

Voir, comprendre, analyser les images

Laurent Gervereau
La Découverte

1. HISTOIRE DES METHODES D'ANALYSE DES IMAGES	4
1.1. HISTORIENS DE L'ART	4
1.1.1. L'APPORT DE PANOFSKY	4
1.1.2. À LA CROISEE DES CHEMINS	5
1.2. SEMIOTICIENS ET SEMIOLOGUES	5
1.2.1. « LES » ROLAND BARTHES	6
1.2.2. UNE SEMIOLOGIE « DOUCE »	6
1.3. LES HISTORIENS	6
1.3.1. METHODES ET PLURIDISCIPLINARITE	7
1.3.2. MOUVEMENTS ET ARBORESCENCES DANS LA RECHERCHE	7
2. UNE GRILLE D'ANALYSE	8
2.1. UN EXEMPLE DE DECRYPTAGE D'UNE IMAGE	8
2.1.1. L'HISTORIEN DE L'ART	8
2.1.2. LE SEMIOLOGUE	8
2.1.3. L'HISTORIEN	8
2.2. DECRIRE	8
2.2.1. TECHNIQUE	9
2.2.2. STYLISTIQUE	9
2.2.3. THEMATIQUE	9
2.3. ÉTUDIER LE CONTEXTE	9
2.3.1. CONTEXTE EN AMONT	9
2.3.2. LE CONTEXTE EN AVAL	10
2.4. INTERPRETER	10
2.4.1. SIGNIFICATIONS INITIALES, SIGNIFICATIONS ULTERIEURES	11
2.4.2. BILAN ET APPRECIATIONS PERSONNELLES	11
2.5. RECAPITULATIF GENERAL DE LA GRILLE D'ANALYSE	11
2.5.1. CONSEILS GENERAUX POUR L'UTILISATION DE LA GRILLE D'ANALYSE	12
3. SOURCES ET CAS CONCRETS	13
3.1. AFFICHES	13
3.1.1. REPERE POUR UN HISTORIQUE	13
3.1.2. DANS LE CADRE DE L'EXAMEN	13
3.2. ARCHITECTURES	14
3.3. BANDES DESSINEES	14
3.4. CARTES, PLANS, SIGNALÉTIQUE, LOGOTYPES	14
3.5. CARTES POSTALES	14
3.6. DESIGN, COUVERTURES, PACKAGING	14
3.7. DESSINS	14
3.8. GRAVURES	14
3.9. IMAGES MOBILES (CINEMA, TELEVISION)	14
3.10. OBJETS	15
3.11. PEINTURES	15
3.12. PHOTOGRAPHIE	15

- 3.12.1. POUR UN REPERE HISTORIQUE 15
- 3.12.2. DANS LE CADRE DE L'EXAMEN..... 15
- 3.13. PRESSE, MAGAZINES 16**
- 3.13.1. REPERES POUR UN HISTORIQUE 16
- 3.13.2. DANS LE CADRE DE L'EXAMEN..... 16
- 3.14. PUBLICITE ET PROPAGANDE..... 16**
- 3.15. SCULPTURES..... 16**
- 3.16. SITE INTERNET, « NOUVELLES IMAGES », MULTIMEDIA..... 16**
- 3.17. TIMBRES-POSTES, MONNAIES..... 16**

- 4. CONCLUSION..... 17**

1. Histoire des méthodes d'analyse des images

Analyser une image, de manière schématique, est réalisé par tout en chacun lorsqu'il regarde une affiche, une page de journal ou un tableau par exemple. Ce qui intéressera l'auteur sera cependant « uniquement le volontariat de la démarche ». En se posant pour commencer dans ce chapitre la question des différents courants qui ont influencés l'analyse de l'image.

1.1. Historiens de l'art

L'auteur commence par s'intéresser à la démarche des historiens de l'art, en réalisant pour commencer un bref historique de la branche, essentiellement en Occident, mais en rappelant que cette approche n'est pas le propre de cette portion du globe.

Dans ses prémisses, l'histoire de l'art a développé deux courants, un premier consistait à étudier de manière technique les productions artistiques (utilisation de la géométrie, techniques de peinture), un second portait sur la biographie des peintres.

Ce n'est qu'entre le XVIe et le XVIIIe siècle que l'histoire de l'art évolue, par un changement progressif des attitudes. Il faut cependant attendre la seconde moitié du XVIIIe « pour que l'art commence à avoir une véritable histoire, par le biais de l'archéologie ».

« En forçant le trait, nous pourrions dire que l'histoire de l'art connaît en fait ses deux grandes tendances. D'un côté le *catalogue*, la description, qui induit éventuellement de l'interprétation. De l'autre, la volonté de conceptualiser, de classifier, d'apporter aussi un *jugement de valeur*. » Ce jugement de valeur deviendra rapidement le propre de la critique d'art.

Quoi qu'il en soit, « l'analyse propre des œuvres reste encore rudimentaire. »

La discipline fait un pas supplémentaire au cours du XIXe siècle. Winckelmann lance un nouveau style d'approche et de classification, que Gervereau nomme *l'histoire l'art périodisée*, qui consiste à diviser le temps en tendances, écoles et styles.

