

# Philosophie du selfie : quand Narcisse cherche le bonheur

Céleste Guichot

▶ **To cite this version:**

Céleste Guichot. Philosophie du selfie : quand Narcisse cherche le bonheur. Art et histoire de l'art. 2015. dumas-01254051

**HAL Id: dumas-01254051**

**https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01254051**

Submitted on 11 Jan 2016

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne
UFR 04 Arts Plastiques

Céleste GUICHOT

# Philosophie du selfie : quand Narcisse cherche le bonheur.

Sous la direction de M. Jacinto LAGEIRA

Master 2 Esthétique
Septembre 2015

UNIVERSITÉ PARIS 1
PANTHÉON SORBONNE

Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne
UFR 04 Arts Plastiques

Céleste GUICHOT

# Philosophie du selfie : quand Narcisse cherche le bonheur.

Sous la direction de M. Jacinto LAGEIRA

Master 2 Esthétique
Septembre 2015

Je tiens à remercier tout d'abord l'ensemble de l'équipe pédagogique de Paris I et tout particulièrement mon directeur de recherche, M. Jacinto Lageira, pour ses précieux conseils, et suggestions qui m'ont permis d'étudier de nombreuses pistes de réflexion.

Mes remerciements les plus sincères vont également aux différents professeurs que j'ai croisés durant mes études supérieures, et qui, par leurs enseignements, m'ont donné le goût de la recherche, de l'analyse, m'ont rendue curieuse et dont certains m'ont fourni une aide précieuse dans la rédaction de ce mémoire : Dominique Chateau, Gabriel Coutagne, Michelle Debat, Arno Gisinger, Aurore Lemaître, Serge Lhermitte, Agnès Lontrade, Roberto Martinez, Laureline Meizel, Paul-Louis Roubert, André Rouillé, et François Salmeron.

J'adresse aussi des remerciements tout particuliers à mes proches : mes parents, Monique et Jacques, pour m'avoir toujours encouragée tout en me laissant faire mes propres expériences et pour les discussions enrichissantes que nous avons régulièrement. Merci à Arnaud d'avoir été mon compagnon de pauses café. Enfin, merci à Thomas pour la confiance qu'il a en moi et son appui.

« Il ne faut regarder ni les choses, ni les personnes. Il ne faut regarder que dans les miroirs, car les miroirs ne nous montrent que des masques. »

Hérode à Salomé,
Oscar Wilde, *Salomé*, 1891

# Table des matières

**Introduction ..... 13**

**I. Le selfie : un autoportrait hic et nunc ..... 17**

1. Le « symptôme » selfie ..... 17
   a. Faut-il avoir peur du selfie ? Genèse du symptôme 17
   b. Le selfie, miroir d'une époque 20
2. Les spécificités du selfie : ..... 25
   a. Le selfie : un autoportrait photographique ? 25
   b. Une image conversationnelle 29
3. Le selfie : quelles dialectiques ? ..... 33
   a. Représentation et expression 33
   b. Présence au monde : instantanéité et éternité 34

**II. « Me, my selfie and I » ..... 39**

1. L'impossibilité de Narcisse photographe ..... 39
   a. « Image-miroir » : relecture du mythe de Narcisse 39
   b. « Image-masque » : mise en scène de soi 43
2. Le rapport à soi ..... 49
   a. Représentation de soi et concept de vérité 49
   b. Représentation de soi et concept d'identité 52
3. « Extimité » : une altérité nécessaire ..... 55
   a. Extimité ou exhibitionnisme ? 55
   b. L'amitié 57

**III. Le selfie : un acte émancipateur ..... 63**

1. Selfie : un art pour et par le peuple ? ..... 63
   a. Ré-appropriation de l'image de soi en régime médiatique 63
   b. Une nouvelle ère photographique ? 67
2. Le selfie comme forme de création et de ré-appropriation : ..... 71
   a. appropriation artistique et marketing 71
3. Le selfie et le bonheur individuel ..... 74
   a. Monde rapide, éphémère et vain 74
   b. Selfie : un bonheur qui se partage ? 76

**Conclusion ..... 79**

**Bibliographie : ..... 81**

**Annexe : Extrait des Métamorphoses d'Ovide : Livre III, « Narcisse » ..... 85**

# Introduction

Souvent décrié, condamné comme étant le symptôme d'un égocentrisme exacerbé et d'une société narcissique, le selfie ne cesse de faire parler de lui. Que ce soit dans le domaine privé, politique ou économique, cette pratique consistant à se prendre en photo soi-même, généralement à l'aide d'un smartphone tendu à bout de bras, reste énormément répandue. Barack Obama en a ainsi récemment fait l'un de ses supports de campagne pour son plan d'assurance maladie en 2015 dans une vidéo humoristique où on le voit, souriant devant une perche à selfie ; le Pape François, en 2013, esquissait un sourire sur un selfie aux côtés d'un groupe d'adolescents visitant le Vatican. Enfin, l'indétournable selfie pris aux Oscars 2014, réunissant la plupart des acteurs les plus populaires du moment, pulvérisa le record de partages sur le réseau social Twitter, mais se révéla également être un fabuleux coup de marketing orchestré par une marque de smartphone (voir les illustrations 1, 2 et 3 ci-contre).



**De haut en bas**

**1.** Buzzfeed, *Things Every Body Does But Doesn't Talk About, Featuring President Obama*, 12 février 2015, [vidéo en ligne http://www.buzzfeed.com/andrewgauthier/the-president-uses-a-selfie-stick#.qeyB8Rm6jN, dernière consultation le 10 septembre 2015].

**2.** Riccardo Arcelli, *Le Pape François se fait prendre en photo à l'intérieur de la basilique Saint Pierre*, 31 août 2013

**3.** Attribuée à Ellen DeGeneres, Oscars 2014 *(If Only Bradley's arm was longer. Best photo ever)*, 2 mars 2014

Souvent maladroitement employé lors de ses premières apparitions dans la presse, le mot « selfie » suscita de nombreuses interrogations quand à son genre (« un » ou « une » selfie ?), ou quand à sa signification, le terme étant alors souvent suivi d'une rapide définition. Le mot lui-même, élu en 2013 mot de l'année par les dictionnaires

Oxford, montre que l'on a eu besoin de spécifier cet usage par une appellation singulière. Il apparaît ainsi que la pratique du selfie est devenue si populaire qu'elle a dû être entérinée par l'institution. Elle a également dû être différenciée des pratiques déjà connues, comme l'autoportrait. Même les tentatives de « franciser » le mot tendent à le démarquer de l'autoportrait : les québécois préfèreront ainsi parler d'« égoportrait ».

Le selfie est donc considéré comme une nouvelle pratique photographique propre à notre époque. Est-ce pour autant une pratique à part entière et marginale, ou bien s'inscrit-elle dans un contexte global d'un usage social de la photographie ? Pouvons-nous ainsi l'inscrire dans une perspective historique et philosophique ?

Ces questionnements, qui constituent le fil rouge de notre réflexion, nous montrent déjà comment cette pratique décrite comme « superficielle » est riche d'interrogations d'ordre sociologiques, philosophiques et esthétiques.

Malgré tout, notre sujet implique un difficile travail de recherche bibliographique du fait que c'est un objet d'étude récent. Le selfie et tout ce qui l'englobe — notamment la photographie numérique et les réseaux sociaux — se sont véritablement développés il y a seulement quinze ans. Il est donc assez difficile d'avoir le recul nécessaire pour analyser sans aucun biais ce nouvel usage social. Ainsi, ce présent mémoire doit beaucoup aux enseignements d'André Gunthert, maître de conférence à l'EHESS, directeur de la revue *Études photographiques*, grâce à son carnet de recherche en ligne « L'image sociale »[1], à l'écoute de tous les phénomènes actuels qui touchent à la sociologie et à l'historiographie de l'image. Toutefois, une telle étude exige également d'analyser l'esthétique, la philosophie et les études sociologiques de la photographie plus anciennes. Ainsi, nous nous attarderons à quelques allers-retours dans le temps pour mettre dans une perspective plus large le selfie et analyser les différents concepts qu'il convoque. En effet, nous considérons que ce n'est pas parce que nous avons affaire à un phénomène récent que les enseignements de philosophes ou sociologues antérieurs à notre objet

[1] *L'image sociale, Le carnet de recherche d'André Gunthert*, accessible en ligne : http://imagesociale.fr. Le 09 septembre 2015, une version imprimée des billets les plus significatifs postés sur ce carnet de recherche a été publié : André Gunthert, *L'image partagée, la photographie numérique*, Textuel, Paris, 2015

d’attention doivent être éludés. Aristote, Walter Benjamin, ou encore Charles Baudelaire seront ainsi des points de chute dans notre étude.

