

L'image de l'enfant dans les photographies représentatives des attaques sur Gaza de l'été 2014

Souâd BAHRI
Centre Universitaire
Ain Témouchent

Résumé

De part sa signification universelle, la photographie comme moyen de représentation de la réalité devient l'outil idéal sur le réseau social Facebook pour s'exprimer au sujet de la guerre et ce, en proposant une image de l'enfant en crise. Un genre de violence qui prétend dénier la violence en co-construisant de nouvelles « valeurs » et une nouvelle facette d'un humanisme numérique. Cette co-construction se réalise grâce à l'interaction entre trois éléments fondamentaux, à savoir, l'*operator*, le *spectator* et le *spectrum*.

Mots clés : photographie, enfants, guerre, représentations, sémiotique.

Abstract

Due to its universal significance, photography as a means of representation of reality becomes the ideal tool on the Facebook social network to speak about the war and by offering an image of the child in crisis. A kind of violence that claims to disavow violence in co-constructing of a new "values" and a new side of a digital humanism. This joint construction is achieved through the interaction of three basic elements, namely, the *operator*, the *spectator* and the *spectrum*.

Keywords : photography, children, war, representations, semiotic.

Introduction

La photographie est devenue un enjeu palpable pour les chercheurs, précisément en sciences du langage. Toutefois, ce moyen de communication (avec ses nouvelles spécificités comme la numérisation) en tant que pratique médiatique transformant la vision du spectateur sur le monde, demeure encore peu abordée comparée aux autres types d'image alors que le pouvoir qu'exerce la photographie grâce à sa dimension indicielle qui tantôt nous envoie vers un monde imaginaire, tantôt nous relie au réel, nous pousse à lui accorder un intérêt particulier en la confirmant comme un objet d'étude. C'est pourquoi, en sciences humaines on s'y intéresse comme un objet du monde portant un sens et permettant d'établir une interaction entre ses membres. Parmi les travaux qui se sont penchés sur la question de la photographie comme objet

d'étude nécessitant un cadre théorique spécifique et un appareil conceptuel indépendant, nous pouvons citer ceux de R. Barthes, R. Pujade, B. Walter, S. Sontag et G. Freund. Or, C. Caujolle confirme que « le seul ouvrage de référence qui reste irréprochable au regard des critiques est celui de P. Bourdieu, "Un art moyen, essai sur les usages sociaux de la photographie",¹ qui « reste encore l'ouvrage de référence sur la question » (Pujade 2005: 79).

1. Contexte en amont et en aval

Dans ce travail, et ce à travers un corpus regroupant des photographies représentatives des frappes sur Gaza de juillet 2014 abordant la thématique de l'enfant qui subit la violence de la guerre, et à travers une analyse à visée descriptive et interprétative, nous nous intéressons plus précisément à l'image transmise par les photographies des enfants palestiniens ayant circulé sur le réseau social Facebook durant toute la période des attaques. Les photographies diffusées sur Facebook figuraient à l'origine dans la presse en ligne. Donc les personnes qui les ont prises ce sont à la base des photographes-reporters de différents journaux notamment ceux qui présentent une version numérique sur la toile. En réalité, C'est le lectorat des journaux numérisés qui procède à leur transmission sur les réseaux sociaux en cliquant sur l'application « partager » puis sur l'icône du réseau social utilisé. La photographie est ensuite séparée de son instance médiatique initiale pour circuler sur les réseaux sociaux (deuxième instance médiatique) comme objet signifiant, indépendant, portant un message bien précis.

Nous tenterons, dans un premier temps, de montrer comment l'image de l'enfant est exploitée pour exprimer une réalité qui représente l'enfant Gazaoui en train de subir la violence de la guerre. Pour ce faire, nous aborderons le thème de l'enfant comme une figure mythique traçant à travers une « galerie » de photographies une praxis mémorielle, en construisant un récit violent qui rejette la violence. Pour ce faire, et à travers une analyse sémiologique, nous nous baserons sur une structure ternaire qui relie les différents sujets responsables de la réalisation, la diffusion et la réception de la photographie, à savoir le photographe (celui qui diffuse) le spectateur, appelé à l'interpréter, et le référent qui est l'enfant. Ainsi, notre réflexion tournera autour des questions

¹ Ouvrage publié en 1974 aux éditions de Minuit dans la collection le Sens Commun.

suivantes : Pourquoi se focaliser sur l'enfant comme *spectrum*² en souffrance? S'agit-il d'un simple dispositif communicationnel répondant à des besoins médiatiques? Quelle est l'intention manifeste et implicite de l'*operator* et de l'utilisateur de Facebook dans la diffusion de ces photographies ? Et quel impact peut-elle avoir sur le *spectator*?