Les philosophes vont cependant également contribuer à la démarche en se penchant sur la question de l'*esthétique*. Kant notamment ou Wittgenstein par exemple. « En fait au XXe siècle, sous l'influence allemande et autrichienne, l'histoire l'art va devoir ouvrir ses frontières. Elle cherche à asseoir sa scientificité et à diversifier ses objets et ses méthodes. Tirailée par la critique d'une part et la philosophie de l'autre, elle subit des influences à la fois politiques (marxisme) et psychanalytiques (S. Freud). »

1.1.1. L'apport de Panofsky

Dans un contexte qui voit l'ouverture à Vienne en 1853 d'une chaire d'histoire moderne, où Warburg à Hambourg promeut ce qui est appelé l'iconologie et où un français comme Émile Mâle réalise des inventaires fouillés de l'art par époques ; un spécialiste émerge dans le domaine : Erwin Panofsky.

L'une de ses théories phares consiste dans le fait que « tout objet peut être esthétiquement perçu et la plupart des œuvres d'art peuvent, sous un certain angle, être perçues comme des objets pratiques. Mais ce qui distingue l'œuvre d'art de tout autre objet, c'est qu'elle a pour « intention » d'être esthétiquement perçue. ». On retrouve ici la notion de volontariat donc parlait Gervereau en introduction au chapitre. L'auteur y faisait appel pour distinguer une analyse classique, quasi « automatique » que nous faisons tous d'une image et une

analyse « scientifique ». Ici cette notion est appelée par Panofsky pour distinguer une œuvre d'art d'un objet uniquement utilitaire.

Le plus grand apport de Panofsky réside dans ce que sa théorie implique. Puisque qu'est considéré comme œuvre d'art tout objet qui a été créé avec une intention d'être perçu comme esthétique, alors l'analyse de l'environnement de la production devra également être pris en compte.

À la suite de Panofsky, d'autres auteurs se pencheront sur ces notions de concept, mais également sur la manière dont les œuvres d'art sont perçus, regardés, etc. Ce qui inévitablement poussera les auteurs de ses théories à faire appel à des sciences telles que la psychanalyse ou la sociologie.

En bref, « désormais, loin d'anciennes excommunications, différents auteurs veulent expliquer en parallèle les approches possibles, en précisant pour commencer [qu']il serait téméraire de donner [...] une définition de la lecture de l'art, car elle n'est pas une : il y a toujours plusieurs lectures possibles de la même œuvre ».

1.1.2. À la croisée des chemins

En plus d'une approche qui elle-même se diversifie, au point de se retrouver au centre d'une multitudes de sciences différentes, l'objet d'art lui-même n'est pas déterminé définitivement. « La notion galvaudée¹ de « chef d'œuvre » consiste ainsi en cet objet écartelé entre une conception sociale de l'esthétique, valorisation par l'action conjuguée de divers agents, et la liberté souveraine d'une appréciation individuelle. »

Quoi qu'il en soit, même si cette impossibilité de donner une définition précise et définitive de l'objet d'art et de cause à effet, de même pour l'histoire de l'art, il convient de ne pas jeter le bébé avec l'eau du bain. « (...) dans ce contexte riche, (...) les deux apports essentiels de l'histoire de l'art à la compréhension des images demeurent, d'une part ses *outils descriptifs* ; d'autre part, sa propension à l'*extrapolation*, à l'aimantation vers d'autres sciences, qui lui permettent soit de restituer le contexte, soit de faire comprendre ce qu'est une œuvre d'art et comment fonctionne ce phénomène de sélection des « phares » culturels. »

1.2. **Sémioticiens et sémiologues²**

Sans se pencher spécifiquement sur l'histoire de la sémiologie, dont on dira tout au plus que les deux auteurs que l'on peut considérer comme les pères fondateurs de ce courant, sont Peirce et Saussure, abordons directement ses apports dans le domaine de l'analyse de l'image.

« D'une manière générale, la linguistique influence largement cette science des « signes », qui cherche à différencier *sens premier* et *sens induit*. Sous cet angle, pour la sémiologie, une table est à la fois un reposoir à objets (*sens premier*, ou *dénotation*) et en même temps elle a un style qui impressionne le public (*sens second*, ou *connotation*). Ces deux sens établissent une différence entre le *signifiant* (« table ») et le *signifié* (valeur et style de l'objet). Grossièrement, un tel glissement sémantique constitue le fondement de la sémiologie/sémiotique³. »

¹ Compromettre (un avantage, un don, une qualité) par un mauvais usage. (Le Petit Robert)

² L'auteur reconnaît lui-même que « de nombreux analystes risquent d'être rebutés par un vocabulaire complexe et craintifs devant des travaux qui s'appesantissent sur le sens d'une façon totalisante, en ignorant souvent toute enquête préliminaire et tout contexte ». De fait ce chapitre est également repoussant, mais on va tâcher de le résumer au mieux, tout en s'excusant déjà d'être conscient de ne pas en maîtriser toutes les subtilités.

³ L'auteur utilise indifféremment l'un ou l'autre des termes, estimant qu'il n'y a pas lieu de les différencier.

1.2.1. « Les » Roland Barthes

Il existe en sémiologie deux courants, qu'il s'agit pour Gervereau de différencier à ce stade. Un premier est constitué par « ce qui pourrait être appelé la sémiologie « douce » » et un second, tout naturellement désigne la sémiologie « dure ». L'auteur qui illustre ce schisme est Roland Barthes.

