

Zeitschrift: Kunst+Architektur in der Schweiz = Art+Architecture en Suisse = Arte+Architettura in Svizzera
Herausgeber: Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte
Band: 51 (2000)
Heft: 4: Fotografie = Photographie = Fotografia

Artikel: Sur les traces de l'icône : vers und nouveau concept critique?
Autor: Blaser, Jean-Christophe
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-394163>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 16.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Sur les traces de l'icône: vers un nouveau concept critique?

Depuis quelque vingt ans, la photographie s'est imposée comme médium artistique et comme objet de collection et d'exposition¹. Des concepts, des mots ont accompagné ce mouvement. Deux d'entre eux viennent tout de suite à l'esprit: la mémoire et l'icône. Alors que la mémoire a permis de mettre en valeur de vastes pans du patrimoine photographique en les replaçant dans une perspective historique², fonctionnant comme un outil théorique et pratique efficace, il en va différemment de l'icône. La notion se révèle d'un usage et d'une légitimité discutables. Par contre, le mot plaît. Cette étude se veut d'abord une enquête sur son histoire récente et une contribution à l'éclaircissement des termes du débat³.

Les voies de l'icône

Dans son sens le plus ancien et le plus commun, l'icône était un type de peinture religieuse sur bois, pratiquée dès le VI^e siècle à Byzance, puis répandue dans tout l'Orient orthodoxe. Elle possédait les qualités du modèle qu'elle représentait – Christ, saint homme – dont elle devait pallier la disparition et inspirer l'imitation. Cette définition est restée inchangée pendant longtemps jusqu'à ce que, très récemment, elle s'élargisse. Aujourd'hui, le mot icône en vient ainsi à décrire indifféremment des images de mode ou de reportage, des portraits ou des scènes de la vie quotidienne. D'où un certain flou dans son emploi, qui peut faire apparaître prématurée toute tentative de fixer les contours d'un phénomène aussi instable. Mais il se trouve aussi des éléments qui militent en sens inverse et engagent à réfléchir sans plus tarder. Icône est un terme qui revient régulièrement dans la critique photographique. Passant outre leurs réserves, les auteurs les plus sceptiques s'accordent désormais – ou se résignent – à désigner certaines photographies de ce mot.

Des sens de plus en plus nombreux s'attachent donc au mot icône. Cette diversité renvoie à des origines différentes. Il faut savoir en effet que les chemins suivis par le terme pour s'introduire dans la littérature photographique



ont plusieurs provenances. Nous allons rapidement les passer en revue dans le cadre restreint de cette étude. Les voies empruntées partent de la philosophie et de la sémiologie, mais aussi du sens commun.

Sur le plan théorique, l'une des premières pistes à remonter est sans doute celle du philosophe Charles S. Peirce⁴, dont l'historienne de l'art Rosalind Krauss a importé la terminologie en même temps que la théorie dans la réflexion sur la photographie⁵. Pour résumer, Peirce classe les signes en trois catégories: le

1 Nadar, Sarah Bernhardt, 1859. – Il s'agit d'un des plus célèbres portraits de Nadar et d'une des photographies les plus connues du XIX^e siècle. La beauté et la jeunesse, comme composantes de l'icône, jouent un grand rôle dans la fascination de l'image.

2 Joe Rosenthal, Les marines hissent le drapeau américain sur le mont Suribashi, Iwô-Jima, 23 février 1945. – Comme d'autres icônes – le soldat républicain espagnol blessé à mort de Robert Capa ou «Migrant Mother» de Dorothea Lange –, on soupçonne le groupe de Joe Rosenthal d'être une mise en scène. Le photographe aurait demandé aux marines d'adopter, «pour l'Histoire», la pose photographique convenant aux circonstances. L'importance du cadrage, qui fait se détacher les soldats sur le ciel et monumentalise le sujet, contribue fortement à faire de cette image une icône.



symbole, l'icône – sans circonflexe – et l'index. Il oppose en particulier l'icône, image analogique fabriquée – comme la peinture –, et l'index, trace enregistrée sur un support par contact physique – comme la photographie⁶. Alors que la notion d'icône s'introduisait dans la littérature photographique, elle entraînait dans son sillage celle de l'icône – avec circonflexe – sans que les deux notions fissent la plupart du temps l'objet d'aucune distinction.

Dans le domaine de la réflexion historique, il existe une «communauté d'intérêts» entre spécialistes de l'icône byzantine et spécialistes de la photographie. Elle se noue autour de problématiques comparables. L'opposition entre image naturelle et image artificielle, qui permettait de rendre compte de la différence entre image – transfiguration de la chair – et icône – image faite de la main de l'homme – présente

ainsi des analogies avec l'opposition entre index et icône de Peirce. Cette «communauté d'intérêts» se concrétise à l'occasion d'études sur des objets précis. Marie-José Mondzain conclut son ouvrage sur «les sources byzantines de l'imaginaire contemporain» par une réflexion sur les véroniques et le Saint Suaire⁷, en établissant des parallèles avec la photographie sur lesquels des historiens de la photographie apportent en retour un éclairage⁸. Les voies de l'icône passent aussi par ces recherches.

Quant aux artistes, on se souvient qu'Andy Warhol a intitulé *Icônes* une série de portraits de célébrités commencés en 1962. Comprenant Marilyn Monroe, Jacqueline Kennedy, Liz Taylor et Nathalie Wood, ils devaient symboliser par leur magnétisme la réussite sociale. Il revient à l'artiste d'avoir, parmi les premiers,

ouvert une brèche dans un vieil édifice sémantique, brèche par laquelle la critique photographique pourra ensuite, avec d'autres, se glisser.

Reste le sens commun, au ras duquel il n'est pas inintéressant de venir cueillir un concept en formation (on sait en effet, depuis Antonio Gramsci, les liens d'élaboration unissant les deux niveaux). L'informatique a beaucoup contribué à ce que le mot icône se banalise. La mode, le cinéma et le «people», de leur côté, en «abusent» depuis longtemps, le rattachant à des images précises ou simplement à des noms (Diana Spencer, Cindy Crawford, etc.). De manière plus significative encore, on assiste depuis quelques années à la répétition de débats où la civilisation de l'image, la pléthore d'images et son pendant, la saturation du public, ou encore le pouvoir des médias et la violence à l'écran, font figure de lieux communs. L'icône devait apparaître dans le fil de ces discussions.

