre,

On peut subdiviser le mouvement de croyance en l'icône photographique en trois moments alternatifs : selon que la photographie ressemble naturellement à l'objet visé dans le réel, ou qu'elle lui ressemble par certains degrés uniquement, jusqu'à le simuler totalement dans un dernier temps. Si ces différents éléments théoriques peuvent encore paraître abstraits, nous verrons concrètement par la suite comment ces étapes du régime iconique peuvent se retrouver dans le processus interprétatif de la photographie de presse numérique.

Après avoir fait émerger le statut complexe du signe photographique, Fabre précise que les premiers régimes de croyance induits par ces mêmes signes nécessitent une clarification sémiotique : il s'agit en effet de saisir les régimes de croyance comme un processus au croisement des modes de pensées et des modes de vie, les « habitus ». En ce sens, la fixation des croyances est mue par des systèmes interprétatifs, conditionnés par des paramètres psycho-socio-historiques, émergeant d'un substrat photographique chargé de valeurs sémantiques et syntaxiques. La combinaison de ces deux axes, propre à toute forme de langage, s'actualise par des régimes fixant les croyances conditionnées par des habitus socio-normés. La part technique du processus est alors replacée *de facto* au cœur de la sémiologie interprétative comme agent des raisons de croire, mais non limité à son caractère pratique. Au contraire, Fabre introduit au sein de la croyance « la notion d'imaginaire de la technique », c'est-à-dire la manière dont l'imaginaire social infiltre la technique, réunissant dans la tradition peircienne les niveaux de priméité, secondéité, et tiercéité : il s'agit d'abord d'une poétique de l'appareil photographique, créant de nouvelles normes de croyances, selon un ordre « magique » reposant pourtant sur des savoirs et des savoir-faire techniques ; puis du processus chimique de la révélation de l'image, rendu possible par les expérimentations et les expériences des procédures chimico-sensibles par empreinte photonique, et enfin du caractère numérique en ce sens que « l'appareil numérique opère ce qu'on peut appeler une *abstraction symbolique* ». Le point de convergence des deux premiers régimes est le concept de *production* de nouveaux modes de croyances, dépendant tantôt des pratiques modales sémiotiques

(savoir-faire), tantôt du statut indiciaire du signe (empreinte photonique), lesquels diffèrent radicalement de l'imaginaire du numérique. Selon Fabre, ce dernier relève plutôt d'une dimension iconique, symbolique, où le processus analogique avec l'objet-référentiel réel ouvre la porte à la refonte, à la retouche de l'image photographique, et donc au *croire peut-être*. Si les procédés techniques et chimiques semblent figer la croyance, le procédé numérique invite à ouvrir le processus interprétatif dans une logique du devenir infini. Autrement dit, dans les premiers cas, le sujet est soumis au caractère véridictoire du signe indicial, quoique n'excluant pas la part de doute du réel : dans le dernier cas, le sujet se voit retirer la possibilité de croire de manière absolue, régime qui se trouve intensifié voire démultiplié, sanctionnant le caractère indubitable du réel référentiel.

Le deuxième chapitre explore les pratiques du *faire croire*, à partir d'une typologie des terminologies du journalisme photographique, d'une part dans le but de saisir les relations entre la pratique technique de l'acte photographique et les régimes du croire, déterminé par l'accès à la vérité, au vrai, et d'autre part afin de suivre l'évolution des régimes du vrai à travers l'évolution historique du statut de la photographie de presse. Après un examen succinct des différentes formes terminologiques, Fabre constate que « chaque terminologie met l'accent sur un, ou plusieurs *moments* du processus informationnel ». Ainsi,

la formation discursive « photographie de presse » constitue une catégorie générale et centrée sur les sujets de l'image. Celle du « photojournalisme » accorde un statut culturel à la photographie, par son association d'une pratique en production et à une technique de diffusion ; le « reportage photographique » se focalise sur la tension produite par l'événement (ou le témoignage photographique) ; la « photographie documentaire » sur son degré d'information ; et la « photographie d'actualité » sur la temporalité propre au support de diffusion.

