

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

Jean-Christophe Blaser

Paru in *Art architecture en Suisse : Revue de la Société de l'histoire de l'art en Suisse*, n° 4, hiver 2000, p.37-46 (ici sans les illustrations)

### Résumé

Les critiques photographiques 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 deux cas présentés révèlent en effet des appréciations divergentes. Dans l'un, le statut d'image exceptionnelle de l'icône est accepté. Dans l'autre, ce statut pose problème. Il est rappelé que l'icône est l'expression de tendances à l'esthétisation peu compatibles avec la vocation de la photographie documentaire. Pourtant cela ne semble pas constituer un obstacle à une utilisation de plus en plus fréquente. Dans les milieux scientifiques par contre, on manifeste apparemment de plus grandes réticences à se servir de la notion d'icône. Les diverses voies par lesquelles l'icône a pu s'introduire dans la critique sont passées en revue.

### Le problème <sup>1</sup>

Depuis quelques vingt ans, la photographie s'est imposée comme médium artistique et comme objet de collection et d'exposition. 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 historique <sup>2</sup>, 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 débat <sup>3</sup>.

### 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<sup>e</sup> 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 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. Peirce <sup>4</sup>, dont l'historienne de l'art Rosalind Krauss <sup>5</sup> a importé la terminologie en même temps que la théorie dans la réflexion sur la photographie. Pour résumer, Peirce classe les signes en trois catégories : le symbole, l'icone - sans circonflexe - et l'index. Il oppose en particulier l'icone, image analogique fabriquée - comme la peinture - et l'index, trace enregistrée sur un support par contact physique - comme la photographie <sup>6</sup>. Alors que la notion d'icone 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.

Il existe, dans le domaine de la réflexion historique, 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 Suaire <sup>7</sup>, en établissant des parallèles avec la photographie sur lesquels des historiens de la photographie apportent en retour un éclairage <sup>8</sup>. 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, qui comprenaient Marilyn Monroe, Jackie Kennedy, Liz Taylor et Nathalie Wood et 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 récentes de parution 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" <sup>2</sup>.

Dans cet article, Owen Edwards ne cherche pas à analyser la propension actuelle à invoquer l'icône à tout propos et qu'on pourrait qualifier d'"iconomania". Il ne se pose pas la question de l'usage extensif et problématique du mot retenu pour les 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, du "Che" par Alberto Korda, de Mao par Andy Warhol, etc. Il n'oublie pas de mentionner ceux - nombreux - de Marylin 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, allant jusqu'à inclure des natures mortes dans son inventaire, comme les mégots de cigarette d'Irvin Penn. Mais, curieusement, il ne fait état d'aucun paysage, alors que certains, tel le Cervin <sup>10</sup>, sont de toute évidence des icônes. 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" <sup>11</sup>. Et l'auteur 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, permettant d'augmenter la séduction de personnages déjà magnétiques et de gratifier chacun de nous d'un pouvoir inattendu" <sup>12</sup>. Autrement dit, si Lincoln et Sarah Bernhardt possèdent un "charisme" <sup>13</sup> 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" 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 Marylin ou du "Che", ne paraissent apparemment pas affectées par leur reproduction industrielle sous forme de tee-shirts, cartes postales ou briquets.

Certains auteurs proposent une conception plus "ambitieuse" et plus sélective de l'icône. "Fotografie ! Der 20. Jahrhundert" <sup>14</sup> est une anthologie des plus belles photographies du XXe siècle, réunie par des spécialistes. 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 figurer <sup>15</sup>. 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 la histoire de l'art. Aujourd'hui le mot est passé dans la culture de masse (mode, "people", etc. : nous avons abordé la question au chapitre du sens commun). 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 perceptible, 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 n'est pas illimité et les images souffrent 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" <sup>16</sup>.

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 préjudice de son oeuvre, Walker Evans est "trop souvent réduit à quelques icônes lyriques sur les fermiers du Sud" <sup>17</sup>. 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" <sup>18</sup>.

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 Sebastiao 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..." <sup>19</sup>. Cette réflexion est à rapprocher d'autres, que le critique mène sur le thème de l'"esthétisation de la douleur" <sup>20</sup>. Il y établit la liste des accessoires - ciels, lumières, paysages, expressions, scènes bibliques, madones - qui se prêtent à la fabrication d'icônes. "Les gestes des victimes de l'exode, - il s'agit dans le cas présent de la vaste enquête consacrée au sujet par Sebastiao Salgado - leurs regards, leurs mouvements, leur détresse sont érigés en stéréotypes" <sup>21</sup>. 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 documentaire, 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 1997 <sup>22</sup>. Nous mentionnerons quant à nous "Migrant Mother" de Dorothea Lange, qui est souvent cité comme modèle d'icône moderne <sup>23</sup>. Ce n'est pas un hasard. 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 célèbres <sup>24</sup>. 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 réserves <sup>25</sup>. 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 <sup>26</sup> ou d'indiquer de cette manière qu'une image - telle cette photographie de communards fusillés <sup>27</sup> - est particulièrement représentative. Il arrive aussi qu'il introduise des nuances et parle d'"icônes publicitaires" <sup>28</sup> et même d'"icônes kitsch" <sup>29</sup>. 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 globaux <sup>30</sup>. 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.

### **La tentation de l'icône et ses limites**

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 - le plus souvent - icône sert à désigner les menaces qui guettent aujourd'hui l'image documentaire (voir ci-dessus la remarque concernant l'exposition de la "Photo League"). 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.

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 Shoah <sup>31</sup>. Nechama Tec et Daniel Weiss y retracent un épisode de la résistance soviétique à l'occupation allemande, 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. 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'icônes<sup>32</sup>.