2. L'enfant *spectrum*

Lors d'un entretien avec F. Berthet (1976), J. Kristeva³ abordant la question des enfants de la guerre confirme :

L'enfant représente une limite de la rationalité, une limite du langage. Il est par conséquent cette frontière de la nature et de la culture, de la biologie et de la raison à partir de laquelle une société règle ses rapports : à la vie, à la mort et à la jouissance. L'enfant qui n'est jamais abordable en soi mais à travers des spéculations adultes [...]. Il coupe le temps social et nous fait sortir dans le temps biologique.⁴

En ce qui concerne les attaques sur Gaza (été 2014), et dans une contexture photographique considérée comme l'instrument idéal d'appropriation du réel, l'image de l'enfant apparaît comme représentative d'une conjoncture historique bien déterminée pour ainsi dire « Cela s'est passé [...] et y ajoute cette chose un peu terrible qu'il y a dans toute photographie : le retour du mort » (Barthes 1980 : 23). Grâce à ses ferments narratifs racontant une histoire, la photographie tisse une trame narrative dramatique ayant comme acteur principal l'enfant : l'enfant en larmes, l'enfant-dépouille, l'enfant blessé, l'enfant-acteur ou l'enfant témoin de la guerre.

En apparence, les photographies semblent tracer une histoire réelle à travers des signes plastiques perçus comme des éléments représentatifs d'événements dramatiques renvoyant à la guerre, mais en vérité, ces artefacts « dépassent largement la simple reproduction du monde tel qu'on le voit » ou comme nous le percevons. Elles ne font en vérité « que représenter la réalité pour exprimer son point de vue » (Pujade 2005 : 232) et ce, à travers une symbolique. Si la « contexture photographique » (Lauzon 2002 : 05) implique une transparence (ce qui est montré donc le

² Les termes : *spectrum*, *operator* et *spectator*, sont utilisés par R.Barthes dans son ouvrage *La chambre claire, note sur la photographie* que nous citons dans notre bibliographie.

³ Lors de cette interview, l'animateur pose à J.Kristeva la question suivante : pourquoi le choix de l'enfant ? www.youtube.com/watch?v=eWjtBlu75qc .

⁴ Ce texte a été transcrit à partir de la vidéo consultée le 22.08.2014 Sur www.youtube.com/watch?v=eWjtBlu75qc .

fait signifiant) et une opacité (ce qui est désigné), une sémiotique de la photographie s'impose afin d'accéder au sens réel où « voir et savoir semblent liés » (*Ibid.* 24), et où le sens dénoté et le sens connoté semblent construire un code « sur le lieu de la représentation » (Darras 2006 : 14).

2.1 L'enfant en larmes

Dans le cas de notre corpus, la transparence du signe photographique représente un évènement violent que subit le peuple palestinien, laissant entendre un fait de *conotata* (Eco1972 : 187) qui indique l'image des enfants palestiniens assistant à une injustice dont ils sont les premières victimes :

2.2. L'enfant en larmes, L'enfant-blessé



Photographie (1)



Photographie (2)



Photographie (3)

Dans les photographies (1), (2) et (3) l'image de l'enfant en larmes est intégrée dans un décor où il est mis sur le devant de la scène par le biais d'une construction en profondeur et une construction axiale permettant de mettre l'objet représenté au centre en donnant plus de visibilité à la situation dramatique qu'il vit. Cette dernière est représentée par l'enfant en larmes exprimant son impuissance face aux actes de violence qu'il subit aux côtés de l'enfant-témoin assistant dans une incompréhension aux mêmes actes de violence. Une scène de quoi susciter un sentiment

d'injustice chez le *spectator* censé être concerné par les valeurs morales relatives à l'humanisme.



Photographie (4)



Photographie (5)

Afin de mettre en évidence l'enfant blessé dans la photographie (4),⁵ celle-ci a subi une transformation cinématique en choisissant l'angle de vue, et ce en rapprochant l'enfant blessé et son visage défiguré par des bribes d'une explosion, ce qui permet d'inscrire l'image dans une temporalité antérieure : des attaques armées qui ont pour victimes des enfants innocents et impuissants, mettant en exergue une situation contradictoire qui ne peut qu'être rejetée par l'instance de réception car elle constitue une transgression aux règles morales de la société humaine.