Diversité et particularité de l'icône photographique

Notre enquête sur l'apparition de l'icône en tant qu'élément de vocabulaire et concept en formation dans la littérature photographique se fonde principalement sur des articles et de courts essais, parus pour la plupart dans la presse de ces dernières années (taille et/ou date récente de publication laissent penser que la réflexion dans ce domaine ne fait que s'ébaucher). L'objectif que nous poursuivons est double: d'une part, sur la base d'exemples empruntés à des horizons différents, établir un premier état de la question et indiquer quelques repères, voire confronter quelques éléments de définition; d'autre part, au travers d'un exemple unique, signaler les orientations prises par la discussion et tenter de retracer l'évolution de la réflexion. Les limites du phénomène seront également envisagées.

Sous quels aspects l'icône photographique se présente-t-elle? Quelle définition les auteurs en proposent-ils aujourd'hui? Une remarque s'impose d'emblée: autant ceux-ci recourent volontiers au mot icône, autant ils se montrent peu concernés par le problème de la ou des définitions, lesquelles semblent le plus souvent aller de soi. Ce désintérêt a pour contrepartie qu'il est difficile de trouver une réflexion systématique sur le sujet. Rares ont été les tentatives d'approfondir ou seulement d'aborder la question, comme c'est le cas d'un article paru dans le magazine *American Photo*⁹.

Dans cet article, Owen Edwards ne cherche pas à analyser la propension actuelle à invoquer l'icône à tout propos, qu'on pourrait qualifier d'«iconomania». Il ne se pose pas la question de l'usage extensif et problématique du

mot retenu pour la caractériser. Sa réflexion se concentre sur les différentes catégories d'images et en particulier sur les photographies reconnues comme icônes ou assimilées à des icônes. Pour lui, la tâche consiste à embrasser tous les aspects du problème et il passe en revue de nombreuses photographies: portraits de Sarah Bernhardt par Nadar (ill. 1), du «Che» par Alberto Korda (ill. 3), de Mao par Andy Warhol, etc. Il n'oublie pas de mentionner ceux – nombreux – de Marilyn et de Madonna. Il cite aussi les scènes célèbres du baiser de Robert Doisneau ou des marines hissant le drapeau américain sur l'île d'Iwô-Jima par Joe Rosenthal (ill. 2), allant jusqu'à inclure dans son inventaire des natures mortes, comme les mégots de cigarette d'Irvin Penn. Mais, curieusement, il ne fait état d'aucun paysage, alors que certains, tel le Cervin¹⁰, sont de toute évidence des icônes (ill. 4). A l'actif d'Owen Edwards, on retiendra que s'il procède parfois à un rappel de choses connues, ce rappel a son utilité, ne serait-ce que pour faire ressortir la diversité du phénomène.

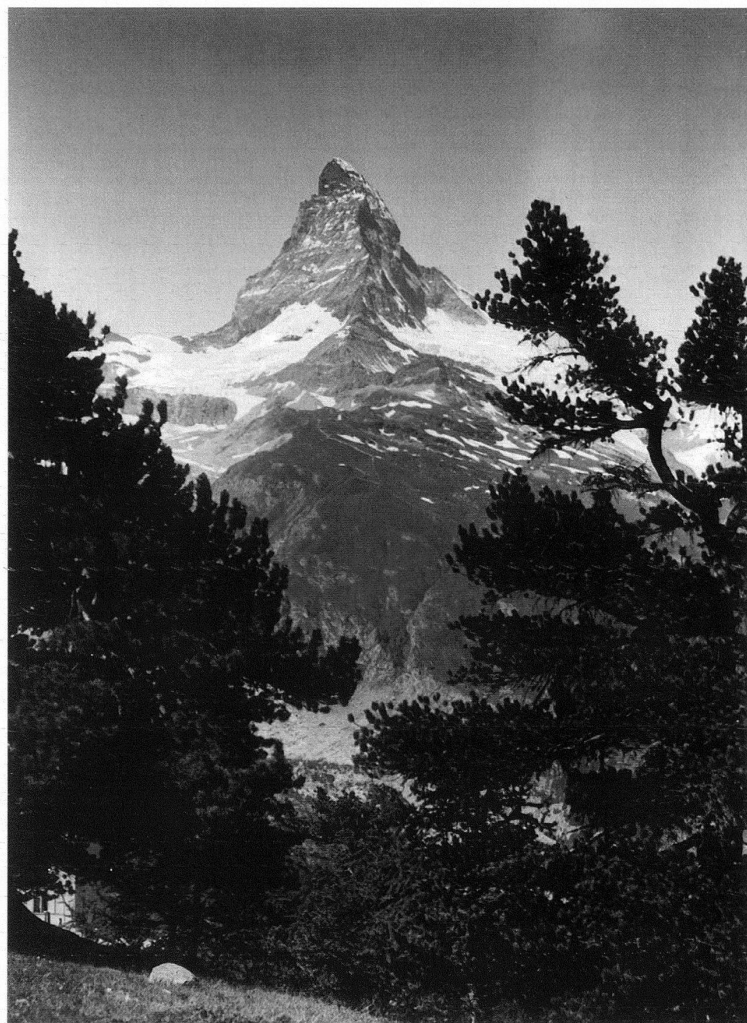
Pour l'auteur, il convient d'abord de souligner le rôle de «l'appareil photo, une machine effectivement capable de créer des icônes dotées d'un pouvoir immense»¹¹. Et de préciser que «[...] la manière dont la lentille focalise l'œil et celle dont le cadre isole le sujet du contexte, susceptible de détourner l'attention, constituent des propriétés spécifiques, permet-

3 Alberto Korda, *Le Guérillero héroïque*, 1960. – Ce portrait compte parmi les icônes les plus diffusées. Il a été recyclé à de multiples reprises pour toutes sortes de causes. On en trouve des versions tiers-mondistes, étudiantines, «gay» et surtout religieuses. Sur la base de la ressemblance supposée du «Che» avec le Christ, le motif du guérillero à la barbe et aux longs cheveux s'est christianisé, à tel point que l'église anglicane n'a pas hésité, en 1999, dans l'une de ses campagnes de prosélytisme, à prêter les traits du chef révolutionnaire au fondateur de l'Eglise.



