

Analyse sémiotique d'une photographie d'Henri Cartier-Bresson

Buket Altınbüken
Université d'Istanbul
Université Lumière Lyon 2



Synergies Turquie n° 2 - 2009 pp. 69-75

Résumé: Dans ce travail, nous avons pour but d'analyser une photographie d'Henri Cartier-Bresson à l'aide de la sémiotique visuelle. En nous référant aux travaux du Groupe μ , nous visons à faire la lecture de la photographie en deux dimensions, à savoir la dimension plastique et la dimension iconique. Cette analyse nous permettra de mettre au jour le fonctionnement des signes plastiques dans le processus de l'interprétation des signes iconiques.

Mots-clés : Sémiotique visuelle, signe iconique, signe plastique, cadre, cadrage, angle de prise de vue, effet d'éclat, effet d'éclairage.

Abstract: In this work, our goal is to analyse a photograph by Henri Cartier-Bresson by means of visual semiotics. By referring to the works of the Group μ , we aim at reading this photograph in two dimensions, namely the plastic and the iconic dimensions. This analysis will let us reveal the way plastic signs function in the process of interpretation of iconic signs.

Key words: Visual semiotics, iconic sign, plastic sign, frame, framework, camera shooting angle, brightness effect, lightning effect.

Özet: Bu çalışmada, amacımız Henri Cartier-Bresson'un bir fotoğrafını görsel göstergebilim yönteminin faydalanarak çözümlenektir. Grup μ 'nün çalışmalarına dayanarak, fotoğrafı estetik ve görüntüsel olarak iki boyutta incelemeyi amaçlamaktayız. Bu çözümlenme görüntüsel göstergelerin yorumlanmasında estetik göstergelerin işlevini ortaya koymamızı sağlayacaktır.

Anahtar sözcükler: Görsel göstergebilim, görüntüsel gösterge, estetik gösterge, çerçeve, çerçeveleme, bakış açısı, parlaklık etkisi, aydınlatma etkisi.

1. Introduction

Dans ce travail, nous nous proposons d'analyser une photographie d'Henri Cartier-Bresson, intitulée « Notre chat Ulysse et l'ombre de Martine »¹ réalisée en 1989. Notre analyse s'inscrit dans le cadre méthodologique de la sémiotique visuelle (l'analyse sémiotique) qui a pour but d'étudier la relation entre le

plan de l'expression et le plan du contenu. Suivant les travaux développés par le Groupe μ dans les années 1980, nous allons aborder l'image en deux dimensions circulaires et complémentaires que sont la 'dimension plastique' et la 'dimension iconique'. Selon la règle de concomitance icono-plastique définie par le Groupe μ , « les signifiants d'une entité iconique coïncident généralement avec les signifiants d'une entité plastique et vice versa » (Groupe μ , 1992 : 268) Partant de cette circularité entre les composantes plastiques et iconiques, nous nous proposons de faire la lecture de cette photographie.

2. Analyse de l'image dans la dimension plastique : la description et la composition de la photographie

La photographie reproduite en noir et blanc représente un chat somnolent installé dans un fauteuil et l'ombre d'un homme vu de profil, penché sur le chat. Le corps de l'homme reste dans le hors-champ bien que son ombre soit présente dans le cadre de l'image. Nous insisterons sur l'opposition /présence/ vs /absence/ ultérieurement en nous référant à Martine Joly qui indique que « dans un message visuel où les éléments perçus, repérables par permutation, trouveront leur signification non seulement par leur présence mais aussi par l'absence de certains autres qui leur seront néanmoins mentalement associés. » (Joly, 2005 : 45).