Dans la photographie (5), l'enfant blessé est mis en avant grâce à un cadrage et en arrière plan un double effet flou : le flou de bouger exprimant une action prise sur le vif et le flou de mise au point afin de discerner le sujet net dans la douleur physique causée par les blessures. Cette image est inscrite dans une temporalité antérieure et postérieure présupposant une attaque armée et un traitement douloureux ; une douleur qui marquera surtout l'esprit, exprimée par les pleurs.

2.3. L'enfant-dépouille, l'enfant-acteur

Il est important de préciser que Facebook est considéré comme le réseau social le plus utilisé par les internautes, donc il constitue une instance d'opinion publique susceptible d'être influencée par le message violent transmis par les photographies qui racontent l'histoire réelle d'un peuple en guerre et susciter chez le *spectator* un sentiment d'indignation. Par ailleurs, l'absence d'interdits moraux sur ce genre d'instances médiatiques nous permet d'assister à des scènes de violence de plus en

⁵ Cette photographie représentait (avant d'avoir subi une modification) un père portant ses deux enfants, L'un était blessé (celui mis en avant par l'*operator*) mais l'autre ne l'était pas.

plus frappantes, abordant à titre d'exemple l'image de l'enfant-dépouille :



Photographie (6)



Photographie (7)

Dans la photographie (6) l'enfant-dépouille est représenté à travers une « photo-choc » dans un état d'objet : un être réifié par la violence de la guerre, puis une scène d'enterrement dans la photographie (7) où l'enfant est à la fois victime (dans son cercueil) et un acteur confronté, malgré son jeune âge, à prendre en charge la lourde responsabilité des obsèques de son semblable. Ces deux scènes circulant dans un ordre chronologique d'apparition, avaient pour visée de tracer un parcours de signification à visée informative qui se transforme aussitôt, une fois qu'on a accès aux sous-codes connotatifs (Eco, 1972 : 217) à un récit narratif et décrivant une histoire violente qui s'achève par la mort que l'enfant doit porter sur son épaule.

2.4. L'enfant-ennemi



Photographie (8)

La photographie (8) qui renvoie à l'enfant-ennemi est une ancienne photographie qui a été « réactualisée » comme un rappel de l'atrocité de la guerre sur la Palestine en mettant en exergue la force destructive représentée par des missiles. Toutefois, la violence dans cette image ne réside pas dans l'objet même du missile mais dans l'image qu'on donne

de ces enfants-ennemis dédicant la force destructive destinée à exterminer les enfants palestiniens. L'acte de la dédicace qui est généralement un acte d'approbation, sous-entend que ces enfants approuvent la guerre sur les enfants palestiniens.

2.5. L'enfant-acteur, l'enfant-protecteur



Photographie (9)



Photographie (10)

Les signes photographiques (9) et (10) présentent une scène des décombres qui mettent l'enfant dans un décor de destruction en lui attribuant le statut de témoin, dans l'insouciance (le cas des enfants qui jouent sur les décombres en arrière plan dans la photographie (9)), et la peur. Dans la même représentation de la destruction et de l'abandon, le *spectrum* dans la photographie (10) est mis au centre de la scène des décombres afin d'incarner le rôle de l'acteur-protecteur. Un rôle imposé par la réalité de la guerre : la perte du foyer censé se concrétiser en une maison et la présence d'un adulte protecteur.

2.4. Code de violence et sous-code déniait la violence

À travers des symboles visuels, ces images créent un langage codifié composé de « signes conventionnels » (Eco, 1972 : 173) qui imposent une perception bien précise de la guerre sur Gaza sous un angle donné. La construction d'un système de signes motivés, en relation étroite avec son contexte d'émission, peut restructurer le code d'une manière permanente. Dans le cas de ces photographies, le système de signes représente un code de violence et un sous-code qui rejette la violence.



Photographie (11)

Dans la photographie (11) on expose un graffiti, où le toponyme « GAZA » est transcrit avec un caractère typographique spécifique : le rouge en contraste avec le blanc comme point d'ancrage significatif, représente la couleur rouge - dans ces circonstances - comme la couleur du sang et de la guerre sur un fond blanc symbolisant la pureté et la paix. De surcroît, sous le graffiti, les poupées entassées symbolisent l'enfance : une enfance tachée de sang à qui on a ôté le droit de grandir et de vivre réellement le sentiment maternel que les petites filles expriment en jouant à la poupée. Ainsi, l'oxymore mis en évidence ici, rapproche la violence symbolisée par la couleur rouge, la non-violence symbolisée par la couleur blanche et l'enfance incarnée par les poupées.