L’exploitation de ces sources doit permettre de répondre à une série d’interrogations plus précises inhérentes au sujet : qu'est-ce qui différencie le selfie de l'autoportrait photographique ? Le selfie est-il entrain de redéfinir les normes photographiques ? Quels rapports entretient le selfie avec le concept d’identité ? Le selfie nous rend-il plus heureux, plus libres ? En quoi le selfie permet, outre une reconnaissance sociale, une émancipation, une ré-appropriation de l’image de soi dans un régime dominé par l’iconographie de la « star » et des modèles pré-conçus ?

Ce mémoire tend ainsi à démontrer que, le selfie, décrié comme le symptôme d’un narcissisme adolescent, est une nouvelle pratique sociale populaire. Il se démarque des pratiques photographiques traditionnelles et s'inscrit dans un contexte social plus global d'une culture connectée : le selfie permet de se ré-approprier son image.

Dans une première partie consacrée aux spécificités du selfie, nous aborderons les différents problèmes que suscite le selfie et montrerons en quoi il constitue aujourd’hui un symptôme. Nous démontrerons ensuite en quoi celui-ci diffère de l'autoportrait classique. Nous déduirons les principales caractéristiques suivantes : le selfie est avant-tout une image connectée, de l’ordre du dialogue et de la communication.

La deuxième partie de l’étude montre comment le selfie peut être un élément constitutif du soi et de l’identité. S’il est si souvent comparé au narcissisme, nous nous attarderons sur le mythe tel qu'il est narré par Ovide et nous tenterons ici de comprendre en quoi il permet d'aller à sa propre rencontre et de nous demander s’il ne peut pas aussi permettre d’aller à la rencontre d’autrui.

Enfin, nous verrons dans une troisième et dernière partie en quoi le selfie permet de se ré-approprier son image dans la société et en quoi il marque une nouvelle ère dans l’esthétique photographique. Nous aborderons également des questions philosophiques quand à son rapport avec le bonheur individuel.

# I. Le selfie : un autoportrait *hic* et *nunc*

## 1. Le « symptôme » selfie

### a. Faut-il avoir peur du selfie ? Genèse du symptôme

Charles Baudelaire, dans « Le public moderne et la photographie », publié dans le *Salon de 1859*, déclarait déjà son mépris envers la photographie :

> « "[…] l'industrie qui nous donnerait un résultat identique à la nature serait l'art absolu." Un Dieu vengeur a exaucé les voeux de cette multitude. Daguerre fut son Messie. Et alors elle se dit: "Puisque la photographie nous donne toutes les garanties désirables d'exactitude (ils croient cela, les insensés), l'art, c'est la photographie." À partir de ce moment, la société immonde se rua, comme un seul Narcisse, pour contempler sa triviale image sur le métal. Une folie, un fanatisme extraordinaire s'empara de tous ces nouveaux adorateurs du soleil. D'étranges abominations se produisirent. »[1]

Cette citation, devenue célèbre, montre quel jugement a subi la photographie dès ses débuts. Dans ce texte, Baudelaire vise principalement la pratique photographique populaire de tableaux vivants, venue du Royaume-Uni, et qui emprunte autant à la peinture qu'au théâtre sans en avoir, selon lui, le mérite, ainsi que les images érotiques et pornographiques stéréoscopiques, qui « furent l'engouement du monde ». Ce qui nous intéresse, dans cet extrait du *Salon de 1859*, seulement vingt ans après l'annonce de la photographie, c'est le fait que le jugement que Baudelaire assène est un jugement moral. La photographie répond à « l'amour de l'obscénité, qui est aussi vivace dans le coeur naturel de l'homme que l'amour de soi-même »[2], et elle satisfait toutes les classes de la sociétés, même les « dames du beau monde »[3]. La photographie se réclame de l'art, alors qu'elle n'est qu'une industrie qui copie sans vergogne le monde. La référence à Narcisse est par ailleurs très intéressante car elle témoigne du besoin de l'homme de se regarder, mais,

---

[1] Charles Baudelaire, « Le public moderne et la photographie », *Études photographiques*, 6 Mai 1999, [En ligne : http://etudesphotographiques.revues.org/185, dernière consultation le 13 mai 2015].

[2] *Ibid.*

[3] *Ibid.*

comme dans le mythe, elle dénote de l'amour propre exacerbé qui est finalement nocif et qui fait courir l'homme à sa perte. Tout comme Narcisse, l'homme, voyant dans la photographie un reflet fidèle de lui même (le daguerréotype est alors d'une précision extrême), se fascine pour ce reflet. Dans le mythe, Narcisse se meurt de ne pouvoir fusionner avec son reflet. Chez Baudelaire, c'est la société, la multitude, qui s'abaisse en ne faisant qu'observer son image photographique, sans raisons valables puisque la photographie reste indigne d'être de l'art.

Tout comme le poète a très vie condamné l'aspect narcissique de la photographie, nombreux sont ceux qui ont jugé de façon moralement négative le selfie. C'est notamment le cas de la presse, et ce de manière internationale. Outre la condamnation morale, le selfie devient même le symptôme d'un narcissisme et d'un égocentrisme exacerbés. Nous nous interrogeons alors ici sur le phénomène en lui-même et la façon dont il a soudainement été jugé moralement. Tout selfie est-il à condamner ou bien y a-t-il des dérives qu'il ne faut pas amalgamer avec le phénomène global ? Sommes-nous dans une ère vouée à l'égocentrisme ?

Comme André Gunthert le remarque, si le selfie se pratique dès les années 2000, c'est en 2013 qu'il commence à être l'objet de questionnements et d'inquiétudes, avec des articles majeurs publiés sur des sites d'information grand public anglophones comme *ReadWriteWeb*, *Mashable*, les versions en ligne et imprimées de grands journaux comme *The Guardian*, *The New Yorker*, *Time*, *The New York Times* ou encore *The Daily Mail*.

Les médias font alors du selfie un phénomène culturel à part entière, surtout pratiqué par les adolescents. John Paul Titlow, dans l'article publié sur *ReadWriteWeb*, nous demande de considérer ceci : « le troisième hashtag[1] le plus fréquemment utilisé sur Instagram est #me. Avec lui, vous trouverez plus de 90 millions d'autoportraits pris principalement par de jeunes utilisateurs, très peu

[1] Le système de « hashtag » permet de marquer puis de partager des mots-clés sur Internet, notamment sur les réseaux sociaux comme Twitter, Facebook ou encore Instagram.

d'entre eux avec une quelconque ironie, ni plus de créativité »[1].

Kate Loss, journaliste au *New Yorker*, écrit dans son article du 31 mai 2013 que « pour les adolescents utilisateurs de médias sociaux, qui préfèrent généralement les applications mobiles "on-the-go", comme Instagram et Snapchat, le message est le soi-même et le moyen est le selfie »[2]. Le selfie n'aurait donc aucun autre fond que « le soi-même ».

En se focalisant uniquement sur les adolescents et en centrant les constatations sur la question du moi, le phénomène devient alors très rapidement un symptôme : nos adolescents sont trop narcissiques. Cependant, André Gunthert démontre que ce que déclarent ces médias n'est pas représentatif de la réalité. Il remet d'abord en cause le tri appliqué par la méthode de recherche rétrospective par hashtags comme *#me* ou *#selfie* :

> « Les ensembles produits par ce tri font émerger des corpus artificiels : alors que des catégories aussi générales n'interviennent que rarement dans la conversation, et qu'une étude globale montre que la proportion de selfies est faible par rapport à l'ensemble de l'iconographie partagée sur Instagram (de l'ordre de 3 à 5%), la sélection confère une apparence massive au phénomène, et décontextualise les usages particuliers, ramenés à une grille purement formelle. »[3]

De plus, la critique ne se focalise que sur un seul type d'iconographie. Pourtant, André Gunthert poursuit en expliquant que le selfie n'est pas seulement pratiqué par les adolescents, et de nombreuses variations existent autour du selfie :

> « Cette lecture générationnelle se traduit par un appauvrissement de l'iconographie. Alors qu'un article de Buzzfeed déployait encore en janvier 2013 toute la variété du genre, avec des images comiques, des portraits de groupe, des vues familiales ou des photos d'animaux, la critique psychologique réduit le corpus à des portraits solitaires, le plus souvent de jolies jeunes filles, isolés de tout élément de contexte ».[4]

---

[1] John Paul Titlow, « #Me : Instagram Narcissism and the Scourge of the Selfie », in *ReadWriteWeb*, 31 janvier 2013 [en ligne : http://readwrite.com/2013/01/31/instagram-selfies-narcissism. Dernière consultation le 13 mai 2015.] « Consider this: The third most frequently used hashtag on Instagram is #me. Under it, you'll find more than 90 million self-portraits taken primarily by younger users, very few of them with any irony, or even much creativity ».