Fort de ces catégorisations, le focus généalogique et mythographique s'effectue sur le photojournalisme en tant que « forme de vie ». Reprenant ici les réflexions de Catherine Saouter, et là le concept sémiotique phare de Jacques Fontanille, en passant par les commentaires de Marion Colas-Blaise, Fabre conclut que cette pratique du *faire croire* impose, par l'organisation en triptyque reporter-reportage-magazine, « un nouveau régime de croyance dominé par une quête de crédibilité de l'information ». L'enjeu est bien ici de montrer que le genre photojournalisme, institué dans la période d'entre-deux guerres, constitue une double éthique engageant le *faire croire* journalistique : le courage, les valeurs, l'éthique du photographe de guerre d'une part, et d'autre part sa maîtrise de la technicité du parcours photographique (éclairage, révélation, etc.) attestent de la crédibilité de la photographie de presse. Autrement dit, la pratique du photojournaliste en contexte, contrôlant les deux bouts du processus, érige la photographie de presse en objet à valeur véridictoire. Cette vérité de la photographie sera appuyée et étayée par les discours scientifiques, judiciaires et esthétiques du milieu du XX<sup>e</sup> siècle (discours médicaux, faits divers etc.), renforçant les régimes de croyance sous l'angle de la modalité du *pouvoir croire*, comme une promesse sans cesse réinventée par les photojournalistes. Ce n'est qu'à l'aube du XXI<sup>e</sup> que les pratiques manipulatoires, basculant du photonique au numérique, modifient leur rapport de croyance, d'une part avec la démocratisation du savoir-faire, et d'autre part avec la possibilité

infinie de retouches du support photographique : « ce qui change concrètement avec le numérique, ce n'est pas tant la possibilité de retouche en soi, que le *savoir du spectateur* sur l'accès facilité à ces retouches. [...] Le contrat photojournalistique est remis en cause, littéralement "attaqué" par le savoir sur la retouche ». Constatant le champ des possibles liés à ces bouleversements techniques, l'AFP va alors s'emparer du processus de transformation numérique, métamorphosant ces pratiques, mutant en une agence « exposant ses images sur les réseaux sociaux et les rendant accessibles sur ses supports ».

Le troisième chapitre engage alors une réflexion sur les transformations sémiotiques propres à la conversion numérique du support photographique. Rappelant que « les régimes de croyance photographique se sont formés autour des théories sur l'image, du développement technique des appareils et de l'évolution des pratiques professionnelles », Fabre s'appuie ensuite sur les travaux de Youri Lotman pour exposer le cadre et les parcours sémiotique des régimes de croyance au sein de la sémiosphère. Partant du centre, où sont constituées les valeurs du vrai photographique, vers la périphérie, où se créent des formes originales, les valeurs normatives se déplacent jusqu'à l'adoption de nouvelles croyances : le numérique, apparu en marge des normes de la photographie de presse, réintègre le centre en modifiant en retour ces normes et en instituant la conversion « idéologique et culturelle » du support photojournalistique. Passant par le discours énonciatif, la révolution puis la conversion numérique constitue cet « être culturel », véhiculant, orientant les champs de valeurs jusqu'à influencer nos systèmes de représentation, notre rapport au monde. Prônant de nouvelles techniques sur la base d'un discours dit démocratique, le numérique avec ses « promesses messianiques » finit par « s'imposer et contraindre nos régimes de croyance ». C'est en exposant sur les réseaux sociaux les informations que l'AFP, faisant alors figure d'autorité, emporte l'adhésion du croire : Fabre s'interroge alors sur ce phénomène de surexposition médiatique du support numérique, pour conclure que le pacte de lecture ainsi créé, qui va de pair avec le statut de mission d'intérêt général, repose sur « un dispositif sémiotique » permettant d'autoréaliser un certain discours au service des faits divers. C'est par l'adhésion au social-numérique que le régime du *faire croire* s'intensifie, abolissant les frontières entre l'objet médiatique et sa mise en discours ou en image. Les trois ruptures auxquelles fait référence Maxime Fabre en disent long en effet sur les transformations du support photojournalistique véhiculant une information devenue plus manipulable, exposable, sélective. Le zoom conceptuel s'effectue ainsi naturellement sur les procédures sémiotiques permettant ces transformations du régime du *faire croire* : reprenant à son compte les travaux de Deleuze et Guattari, Fabre s'appuie sur le phénomène de déterritorialisation, défini comme « le concept de déterritorialisation permet de penser le passage d'un plan d'expression à un autre, et son implication future au niveau du contenu ». Il explique ainsi que