Dans ce cas de figure, « GAZA » comme toponyme, laisse entendre une omnisignifiante (Paveau, 2006 : 167) qui renvoie à des événements barbares. La combinaison du signe iconique et linguistique représentés dans la photographie (11) trace une rhétorique des passions qui lance encore une fois un appel à la pitié en invitant le spectateur à chercher dans ses savoirs encyclopédiques sur les valeurs relatives à l'humanisme pour adopter une réaction en faveur des enfants de Gaza.

3. L'operator

Ces exemples sont la preuve que les photographies ne font pas que représenter des faits réels mais elles mettent en place des sous-codes connotatifs évoquant une émotion d'indignation que L.Boltanski qualifie de rhétorique.

On peut ainsi voir dans l'indignation une émotion proprement rhétorique au sens classique du terme. En effet, l'indignation naît précisément d'une transgression. Lorsque Aristote parle de succès immérité, cela suppose en effet qu'il y a eu transgression de la règle de justice. Cela implique que l'indignation ne peut pas s'éprouver dans un univers formé de représentations immuables et naturelles. Pour éprouver de l'indignation, il faut avoir une conception consciente de la réalité sociale et du pouvoir d'action et de décisions que les hommes ont sur elle. (Danblon, 2005 : 177).

La diffusion de ces images sur le réseau social transforme la visée initiale (informative) en se contentant de la photographie comme moyen de lancer un appel, de sensibiliser, voire de provoquer. Donc notre *operator* est à l'origine un photographe de presse qui se reconnaît « dans le stéréotype littéraire du reporter : " on fait " l'évènement, c'est tout » (Boltanski 1965 : 174) et qui est tenu de respecter les interdits moraux partagés dans une convention universelle. Néanmoins, dans l'esprit de compétition qui règne aujourd'hui dans le domaine médiatique avec la multiplication des médias, le photographe accorde plus d'importance au

scoop « ou la photo-choc, qui consiste à se trouver là au moment opportun » (*Ibid.* 175) et de diffuser avant les autres surtout. Ainsi, si prendre en photo un cadavre dans les années 60 pouvait aller à l'encontre des interdits moraux, aujourd'hui il est permis de diffuser ce genre de photographies violentes avec l'apparition d'instances médiatiques accordant une plus grande marge de liberté d'expression comme c'est le cas des réseaux sociaux.

4. Construction d'un humanisme numérique

En évoquant la question de l'interprétation des photographies, I. Jonas confirme que la charge symbolique de celles-ci « est supérieure à sa charge référentielle, elle exige d'être commentée pour acquérir sa fonction mnémonique » (Jonas, 2009 : 56). En effet, lors de l'interprétation, le *spectator* « obéit à ses inclinations subjectives et intimes » (*Ibid.* 61) : le choix de l'interprétation qu'il en fait résulte d'une interaction entre sa personne, le contexte de la diffusion de la photographie et l'objet signifiant (le référent). U. Eco parle de « prémisses rhétoriques visuelles » (Eco 1970 : 40) : des photographies d'enfants victimes de la violence de la guerre deviennent une prémisse argumentative du type : ce drame doit cesser, il faut agir. Ceci dépendra bien évidemment de l'état psychologique du *spectator*. En effet, ce dernier dans le contexte virtuel Facebook, procède à une interprétation des photographies sous l'influence de l'affect relié aux valeurs de l'humanisme censé provoquer chez lui une réaction. Dans le cas de ce contexte numérique, la réaction instantanée réside dans la rediffusion des images avec une visée incitative et informative mais surtout une intention de dénonciation de l'acte de violence. Cette dénonciation crée une valeur : conscientiser le monde des adultes, mais dire également non à la violence contre l'enfance en s'attribuant le rôle de l'acteur qui (ré)agit dans le simple acte de rediffusion.



Photographie (12)

Cette photographie a été la plus diffusée sur le réseau social Facebook lors des frappes sur Gaza de juillet 2014. En effet, sur Facebook, plus le degré de la représentation de la violence est fort, plus la photographie est partagée entre ses utilisateurs. Un phénomène nouveau qui émerge présentement dans l'espace de cet outil de médiatisation publique. La photographie (12) prise sous cet angle, exprime une réalité prise sur le vif (par des journalistes ayant assisté aux frappes) et transmet cette fois "la bavure de trop de l'armée israélienne"⁶ qui fait, encore une fois et à la fois, de l'enfant palestinien une victime, un blessé et une dépouille. La rhétorique de la passion entraînant l'empathie dans ce cas de figure, en créant une contradiction chez le *spectator*, réside dans le décor de la scène : la plage comme espace de détente et de loisirs en cette saison estivale qui n'a pas été épargnée par les attaques armées. Une scène de trop pour le *spectator* si nous tenons compte des valeurs universelles de l'humanisme. Ces dernières continuent à être exprimées dans l'acte de la diffusion et de la rediffusion.