Cet auteur va réaliser, en pleine époque de structuralisme, une étude sur un phénomène populaire, le cardigan. Son étude tentera une classification, faisant appel à des logiques mathématiques.

À la suite de Barthes, de nombreux auteurs vont également faire de plus en plus appel à des notions logiques en sémiologie, à l'instar de Greimas et son carré sémiotique⁴. Tout le principe du carré sémiotique, dit de manière très schématique, est de permettre une analyse de l'image selon une logique débarrassée du langage, une analyse de l'objet, par l'objet lui-même si l'on veut.

Mais, comme nous le rappelions dans l'introduction, en note de bas de page, cette approche peut paraître angoissante, de par la complexité des notions et des termes utilisés, à un chercheur. Pour Gervereau cependant elle « s'avère très utile pour comprendre les articulations du sens au sein des représentations ».

« Aussi nous conseillerons aux étudiants, en dehors d'un travail linguistique spécifique sur un texte mêlé à l'image (titre, slogans...), de s'attacher à deux aspects sémiotiques de l'icône : d'une part, la séparation entre signifiant (sens premier, concernant la partie « description » de la grille de lecture que nous proposons) et signifié (sens projeté, appartenant à l'« interprétation ») ; d'autre part, les mouvements internes dans la lecture de l'image (dans l'« interprétation »). » Conseil est pris, à vous de voir maintenant !

1.2.2. Une sémiologie « douce »

Parallèlement au courant lancé par Barthes, se développe ce que Gervereau nomme une sémiologie « douce ». « Il ne s'agit plus vraiment en effet de méthode ou de description, mais d'une véritable *recréation* en parallèle. Barthes⁵ trouve alors que le seul moyen de commenter une image reste de créer un texte sur elle. Scientifiquement, la démarche peut paraître discutable, mais elle demeure particulièrement talentueuse et restitue avec beaucoup d'acuité certaines représentations. »

Il n'en demeure pas moins que la sémiologie reste partagée entre deux extrêmes, ce qui ne l'empêche pas malgré tout d'avoir été d'un apport considérable dans l'analyse des représentations. « En effet, elle s'intéressa à des types d'icônes jusqu'alors méprisés parce que peu « artistiques » (sous l'acceptation traditionnelle), et elle contribua – par nature – à rechercher l'interprétation de toutes les circulations du sens. »

1.3. Les historiens

Après avoir évoqué l'apport de l'histoire de l'art et celui de la sémiologie, Gervereau s'attaque à la « dernière vague » qui a influencé les études sur l'image : l'histoire.

Longtemps les historiens ont considérés l'image comme une simple illustration, lui déniaient un caractère de source à part entière. Tout au plus peut-on ça et là voir quelques timides

⁴ Le Carré sémiotique - connu également sous l'appellation de rectangle de Greimas ou bien de rectangle sémantique) - consiste dans une manière de classer les concepts qui se rapportent à une paire de concepts opposés, tels que féminin-masculin, beau-laid, etc. et d'étendre ainsi l'ontologie correspondante. Le carré sémiotique a été créé par le linguiste et sémioticien lithuanien Algirdas Julien Greimas, à partir du carré logique d'Aristote.

(Wikipédia : http://fr.wikipedia.org/wiki/Carr%C3%A9_s%C3%A9miotique)

⁵ Le même donc qui inspira les adeptes de la sémiologie « dure ». (ndr)

entreprises de recherches historiques qui intégreront, mais toujours avec beaucoup de réserve et de manière quasi anecdotique des images à leur corpus. Seuls les spécialistes de l'Antiquité ont eu quelques avancées en la matière, Gervereau avance que cette différence pourrait s'expliquer par un manque d'autres types de sources pour ces auteurs.

L'intérêt croissant pour l'histoire des mentalités a cependant changé la donne et a ouvert de nouvelles perspectives. « Dans le champ des sources de l'histoire des mentalités, l'iconographie met à la disposition du chercheur une masse considérable de documents, elle lui permet par là de toucher des groupes sociaux plus étendus, comme de percevoir des attitudes différentes. »

1.3.1. Méthodes et pluridisciplinarité

« En ce qui concerne l'époque contemporaine, l'abondance iconographique oblige de plus en plus à prendre en compte les images. Sur ce terrain, l'apport des historiens est de deux ordres.

- D'une part ils ont insisté [...] sur l'importance du *choix de corpus*. Quelle est la raison qui fait que telle image ou telles images sont étudiées ? Est-ce que parce qu'elles ont eu un impact mesurable ou parce qu'elles sont exemplaires d'une tendance générale à une période donnée ?
- D'autre part, s'appuyant sur la qualité du corpus, ils ont rappelé l'importance du *contexte*. Loin d'interprétations *a posteriori*, ils ont souligné le caractère incontournable de l'environnement du document. »

1.3.2. Mouvements et arborescences dans la recherche

« Désormais, nous sommes plutôt passés de visées englobantes à des initiatives « échangistes ». L'humilité a remplacé le totalitarisme intellectuel, au risque d'ériger l'approximation, le parcellaire et le doute en valeurs premières. »