[2] Kate Loss, « The return of the selfie », in *The New Yorker*, 31 mai 2013 [en ligne : http://www.newyorker.com/tech/elements/the-return-of-the-selfie, dernière consultation le 14 mai 2015]. « For teen-age social-media users, who generally prefer on-the-go mobile applications, like Instagram and Snapchat, the self is the message and the selfie is the medium. »

[3] André Gunthert, *L'image partagée, la photographie numérique*, Textuel, Paris, 2015, pp. 161-162.

[4] *Ibid.*, p. 162.

Effectivement, de nombreuses pratiques appartenant au genre selfie dénotent d'un certain second degré, d'humour, et de prise du recul. Les images trop sympathiques sont laissées de côté au profit d'un corpus choisi pour stigmatiser un narcissisme maladif.

Le selfie est alors vu comme une pratique régressive, de l'ordre de la rébellion adolescente. En février 2014, le journaliste du *Monde* Thomas Wieder en a subi les frais : plus que moqué, il a été très sévèrement critiqué pour avoir pris un selfie à la maison blanche : « en France comme Outre-Atlantique, nombre de journalistes ont raillé une "attitude de sortie scolaire" sur Twitter et ailleurs » note *L'Express*[1]. Face à ce que l'auteur de ce selfie coupable appelle « un moment de légèreté », ses détracteurs voient dans cette action une attitude irrespectueuse, déplacée, indigne d'un journaliste et qui ne correspond absolument pas aux conventions sociales en vigueur. Il est par ailleurs intéressant de noter que la critique s'est principalement répandue sur les réseaux sociaux, lieu même où le dit selfie a été posté. Cela souligne le paradoxe des réseaux sociaux : à la fois outil de communication alternatif, où (presque) tout est permis, mais où, pourtant, un journaliste s'est fait réprimandé pour un selfie. Le selfie serait donc soumis à une morale et une éthique particulière, liée à la société.

### b. Le selfie, miroir d'une époque

Puisque nous venons de voir comment le selfie a très vite été soumis au jugement moral et social, il nous faut donc interroger le rapport qu'entretiennent entre eux le selfie et la société. Le selfie étant avant-tout une image photographique, il nous semble opportun de nous intéresser aux travaux du Gisèle Freund pour introduire notre réflexion.

Selon Gisèle Freund, ce que la photographie a apporté à la société de plus essentiel, c'est le portrait. L'utilité de la photographie est d'avoir permis à des couches de la société l'accès au portrait, et donc à une plus grande visibilité sociale.

[1] « Selfie à la Maison Blanche : le journaliste du Monde se justifie », *L'Express*, 14 février 2014 [en ligne : http://www.lexpress.fr/actualite/medias/selfie-a-la-maison-blanche-le-journaliste-du-monde-se-justifie_1324192.html, dernière consultation le 15 mai 2015].

La photographie est donc, pour elle, un outil de représentation de soi et de représentation sociale. Le selfie s'inscrit-il lui aussi dans cette conception utilitariste de la photographie ? Au-delà de l'accès à une reconnaissance sociale, le selfie est-il fédérateur et créateur de cultures qui lui sont propres ?

Gisèle Freund remarque que, si la photographie s'est largement développée en France au XIX$^{ème}$ siècle, c'est dû à l'engouement des différentes couches de la société pour le portrait. Ceci remonte avant même l'invention de la photographie. Selon elle, le développement technique et artistique de la photographie

> « était intimement lié à la structure sociale de son époque. L'ascension de larges couches moyennes avait provoqué de nouveaux besoins d'auto-représentation ; ces besoins avaient trouvé leur satisfaction dans le portrait photographique qui s'était adapté à leurs exigences économiques et à leur goût ».[1]

Les techniques et les formes de représentations de soi n'ont cessé d'évoluer et ne se limitent pas qu'au portrait peint : physionotrace, dessins de silhouettes, miniatures, ont longtemps été l'apanage de la bourgeoisie et des couches plus basses de la société. Avec la photographie, le besoin de représentation a très vite été perçu comme un bon potentiel commercial et a permis une industrialisation de ce procédé. Disdéri en est un très bon exemple. Ainsi, le selfie n'arrive pas de nulle part, et les précédentes formes de représentation de soi ont également été décriées. Le selfie n'est finalement qu'une forme nouvelle de représentation de soi, héritier des photos-cartes de visite de Disderi et du Photomaton. Mais, si comme le suggère Freund, les formes de la photographie au XIX$^{ème}$ siècle étaient liées à la société et à la bourgeoisie, il nous faut nous demander s'il y a un lien entre le selfie et notre société contemporaine, dans laquelle il est apparu.

Le selfie est souvent considéré comme un symptôme, comme si notre société était soudain devenue très narcissique. N'est-il pas une des manifestations d'une nouvelle culture connectée et d'une société qui met l'individu au cœur de ses préoccupations ?

---

[1] Gisèle Freund, *La Photographie en France au XIX$^{ème}$* siècle, Christian Bourgois, 2011 [1936], p. 141

Alexis De Tocqueville remarque à ce sujet, en 1840, que le passage en démocratie a entraîné de nombreux changements, et notamment un individualisme plus marqué :

« Les hommes qui vivent dans les siècles aristocratiques sont donc presque toujours liés d'une manière étroite à quelque chose qui est placé en dehors d'eux, et ils sont souvent disposés à s'oublier eux-mêmes. […] Dans les siècles démocratiques, au contraire, où les devoirs de chaque individu envers l'espèce sont bien plus clairs, le dévouement envers un homme devient plus rare : le lien des affections humaines s'étend et se desserre ».[1]

Même s'il faut remettre dans son contexte cet extrait, rédigé au XIX$^{ème}$ siècle par un aristocrate, ses propos nous éclairent sur les changements qu'a connu notre société. Celle-ci tend à mettre en avant l'individualité, et ce par plusieurs raisons :

- Tout d'abord, l'accès à l'éducation depuis le XIXème siècle a permis à tout un chacun de développer son bagage culturel et son esprit critique.
- Par la suite, le développement des médias et des moyens de communication, notamment Internet, a autorisé chacun à s'exprimer. Chacun peut donner son avis sur tout, sans que cela soit forcément pertinent. L'expression de l'individu s'étend d'ailleurs à l'expression de ses états d'âme, à travers le support des blogs et des réseaux sociaux, par exemple, au même titre que les selfies.
- De plus, au cours du XX$^{ème}$ siècle, des psychanalystes comme Françoise Dolto ont donné de l'importance à des individus jusque-là moins considérés pour leurs opinions : les enfants, par exemple.
- Enfin, les villes de plus en plus grandes et déshumanisées tendent à nous éloigner les uns des autres et à nous rendre plus indépendants. Les traditions rurales qui tendaient à rapprocher les individus, comme les fêtes de villages, le travail paysan ou la vie de famille s'estompent au fur et à mesure que l'exode rural augmente. La vie urbaine, d'avantage marquée par un rythme de vie plus rapide et effréné, rend l'individu plus solitaire et replié sur lui-même et sur sa réussite personnelle et professionnelle. Sylvain Maresca montre bien comment, effectivement, la société du début du XX$^{ème}$ siècle favorisait la rencontre

[1] Alexis de Tocqueville, *De la démocratie en Amérique*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1991, p. 612-613

directe :

> « Avant le grand essor de la photographie comme trace visuelle, les gens se connaissaient *de visu* grâce à leur expérience directe. Ils se rencontraient dans l'univers proche où ils évoluaient et avaient de nombreuses occasions de réactiver leur interconnaissance puisque la société dans laquelle ils vivaient était une société de proximité, particulièrement à la campagne, dans les bourgs ruraux et même dans les petites villes. […] chacun pouvait mettre un nom sur un visage. Quant aux personnes d'ailleurs ou qu'on n'avait jamais vues, il n'y avait pas moyen de se les représenter, sinon par ouï-dire. »[1]

- Enfin, du point de vue de l'image de soi, il est à noter que, si aujourd'hui les miroirs et la photographie nous permettent d'avoir une image de soi très fidèle et détaillée, cela n'a pas toujours été le cas. Avant le XVI$^{ème}$ siècle, les miroirs ne renvoyaient qu'une image floue et imprécise de soi-même. La notion d'identité de soi était alors d'avantage liée aux autres, et, selon Serge Tisseron, « il en résultait une très grande dépendance de chacun à son groupe »[2]. Or, depuis la Renaissance, grâce au perfectionnement des miroirs, il n'est désormais plus nécessaire de se référer à autrui pour envisager son identité. L'individu est indépendant des autres pour engager son rapport à soi-même.