Dans un premier temps nous observons qu'il s'agit d'un espace fermé. Non seulement la présence d'un meuble (fauteuil), mais aussi l'orientation de la lumière marquée par rapport aux ombres (l'ombre du fauteuil, l'ombre du chat et l'ombre de l'homme) montrent que le chat est photographié dans une maison, près d'une fenêtre. Le photographe, par le choix du cadre, nous dirige « à construire imaginativement ce que l'on ne voit pas dans le *champ* visuel de la représentation, mais qui néanmoins le complète : le *hors-champ* » (Joly, 2005 : 82). A gauche, le pied du fauteuil est coupé par le cadre, et à droite, il reste complètement dans le hors-champ. Le cadre exclut totalement le corps humain et la partie inférieure de son ombre. La présence de l'ombre humaine malgré l'absence de son corps est liée au jeu champ/hors-champ. A la différence de l'homme, le chat qui est présent avec son corps et son ombre occupe une position centrale au premier plan. Sa position géométrique à l'intersection des diagonales met en scène le rôle principal attribué au chat par le photographe-énonciateur.

Le cadrage vertical et serré met en valeur un chat somnolant sur le fauteuil sous les rayons du soleil. Ce type de cadrage centré sur un objet ne laisse pas de place pour le décor. A l'arrière-plan, on ne voit que le sol où l'on distingue l'ombre du fauteuil et celui de la fenêtre qui est absent dans le champ visuel de la représentation.

L'angle de prise de vue est une plongée. Comme l'indique Joseph Courtés dans son ouvrage intitulé *Du Lisible Au Visible* : la vue en plongée permet de « fixer l'attention de l'énonciateur sur le premier plan, de le manipuler donc, de lui faire voir ce qui est en jeu, et corrélativement, de l'empêcher d'observer d'autres détails présumés insignifiants et relégués de ce fait à l'arrière-plan » (Courtés, 1995 : 200). En nous appuyant sur la définition de Courtés,

nous pouvons dire que les ombres du fauteuil et de la fenêtre qui apparaissent sur le sol restent au second plan par rapport aux ombres du chat et de l'homme qui sont placés sur le fond du fauteuil au premier plan.

Dans la composition de l'image, nous distinguons deux points forts : le chat et l'ombre de l'homme sont « des passages obligés pour l'œil qui examine l'image. » (Cadet-Charles-Galus, 1998 : 4). Ces éléments qui apparaissent comme des taches sombres sur le fauteuil clair constituent des pôles d'attraction immédiate. Nous pouvons étudier en détail cette opposition /clair/ vs /obscur/ ultérieurement en faisant allusion à Jean-Marie Floch qui a défini le rôle des contrastes plastiques dans la forme sémiotique d'une image par l'étude d'une photographie de Boubat (Floch, 1985 : 21).

L'orientation des ombres (au premier plan, l'ombre de l'homme penché en avant parallèlement au dos du chat, et à l'arrière plan, les ombres de la fenêtre et du fauteuil sur le sol) constituent les lignes de forces obliques à gauche et parallèles qui parcourent la photographie. Ces lignes de force obliques ascendantes vers la gauche créent un axe de lecture. Sur ces lignes obliques et parallèles s'ajoutent les courbes formées par le fauteuil et les cercles formés par le chat et la tête. Le chat vu en plongée, en forme arrondie sur la forme circulaire du coussin dénote un état de relaxation sur l'isotopie de la /douceur/. En outre, la répétition des formes circulaires, la tête du chat et la tête de l'homme marquent l'/harmonie/ et l'/équilibre/ existant entre les deux êtres.