« (...) notre époque se caractérise dans l'ensemble, qu'on le veuille ou non et malgré des « chapelles » aux perspectives encore étroites, par des excroissances, dans une véritable *dérive des continents intellectuels*. (...) Nous nous trouvons en effet probablement dans une phase heuristique, c'est-à-dire que l'abaissement des barrières entre les différentes sciences et les doutes de chacune facilitent aujourd'hui l'énonciation d'applications pratiques croisées à ces recherches. Nous bénéficions d'une ère de tempérance. D'une situation d'ouverture qui permet de jeter les bases d'une *hybridation générale* des méthodes. »

2. Une grille d'analyse

2.1. Un exemple de décryptage d'une image

Soit la photo d'une gravure rupestre au Nouveau-Mexique. L'auteur propose, à titre d'exemple d'examiner comment les des spécialistes issus des différentes disciplines que nous avons présentées précédemment l'analyseront.

Mais avant tout il s'attache à décrire l'image, une étape essentielle sur laquelle nous reviendrons par la suite.

2.1.1. L'historien de l'art

« L'historien de l'art sera porté instinctivement à traiter du style du document. » Il va s'intéresser à la technique, aux matériaux employés, éventuellement essayer de mettre cette gravure en lien avec d'autres. Il va également s'intéresser à la composition, soit les lignes entre elle, l'espacement entre les différents personnages, etc.

« Les historiens de l'art devront prendre en compte cet aspect construit du dessin, et les couleurs. Ils comprendront que ce dessin n'arrive pas seul et que, même si l'absence d'écriture et donc de récit sur cette période la rend mystérieuse, elle participe de jeux d'influences, de courants, à reconstituer. »

2.1.2. Le sémiologue

« Pour le sémiologue, ce qui importe demeure le sens de l'image, ce que l'artiste a voulu exprimer. (...) Il prendra l'image, la fera entrer dans une grille d'analyse. » Les sémiologues s'interrogeront sur la place des objets, le sens de cette même place. Ils passeront ainsi du signifiant au signifié. « Ils pourront traduire en schéma ces circulations rhétoriques de l'image. »

2.1.3. L'historien

« Pour les historiens, comment parler d'une image sans savoir de quand elle date ? » Il va donc falloir dans un premier temps situer cette gravure. Les historiens « quantificateurs » eux constitueront un corpus riche d'images similaires. Les autres tâcheront de se pencher sur le contexte. « De surcroît, pour les plus sérieux d'entre eux, ils aimeront se rendre sur les lieux mêmes et fouiller pour comprendre la topographie, car le contact direct avec le sujet d'étude demeure indispensable. »

2.2. Décrire

« Chacun des spécialistes se pose des questions légitimes et pertinentes. Nous comprenons alors que, pour établir une analyse générale de l'image, il importe de rassembler leurs préoccupations. (...) Rien ne sera jamais total et définitif, mais nous éviterons ainsi d'oublier trop d'aspects.

Voici donc une grille d'analyse en trois étapes. L'étudiant, le chercheur, le curieux, doit la prendre comme un encouragement à la compréhension. *Il n'est nullement contraint de l'appliquer de bout en bout.* Il peut légitimement « profiler » son analyse, mais il doit alors préciser ce qu'il retient et ce qu'il omet.

Les trois étapes de la grille sont : la description, l'évocation du contexte, l'interprétation. »

Nous avons dit que nous reviendrons sur la première étape qui consistait à décrire l'image. Encore une fois, bien qu'elle puisse paraître ridicule, cette étape reste néanmoins

fondamentale. Car comme le dit Gervereau « décrire, c'est déjà comprendre ». « À regarder, et non plus simplement « voir », les images prennent un aspect différent. »

2.2.1. Technique

Qu'est-ce que l'auteur entend par ce terme ? Et bien selon Gervereau ce sont « toutes les informations matérielles concernant les documents concernés ».

L'auteur nuance tout de même en déclarant que les critères que l'on va s'attacher à retenir ne doivent pas forcément toujours être les mêmes. Au contraire, il conviendrait plutôt d'adapter notre grille d'analyse au sujet et au corpus qui nous intéresse.

Cependant certaines informations doivent tout de même figurer, il s'agit du « nom de l'émetteur ou des émetteurs, le mode de support et la technique employée, le format, la localisation. »

2.2.2. Stylistique

« (...) avant de rattacher l'icône à la production d'autres créateurs dans la même période ou à d'autres productions du même auteur (ce qui sera l'objet de l'étude de contexte), il importe d'interroger les constituants plastiques propres de l'objet d'analyse. » Autrement dit le nombre de couleurs, leur répartition, les volumes, etc.

S'en suit une longue digression de l'auteur sur l'évolution des techniques de peintures (de la peinture à l'œuf à la peinture à l'huile), de la géométrie (pour la représentation du volume), etc. L'auteur n'a pas le courage ici d'en rendre compte⁶ mais renvoie le lecteur intéressé aux pages 46 à 48.

2.2.3. Thématique

« Ce que nous comprenons sous le vocable de « thématique », au sein de cette phase descriptive, concerne essentiellement une première lecture. »

À ce sujet, le chercheur se penche alors sur le titre de l'œuvre, le rapport (s'il y en a) texte-image, les symboles, les thématiques d'ensemble, etc.