5 Dorothea Lange, *Migrant Mother*, 1936. – Ce portrait de madone moderne tire sa force de l'attitude pathétique du modèle. A l'image de celle du «Che» d'Alberto Korda, la postérité de «*Migrant Mother*» est grande et les Black Panthers, le mouvement de libération des noirs américains, par exemple, ne sont pas les seuls à avoir cherché à exploiter sa force symbolique.

4 Anonyme, *Le Matterhorn ou Cervin*, 4432 m., 7–8 juillet 1935. – Il est probable que le Cervin soit la seule icône suisse. Son image est universellement connue. Elle a fait l'objet de multiples détournements. L'une des plus étonnantes utilisations de la fameuse montagne reste sans doute celle de la «major» Paramount dont elle introduit toutes les productions à l'écran.



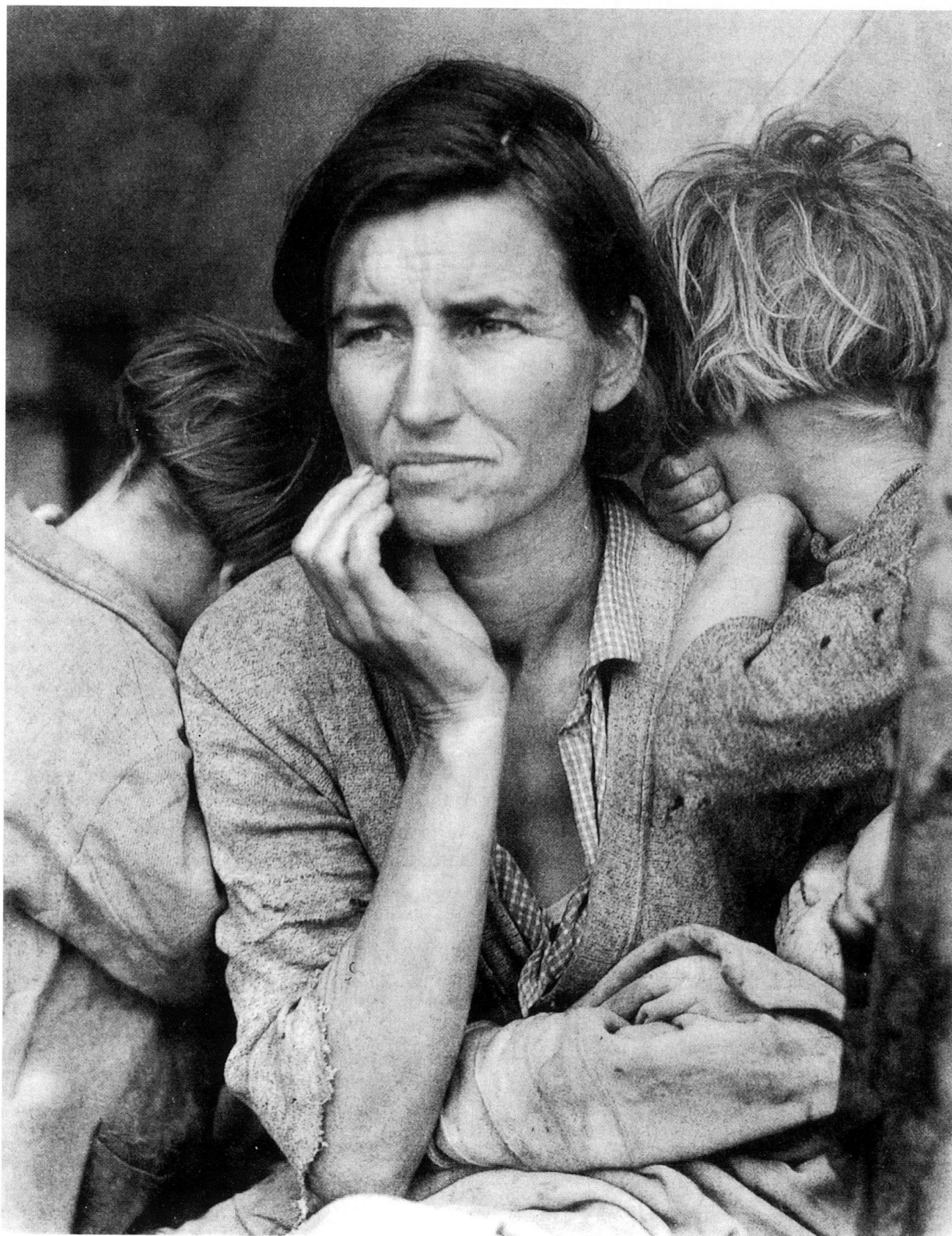
tant d'augmenter la séduction de personnages déjà magnétiques et de gratifier chacun de nous d'un pouvoir inattendu¹². Autrement dit, si Sarah Bernhardt possède un «charisme»¹³ qui se transmet à la photographie, cette dernière a en retour la capacité de créer des images qui dépassent la notoriété des modèles. Elle est capable de créer des icônes à partir des gens les plus ordinaires. Cette propriété se vérifie avec *Migrant Mother* (ill. 5) de Dorothea Lange, laquelle a enquêté pour le compte de la FSA (Farm Security Administration) sur les effets de la crise dans les campagnes américaines, lors de la Grande Dépression des années trente.

De tous les arguments avancés par Owen Edwards, nous aimerions en signaler encore un, qui concerne le pouvoir de fascination de l'icône. Celui-ci ne semble pas s'éroder, mais se renforcer lors du passage de celle-ci dans la culture de masse. Des images transformées en icônes, comme les portraits de Marilyn ou du «Che», ne sont apparemment pas affectées par leur reproduction industrielle sous forme de tee-shirts, cartes postales ou briquets.