En dernier lieu, dans la dimension plastique de l'image, nous nous proposons d'étudier les couleurs et l'éclairage. Les couleurs /blanc/ et /noir/ contribuent aux jeux des ombres. C'est par la lumière et par les ombres portées que le photographe crée un espace approfondi. Suivant l'éclairage et les ombres portées, l'œil effectue un itinéraire dans la direction latérale. A partir des ombres portées, il est possible de deviner l'orientation de la lumière. Il s'agit d'un éclairage latéral venant du soleil. Cette lumière oblique du matin ou du soir à la différence de la lumière zénithale du midi, qui renvoie au dynamisme, marque le temps du /repos/ et de la /détente/. Ainsi l'éclairage s'ajoute-t-il aux formes courbes, marqueurs de la douceur et de la mollesse, et définissent ensemble au niveau de l'expression l'état d'âme du chat qui somnole dans le fauteuil : état de /relaxation/. Dans l'étude de l'éclairage et des couleurs, nous sommes confrontés à la concomitance des signes plastiques et des signes iconiques et par la suite, à l'impossibilité de les distinguer dans une analyse de l'image. Dans la dimension plastique, lors de l'étude de l'éclairage, nous avons analysé les ombres portées qui sont définies par Courtés comme des signes iconiques, car d'après lui, «Le problème de l'ombre est d'abord une question d'iconicité : il s'agit d'un effet de réel, d'un simulacre construit à l'intention de l'énonciateur » (Courtés, 1995 : 200).

Avant d'aborder la circularité entre les signes plastiques et les signes iconiques telle que nous le montre notre analyse, nous nous proposons de présenter sous forme de schéma nos observations concernant la dimension plastique de notre corpus :

| Signifiant plastiques | Signifiés |
|-----------------------|---|
| Cadre | Hors-champ: imaginaire L'absence du corps humain malgré la présence de son ombre est liée au jeu champ/hors-champ. |
| Cadrage | La partie supérieure du fauteuil est cadrée et serrée. |
| Angle de prise de vue | Plongée : Fixation du regard sur le premier plan Disparition des détails de l'arrière-plan Focalisation sur le chat |
| Composition | Les lignes obliques ascendantes et parallèles : l'harmonie Les courbes et les cercles : la douceur et la mollesse du chat Répétition des cercles : l'harmonie et l'équilibre entre le chat et l'homme |
| Couleurs | Noir et blanc : le contraste /clair/ vs /sombre/ |
| Eclairage | Éclairage latéral : temps de /détente/ et de /repos/ |

3. Interprétation des signes iconiques selon leur rapport avec les signes plastiques

Au premier plan, nous distinguons les motifs suivants : le fauteuil, le chat, l'ombre du chat et l'ombre d'un homme dont le corps est exclu du cadre. A l'arrière-plan, sur le sol, nous apercevons les ombres des objets présents et absents : le fauteuil figure dans le cadre, cependant la fenêtre reste dans le hors-champs. Nous nous proposons d'interpréter ces signes iconiques dans leur rapport avec les signes plastiques.

Selon la théorie de Jean-Marie Floch, le contraste clair/obscur « n'est pas une unité du seul plan de l'expression : il conjoint un contraste de valeurs avec une organisation de l'espace représenté fondée sur l'opposition, sémantique, de la lumière et de l'ombre» (Floch, 1985 : 24). C'est ainsi qu'il se distingue du contraste clair/sombre. Dans la photographie, le contraste clair/obscur qui organise la totalité de l'espace représenté est associé à une deuxième opposition : le contraste modelé/aplat. Cartier-Bresson utilise « la technique du modelé qui joue de l'alternance de zones claires et sombres » dans la composition de l'image (Le Guern, 2004 : 174).

Le fauteuil est traité en modelé par une lumière issue du contre-champ comme le flash de l'appareil photo. La housse du fauteuil peut être qualifiée en modelé clair, cependant les parties en bois du fauteuil sont en modelé sombre. Les deux parties du fauteuil se séparent surtout par « l'effet d'éclat et l'effet d'éclairage » (Fontanille, 1995 : 30). La housse en tissu clair fait effet d'éclairage : elle reçoit d'abord comme cible la lumière, puis visant son point d'origine, l'expulse vers le contre-champ et elle devient une source secondaire. Par contre, le bois du fauteuil fait l'effet d'éclat. Nous constatons que le fauteuil se divise en deux zones : les parties en bois en modelé sombre qui font l'effet d'éclat et la housse en modelé clair qui fait l'effet d'éclairage.