« L'inventaire de ce qui est présenté nécessite une lecture méthodique de ce que le spectateur voit de prime abord. Loin de chercher déjà à interpréter, il importe de sérier les éléments perceptibles. »

« L'étude de la signification explicite le contenu des représentations sans accorder d'attention particulière aux caractères spécifiquement artistiques. Elle fait l'inventaire des éléments et des relations figurées. Elle dégage la signification principale de l'image et, éventuellement, des significations secondaires. Elle lit et essaye de comprendre la représentation pour la mettre au service des recherches les plus variées. »

2.3. **Étudier le contexte**

« Le plus précieux garde-fou contre des interprétations hâtive demeure le rappel du contexte. »

2.3.1. Contexte en amont

Soit la question suivante : « Pourquoi cette image-là est-elle apparue ? »

Premièrement il convient de se rappeler que l'image est le « fruit d'un contexte technique », autrement dit qu'elle est dépendante d'un support, qui lui-même possède une histoire. On

⁶ D'autant plus qu'il n'y voit aucun intérêt

n'analyser ainsi pas de la même manière une peinture, une photographie noir-blanc ou couleur ou un extrait de film.

« Ces considérations autorisent également à savoir si l'œuvre ou le document est particulier, minoritaire, parmi ce qui se réalise techniquement alors dans la société concernée, ou au contraire tout à fait commun. »

La technique renvoie toute naturellement au style, la manière dont l'image se compose, si cette composition correspond à une tendance contemporaine et si oui en quoi.

La thématique doit également être envisagée, dans le cadre d'une photo parue dans un journal par exemple, on s'attachera à des données quasi mathématique (place occupée sur la page, page de couverture ou intérieure, organisation du texte autours, etc.).

Dans l'étude du contexte on s'attachera également à l'auteur ou aux auteurs, à comprendre quel rapport cette image entretient avec son histoire. « Par le biais de l'auteur, nous parvenons en effet à ce moment sans fond qui reste celui de la création : le/les moments de la création, sa durée, ses temporalités propres, ses périodes (...). Liée intrinsèquement au créateur (...), elle contient son histoire (...) et elle est en relation avec le contexte extérieur. Avec les contextes extérieurs, en fait : ceux, rapprochés, qui font partie de la vie du créateur (...), ceux, plus éloignés, qui concernent le temps et la société dans laquelle vit le créateur. »

En plus du contexte intérieur qui détermine en partie l'image, il s'agit dans l'étude du contexte de s'attacher à analyser le contexte extérieur. Une image est toujours produite dans un but et dès sa création entame une nouvelle vie. Il s'agit alors de savoir « qui a commandité l'image et quel rapport avec l'histoire de la société du moment ? ».

« Une œuvre ne peut ainsi être comprise sans le rappel à tout ce qui « l'enveloppe ». La vraie question finalement n'est pas trop de savoir où commencer mais où s'arrêter. « Du plus proche au plus lointain, chaque considération a une part d'influence, consciente ou inconsciente, sur le créateur et la réalisation de la création. A chacun donc de définir ses choix et ses limites. A chacun également de bien comprendre l'inscription temporelle de la création de l'image, de manière à éviter tout contresens anachronique. »

2.3.2. Le contexte en aval

Comme nous l'avions évoqué précédemment, chaque image après sa création entame une nouvelle vie, qui est celle de sa diffusion. Naturellement cette donnée va également devoir être prise en compte. « L'image connut-elle une diffusion contemporaine du moment de sa production ou un (des) diffusion(s) postérieure(s) ? »

Ce qui immanquablement va nous amener à nous poser la question de l'impact que cette image a eue. Cette analyse peut se faire par différents biais, qui diffèrent selon le type d'image. Parfois ce sont les études marketing qui nous permettront de connaître l'impact d'une image (publicitaire par exemple), parfois le recours à la sociologie est nécessaire, etc.

Ce qui amène à une boucle, puisqu'on est en droit de penser que le créateur est lui-même influencé, non seulement par la commande, mais également par ce qu'il projette de l'impact.

2.4. Interpréter

C'est tout logiquement après ces étapes que nous arrivons à l'interprétation. Gervereau met cependant en garde contre les dérives de cette interprétation, qui nécessite une vigilance constante et « de solides garde-fous ». « [L'interprétation] s'appuie – sous peine d'égarements – sur la description et le rappel du contexte. Elle blâme le paradoxe érigé en règle. Elle s'impose une modestie : celle des hypothèses. » Autrement dit, l'interprétation n'a pas pour ambition de tout dire sur une image, ni d'être définitive.

2.4.1. Significations initiales, significations ultérieures

« Toujours guidé par le contexte, nous devons rechercher ce qui a été proféré sur l'image considérée. »

Naturellement si un texte est repéré il existe toujours le « risque » qu'il annexe une réflexion, réflexion qui ne doit pas être écartée, mais non plus contaminer notre propre analyse. Ceci même si ce texte provient de l'artiste, puisque nous l'avons vu précédemment, la portée d'une image dépasse les ambitions de son créateur.

En plus des significations initiales, il va ensuite s'agir, si elles existent, de rechercher les significations ultérieures. La démarche peut paraître semblable à l'analyse du contexte, elle l'est, mais il s'agit ici de se pencher sur le sens et non le contexte.