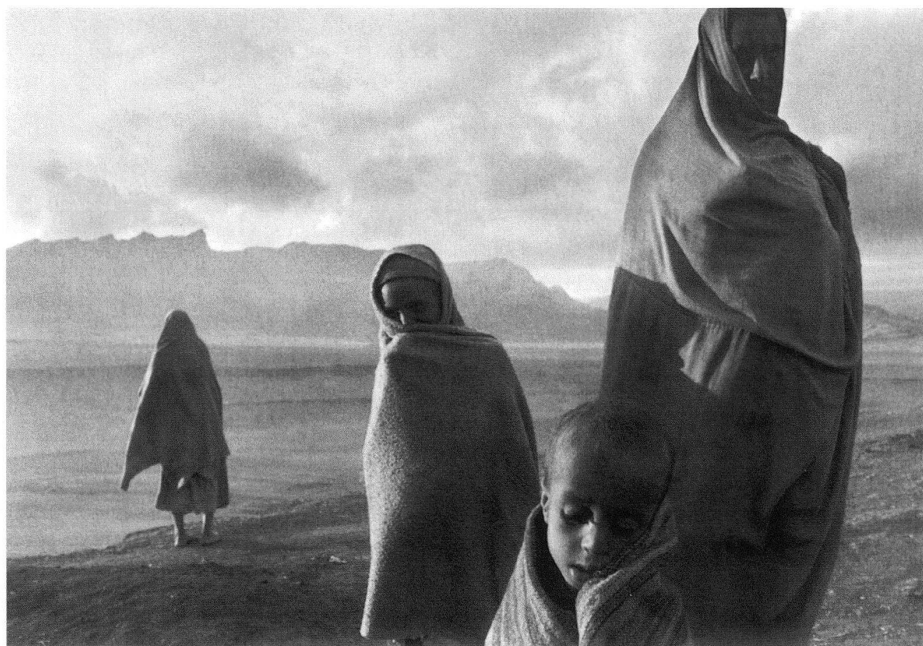
Certains auteurs proposent une conception plus sélective de l'icône. *Fotografie! Das 20. Jahrhundert* est une anthologie des plus belles photographies du XX^e siècle, réunie par des spécialistes¹⁴. Contrairement à l'article d'Owen Edwards qui traduit un point de vue isolé, l'ouvrage se présente comme le résultat d'une réflexion collective, d'une collaboration entre un historien de l'art, Peter Stepan, et plusieurs critiques, historiens et conservateurs. Le mot icône apparaît dans l'avant-propos et dans l'introduction, mais entre guillemets. Peter Stepan l'emploie pour qualifier des photographies faisant partie de collections de musées ou dignes d'y figurer¹⁵. La sélection comporte plusieurs images retenues par Owen Edwards, plus d'autres, peu familières du grand public, mais bien connues des amateurs et des collectionneurs de photographie. L'éditeur justifie ce parti en invoquant le besoin de faire découvrir des chefs-d'œuvre restés dans l'ombre. Par rapport à l'opinion développée dans *American Photo*, qui mettait l'accent sur le caractère médiatique de l'image, la perspective de Peter Stepan se double de préoccupations liées à la mise en valeur de la photographie comme objet de collection, comme objet précieux. Elle fournit un élément supplémentaire à la compréhension que nous avons des voies de l'icône. Il y a quelques années, parler d'icône au sujet de photographie eût paru un emprunt hasardeux et pédant à l'histoire de l'art. Aujourd'hui, le mot est passé dans la culture de masse. Il aura fallu ce détour pour que des gens aussi prévenus que Peter Stepan puissent se l'approprier sans risque, et ce d'autant plus aisément que l'art contemporain – où la photographie occupe une place en vue – affiche par ailleurs une prédilection pour le banal et le quotidien. Les guillemets trahissent toutefois des restes de prudence. Ceux-ci peuvent se transformer en réserves. Des réserves dont on retrouve très souvent la trace, sous des formes plus ou moins déguisées, comme nous allons le voir.

Ambivalences de l'icône

Michel Guerrin est critique au journal *Le Monde*. Nous l'avons choisi comme exemple, car ses analyses couvrent tout le champ de la photographie historique et contemporaine, documentaire et artistique. De ce fait, mieux que beaucoup d'autres, elles permettent de rendre compte des diverses significations qui peuvent s'attacher au mot icône et des nombreuses inflexions prises par le concept en formation qu'il renferme. On pourra en outre juger de l'évolution sur la question d'un des meilleurs observateurs de la scène photographique. Un changement est en effet percep-



6 Sebastião Salgado, *Enveloppés* dans des couvertures qui les protègent du vent froid du matin, des réfugiés attendent à la périphérie du camp de Korem (Ethiopie), 1980-86. – Les images très étudiées de Sebastião Salgado représentent une tentative sans précédent de renouveler la photographie documentaire, dans la mesure où elles assument pleinement la dimension esthétique – souvent refoulée – inhérente à cette dernière. Chaque image devient pratiquement une icône – ce qui pourrait relativiser l'idée selon laquelle la constitution d'icônes passe forcément par la relégation du reste de l'œuvre.



tible, menant d'une position critique à une attitude plus neutre. Cet élément a achevé de nous convaincre de l'intérêt de nous attarder sur le cas de cet auteur plutôt que sur celui d'un autre.

Si ses positions fluctuent dans une certaine mesure, variant d'un article à l'autre, Michel Guerrin adopte en général un ton mitigé à propos de l'icône en tant que catégorie permettant de distinguer quelques photographies de la masse des autres. Les objections se rapportent au principe même et aux modalités d'une telle opération, consistant à isoler et figer des images (davantage qu'elles ne concernent l'abus d'un mot). C'est une divergence avec Owen Edwards et Peter Stepan. On observera encore un notable point de désaccord avec Owen Edwards concernant le pouvoir de fascination des icônes. Celui-ci ne serait pas illimité et les images souffriraient d'être diffusées massivement. Michel Guerrin exprime ainsi ses réticences à l'occasion d'une exposition consacrée à la «Photo League», un mouvement né à New York dans les années vingt: «[...] cette photographie sociale américaine est récupérée en masse par le marché, avec des prix qui grimpent en flèche. Mais en faisant des icônes, c'est leur énergie vitale qu'on gomme»¹⁶.