la photographie se déterritorialise d'un média de type journalistique, pour être ensuite exposée dans des réseaux informatisés à prétentions sociales. Une photographie de l'AFP ne se définit plus uniquement selon le support journalistique qui la rend visible, mais aussi par de nouveaux dispositifs numériques (les industries médiatisantes) qui la rendent accessible et l'exposent selon de nouvelles conditions, où l'AFP peut à son tour être définie comme un média. De la mutation du plan de l'expression, s'ensuit celle du contenu, reterritorisé selon un nouveau programme interprétatif, celui de l'être culturel numérique et de ses croyances propres.

Mais derrière cette accentuation du *devoir croire* au support numérique se cache une crise moins manifeste : l'auteur trouve ici une formule éloquente, « l'éthos inquiété », pour pointer l'envers du décor du numérique, cause véritable de la crise. Le déficit de croyance envers les supports numériques serait provoqué par une paupérisation du statut de ces mêmes supports, ainsi que de la fonction de photojournaliste. Dès lors,

on peut se demander, finalement, si le déficit de croyance ne relève pas d'une production réflexive, sur la valeur accordée par la forme de vie photojournalistique, aux techniques et aux industries qui viennent la réquisitionner sur de nouveaux supports d'exposition. Ce qui reviendrait à dire que la « crise » annoncée est aussi de l'ordre du conflit axiologique, entre l'instrumentation par l'être culturel numérique des pratiques journalistiques d'un côté, et la perte d'autorité du photojournalisme sur les objets qu'il a historiquement édifiés en valeurs et en propositions de croyance de l'autre, à présent remis en question par ces « nouveaux » supports de captation : ce double mouvement (apparemment contradictoire) de l'Agence France-Presse, ne peut se comprendre que dans la conceptualisation d'un régime de croyance mixte, qui se renforce par la production *dialogique* des manières de croire en l'objet « photographie numérique de presse », ainsi mis en tension entre l'autorité de l'Agence d'un côté, et le pouvoir de captation des industries numériques de l'autre.

Devant l'échec social et modal partiel du basculement numérique pour les récepteurs de l'information, Fabre pointe pour finir les prémices d'une nouvelle ère du support photographique : si la nécessité est de réinstitutionnaliser la pratique journalistique, rôle endossé par l'AFP et par la récupération des images des comptes « amateurs », c'est bien sûr pour apporter une nouvelle crédibilité au support visuel, et recréer une forme de « pouvoir croire » *alors restituée*. La démocratisation de la pratique, loin de la desservir, en devient la force vectorielle intensive.

*Photographie de presse* s'achève ainsi sur un constat engagé de l'auteur qui pointe le devenir du statut du support photojournalistique, entre technique du numérique à visée sociale et éthique du journaliste aux pratiques nouvelles certes facilitantes mais exigeant de nouvelles formes de croyance, de nouveaux habitus. Le *croire* en la photographie de presse, du point de vue historique, s'appuyait en effet sur des pactes de véridiction, constitués autour de pratiques et de techniques propres et instituant des modalités épistémiques allant du *pouvoir croire* au *devoir croire*, en passant par le *savoir croire*. Il reste alors à explorer pour le sémioticien emboitant le pas à Maxime Fabre le *vouloir croire* en les supports numériques médiatiques. Une ontologie de la perception du récepteur en quête de sens et de vérité, dans un monde dont la réalité référentielle est sans cesse la résultante d'un contrat modal élaboré par les actants du processus de médiatisation des savoirs.

Pour citer cet article : Pierre-Antoine Navarette. « Maxime Fabre, *Photographie de presse. Régimes de croyance*, Academia/L'Harmattan, “ Extensions sémiotiques ”, 2020 », Actes Sémiotiques [En ligne]. 2021, n° 125. Disponible sur : <<https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/7120>>

ISSN : 2270-4957