Tout ces éléments montrent comment la société moderne valorise d'avantage l'individu qu'auparavant. L'individu est utile. Par ailleurs, l'essor de la photographie amateur des années 1960 montre comment chaque foyer souhaite désormais documenter son propre quotidien. La prépondérance des photos d'enfants et de leurs premiers pas, par exemple, nous montre l'importance de l'individu dans le cercle familial. Au contraire, au début des années 1900, outre la photo de classe ou la photo d'identité, « la réalisation de portraits individuels des enfants était tributaire d'autres rituels *[tel que le baptême]* ainsi que du hasard pur et simple. »[3] Richard Chalfen a montré comment « la manière dont une personne […] figure sur certaines

[1] Sylvain Maresca, « L'introduction de la photographie dans la vie quotidienne », *Études photographiques*, n°15, novembre 2004 [en ligne : https://etudesphotographiques.revues.org/395, dernière consultation le 10 septembre 2015].

[2] Serge Tisseron, *L'intimité surexposée*, Hachette Littérature, Pluriel, 2002, p. 91.

[3] Sylvain Maresca, *Op. Cit.*

images […] va donner à sa vie une dimension iconographique et symbolique. »[1]

De plus, les années 1960 font de l'image en général un produit de consommation. La photographie amateur devient ainsi un marché, il est alors essentiel qu'elle soit accessible au plus grand nombre.

Tous ces éléments montrent comment les selfies s'inscrivent dans un contexte global de mise en avant de l'individualité, entre autre par la photographie. La représentation de soi par la photographie a d'abord répondu au besoin d'une meilleure visibilité sociale au XIX$^{ème}$ siècle, puis a participé à la mise en valeur de l'individu dans le cercle familial, entre autre, au XX$^{ème}$ siècle. Le selfie se fait prolongement de ces deux points en ajoutant une autre variable à l'équation : il s'inscrit dans le contexte d'une société globalement caractérisée par une culture connectée.

La connectivité est aujourd'hui une technologie qui dominera surement très rapidement totalement notre vie quotidienne. Si Internet a déjà permis l'expression individuelle et une communication élargie par les logiciels de conversations instantanées, par les blogs ou les réseaux sociaux, tout s'est accéléré avec l'introduction des smartphones : outils communicationnels, informatifs, photographiques, etc., englobant ainsi tous les pans de notre quotidien et faisant de l'individu un centre névralgique d'envoi et de réception d'information, en permanence connecté au reste du monde. Le selfie est ainsi un des marqueurs de cette nouvelle culture : image « smartphonographique » de l'individu, libre de se montrer instantanément à un nombre potentiellement grandissant de destinataires. D'un point de vue psychologique, Serge Tisseron déclare que

> « le mouvement qui pousse aujourd'hui les jeunes à revendiquer, plus que dans les générations précédentes, le droit à se montrer, expérimenter et choisir n'est que la face la plus visible de leur désir de s'approprier d'avantage leur existence. C'est ce que confirment les trois technologies qui rencontrent tellement de succès auprès des jeunes et contribuent à bouleverser leur rapport à l'intimité : le téléphone portable, l'écriture sur ordinateur et les nouvelles machines à images »[2].

---

[1] Richard Chalfen, « La photo de famille et ses usages communicationnels », *Études photographiques*, n°32, printemps 2015 [en ligne : https://etudesphotographiques.revues.org/3502, dernière consultation le 10 septembre 2015].

[2] Serge Tisseron, *L'intimité surexposée*, *Op. Cit.,* p. 59.

La photographie amateur, qui permettait à chacun de s'inscrire dans le cercle familial, prend, avec le selfie, de nouveaux contours : ceux d'une photographie centrée sur soi mais au cœur d'une culture connectée, qui devient donc communicative et qui répond à un besoin de montrer son existence.

## 2. Les spécificités du selfie :

### a. Le selfie : un autoportrait photographique ?

Intéressons-nous maintenant à la forme même du selfie. Si la photographie a traditionnellement été marquée par une différenciation entre celui qui photographie et celui qui est photographié, dans la photographie amateur, le désir de l'opérateur de ne plus être un tiers et de participer en tant que sujet à la prise de vue photographique est présent dès le début du XXème siècle. Cela se remarque grâce à la mise en place par les fabricants de retardateurs sur les appareils amateurs, permettant au photographe d'être aussi celui qui est photographié. Peut-on considérer que le selfie est l'aboutissement de ce désir ? Est-il alors la production d'un « soi photographe », ou d'un « soi photographié » ? En quoi le selfie diffère-t-il d'un autoportrait ? Nous allons donc analyser les spécificités esthétiques, techniques et pratiques du selfie, en le comparant à l'art et l'histoire de l'autoportrait peint et photographié.

Se représenter soi-même est une pratique très ancienne. On la retrouve en peinture, notamment à la Renaissance, mais aussi en photographie, et ce, dès son invention. En effet, dès 1839, alors que l'invention de la photographie est tout juste annoncée, plusieurs photographes se sont essayés à l'autoportrait. Hippolyte Bayard

en est l'un des pionniers (voir l'illustration n°4 ci-dessous). Ce que nous pouvons



**4.** Hippolyte Bayard, *Essais d'autoportraits*, photographie sur papier, vers printemps-été 1839, Album d'essais, p. 50 (collection Société française de photographie)

retenir de ces images fantomatiques, c'est que le désir de s'approprier une technique pour se représenter soi-même semble essentiel. Roland Barthes remarquait à ce propos que « la Photographie a d'ailleurs commencé, historiquement, comme un art de la Personne »[1].

Ainsi, au début des années 2000, alors qu'Internet commence à déployer sa toile dans tous les foyers et que les téléphones portables se munissent d'appareils photos alors rudimentaires, les premiers selfies font leur apparition. Si le mot n'entre pas encore dans le vocabulaire courant, la pratique commence pourtant à se développer. En revanche, comme le souligne André Gunthert, « la caméra frontale s'inscrit dans la généalogie de la webcam, un équipement courant dans les années 2000, spécialement destiné, non au portrait, mais à la communication visuelle. »[2] Ces dispositifs n'étaient donc pas destinés à un usage d'autoportrait au sens strict. Pourtant, tout comme les pionniers de la photographie se sont photographiés eux-mêmes, les premiers utilisateurs des technologies connectées se sont mis à se photographier et se filmer, de manière presque instinctive. À la différence que, si les premiers autoportraits photographiques nécessitaient des moyens financiers et techniques importants, les premiers autoportraits « connectés » furent très vite accessibles par tout un chacun.

---

[1] Roland Barthes, *La Chambre claire, note sur la photographie*, Gallimard, Cahiers du cinéma, 1980, p. 124.

[2] André Gunthert, *L'image partagée*, *Op. Cit.*, pp. 156-157.

Selfie et autoportrait ont ainsi beaucoup de similitudes : ce sont tous deux des auto-représentations. Pourquoi, alors, avoir introduit un terme spécifique à cette nouvelle pratique ? Qu'est-ce qui différencie l'autoportrait du selfie ?

Là où l'autoportrait se caractérise par son aspect travaillé et mis en scène, le selfie se démarque par son instantanéité. Il est toujours pris sur le vif, sans préparation. L'autoportrait classique est l'apanage des artistes et réside dans les musées. Le selfie, lui, est populaire et se diffuse sur Internet. L'autoportrait se veut pérenne ; le selfie est de l'ordre de l'éphémère. André Rouillé résume ainsi les différences fondamentales entre autoportraits et selfies :

> « l'autoportrait est fait par soi et pour soi, ou presque, tandis que le selfie est destiné à un autre et à tous ces autres qui composent la communauté plus ou moins étendue des "amis" réels ou virtuels des réseaux sociaux. Les matériaux, les surfaces d'inscription (le papier, l'écran), les vitesses et les audiences, ainsi que les protocoles de dialogues et d'échanges sont autant de points de différences par lesquels s'opposent en nature les autoportraits et les selfies, et se distinguent d'autant leurs esthétiques respectives. »[1]

L'autoportrait est de l'ordre de l'expression personnelle intime, et présente un caractère introspectif, réflexif. Le selfie, au contraire, s'ouvre vers l'extérieur : il est de l'ordre du dialogue. L'autoportrait présente une esthétique très travaillée et conceptualisée, présentant de manière souvent très digne et humble son auteur. Dans la forme même, on reconnaît le style d'un auteur. Le selfie se reconnaît par son aspect d'avantage amateur, instantané. Certes, le selfie est d'impulsion spontanée, mais, en pratique, sa réalisation est parfois soumise à plusieurs essais. On s'y reprend souvent à plusieurs fois : on regarde le résultat puis on recommence, jusqu'à être satisfait. C'est donc une image spontanée mais contrôlée. On se conforme aussi aux codes du selfie : flou de bougé, cadrage rapproché et déformation du sujet en sont les principaux signes caractéristiques. Si le selfie peut présenter quelques variantes dans sa manière d'être effectué (prise de vue dans un miroir, selfie à plusieurs, selfie de « ses pieds »), l'esthétique reste très semblable d'un selfie à un autre, si bien que nous reconnaissons quasi toujours que nous avons affaire à un selfie, alors qu'un

[1] André Rouillé, « Selfie et autoportrait, d'un monde à l'autre », *Paris Art*, n°439, édito du 20 juin 2014, [en ligne : http://www.paris-art.com/art-culture-France/selfie-et-autoportrait-d'un-monde-a-un-autre/rouille-andre/438.html#haut, dernière consultation le 10 septembre 2015].

autoportrait peut être confondu avec un portrait. L'indice qui revient presque irrémédiablement et qui est emblématique du selfie est l'aspect « pris à bout de bras », ces derniers entrant souvent dans la composition de l'image.