Toujours dans la même veine, présentant une série d'expositions en hommage à Walker Evans, le collègue de Dorothea Lange à la FSA, Michel Guerrin revient sur l'idée que l'icône est l'aboutissement d'une tendance à l'épuisement du langage de l'image. Son fonctionnement s'apparente à celui du poncif, du stéréotype, avec tout ce que cela implique de creux et de figé. C'est ainsi qu'au plus grand préjudi-

ce de son œuvre, Walker Evans est «trop souvent réduit à quelques icônes lyriques sur les fermiers du Sud»¹⁷. Le critique ne fait pas mystère de ses préférences pour l'essai photographique, genre documentaire promu par les membres de l'agence Magnum dans les années cinquante et qui reflète le travail de plusieurs mois, voire de plusieurs années. «L'essai, qui s'oppose à l'icône, prend sa valeur dans la succession d'images et leur rythme»¹⁸.

Aussi préoccupant que la médiatisation de quelques images est le succès actuel d'une photographie documentaire sentimentale et esthétisante, dont l'icône est peut-être le pendant. Dans un article sur Sebastião Salgado, Michel Guerrin fait remarquer qu'«une bonne image de reportage suggère un contexte», alors que chez le photographe brésilien «le cadrage tourne à l'icône pavée de bonnes intentions et fait oublier ce qu'il y a autour du cadre pour libérer une émotion directe, mais stérile et peu mobilisatrice...»¹⁹. Cette réflexion est à rapprocher d'autres, que le critique mène sur le thème de l'«esthétisation de la douleur»²⁰. Il y établit la liste des accessoires – ciels, lumières, paysages, expressions, scènes bibliques, madones – qui se prêtent à la fabrication d'icônes (ill. 6). «Les gestes des victimes de l'exode, leurs regards, leurs mouvements, leur détresse sont érigés en stéréotypes»²¹. En certaines occasions, la notion d'icône apparaît donc liée à celle d'esthétique. Plus précisément, c'est sur le fond de l'opposition historique document/esthétique qu'elle est pensée. Michel Guerrin se fait l'écho de débats qui traversent la photographie depuis ses origines et qui se sont souvent conclus sur une claire volonté d'écarter toute tentation esthétique: s'il y a un style do-

cumentaire, celui-ci se définit lui-même comme étant dans une relation d'incompatibilité – ou en tout cas de polarité – avec l'esthétique.

Les réflexions de Michel Guerrin ayant trait aux relations de l'icône avec la mémoire visuelle sont particulièrement intéressantes. L'auteur constate la prégnance de schémas iconographiques dans la culture contemporaine – schémas souvent hérités de la peinture religieuse occidentale – qui engendrent des icônes et transforment la photographie en un langage de reconnaissance. A l'appui, il rappelle l'épisode de la «Madone algérienne», portrait de mère éplorée réalisé par Hocine, après le massacre d'un village des environs d'Alger en 1997²² (ill. 7). Nous mentionnerons, quant à nous, *Migrant Mother* de Dorothea Lange, qui est toujours cité comme modèle d'icône moderne²³. Cette figure de mère avec deux enfants a, en inscrivant la représentation dans un motif chrétien préexistant, fixé le type iconographique des madones et des piétés dans la photographie. Le portrait de Hocine n'est qu'un de ses nombreux et ultimes avatars, parmi lesquels on compte des images célèbres²⁴. Il importe de savoir qu'on a commencé par parler de madones et de piétés à propos de ces images de mères ou tout simplement de femmes, avant de les désigner du terme d'icône. L'amalgame d'aspects distincts de l'art chrétien, qui s'est opéré insensiblement dans les esprits à propos de photographies, a facilité la transition, frayant une voie de plus à l'icône.

Le ton de Michel Guerrin n'exprime donc pas toujours des doutes, des réserves²⁵. Il devient plus «objectif», notamment quand, pour des raisons de commodité, le critique recourt aux sens les plus courants du mot icône, ceux qu'il suppose connus ou compréhensibles du lecteur. Cela ne le gêne pas de qualifier ainsi les portraits de stars et de *top models*²⁶ ou d'indiquer de cette manière qu'une image – telle cette photographie de communards fusillés²⁷ – est particulièrement représentative. Il arrive aussi qu'il introduise des nuances et parle d'«icônes publicitaires»²⁸ et même d'«icônes kitsch»²⁹. Mais ses observations permettent surtout de mettre en évidence les divers contextes dans lesquels une nouvelle conception de l'icône peut prendre forme. C'est pourquoi il faut souligner que s'il est question d'icône, c'est encore la plupart du temps comme d'un symptôme, dans le cadre de la présentation de faits apparemment plus significatifs, plus globaux³⁰. L'icône ne fait jamais l'objet d'une véritable analyse, pour elle-même. On se heurte ici aux limites de sa reconnaissance en tant que nouveau concept de la critique photographique.

Avec le temps, Michel Guerrin apporte de nouvelles touches à sa façon de considérer le problème. On sera attentif de plus au fait qu'il

propose en alternance un usage ou un autre du vocable. Tantôt icône sert à désigner les menaces qui guettent aujourd'hui l'image documentaire. Tantôt l'auteur se rallie à un usage plus neutre, plus extensif, l'élargissement de la signification du mot ne suscitant pas de questionnements de sa part. Fait révélateur, depuis 1999, l'expression revient régulièrement sous sa plume, à un titre ou à un autre. Il n'est pas difficile de constater une accoutumance à son usage.