En historiens rigoureux, Nechama Tec et Daniel Weiss s'en tiennent aux faits, rappelant 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 Minsk<sup>33</sup>. Les qualités respectives de chacun des témoignages sont examinées : d'une part, anonymat universalisant, de l'autre, au contraire, proximité poignante<sup>34</sup>. "L'absurdité que constitue le fait de soumettre de séduisants jeunes civils à des brutalités heurte nos sensibilités, font remarquer Nechama Tec et Daniel Weiss, et confère aux images un caractère émotionnel immédiat, inaccessible aux photographies anonymes"<sup>35</sup>. 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 cité<sup>36</sup>, elle s'inquiète de ce qu'elle appelle le "tout-à-l'icône"<sup>37</sup>. 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"<sup>38</sup> 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 (cadre, 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-vingt 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.

On constate au terme de cet article - et ce n'est qu'une demi-surprise - qu'à partir du moment où elle s'étoffe, la réflexion s'oriente dans une perspective critique, le mot icône ayant tendance à être utilisé, non pour souligner les qualités des photographies les plus célèbres ou les plus remarquables - comme on aurait peut-être pu s'y attendre - mais au contraire pour montrer les risques que fait courir leur culte. Le rôle du concept n'en est pas moins déterminant, dans la mesure où il permet d'introduire des distinctions, de formuler des préférences, des jugements. En ce sens, on peut dire que l'icône se profile déjà comme une catégorie critique.

Jean-Christophe Blaser est conservateur au Musée de l'Elysée.

### 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 - MICHEL FRIZOT et al., Nouvelle histoire de la photographie, Paris 1994. - IAN JEFFREY, Photography. A Concise History, Londres 1996 (1981). - MAX KOZLOFF, Photography & Fascination, Danbury (New Hampshire) 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 " (la traduction est de nous), CHARLES-HENRI FAVROD, Un diario di viaggio, in L'Archivio Favrod. La storia della fotografia come fotografia della storia, Milan 1997, p. 7.
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, *Ecrits sur le signe*, Paris 1978.
5. ROSALIND KRAUSS, *Le photographique. Pour une théorie des écarts*, Paris 1990.
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, *Niéce versus sainte Véronique*, in *Nicéphore Niépce. Une nouvelle image*, Chalon-sur-Saône 1998, pp. 33-37.  
MIKE WARE, *On proto-photography and the Shroud of Turin*, *History of Photography*, volume 21, no 4, hiver 1997, pp. 261-269.
9. OWEN EDWARDS, *Graven Images*, *American Photo*, volume XI, no 3, mai-juin 2000, 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. OWEN EDWARDS, op. cit., 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 ! Der 20. Jahrhundert*, PETER STEPAN éd., avec des contributions d'Erika Billeter, A.D. Coleman, Ludger Derenthal, Klaus Honnert, Reinhold Misselbeck, Herbert Molderings, Ulrich Pohlmann et Anne W. Tucker, 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*, *Le Monde*, 29 juin 1999, p. 28.
17. MICHEL GUERRIN, *Le style documentaire de Walker Evans entre dans la légende américaine*, *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'oeuvre " (*Edouard Boubat, poète du quotidien et du merveilleux*, *Le Monde*, 2 juillet 1999, p. 28).
18. MICHEL GUERRIN, *Une décennie réduite à un accrochage diplomatique de stéréotypes*, *Le Monde*, 10 février 2000, p. 28.
19. MICHEL GUERRIN, *Une " iconographie religieuse "*, *Le Monde*, 11 avril 2000, p. 31.
20. MICHEL GUERRIN, *Journalisme et regard d'auteur rivalisent à Visa pour l'image*, *Le Monde*, 3 septembre 1999, p. 27.
21. *Le Monde*, 11 avril 2000, op. cit., p. 31.
22. MICHEL GUERRIN, *Le mythe malmené de la " bonne photo "*, *Le Monde*, 7 juin 2000, pp. 1 et 20. Voir aussi ce que le critique écrivait au moment des événements. Il était déjà question d'icône (*Une madone en enfer*, *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*, LIZ WELLS éd., 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 " Sahel " de Sebastiao 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 " (*Le Monde*, 7 juin 2000, op. cit., p. 20).
26. MICHEL GUERRIN, *David Bailey, artiste " cool "*, *Le Monde des livres*, 14 mai 1999, p. IX.
27. MICHEL GUERRIN, *Les photographies de la Commune, avant-garde du reportage de guerre*, *Le Monde*, 17 mars 2000, p. 32.
28. MICHEL GUERRIN, *Vidéos et photos, des rêves comme antidotes au quotidien*, *Le Monde*, 6-7 juin 1999, p. 28.
29. MICHEL GUERRIN, *Trois photographes reprennent vie à Madrid*, *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 " (*Le Monde*, 7 juin 2000, op. cit., p. 1).
31. NECHAMA TEC et DANIEL WEISS, *The heroine of Minsk. Eight photographs of an execution*, *History of Photography*, volume 23, no 4, hiver 1999, pp. 322-330. Les auteurs se basent sur les recherches d'un cinéaste et d'une journaliste russes. Voir LEV ARKADIEV et ADA DIKHITAR, *The unknown girl. A documentary story*, *Yiddish Writers' Almanac*, no 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 FUSSEL, *The war in black and white*, in *The Boy Scout Handbook and Others Observations*, New York 1982, pp. 230-244.
34. *History of Photography*, op. cit., p. 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. MARIE-JOSÉ MONDZAIN, op. cit.
37. Ibid., p. 10. Voir aussi pp. 213-215.
38. Ibid., p. 10.