Enfin, l'autoportrait et le selfie se différencie à propos de l'impossibilité d'être à la fois sujet photographe et sujet photographié. Effectivement, comme l'explique Susan Bright dans son ouvrage *Auto focus, l'autoportrait dans la photographie contemporaine*, l'autoportrait présente un paradoxe : le sujet photographié n'a jamais pu voir en vrai la scène. L'auteur d'un autoportrait « présente toujours une image impossible, puisqu'il ne peut représenter à l'identique la réalité physique perçue par les autres »[1]. Ce qui amène S. Bright à conclure que tout autoportrait est donc le portrait d'un « autre ». Le selfie change la donne : l'utilisation du système photographie en miroir rompt avec ce paradoxe et permet à l'auteur de son selfie de voire la réalité perçue par les autres (de manière symbolique certes, si l'on considère que l'appareillage photographique code le réel).

Ce dernier point nous permet d'étudier une évolution essentielle dans l'histoire de la photographie : le désir de celui qui photographie de ne plus être uniquement l'opérateur d'une prise de vue mais d'y participer, d'en être également le sujet. Dès les années 1950, alors que la technique photographie se développe et devient très accessible et automatisée, les premiers retardateurs font leur entrée dans les fonctions des appareils photographiques amateurs. Ils dénotent alors la volonté de pouvoir s'inclure dans l'image photographique tout en en étant l'instigateur. Comme André Gunthert le remarque,

> « Le retardateur présente toutefois plusieurs inconvénients. Outre la nécessité d'un support, il oblige à composer l'image au préalable, ce qui exclut la photographie sur le vif. Pratique documentée dans le contexte du tourisme, le prêt de l'appareil à un tiers doit lui aussi être considéré comme un cas d'autophotographie par délégation, et un témoignage du souhait constant des acteurs d'être présents à l'image. »[2]

Si les fonctions des appareils ont rapidement été mises en œuvre pour

[1] Susan Bright, *Auto focus, l'autoportrait dans la photographie contemporaine*, Paris, Thames & Hudson, 2010, p. 8

[2] André Gunthert, *L'image partagée*, *Op. Cit.*, pp. 153-154.

permettre à l'opérateur d'être présent à l'image, le selfie semble en être l'aboutissement. Pourtant, il n'est pas le fruit d'une quelconque innovation technique précisément destinée à sa mise en pratique. En effet, on remarque que depuis les années 1960 et 1970, la pratique photographique amateur change. Quentin Bajac explique qu'elle s'oriente « d'avantage sur la notion d'originalité : ce qui importe désormais, c'est bien l'apprentissage d'une vision singulière »[1], et non plus le respect des règles et des recettes toutes faites que proposaient les manuels d'appareils photographiques d'entre-deux guerres. Qu'y a-t-il de plus singulier que de détourner l'appareil photo de son usage premier en se photographiant soi-même photographiant ? Par ailleurs, le selfie ne peut pas être seulement lié au besoin d'être à la fois photographe et photographié, autrement, l'utilisation du retardateur aurait été suffisante. Le selfie est ainsi prisé pour son côté intuitif, immédiat et surtout spontané. Il répond alors à un autre besoin : le besoin d'instantanéité. C'est ce dernier point qui le rend si caractéristique et différend d'un autoportrait. De plus, il est intéressant de noter que le terme « instantané » est, selon Quentin Bajac, « fréquemment utilisé, par extension, pour désigner toute pratique amateur »[2].

Le selfie est donc une photographie spontanée et instantanée de soi par soi-même, née du désir du photographe amateur d'en être aussi le sujet.

### b. Une image conversationnelle

Le principe d'instantanéité que nous venons d'aborder est contingent avec les réseaux sociaux. En effet, le selfie est également une photo connectée : il est indissociable des réseaux sociaux. Peut-on dire qu'un selfie ne le devient qu'à partir du moment où il est vu par autrui ? Relève-t-il alors de la simple conversation ou correspondance ou bien peut-il s'apparenter aux « technologies de soi » dont parle Foucault ? Peut-on parler d'un « langage » selfie ?

Les réseaux sociaux sont le fruit du développement du web 2.0, soit le « web

[1] Quentin Bajac, *Après la photographie ? De l'argentique à la révolution numérique*, Découvertes, Gallimard, 2010, pp. 18-19.

[2] *Ibid.*, p. 17.

social », c'est à dire, qui fait participer les individus, qui est interactif et qui ne nécessite pas de connaissances spécialisées en informatique.[1]

Tout comme Internet, La photographie est devenue accessible au grand public. En outre, elle s'est inscrite au cœur de la vie quotidienne, et non plus dans l'événement. Avec le numérique, c'est aujourd'hui l'annihilation des distances qui s'installe. Comme le conclut Sylvain Maresca,

> « à la connaissance directe par fréquentation continuelle des parents, des voisins, des relations, s'est substituée pour une large part une connaissance à distance médiatisée par l'image photographique. Le succès actuel des appareils numériques illustre bien cette évolution puisqu'il permet aux personnes qui ont les moyens de s'en équiper d'adresser instantanément par voie électronique leurs photos à leurs proches ».[2]

Ainsi, « il ne s'agit plus, ou du moins plus forcément, de se retrouver, mais de communiquer. »[3] André Gunthert ajoute que « l'exhibition du caractère autoproduit de l'image est devenue une garantie de spontanéité et de fidélité. »[4]

Ces deux points nous amènent ainsi à considérer l'usage de la photographie sur les réseaux sociaux par différents concepts.

Tout d'abord, comme un langage en tant que signes permettant l'expression ou la communication. La photographie témoigne ainsi d'une activité sociale. André Gunthert affirme que la pratique photographique « est fondamentalement un acte social […]. La pratique photographique dite "amateur" est proportionnelle à l'activité sociale, familiale ou amicale, et participe activement à renforcer les liens entre membres d'un réseau ».[5] La photographie, en entrant dans l'intime, permet alors de se raconter aux autres. Mais la photographie amateur reste aussi de l'ordre du souvenir, et de son archivage. De manière plus générale, à l'heure actuelle où la tendance à tirer ses photographies pour les assembler dans un album est en déclin,

---

[1] Pour approfondir le sujet, voir les propos de Tim O'Reilly en ligne : http://www.oreilly.com/pub/a/web2/archive/what-is-web-20.html (dernière consultation le 10 septembre 2015).

[2] Sylvain Maresca, « L'introduction de la photographie dans la vie quotidienne », *Op. Cit.*

[3] *Ibid.*

[4] André Gunthert, *L'image partagée*, *Op. Cit.*, p. 160.

[5] André Gunthert, « Viralité du selfie, déplacement du portrait » *L'Atelier des icônes*, 31 décembre 2013 [en ligne : http://culturevisuelle.org/icones/2895#footnote_3_2895, dernière consultation le 12 mai 2015].

Internet et les réseaux sociaux semblent être devenus les nouveaux albums photo souvenirs. La mise en place de la « timeline » sur Facebook, sorte de présentation chronologique de ses activités, ainsi que la mise en place d'évènements « anniversaire » (possibilité de republier une événement passé lors de sa date anniversaire) semblent confirmer cette idée de notation sur soi-même, sur ce que l'on a vécu. En ce sens, les réseaux sociaux peuvent rappeler « les technologies de soi », dont parle Michel Foucault. Ces « technologies » sont des

> « procédures, comme il en existe sans doute dans toute civilisation, qui sont proposées ou prescrites aux individus pour fixer leur identité, la maintenir ou la transformer en un certain nombre de fins, et cela grâce à des rapports de maîtrise de soi sur soi ou de connaissance de soi par soi »[1].

Internet pourrait alors être une sorte d'*hupomnêmata*, de carnet de notes sur soi-même empêchant l'éparpillement.