La tentation de l'icône et ses limites

L'accoutumance constitue l'un des aspects de la tentation de l'icône. Il y en a d'autres, qui se manifestent différemment, et nous aimerions maintenant aborder les tiraillements que provoque cette tentation dans la littérature scientifique. De fait, les réticences y semblent plus fortes qu'ailleurs, comme on peut le constater dans un article d'un numéro récent de *History of Photography* consacré à la Shoah³¹. Nechama Tec et Daniel Weiss y retracent un épisode de la résistance soviétique à l'occupation allemande,



de, à Minsk, en 1941. Ils racontent, à l'aide d'une série de huit photographies d'archives, l'exécution de trois partisans dont deux très jeunes gens. Plusieurs images possèdent un attrait incontestable (ill. 8). Il est impossible de faire abstraction de la beauté et de la jeunesse des deux martyrs, de résister à la fascination qu'exercent le soi-disant sourire du jeune garçon ou le physique de la jeune fille, tant ces éléments orientent d'emblée la lecture des images. Nous sommes plongés au cœur du processus de création d'icônes³².

En historiens rigoureux, Nechama Tec et Daniel Weiss s'en tiennent aux faits, rappelant

7 Hocine, Hôpital d'El Arrach, Alger, 23 septembre 1997. – La photographie n'a pas été prise à Benthalha même, le village martyr, mais dans l'hôpital ayant accueilli les survivants du massacre. Lauréat du prestigieux World Press Photo grâce à cette image, l'auteur s'est étonné du choix du jury, estimant que certaines de ses photographies étaient d'un plus grand intérêt que celle-ci. Il a attribué le succès de sa «madone» à des habitudes de lecture de l'image formées en Occident.

8 Anonyme, Pendaison de Masha Bruskina et de Volodia Shcherbatsevitch par un officier de la 707^e division d'infanterie, Minsk, 26 octobre 1941. — Cette scène d'exécution occupait déjà une place importante dans la mémoire soviétique de la Seconde Guerre mondiale, avant que sa véritable histoire et l'identité de Masha Bruskina ne soient révélées. Sa diffusion très large avait fait de la jeune fille une héroïne anonyme de la résistance dans son pays, dont elle constituait un symbole fort.



entre autres l'identité juive de la jeune fille, longtemps occultée par les autorités soviétiques. Ils ne se risquent jamais à parler d'icône. Mais, à plus d'une reprise, on sent percer chez eux des préoccupations qui n'en sont pas éloignées (et qui n'apparaissent pas déplacées, étant donné aussi bien l'actualité du sujet que la nature des images). Ils s'attardent notamment sur un texte où Paul Fussler établit une comparaison entre la photographie des marines à Iwô-Jima de Joe Rosenthal et le «film» des exécutions de Minsk³³. Les qualités respectives de chacun des témoignages sont examinées: d'une part, anonymat universalisant, de l'autre, au contraire, proximité poignante³⁴. «L'absurdité que constitue le fait de soumettre de séduisants jeunes civils à des brutalités heurte nos sensibilités», font remarquer Netchama Tec et Daniel Weiss, «et confère aux images un caractère émotionnel immédiat, inaccessible aux photographies anonymes»³⁵. En relevant, même en passant, des traits telle la séduction – le charisme dirait Owen Edwards – ou l'émotion – valorisée de manière différente, il est vrai, que par Michel Guerrin – les auteurs s'aventurent sur le terrain de l'icône. Mais ils n'y font qu'allusion, alors que le potentiel «iconique» des images qu'ils décrivent est évident et ne peut leur avoir échappé.

Leurs réserves portent la marque des milieux académiques, placés devant une catégorie qui semble dépourvue de fondements ou galvaudée et trop directement issue du phénomène de l'«iconomania». D'autres chercheurs les partagent, comme Marie-José Mondzain qui a le mérite de les expliciter. Dans l'ouvrage que nous avons déjà cité³⁶, elle s'inquiète de ce

qu'elle appelle le «tout-à-l'icône»³⁷. Si la mise en garde ne vise pas expressément la littérature photographique, elle l'englobe néanmoins. Car, note la philosophe, la mode est aux spéculations et les auteurs se montrent prompts à parler d'icône dès qu'il est question d'art, d'image, de média ou de virtuel – pour ne rien dire de la religion. «Le démon de l'analogie sauvage»³⁸ n'est pas loin. Le point de vue de Marie-José Mondzain marque certainement une autre limite dans le processus actuel de réception de l'icône photographique.

Vers un nouveau concept critique?

Bien que les tenants de la photographie documentaire aient toujours eu des préoccupations esthétiques (cadrage, lumière), ils s'en sont défendus, plaçant l'information avant celles-ci et exprimant leur méfiance à l'égard du monde de l'art. De la même manière, ils ont préféré se définir comme auteurs plutôt que comme artistes. Ils ont forgé leurs propres normes: dans le langage professionnel des salles de rédaction, on parle par exemple de «plaques» ou de «rembrandt» pour désigner les meilleures photographies. Il semble toutefois que cela ne soit plus suffisant. De nouveaux impératifs sont apparus, en lien avec la valorisation de la photographie documentaire dans les nouveaux circuits que représentent les musées et les manifestations artistiques, hors des canaux traditionnels. Le choix d'un terme comme icône pourrait en partie leur répondre, d'autant que les mots emblème et emblématique qui remplissaient cette fonction depuis les années quatre-vingts semblent avoir fait leur temps.

Ce choix est diversement pris au sérieux. Nul doute que l'icône souffre de la mode qu'elle inspire. Son contenu a de la peine à se préciser. Les idées qu'elle renferme progressent par la bande et ne sont pas le résultat de choix théoriques. Si la littérature photographique cherche à se doter d'un vocabulaire théorique/critique – «aura» de Walter Benjamin, «punctum» de Roland Barthes, «index» de Charles S. Peirce... –, il est trop tôt pour dire si l'icône en fera partie, ou si elle ne restera qu'une expression à la mode. Pour le moment, le vide conceptuel commence à se combler, sans que la question de la pertinence puisse encore véritablement être posée. Mais, dans la mesure où l'icône permet d'introduire des distinctions, de formuler des préférences, des jugements, on peut dire qu'elle se profile déjà comme une catégorie critique.