Les parties noires du chat (son corps et sa tête) qui absorbent totalement la lumière sont en aplat sombre, cependant ses parties blanches (son nez et ses trois pattes) sont en aplat clair. Pour la présentation du sujet principal, le

photographe utilise une technique atypique en préférant de mettre le chat sombre sur un fond clair. A travers le contraste modelé/aplat, il valorise le chat qui se trouve à l'intersection des diagonales. Pour analyser ce cas atypique où le sujet principal est traité en aplat sombre et clair sur le fond modelé clair du fauteuil, nous pouvons nous référer à l'article d'Odile Le Guern où elle analyse une photo de mode qui présente un changement semblable. Le Guern affirme qu'« une de fonction de l'aplat est d'être surface d'inscription pour un motif en modelé » et elle indique qu'il s'agit d'une « inversion topologique des termes de la catégorie plastique aplat/modelé, pour distinguer fond et figure, en même temps qu'une exacerbation du contraste blanc/noir. » (Le Guern, 2004 : 180). Ainsi, dans cette photographie, l'inversion de la catégorie /aplat/ vs /modelé/ nous permet de distinguer la figure du fond.

Dans notre corpus, les ombres sont toutes traitées en modelé aplat sombre. Elles perdent tout leur volume en absorbant totalement la lumière. Pour ces motifs, la transformation iconique est très distinctive bien que la photographie soit définie toujours comme une transformation du référent. Le Groupe μ définit la transformation iconique comme une modification réalisée lors de la production d'un signifiant : il s'agit d'« une modification, soit dans leur nature (valeur, couleur, luminance...), soit dans leurs relations (proportions, contrastes, orientations) » (Groupe μ , 1992 : 179). Nous voyons que les ombres subissent des transformations aux deux niveaux. Ces ombres portées modifient les autres figures. Le chat et son ombre s'unissent, et cette union efface les contours du chat, de même que l'ombre de l'homme, absorbant la lumière, élimine totalement tous les détails du bras droit du fauteuil. Dans le schéma ci-dessous, nous proposons une classification des signes iconiques, des motifs, par rapport aux signes plastiques, selon le contraste clair/sombre, modelé/aplat et leur effet d'éclat et d'éclairage :

| | |
|-------------------------------|---|
| Fauteuil | La housse : modelé clair - effet d'éclairage Les parties en bois : modelé sombre - effet d'éclat |
| Chat | Les parties noires du chat : aplat sombre Les parties blanches du chat : aplat clair |
| L'ombre de l'homme | Aplat sombre |
| L'ombre du chat | Aplat sombre |
| Le sol | Modelé sombre : effet d'éclat |
| Les ombres portées sur le sol | Aplat |

3. Conclusion

Cette photographie de Cartier-Bresson nous présente deux figures principales : le chat en aplat et l'ombre d'un homme en aplat sur un fond en modelé. Les formes circulaires des ombres (celle de la tête du chat et celle de la tête de l'homme) construisent un couplage iconique et l'utilisation du modelé/aplat crée un couplage plastique. Le mode de relation entre ces deux entités est « le mode in praesentia disjoint (IPC) : les deux entités occupent des lieux différents, sans substitution » (Groupe μ , 1992 : 271). Le Groupe μ définit comme couplage « toute image visuelle iconique où deux entités disjointes peuvent être perçues comme entretenant une relation de similitude » (Groupe μ , 1992 : 274). En nous

appuyant sur les travaux du Groupe μ , nous pouvons dire que la photographie de Cartier-Bresson met en comparaison les ombres des deux têtes en aplat sur un fond modelé.