Pourtant, toujours selon Foucault, les *Hupomnêmata* ne sont pas un support de mémoire, ils ne substituent pas un souvenir défaillant :

> « ils constituent plutôt un matériel et un cadre pour des exercices à effectuer fréquemment : lire, relire, méditer, s'entretenir avec soi-même et avec d'autres, etc. […] Ils ne doivent pas être pris comme des journaux intimes, ou comme ces récits d'expérience spirituelle […]. Ils ne constituent pas un "récit de soi-même"[…]. Il s'agit non de poursuivre l'indicible, non de révéler le caché, non de dire le non-dit, mais de capter au contraire le déjà-dit ; rassembler ce qu'on a pu entendre ou lire, et cela pour une fin qui n'est rien de moins que la constitution de soi ».[2]

Ainsi, même si parler de soi ou se montrer sur internet ne relève pas du journal intime, qu'on n'y révèle pas le caché, mais qu'on y rassemble ses expériences tout en les partageant, on ne retrouve pas vraiment ce mouvement circulaire qu'implique les *Hupomnêmata* : prises de notes, méditation, relecture, méditation, … À première vue, les réseaux sociaux sont d'avantage de l'ordre du flux linéaire et de la fugacité. Ils n'entrainent pas la méditation, mais plutôt, au contraire, l'envie de nouveauté constante, sans revenir sur ce que l'on a déjà vu. Pourtant, dans la pratique, nombreux sont les utilisateurs de Facebook qui utilise la fonction « anniversaire »

---

[1] Michel Foucault, « Subjectivité et vérité », *Dits et écrits*, Tome IV, 1981, Gallimard, NRF, Bibliothèque des sciences humaines, 1994, p. 213.

[2] Michel Foucault, « L'écriture de soi », *Dits et écrits,* Tome IV, 1983, Gallimard, NRF, Bibliothèque des sciences humaines, 1994, p. 419

d'un événement, démontrant ainsi la volonté de revenir et de repartager un souvenir passé. Un selfie sur un réseau social, même s'il est destiné à être rapidement oublié dans le flux d'informarions, peut-être re-visualisé bien après sa publication. Le problème de la mémoire est d'ailleurs très important sur les réseaux sociaux : il est intéressant de noter que les profiles Facebook de personnes décédées peuvent rester accessibles et actifs. Ainsi, bien que les réseaux sociaux n'offrent pas la même caractéristique méditative que les *Hupomnêmata* de Foucault, ils n'en sont pas complètement éloignés.

Poster un selfie sur les réseaux sociaux relève-t-il alors d'avantage de la correspondance ? Lorsque l'on prend un selfie, tout comme quand on écrit une lettre, on intentionne le fait que cette photographie de soi sera publiée et visible par ses amis. En revanche, contrairement à l'écriture épistolaire, la publication n'est pas adressée en privé à une seule personne. La publication est, comme son nom l'indique, de l'ordre du public. Un public certes relativement restreint et choisi, mais tout de même constitué d'un grand nombre de « spectateurs » potentiels. Mais selon Foucault, la correspondance rentre aussi en jeu dans la question de la constitution de soi. Il se réfère à Sénèque, selon lequel on a toujours besoin d'autrui dans l'élaboration de l'âme sur elle-même. C'est même: « une certaine manière de se manifester à soi-même et aux autres. La lettre rend le scripteur "présent" à celui auquel il l'adresse ». C'est une « sorte de présence immédiate. »[1] Cette immédiateté rappelle les réseaux sociaux et leur instantanéité.

Les réseaux sociaux ne sont donc pas caractéristiques de l'écriture intime, destinée à soi, mais s'accordent d'avantage à l'idée de la correspondance, sans qu'il y ait un destinataire précis, mais un ensemble de destinataires. Ainsi, si selon Foucault, les premiers développements historiques du récit de soi ne sont pas à chercher du côté des *hupomnêmata*, mais du côté de la correspondance avec autrui, les réseaux sociaux en sont le prolongement. Le selfie est ainsi l'expression de ce couple photographie/réseaux sociaux et est un moyen de communiquer avec son entourage plus ou moins proche de manière très conversationnelle, quotidienne, insouciante et décontractée, tout en se racontant. Cependant, il nous permet aussi de garder une

[1] *Ibid.* p. 425

trace de nous-mêmes, et, de part son aspect dialogique, de nous manifester aux autres et à nous-mêmes, alors que l'autoportrait est entièrement tourné vers soi-même.

## 3. Le selfie : quelles dialectiques ?

### a. Représentation et expression

La photographie en elle-même pose un problème d'ordre dialectique : est-ce un document objectif ou bien est-elle aussi le marqueur d'une expressivité subjective ? La photographie a longtemps été considérée au sens moderniste greenbergien comme purement indicielle, renvoyant à son objet photographié. Si, selon Clement Greenberg, chaque art doit se focaliser sur ses caractéristiques propres, alors la photographie n'est que pure représentation indicielle du réel. Rosalind Krauss en propose ainsi la définition suivante : « Toute photographie est le résultat d'une empreinte physique qui a été transférée sur une surface sensible par les réflexions de la lumière. La photographie est donc le type d'icône ou de représentation visuelle qui a avec son objet une relation indicielle ».[1]

Il ne faudrait pourtant pas exclure le troisième point qui entre en jeu dans la photographie, outre l'objet photographié et sa représentation photographique : le récepteur. Ainsi, l'un des premiers sémiologues a avoir travaillé sur la photographie, Charles Sanders Peirce, donne la définition suivante, citée par Gabriel Coutagne. Selon ce sémiologue, la photographie est

> « un signe ou une représentation qui renvoie à son objet non tant parce qu'il a une similarité ou analogie avec lui ni parce qu'il est associé avec les caractères généraux que cet objet se trouve posséder, que parce qu'il est en connexion dynamique (y compris spatiale) et avec l'objet individuel d'une part et avec les sens ou la mémoire de la personne pour laquelle il sert de signe, d'autre part »[2].

---

[1] Rosalind Krauss, *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris, Macula, 1993, p. 69.

[2] Charles Sanders Peirce, cité par Gabriel Coutagne dans *La Photographie en Acte(s), Répéter - Représenter - Reproduire - Traduire - Transcrire - Transmettre*, sous la direction de Michelle Debat et Jacinto Lageira, Filigranes Éditions, 2014, p. 300.

La photographie est donc en interaction avec son « regardeur », son récepteur. Par ailleurs, selon André Rouillé, la photographie ne peut être définie seulement par son aspect documentaire, car cette définition varie : « la photographie n'a jamais été totalement dissociée de sa face "expression". Selon les époques, les circonstances, les usages, les secteurs, ou les praticiens, c'est l'une ou l'autre face qui a prévalu ».[1]

Qu'en est-il alors du selfie ? Celui-ci fait-il prévaloir l'une ou l'autre face de la photographie dont parle André Rouillé ?

Le selfie, en tant qu'objet photographie, est bien sûr marqué par cette dialectique : il est signe et représentation du monde, mais tout en étant aussi subjectif, exprimant une émotion.



**5.** Sputnik, Rémi de la Mauvinère, *Des touristes avec une perche à selfie à Paris*

D'une part, le selfie est image du monde, d'un moment. Il contextualise. En ce sens, il offre une part d'objectivité. L'illustration ci contre nous montre cet aspect : le selfie devant un monument est caractéristique de cette double spécificité. À la fois preuve objective de la présence des sujets devant la Tour Eiffel, il est aussi destiné à être partagée, et les personnes figurant sur un selfie miment souvent des gestuelles propres à la communication envers autrui : sourire, main qui fait « coucou », etc.

En fait, c'est cette caractéristique de communication qui rend le selfie d'avantage expressif que documentaire. Le selfie s'adresse toujours à quelqu'un (qu'il s'agisse de quelqu'un d'autre ou de soi-même), il est fait avec l'intention d'être partagé. Cependant, le selfie a également une forte valeur indicielle : il prouve le contexte dans lequel on se trouve. Le selfie est peut-être alors une photographie qui entremêle le plus les deux faces « document » et « expression ».

## b. Présence au monde : instantanéité et éternité

Comme on l'a vu précédemment, si la correspondance rend le scripteur

[1] André Rouillé, *La Photographie, entre document et art contemporain*, Éditions Gallimard, Folio Essais 2005, p. 25.

« présent » a son destinataire, le selfie et son instantanéité renforcent d'autant plus cet effet de présence. Avec le selfie, ce n'est pas la dimension esthétique des photographies qui importe, mais « l'aventure singulière de celui qui les a prises »[1]. André Gunthert affirme par ailleurs que le selfie permet au spectateur de s'inclure dans une action, de devenir « une partie prenante de l'action qui fait le sujet du cliché »[2]. En tant qu'objet photographique, le selfie nous rappelle ainsi le « certificat de présence »[3] dont parle Roland Barthes. Celui-ci affirme que le noumène de la photographie est « ça a été »[4]. Dans son instantanéité, le selfie incarne alors d'avantage « ce qui est ». Mais, là où Barthes voyait dans la photographie le théâtre de la mort, le selfie ne pourrait-il pas, au contraire, être la manifestation d'un instinct de vie ? Une affirmation de sa propre existence *hic* et *nunc* ?