Résumé

Les critiques contemporains de la photographie font preuve d'un penchant marqué pour la notion d'icône, qu'ils réinterprètent. Des problèmes de définition se posent, auxquels ils tentent d'apporter de premières réponses, souvent contradictoires. Les cas présentés révèlent en effet des appréciations divergentes. Dans certains, le statut d'image exceptionnelle de l'icône est accepté. Dans d'autres, ce statut pose problème. Il est rappelé que l'icône est l'expression d'une tendance à l'esthétisation peu compatible avec la vocation de la photographie documentaire. Pourtant cela ne semble pas constituer un obstacle à une utilisation de plus en plus fréquente du terme. Dans les milieux scientifiques par contre, on manifeste apparemment de plus grandes réticences à se servir de la notion d'icône. L'article passe en revue les diverses voies par lesquelles l'icône a pu s'introduire dans la critique.

Riassunto

I critici della fotografia contemporanei danno prova di una spiccata tendenza all'uso e alla reinterpretazione della nozione di icona. Ai problemi di definizione che ne conseguono tentano di dare delle risposte immediate, spesso contraddittorie. Gli esempi presentati in questo contributo rivelano in effetti degli apprezzamenti affatto diversi. In alcuni lo statuto di immagine eccezionale dell'icona è accettato. In altri risulta problematico. L'icona è espressione di una tendenza all'estetizzazione poco compatibile con la vocazione documentaristica della fotografia. Ciò non sembra però costituire un ostacolo all'impiego sempre più frequente del termine. In ambito scientifico, per contro, il ricorso alla nozione di icona su-

scita considerevoli reticenze. L'autore indaga le diverse strategie con cui il concetto di icona si è insinuato nella critica.

Zusammenfassung

In den zeitgenössischen Betrachtungen zur Fotografie zeigt sich eine ausgeprägte Vorliebe für den Begriff der Ikone, den sie neu interpretieren. Dabei stellen sich Fragen seiner Definition, auf welche die Untersuchungen erste, oft widersprüchliche Antworten zu finden versuchen. Die in diesem Artikel vorgestellten Fallbeispiele offenbaren in der Tat voneinander abweichende Einschätzungen. In den einen wird der aussergewöhnliche Bildstatus der Ikone anerkannt, in den anderen wird er problematisiert. Es wird daran erinnert, dass die Ikone Ausdruck einer Ästhetisierungstendenz ist, die sich schwer mit der Bestimmung der Dokumentarfotografie vereinbaren lässt. Dies scheint jedoch kein Hindernis dafür zu sein, den Begriff immer häufiger zu verwenden. Hingegen wird in Wissenschaftskreisen dieser Begriff offensichtlich mit grösster Zurückhaltung verwendet. Der Artikel lässt die verschiedenen Wege Revue passieren, auf denen die Ikone Einfluss in die Kritik finden konnte.

Notes

¹ Pour un panorama sur le problème, nous renvoyons le lecteur à la bibliographie qui suit: Dominique Baqué, *La photographie plasticienne. Un art paradoxal*, Paris 1998; Gilles Bauret, *Approches de la photographie*, Paris 1992; Cecil Beaton et Gail Buckland, *The Magic Image. The Genius of Photography*, Londres 1975; Graham Clark, *The Photograph*, Oxford et New York 1997; Annick Cojean, *Retour sur images*, Paris 1997; Régis Debray, *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*, Paris 1992; Philippe Dubois, *L'acte photographique, et autres essais*, Paris 1990; Régis Durand, *Le temps de l'image. Essai sur les conditions d'une histoire des formes photographiques*, Paris 1995; *Nouvelle histoire de la photographie*, dir. par Michel Frizot, Paris 1994; Ian Jeffrey, *Photography. A Concise History*, Londres 1996 (1981); Max Kozloff, *Photography & fascination*, Danbury 1979; Rosalind Krauss, *Le photographique. Pour une théorie des écarts*, Paris 1990; François Soulages, *Esthétique de la photographie. La perte et le reste*, Paris 1998; John Szarkowski, *Looking at Photographs. 100 Pictures from the Collection of The Museum of Modern Art*, Paris 1976.

² Charles-Henri Favrod a condensé cette perspective en une formule frappante: «la consultation de cette histoire illustrée [l'auteur évoque le souvenir de la revue française *L'Illustration*] a fait naître en moi un intérêt pour l'histoire de la photographie et la conviction que celle-ci constituait en même temps une photographie de l'histoire» (Charles-Henri Favrod, «Un diario di viaggio», in: *L'Archivio Favrod. La storia della fotografia come fotografia della storia*, Milan 1997, p.7, notre traduction).

³ Nous aimerions exprimer notre gratitude à Fabiana de Barros, Jean-Pierre Keller, Francesco Panese, Jean-Henry Papilloud et Joël Vacheron, pour les

pistes qu'ils nous ont indiquées, et adresser des remerciements particuliers à Pierre Rouyer et Pascal Ruedin pour leurs conseils avisés et leurs nombreuses suggestions.