Ici aussi, Gervereau rappelle que l'analyste doit faire preuve d'autant de méfiance devant une absence totale de commentaires sur une image que lorsqu'il se voit confronté à une « furie pléthorique », comme dans le cas de l'autoportrait de Van Gogh à l'oreille coupée, par exemple. »⁷

2.4.2. Bilan et appréciations personnelles

« En fonction des éléments forts relevés dans la description, l'étude du contexte, l'inventaire d'interprétations étagées dans le temps, quel bilan général en déduisons-nous ? »

Une fois les étapes précédentes réalisées, mais à ce moment là uniquement, le chercheur peut entamer une réflexions sur ses propres réflexions.

Il peut alors, à ce moment là, être utile de faire appel à sa subjectivité. Gervereau rappelle à cette occasion que la scientificité du chercheur dans le domaine de l'analyse de l'image « reste justement de proclamer sa non scientificité : son caractère ouvertement subjectif. ». Dès lors, « l'émotion n'est plus un paramètre discriminant – contre lequel il faut lutter pour sérier attentivement les termes de l'enquête – mais une contribution stimulante à tous les éclaircissements, une aide à la progression du raisonnement. »

2.5. **Récapitulatif général de la grille d'analyse**

Description

Technique

- Nom de l'émetteur ou des émetteurs ;
- Mode d'identification des émetteurs ;
- Date de production ;
- Type de support et technique ;
- Format ;
- Localisation

Stylistique

- Nombre de couleurs et estimation des surfaces et de la prédominance ;
- Volume et intentionnalité du volume ;
- Organisation iconique (quelles sont les lignes directrices ?)

Thématique

⁷ Les étudiants ayant suivi le cours de Psychologie politique, perspectives psychosociales (D. Spini) apprécieront l'exemple des martiens en p.77.

- Quel titre et quel rapport texte-image ;
- Inventaire des éléments représentés ;
- Quels symboles ;
- Quelles thématiques d'ensemble ? (quel sens premier ?)

Étude du contexte

Contexte en amont

- De quel « bain technique, stylistique, thématique, est issue cette image ?
- Qui l'a réalisée et quel rapport avec son histoire personnelle ?
- Qui l'a commanditée et quel rapport avec l'histoire de la société du moment ?

Contexte en aval

- L'image connut-elle une diffusion contemporaine du moment de sa production ou une (des) diffusion(s) ultérieure(s) ?
- Quelles mesures ou témoignages avons-nous de son mode de réception à travers le temps ?

Interprétation

Significations initiales, significations ultérieures

- Le ou les créateurs de l'image ont-ils suggéré une interprétation différente de son titre, de son légendage, de son sens premier ? Quelles analyses contemporaines de son temps de production pouvons-nous retrouver ?
- Quelles analyses postérieures ?

Bilan et appréciations personnelles

- En fonction des éléments forts relevés dans la description, l'étude du contexte, l'inventaire d'interprétations étagées dans le temps, quel bilan général en déduisons-nous ?
- Comment regardons-nous cette image aujourd'hui ?
- Quelle appréciation subjective tenant à notre goût individuel – annoncé comme telle – pouvons-nous donner ?

2.5.1. Conseils généraux pour l'utilisation de la grille d'analyse

« Cette grille a le mérite d'être ouverte, pluridisciplinaire. Elle doit faire prendre conscience qu'il n'y a pas une « clé » des images, qu'elles ne se « lisent » pas comme l'écriture car leurs caractéristiques ne peuvent les réduire à des codes.

A chacun donc de bien situer son corpus analysé et ses questionnements en fonction de ses objectifs scientifiques. Il vaut mieux cibler un aspect précis que de vouloir trop embrasser pour n'aboutir à aucun résultat étayé. »

3. Sources et cas concrets

Dans cette partie, Laurent Gervereau se propose d'analyser différentes sources, en introduisant chacune de ses mini-analyses (« Ni « corrigés », ni analyses intégrales, nous vous proposons donc orientations, conseils, et mise en appétit ») par une partie théorique. Ce sont ces différentes parties théoriques qui se trouveront résumées ici, en ayant pris le soin de ne sélectionner que celles qui se révèlent pertinentes pour le corpus d'images proposé pour l'examen de sociologie de l'image 2007.

3.1. Affiches

« Longtemps les collections d'affiches furent difficiles d'accès. (...) Documents de bibliothèque au départ, elles sont devenues aussi documents de musée. » « Les carences graves de son histoire, ajoutées aux difficultés de débouchés commerciaux pour des livres sérieux, contraignent à embrasser des périodes et des sujets trop larges (...) pour permettre un travail vraiment rigoureux. » Pourtant l'affiche est un support dont les chiffres concernant la diffusion (nombre de tirage, emplacements occupés, etc.) et la réception (du moins dans le cas d'affiches commerciales), en font un document « riche », dont l'analyse peut se révéler intéressante.

3.1.1. Repère pour un historique

« Afficher consiste à placarder des avis publics » Les Athéniens déjà lisaient des textes sur des panneaux de bois affichés dans la rue. Mais c'est avec le développement de l'imprimerie et de l'alphabétisation que les avis ne sont plus seulement lus par des crieurs publics, mais également placés en évidence dans les villes et villages.