À travers Roland Barthes, nous pouvons constater que la photographie est une preuve d'existence et d'appartenance au monde : contrairement à la peinture et au discours,

> « dans la Photographie, je ne puis jamais nier que la chose a été là. Il y a double position conjointe : de réalité et de passé. […] Ce que j'intentionnalise dans une photo […] ce n'est ni l'Art, ni la Communication, c'est la Référence, qui est l'ordre fondateur de la photographie »[5].

Son essence est ainsi « de ratifier ce qu'elle représente »[6]. Plus qu'un simple moyen de communication, la photographie privée trouve son intérêt dans le concept de vérité par rapport à l'existence de la chose photographiée. Aujourd'hui, le « ça a été » barthésien est souvent remis en cause, par rapport à la mise en scène et à la manipulation possible des images. Mais, dans le cas du selfie, ce noème photographie reste pertinent. Toutefois, on peut se demander s'il n'apparaît pas une nouvelle définition : le « c'est ». Là où Barthes explique que la photo n'est pas une « copie » du réel, mais une « émanation d'un réel passé ». Avec le selfie, on retrouve l'idée d'une émanation mais d'un présent quasi-immédiat. Effectivement, le selfie

---

[1] Pierre Bourdieu, *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Minuit, 1965, p. 62.

[2] André Gunthert, « La consécration du selfie », *L'image partagée*, *Op. Cit.*, p. 153.

[3] Roland Barthes, *Op. Cit.*, p. 135.

[4] *Ibid.*, p. 126.

[5] *Ibid.*, p. 120.

[6] *Ibid.*, p. 133.

renoue avec l'idée d'une photographie comme preuve, comme authenticité d'existence. Comme le souligne André Gunthert, les défauts formels du selfie (cadrage et composition approximatifs, déformation du visage due au grand angle) manifestent de son caractère impromptu, occasionnel et autoproduit[1] et fondent son authenticité. Ces traits stylistiques deviennent la preuve d'un réel vécu par l'auteur du selfie. Ce dernier atteste d'une expérience vécue, voire en cours de vécu. Si Barthes attribuait à la photographie une valeur « magique » de preuve du passé, avec toute la symbolique de la mort qui tourne autour (retrouver l'être aimé disparu à travers un portrait photographique), avec les réseaux sociaux, ce qui prédomine c'est la valeur d'immédiateté, de fugacité, de preuve d'existence et d'appartenance au monde.

Jerry Saltz, dans son essai *Art at Arm's Lenght*, note le rapport mélancolique qu'entretiennent certains théoriciens avec la photographie en général :

> « bien que des théoriciens comme Susan Sontag et Roland Barthes ont vu mélancolie et signes de mort dans chaque photographie, les selfies ne sont pas éternels. Ils sont comme le chien de la bande dessinée qui, quand on lui demande quelle heure il est, répond toujours: "Maintenant ! Maintenant ! Maintenant !" »[2]

Si nous regardons de plus près les propos de Roland Barthes, nous constatons en effet l'affect mélancolique qu'il entretient avec la photographie. Si celle-ci lui paraît « plus proche du Théâtre, c'est à travers un relais singulier […] : la Mort »[3]. L'acteur, en se grimant, se détache de la communauté et joue ainsi « le rôle des Morts ». Barthes retrouve le même rapport dans la photographie : « si vivante qu'on s'efforce de la concevoir », elle est « comme un théâtre primitif, comme un Tableau Vivant, la figuration de la face immobile et fardée sous laquelle nous voyons les morts ». La photographie de conception barthésienne est totalement funèbre. Serge Tisseron explique le rapport qu'entretient la photographie avec la mort part la

---

[1] André Gunthert, « La consécration du selfie », *L'image partagée*, *Op. Cit.*, p. 159.

[2] Jerry Saltz, « Art at Arm's Length : A History of the Selfie, *Vulture*, 26 janvier 2014 [en ligne : http://www.vulture.com/2014/01/history-of-the-selfie.html, dernière consultation le 10 septembre 2015]. « Although theorists like Susan Sontag and Roland Barthes saw melancholy and signs of death in every photograph, selfies aren't for the ages. They're like the cartoon dog who, when asked what time it is, always says, "Now! Now! Now!" »

[3] Roland Barthes, *Op. Cit.*, p. 56.

coexistence simultanée d'un « extrême de certitude (parce qu'elle représente une réalité qui a existé) et un extrême d'incertitude (parce qu'on n'a jamais vu ce qu'elle représente) »[1]. Or, avec le selfie, cette conception peut être nuancée.

Cela s'explique par le fait que le selfie s'éloigne d'une conception théâtrale de la photographie. Précisons : comme vu précédemment, on n'est plus dans la mise en scène photographiée au retardateur, on est dans l'instant, dans la spontanéité. D'autre part, en étant diffusé quasi immédiatement sur les réseaux sociaux, le selfie prend un rôle de preuve : « l'extrême incertitude » dont parle Tisseron est balayée par l'immédiateté du selfie. Le selfie et les réseaux sociaux annihilent l'éloignement temporel et spatial qui fondent l'incertitude. La plupart du temps, ce que nous voyons sur les réseaux sociaux se produit à l'instant même où nous le voyons. Poster un selfie, c'est se rendre présent aux destinataires, mais c'est aussi les amener à partager un moment de notre existence en affirmant cette dernière. Gunthert analyse le selfie ainsi : « le selfie produit un message caractérisé par la situation des lieux et de la temporalité de l'action, ainsi que du rapport de l'émetteur à cette action. »[2]

Ainsi, Serge Tisseron poursuit, « la photographie est moins une façon d'arrêter le temps […], qu'une façon de tenter de toucher la blessure du temps vivant »[3]. Le selfie n'est pas un moyen de figer le temps pour en garder une tranche, un instant, mais au contraire, il s'éparpille, il s'étale, afin d'affirmer que l'on existe, et de le prouver. Walter Benjamin affirme qu'« avec la photographie, on entre dans quelque chose de nouveau et de singulier ». Des peintures de portrait, après quelques générations, procurent moins d'intérêt envers la personne représentée qu'à la peinture elle-même, « l'art de celui qui les a peintes ». Au contraire, Benjamin s'extasie devant un portrait photographique de Hill, qui suscite chez lui un un intérêt particulier. Non pas envers la photographie en elle-même, mais envers la jeune femme



**6.** David Octavius Hill, Robert Adamson, *Mrs Elizabeth (Johnston), Hall, Newhaven fishwife*, vers 1843-1846, 19,40 x 14,80 cm, Calotype, Édimbourg, Scottish National Gallery

[1] Serge Tisseron, *Le Mystère de la chambre claire, photographie et inconscie* 66-67.

[2] André Gunthert, « La consécration du selfie », *L'image partagée*, *Op. Cit.*

[3] Serge Tisseron, *Le Mystère de la chambre claire*, *Op. Cit.*, p. 54

photographiée :

> « cette pêcheuse de Newhaven, […] conserve quelque chose d'irréductible au seul témoignage de l'art photographique de Hill, une chose qu'il ne faut pas passer sous silence, qui exige opiniâtrement le nom de celle qui a vécu là-bas, qui est encore ici véritablement présente et qui jamais ne pourra complètement se dissoudre dans l'"art". »[1]

Cette idée quasi magique, qui place la photographie proche de l'idée de la relique se retrouve dans la photographie argentique. Avec la photographie, l'existence de l'être perdure et dépasse l'aspect esthétique de son image.

Mais cette idée d'emprunte ne se retrouve plus avec la photographie numérique. Il y a une rupture : là où l'on croyait que la photographie, c'est le modèle, on n'y croit plus du tout avec la photographie numérique qui devient tout à coup manipulable, et qui est donc, indigne de confiance. André Rouillé écrit ainsi : « c'est par cette rupture du lien physique et énergétique que la photographie numérique se distingue fondamentalement de la photographie argentique et que s'effondre le régime de vérité que celle-ci soutenait »[2]. Pourtant, le selfie, du point de vue de son producteur, crie son appartenance au monde. Il renoue avec l'idée de photographie comme preuve, non pas par l'indicialité physico-chimique que l'on attribue à la photographie argentique, mais par ses spécificités pratiques : instantanéité, spontanéité, communicabilité. Le selfie ne se réclame pas de l'art, mais bien de l'être, de son existence et de son appartenance au monde.

---

[1] Walter Benjamin, *Petite histoire de la photographie*, Éditions Allia, Paris, 2012, p. 15

[2] André Rouillé, *La photographie*, *Op. Cit.*, p. 615.