- ⁴ Charles S. Peirce, *Écrits sur le signe*, Paris 1978.
- ⁵ Krauss 1990 (cf. note 1).
- ⁶ Cet aperçu des travaux de C. S. Peirce est évidemment très rapide. Car la photographie n'est pas simplement un index. Elle est à la fois un index et une icône, présentant des analogies – une ressemblance – avec son référent, c'est-à-dire ce qu'elle représente.
- ⁷ Marie-José Mondzain, *Image, icône, économie. Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*, Paris 1996, pp. 235–252.
- ⁸ Daniel Girardin, «Niepce versus sainte Véronique», in: *Nicéphore Niepce. Une nouvelle image*, Chalon-sur-Saône 1998, pp. 33–37; Mike Ware, «On proto-photography and the Shroud of Turin», in: *History of Photography*, 21, 1997, 4, pp. 261–269.
- ⁹ Owen Edwards, «Graven Images», in: *American Photo*, XI, 2000, 3, pp. 68–73.
- ¹⁰ On consultera avec intérêt le livre d'Yvan Hostettler, *Cervin, montagne de pub*, Genève 1990, qui recense les utilisations du Cervin dans l'imagerie commerciale en Suisse et à l'étranger.
- ¹¹ Edwards 2000 (cf. note 9), p. 71. Nous avons traduit le texte original qui est en anglais, de même que celui de Nechama Tec et David Weiss cité ci-dessous.
- ¹² *Ibid.*, p. 71.
- ¹³ *Ibid.*, p. 72.
- ¹⁴ *Fotografie! Das 20. Jahrhundert*, éd. par Peter Stepan, Munich, Londres et New York 1999. Notre attention a été attirée sur cette publication par le titre de l'édition anglaise, *Icons of Photography. The 20th Century*.
- ¹⁵ *Ibid.*, p. 6.
- ¹⁶ Michel Guerrin, «La poésie sociale de la Photo League», in: *Le Monde*, 29 juin 1999, p. 28.
- ¹⁷ Michel Guerrin, «Le style documentaire de Walker Evans entre dans la légende américaine», in: *Le Monde*, 5–6 mars 2000, p. 26. Le commentaire d'une exposition du photographe parisien Edouard Boubat va dans le même sens: «comment lutter aussi quand quelques-unes de vos images ont été élevées au rang d'icônes, publiées en posters et cartes postales, au point d'occulter la diversité de l'œuvre» («Edouard Boubat, poète du quotidien et du merveilleux», in: *Le Monde*, 2 juillet 1999, p. 28).
- ¹⁸ Michel Guerrin, «Une décennie réduite à un accrochage diplomatique de stéréotypes», in: *Le Monde*, 10 février 2000, p. 28.
- ¹⁹ Michel Guerrin, «Une iconographie religieuse», in: *Le Monde*, 11 avril 2000, p. 31.
- ²⁰ Michel Guerrin, «Journalisme et regard d'auteur rivalisent à Visa pour l'image», in: *Le Monde*, 3 septembre 1999, p. 27.
- ²¹ Guerrin 11 avril 2000 (cf. note 19) p. 31.
- ²² Michel Guerrin, «Le mythe malmené de la «bonne photo», in: *Le Monde*, 7 juin 2000, pp. 1 et 20. Voir aussi ce que la critique écrivait au moment des événements. Il était déjà question d'icône («Une madone en enfer», in: *Le Monde*, 26 septembre 1997, p. 12).
- ²³ C'est à propos de *Migrant Mother* que le problème de l'icône peut être évoqué – rapidement – dans certains ouvrages de théorie. Voir Derrick Price et Liz Wells, «Thinking about photography. Debates, historically and now», in: *Photography A Critical Introduction*, éd. par Liz Wells, Londres et New York 2000 (1997), pp. 44–45.

²⁴ Nous pensons en particulier à certaines photographies de la série *Minamata* de William Eugene Smith ou de la série *Sabel* de Sebastião Salgado.

²⁵ Encore qu'il subsiste toujours une ambiguïté, puisque que même dans le cas de la «Madone algérienne», on peut lire que «[...] les icônes de la guerre, loin de dire un événement et son contexte, répètent des images du passé pour enrichir la mémoire visuelle collective» (Guerrin 7 juin 2000 [cf. note 22], p. 20).

²⁶ Michel Guerrin, «David Bailey, artiste «cool», in: *Le Monde des livres*, 14 mai 1999, p. IX.

²⁷ Michel Guerrin, «Les photographies de la Commune, avant-garde du reportage de guerre», in: *Le Monde*, 17 mars 2000, p. 32.

²⁸ Michel Guerrin, «Vidéos et photos, des rêves comme antidotes au quotidien», in: *Le Monde*, 6–7 juin 1999, p. 28.

²⁹ Michel Guerrin, «Trois photographes reprennent vie à Madrid», in: *Le Monde*, 29 juin 2000, p. 35.

³⁰ Comme le «formatage consensuel ou sensationnel» de la photographie documentaire et la «tension de [l']information avec l'émotion et l'esthétique» (Guerrin 7 juin 2000 [cf. note 22], p. 1).

³¹ Nechama Tec et Daniel Weiss, «The heroine of Minsk. Eight photographs of an execution», in: *History of Photography*, 23, 1999, 4, pp. 322–330. Les auteurs se basent sur les recherches d'un cinéaste et d'une journaliste russes. Voir Lev Arkadiev et Ada Dikhtiar, «The unknown girl. A documentary story», in: *Yiddish Writers' Almanac*, 1, 1987, p. 187.

³² Sauf que, dans ce cas, l'esthétisation de la douleur n'a pas été recherchée par le photographe, mais qu'elle est pratiquée après coup par le lecteur.

³³ Paul Fussell, «The war in black and white», in: *The Boy Scout Handbook and Other Observations*, New York 1982, pp. 230–244.

³⁴ Tec et Weiss, (cf. note 31), pp. 323–324.

³⁵ *Ibid.*, p. 324. Dans la phrase suivante, on comprend ce que Nechama Tec et Daniel Weiss entendent par «anonymous photos». Il s'agit en fait des soldats anonymes photographiés par J. Rosenthal, par opposition aux individus clairement identifiables de Minsk.

³⁶ Mondzain 1996 (cf. note 7).

³⁷ *Ibid.*, p. 10. Voir aussi pp. 213–215.

³⁸ *Ibid.*, p. 10.

Sources des illustrations

1: Médiathèque du patrimoine. Archives photographiques des monuments historiques, Paris. – 2: AP (Associated Press), Genève. – 3: Alberto Korda, DR. – 4: Musée de l'Élysée, Lausanne. – 5: FSA Collection, Library of Congress, Washington, LCUSF341-9058C. – 6: Amazonas Images, Paris. – 7: AFP (Agence France Presse), Paris. – 8: Ada Dekhtyar, courtesy of US Holocaust Memorial Museum Photo Archives, Washington.

Adresse de l'auteur

Jean-Christophe Blaser, conservateur adjoint, Musée de l'Élysée, 18 avenue de l'Élysée, 1014 Lausanne