L'affiche va ensuite se modifier au gré des évolutions techniques et plastiques. C'est à cette époque également que Jules Chéret, tout en affinant les techniques d'impression, impose la séduction comme argument de vente.

A la fin du XIXe et au début du XXe, l'affiche publicitaire connaît ainsi ce qui est considéré – dans la culture occidentale – comme son âge d'or, « alors que l'affiche politique, issue de la harangue, du discours, demeure fondamentalement textuelle. »

La Première Guerre mondiale va inscrire l'image dans un nouveau rôle, celui de la propagande mural. Ce style va également connaître son évolution et l'affiche s'en trouvera également transformée.

« Que ce soit par le biais des empires coloniaux, des influences ou des échanges, cette forme de communication murale (comme d'ailleurs d'autres formes de communication), codifiée par les Occidentaux, se répand de par le monde. Puis la Seconde Guerre mondiale mobilise abondamment (production massive et tirages considérables dans tous les pays), sans innover vraiment dans les procédés ou la forme. »

Après une tendance dans les années 50 à un dessin « faussement naïf, publicité et propagande vont connaître dans les années 60, une période de mutation. La photographie s'impose alors et le travail d'agences de marketing à l'américaine accompagne le développement économique et consommation. »

Les années 70 quant à elles sont marquées par le développement de nombreux styles concomitants, le tout sur fond d'apparition de la photographie couleur.

A l'aube des années 90 finalement, la baisse de demande dans les domaines de l'affichage commercial et militant, met l'affiche en position de recul.

3.1.2. Dans le cadre de l'examen

La question 3 porte sur deux affiches. La première émane d'un comité visant à promouvoir le non dans le cadre d'une votation populaire de 2006 qui portait sur une loi fédérale sur les allocations familiales. La seconde émane d'un site développé à l'Institut de médecine sociale et préventive de l'Université de Genève et soutenu par le Département de l'action sociale et de la santé, Genève, Suisse, par l'Office fédéral suisse de la santé publique, la Ligue suisse contre le cancer et la Ligue danoise contre le cancer.

Les coordonnées des différents commanditaires sont inscrites sur les deux affiches, pour la première il s'agit de www.referendum-allocation.ch et la seconde www.stop-tabac.ch.

Pour une première approche de l'histoire de l'affiche on pourra visiter :

<http://perso.orange.fr/art-deco.france/publicite.htm>

3.2. Architectures

Ne sera pas traité ici, vu qu'inutile pour l'examen, le lecteur intéressé peut se référer aux pages 97 à 100.

3.3. Bandes dessinées

Ayant choisi de ne pas prendre les images appartenant à ce style dans le corpus, je ne ferai pas le résumé des propos de Gervereau à ce sujet. Le lecteur intéressé pourra se rendre aux pages 100 à 104.

3.4. Cartes, plans, signalétique, logotypes

Idem que pour les bandes dessinées. Les pages concernées sont les pages 104 à 108.

3.5. Cartes postales

Idem que pour architectures. Les pages concernées sont les pages 108 à 112.

3.6. Design, couvertures, packaging

Idem que pour architectures. Les pages concernées sont les pages 108 à 115.

3.7. Dessins

Gervereau traite ici plus particulièrement du dessin d'humour. Le dessin qui nous intéresse concerne la question 6 avec l'illustration de la première page du Petit Journal. Pas de résumé ici donc des propos de Gervereau, mais un renvoi aux pages 115 à 120.

3.8. Gravures

Idem que pour architectures. Les pages concernées sont les pages 120 à 122.

3.9. Images mobiles (cinéma, télévision)

Idem que pour architectures. Les pages concernées sont les pages 122 à 130.

3.10. Objets

Idem que pour architectures. Les pages concernées sont les pages 130 à 132.

3.11. Peintures

Avant tout Gervereau nous rappelle qu'il est essentiel de « toujours bien différencier la réception au moment de la création et les réceptions postérieures ». Naturellement l'art ne peut évacuer son contexte, mais une fois de plus, face à un vide totale de renseignements, tout comme confronté à une avalanche de commentaires sur telle ou telle œuvre, il convient de rester sur ses gardes. « Souvent, les études sur l'œuvre d'un peintre, ou sur une peinture particulière, ont surévaluer tel ou tel aspect en omettant totalement tel autre. » Pour ce faire la grille d'analyse (incorporée à ce résumé, version séparée également disponible en PDF) peut être un bon outil.

3.12. Photographie

« La photographie est une invention du XIXe siècle. Elle a donc une existence relativement courte. Pourtant elle a largement modifié le regard. » « Mais de la même manière qu'il n'y a pas de « vérité » du regard (il reste toujours une perception singulière, sous un certain angle), il n'y a pas de « vérité » photographique. La photographie n'est jamais neutre. Comme la peinture, elle est une construction du réel. La photographie transmet à la fois le message de son sujet et son message propre. »

3.12.1. Pour un repère historique

La photographie a été inventée par le Français Nicéphore Niepce, le 5 mai 1816. L'ambition première qui fût sienne était de faire de l'art et de reproduire fidèlement le réel. À partir des négatifs qu'il réalisait, Niepce pouvait décalquer et réaliser des peintures plus aisément.