Dans les médiatisations les plus anciennes (la télévision et la presse écrite entre autres), les photographies d'enfants endurent la violence de la guerre circulaient avec une visée mobilisatrice afin d'attiser l'empathie à travers une figure iconographique comme l'enfant *Chahid*⁷ (celle de Mohamed Al Dura par exemple) et déclencher ainsi une prise de conscience chez cet adulte qui se reconnaîtra dans la douleur de l'autre. Aujourd'hui sur les réseaux sociaux, le nombre des photographies abordant le sujet de la violence relatif à la guerre n'est ni délimité ni contrôlé. L'aspect quantitatif des photographies diffusées va faire basculer l'action, censée se réaliser dans un cadre humanitaire, dans le performatif où c'est la médiatisation qui devient le cœur de l'évènement. Une médiatisation qui va même changer le sens de certaines valeurs en posant de nouveaux fondements normatifs de l'indignation : comme l'action de partager des photographies violentes qui peut passer par l'acte de l'appréciation (en cliquant sur « j'aime »). C'est ainsi que ce nouveau contexte médiatique imposerait désormais son propre système de valeurs en créant un humanisme « numérique » où l'action se réduit à l'acte de médiatisation, stimulant ainsi (sur le plan cognitif) la mémoire imagée du *spectator*. Ce dernier, qui reçoit un nombre illimité d'images représentant

⁶ Article consulté le 28. 08.2014. [En ligne] <http://tempsreel.nouvelobs.com/le-conflit-a-gaza/20140717.OBS3974/gaza-ce-que-l-on-sait-de-la-mort-des-4-enfants-palestiniens-sur-la-plage.html> .

⁷ *Chahid* est un terme arabe signifiant martyr.

la violence se familiarise avec les scènes représentées au risque de finir par les banaliser.

Conclusion

Nous avons tenté dans ce travail d'analyser les différentes représentations des enfants de guerre dans un contexte virtuel à travers des photographies de reporters qui ont assisté à la tragédie des frappes sur Gaza. De fait, se focaliser sur l'enfant palestinien pour décrire les atrocités de la guerre en lui attribuant différents rôles, fait de lui un moyen pouvant évoquer une émotion d'indignation et marquer la mémoire individuelle et collective des utilisateurs du réseau social. Ainsi, nous avons voulu à travers une analyse sémiologique mettre l'accent, non seulement sur la photographie comme objet signifiant basé sur des symboles visuels, mais surtout sur le rôle de la photographie circulant dans un contexte virtuel dans la définition de nouvelles valeurs relatives à un humanisme numérique.

Références bibliographiques

- Barthes, Roland (1980), « La chambre claire, note sur la photographie », Paris, Seuil.
- Bourdieu, Pierre (1965), « Un art moyen : essai sur les usages sociaux de la photographie », Paris, Minuit.
- Danblon, Emmanuelle (2005), « La fonction persuasive, anthropologie du discours rhétorique : origines et actualité », Paris, Armand Colin.
- Darras, Bernard (2006), « Image et sémiotique : sémiotique pragmatique et cognitive », Paris, Publications de la Sorbonne.
- Eco, Umberto (1972), « La structure absente : introduction à la recherche sémiotique », Paris, Mercure de France.
- Gervereau, Laurent (2004), « Voir, comprendre, analyser les images », La Découverte.
- Lauzon, Jean (2002), « La photographie malgré l'image », Les presses de l'université d'Ottawa.
- Paveau, Anne-Marie (2006), « Les prédiscours : sens, mémoire, cognition », Presses Sorbonne Nouvelle.
- Pujade, Robert (2005), « Art et photographie : la critique et la crise », Paris, L'Harmattan.

Articles en ligne

- Jonas, Irène (2009), « L'interprétation des photographies de famille par la famille », in *Sociologie de l'art, Les mondes de l'interprétation*. Paris : L'Harmattan. <https://www.cairn.info/revue-sociologie-de-l-art-2009-1-page-53.htm>

ECo, Umberto (1970), « Sémiologie des messages visuels » in Communications n°1, volume 15, *L'analyse des images*.

http://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1970_num_15_1_1213.

Sites internet

www.youtube.com/watch?v=eWjtBlu75qc .

<http://tempsreel.nouvelobs.com/le-conflit-a-gaza/20140717.OBS3974/gaza-ce-que-l-on-sait-de-la-mort-des-4-enfants-palestiniens-sur-la-plage.html>.