Ces deux figures entretiennent entre elles une relation de similitude à travers les signes iconiques et les signes plastiques : de profil, les formes circulaires des têtes tournées vers la gauche, le front et le nez des deux êtres créent un couplage en aplat sur le fond modelé du fauteuil. Cependant, ces deux figures se distinguent, au niveau profond, par l'opposition/présence/vs /absence/. Il existe une relation de contrariété entre les deux modes d'apparition: /corps/vs/ombre/. La/présence/représentée par le corps du chat et l'/absence/représentée par le corps humain s'opposent. Entre la/non-absence/ représentée par l'ombre humaine et la /non-présence/représentée par l'ombre du chat existe une relation de subcontrariété. Le chat et l'homme se distinguent nettement dans cette photographie par rapport à l'opposition/présence/vs /absence/crée à l'aide du jeu de cadre.

Le jeu de présence-absence laisse le corps de l'homme dans le hors-champs. La photographie nous fait voir un corps et deux ombres. La présentation des deux ombres derrière un seul corps peut être interprétée comme les deux reflets ou les deux âmes du chat. Au niveau profond, le corps qui renvoie à la /réalité/ s'oppose aux ombres qui, elles renvoient à l'/irréalité/. Et c'est par ce jeu d'ombres que le photographe crée un message fantastique fondé sur la co-existence du réel et de l'irréel. Ainsi la structure iconique et sémantique de cette photographie repose-t-elle sur l'interdépendance des unités significatives iconiques. Pour pouvoir saisir la portée sémantique de la photographie de Cartier-Bresson, la sémiotique visuelle offre un moyen efficace de mettre en valeur le jeu des relations (contrariété, opposition, similitude) qui s'observent sur le plan visuel.

Le sens de ce jeu subtil des relations renvoie à la co-existence des catégories ontiques (réel et imaginaire) à l'intérieur de l'œuvre d'art qui serait le reflet par excellence de la vie humaine. Le couplage qui sert à décrire la ressemblance entre le chat et l'homme semble être pour Cartier-Bresson, un moyen efficace de présenter la complémentarité des deux espèces.

D'ailleurs Henri Cartier-Bresson affirme dans un entretien qu'il croit en Pi : *« C'est ce qui tombe bien. Le juste rapport des choses, l'harmonie, l'équilibre, le Yin et le Yang du bouddhisme, si vous préférez. Et ce qui me passionne, ce sont les proportions. Pas de lumière sans ombre, pas de vide sans plein, pas de courbes sans droites. La complémentarité, en somme. »*² Les signes iconiques (animal et homme) et les signes plastiques (lumière et ombre) dont nous avons essayé d'analyser les fonctions contribuent à créer cette « complémentarité » visée par Cartier-Bresson. L'approche d'analyse visuelle, de son côté, apporte sa contribution à la mise en évidence de cet objectif esthétique de Cartier-Bresson.

Bibliographie

Cadet, C. et al. 1998. *La communication par l'image*. France: Nathan.

Courtés, J. 1995. *Du lisible au visible*. Bruxelles: De Boeck Université.

Floch, J-M. 1985. *Petites Mythologies de l'œil et de l'esprit: pour une sémiotique plastique*. Paris: Hadès-Benjamins.

Fontanille, J. 1995. *Sémiotique du visible*, Paris: PUF.

Groupe μ . 1992. *Traité du signe visuel*, Paris: Seuil.

Joly, M. 2005. *Introduction à l'analyse de l'image*, France : Armand Colin.

Le Guern, O. 2004. « *Entre tactile et visuel : Textiles et Textures Photographiques et Picturales* ». In : Hénault, A., Beyaert, A. (dir.) *Ateliers de sémiotique visuelle*. France : PUF. Chapitre IX. p.171-186.

Notes

¹ Henri Cartier-Bresson, photographe français, né en 1908, mort à 2003. La photographie analysée peut être trouvée dans livre suivant: Jules B.Farber, *Les chats vus par les Grands Photographes*, Paris, Flammarion, 2005, p. 23.

² Entretien avec Henri Cartier-Bresson réalisé le 27 avril 2003 par l'AFP
<http://lapenseedujour.blogspot.com/2004/08/entretien-avec-henri-cartier-bresson.html>



Photo : Henri Cartier-Bresson