Louis Daguerre va s'emparer du procédé et le perfectionner. Les portraits photographiques se multiplient alors, de même que les premiers reportages, reportages qui se consacrent rapidement à l'exploration de terres lointaines.

D'un point de vue technique, la photographie suppose un appareil (chambre noire) muni d'un objectif dans lequel est placée une émulsion sensible. Là aussi les techniques s'améliorent.

Les utilisateurs de cette technique se diversifient également à mesure qu'elle évolue. Dès lors la photographie occupe différents domaines, art, commerce et industrie.

« Aussi c'est à une véritable explosion du phénomène photographique que nous assistons, pour l'instant nullement concurrencé par les images animées, que renforce l'usage du numérique. »

3.12.2. Dans le cadre de l'examen

Les thématiques propres à la photo peuvent s'appliquer naturellement à la question 1 et 2, mais également à 5.

À voir pour la question 1 et la photographie de Sander par exemple :

<http://www.galerie-photo.com/le-style-documentaire.html>

<http://www.getty.edu/art/gettyguide/artMakerDetails?maker=1786>

<http://www.elangelcaido.org/fotografos/sander/imagesander.html>

<http://www.virusphoto.com/315-aguste-sander-biographie.html>

3.13. Presse, magazines

« La presse et les magazines sont le domaine du maquettisme. Les images –davantage qu'ailleurs – se trouvent présentées, incorporées à un ensemble dans lequel elles interfèrent. »

« Dans ce sens qu'elle travaille sur des dessins, des objets, des photos, des peintures, la maquette est une vraie composition en soi et l'image difficilement isolable de son contexte. Aussi la typographie est-elle essentielle, parce qu'elle remplit également une fonction plastique. Quant au rapport texte-image, il est clairement déterminé pour provoquer des circulations du sens. »

3.13.1. Repères pour un historique

Pour une histoire de la presse on renverra le lecteur au polycopié du cours de sociologie de l'image (disponible en PDF).

3.13.2. Dans le cadre de l'examen

Pour la question 2, on conseillera notamment :

<http://www.cpge-cpa.ac.ma/cpa/francais/colloque/zegaf.htm>

<http://www.algeriades.com/news/previews/article510.htm>

http://www.horschamp.qc.ca/article.php3?id_article=234

DELANNOY Pierre-Alban, *La pietà de Bentalha*, L'Harmattan

Etc.

Pour la question 6, on conseillera notamment :

<http://cent.ans.free.fr/menu.htm>

http://www.legrandjardin.com/presse/2006/noires_les_bulles/DP_noires_les_bulles.pdf

3.14. Publicité et propagande

Il est possible que ce chapitre soit intéressant dans le cadre de la question 3, mais il ne fera pas l'objet d'une synthèse ici. Les lecteurs intéressés peuvent se reporter aux pages 145 à 151.

3.15. Sculptures

Idem que pour architectures. Les pages concernées sont les pages 151 à 154.

3.16. Site Internet, « nouvelles images », multimédia

Idem que pour architectures. Les pages concernées sont les pages 154 à 158. Et puis l'auteur n'en dit pas grand-chose, si ce n'est qu'il y aurait trop à en dire s'il fallait véritablement en parler. La partie *Repère pour un historique* plaira à ceux qui souhaitent avoir une mise en bouche de l'histoire de l'informatique.

3.17. Timbres-postes, monnaies

Idem que pour architectures. Les pages concernées sont les pages 158 à 162.

4. Conclusion

Elle sera brève et finalement pourquoi ne pas la lire directement, en page 163.

Ce que fait Gervereau dans cette partie c'est une mise en pratique de ses propres théories. Souvenez-vous l'auteur déclarait que « la scientificité du chercheur dans le domaine de l'analyse de l'image « reste justement de proclamer sa non scientificité : son caractère ouvertement subjectif ». Et bien c'est exactement ce qu'il va faire ici.

« Nous avons prudemment spécifié dans l'avant-propos qu'aucune analyse de l'image ne serait jamais complète, dans la mesure où le seul équivalent de l'image restait l'image elle-même. » Dès lors la grille d'analyse se veut, selon les propres mots de l'auteur, un « bâton de route » et non une table de commandements.

« Par ailleurs – ce fut répété à de nombreuses reprises – les questions qu'elle soulève peuvent éventuellement être traitées isolément, sans que l'analyste suive l'ensemble du parcours, mais il importe de le spécifier. » Et au vu du temps qu'il reste pour la préparation de cet examen et du fait que nous ne disposons que de quinze minutes de présentation, heureusement !

Finalement la grille que propose Gervereau (et oui il radote un peu) se veut un « garde-fou, un rappel à la rigueur ». Parce que l'image « justement provoque directement adhésion, répulsion, passion ou consommation indifférente, réclame une vigilance accrue. »

Mais, une fois de plus, rien n'empêche, au contraire on l'y invite, le chercheur à prendre en compte ses propres affects face à une image. « Comprendre les icônes, ce n'est pas jouer à l'indifférence. S'en délecter, ce n'est pas rien vouloir en savoir. Alors, parfois, voir consiste aussi à chercher à regarder. »

Voilà qui conclut le travail du chercheur qui d'emblée annonçait le programme : Voir, comprendre, analyser les images.