# II. « Me, my selfie and I »

## 1. L'impossibilité de Narcisse photographe

### a. « Image-miroir » : relecture du mythe de Narcisse

Le selfie est donc une image de soi par soi, prise sous une impulsion spontanée et dans l'intention, généralement, de se montrer aux autres. Nous l'avons vu, la principale critique à l'égard du selfie est son rapport au narcissisme. Effectivement, il est aisé de mépriser une pratique qui consiste à se photographier avec son téléphone, le tout avec une attitude semblable à la contemplation de soi-même dans un miroir. Les québécois ont d'ailleurs francisé le mot « selfie » par « égoportrait », accentuant par là même le caractère « tourné vers soi » du selfie. Faut-il pour autant y voir le symptôme d'une vraie pathologie psychiatrique qu'est le narcissisme ? Le selfie est-il le symptôme d'un amour de soi négatif ?

Intéressons-nous tout d'abord à la source première d'où dérive le terme, le mythe de Narcisse.

Nous fondons notre réflexion sur le mythe tel qu'il est raconté par Ovide, livre III des *Métamorphoses* (un extrait est fourni en annexe, p. 85), Narcisse, né du viol de Liriope (rivière de Boétie) par le dieu fleuve Céphise, est, non seulement très beau, mais orgueilleux : alors qu'il est très « populaire » et s'attire l'amour des jeunes femmes comme des jeunes hommes, il n'en a cure. Il repousse ainsi Écho, dont un sort la condamne à ne pouvoir répéter que les derniers mots qu'elle entend. Liriope s'était auparavant enchérit des prédictions de Tirésias concernant l'avenir de sa progéniture. Elle demande « s'il verrait sa vie se prolonger dans une vieillesse avancée »[1], ce à quoi le devin lui répond : « s'il ne se connaît pas »[2].

[1] Ovide, *Les Métamorphoses, Tome I Livres I-V*, Les Belles lettres, collection des universités de France, 2002, traduction Georges Lafaye, revue et corrigée par J. Fabre, Livre III, 347-348, p. 80

[2] Ovide, *Les Métamorphoses, Op. Cit.*, 349, p.80

C'est au cœur d'une forêt que Narcisse, dans l'eau d'une source, va découvrir son reflet. Cette eau est pure, vierge : « jamais les pâtres ni les chèvres qu'ils faisaient paître sur la montagne, ni aucun autre bétail ne l'avaient effleurée, jamais un oiseau, une bête sauvage ou un rameau tombé d'un arbre n'en avait troublé la pureté ».[1] Narcisse tombe alors amoureux de son reflet, de cette « illusion sans corps ». « Il prend pour un corps ce qui n'est que de l'eau »[2]. Narcisse « se désire lui-même : il est l'amant et l'objet aimé ». Narcisse semble ne pas se re-connaître : il se rencontre pour la première fois dans son propre reflet. Puis il comprend que c'est lui-même : « Mais cet enfant, c'est moi ; je l'ai compris et mon image ne me trompe plus ». Narcisse s'aime, et obnubilé par cet amour, ne voit pas que Écho l'aime tout autant qu'il s'aime. Narcisse ne peut s'atteindre. Finalement, in-détachable, inséparable de son reflet avec lequel il voudrait fusionner, incapable d'aimer, Narcisse finit par se laisser mourir.

Il est ainsi aisé de rapprocher le mythe de Narcisse avec le concept d'image de soi. On peut établir, tout d'abord, une métaphore assez poétique envers l'idée de la surface photographique qui ressemble à la surface de l'eau : surface plane et lisse, vierge de toute exposition. Rien ne vient l'effleurer d'autre que les rayons de lumière : pas de touche picturale, par exemple. Comme la surface de l'eau, l'image photographique est semblable au miroir. Le rapprochement est d'autant plus évident avec un des tout premiers procédés photographiques : le daguerréotype. De plus, de même que la photographie n'est qu'une image et que son objet en demeure inaccessible, le reflet de Narcisse lui est également insaisissable.

Avec le selfie, on retrouve cette notion de miroir. L'appareil photographique est utilisé comme un miroir, tendu à bout de bras. L'auteur du selfie est à la fois photographe et objet photographié.

D'un point de vue conceptuel, on retrouve, dans l'image de soi et dans le selfie, la fascination profonde pour son reflet et son image photographique dont il est question dans le mythe de Narcisse. L'auteur d'un selfie se découvre lui aussi dans

[1] Ovide, *Op. Cit.*, 408-411, p.82

[2] Ovide, 417-418, p. 83

son image.

Cela nous amène, ensuite, à la question du rapport charnel à soi-même : Narcisse « se désire », il veut toucher son reflet. « L'amour de soi », qui qualifie le narcissisme, est un amour purement physique, porté sur la chaire, sur le corps et son apparence. Le selfie est lui aussi basé sur un mode plutôt charnel, ou tout du moins, sur la prépondérance du physique. La grande majorité des selfies qui sont mis en avant dans un but de critique sont basés sur la mise en évidence du physique, des atouts féminins et masculins.

Ce que Narcisse ressent est du ressort de la passion amoureuse : d'*eros* et *thanatos*. Il tente de s'attraper, de se toucher, il est « séduit », « se passionne », se « consume », mais cet amour passionné est voué à la destruction. Là encore, nous pouvons établir le lien avec une sorte de passivité à se contempler qui nous empêche de vivre. Narcisse a les yeux rivés sur son reflet, et nous sur nos écrans de téléphone.

Il est intéressant de noter qu'Ovide a introduit Écho dans le mythe de Naricsse. On peut interpréter sa présence comme une symbolisation verbale : Écho symbolise la conversation que Narcisse a envers son reflet. Elle symbolise aussi l'empathie, car elle souffre avec lui.

Cependant, là où Narcisse refuse obstinément le dialogue avec Écho, le selfie, lui, est conversationnel, comme nous l'avons vu. Là où Narcisse n'a besoin que de lui seul pour s'aimer, le selfie appelle l'amour des autres. Narcisse n'a pas besoin des autres pour se mettre en valeur : il est tellement absorbé par la beauté de son reflet qu'il refuse fout contact. Il ne peut même pas s'aimer à travers le regard d'un autre.

Narcisse est orgueilleux, pas le selfie. Là où Narcisse rejette Écho, le selfie est un appel à l'écho.

Cela introduit ainsi les différences que nous constatons entre le mythe de Narcisse et ce qu'il y a de « narcissique » dans le selfie, au sens névrotique du terme.

Narcisse ne peut se détacher de son image et est insensible au regard et à l'amour des autres, alors que le selfie se donne aux autres. Effectivement, la

narcissique recherche l'admiration dans le regard des autres, et manque cruellement d'empathie. En un sens, le symptôme psychiatrique corrèle avec la pratique du selfie. En effet, on peut reprocher au selfie d'être un moyen de se mettre en avant et en valeur au travers du regard d'autrui. L'auteur d'un selfie peut ainsi se sentir aimé à la vue de son nombre de « likes » qu'il reçoit pour son image. Mais le selfie reste aussi communicationnel, donc ouvert et pas seulement centré sur soi, mais aussi sur ses expériences. Il peut également parfois être ironique.

Sans rentrer dans les détails, car notre étude n'est pas une analyse psychanalytique du selfie, les symptômes décrits par le manuel diagnostique des troubles mentaux (DSM-IV), sont bien plus extrêmes que le simple sentiment d'égocentrisme que donne le selfie (manipulation d'autrui, sans démesuré de sa propre importance, etc.). Mais ils sont semblables, et cela montre comme nous avons tendance à tout traiter comme symptomatique. Le DSM-IV est par ailleurs souvent remis en cause par les professionnels et susciter de polémique pour cet aspect arbitraire. Même si l'auteur d'un selfie peut rechercher l'estime et l'admiration d'autrui à travers son image, il est quelque peu extrême de déclarer qu'il est systématiquement narcissique. Certes, dans le cas de personnalités névrotiques narcissiques, il peut être un moyen de satisfaire un narcissisme maladif, mais cela reste atypique. Le selfie n'est pas, en soi, la cause ou la conséquence de narcissisme. Nous pouvons supposer que cette condamnation narcissique à laquelle est soumis le selfie est plutôt liée à un aspect moralisateur qui méprise, non pas la représentation de soi, mais l'amour-propre. Effectivement, ce n'est pas la narcissisme qui est en jeu dans la pratique du selfie, mais la dégradation rousseauiste de « l'amour de soi » en « amour-propre ». Selon Rousseau,

> « l'amour de soi-même est un sentiment naturel qui porte tout animal à veiller à sa propre conservation, et qui, dirigé dans l'homme par la raison et modifié par la pitié, produit l'humanité et la vertu. L'amour-propre n'est qu'un sentiment relatif, factice, et né dans la société, qui porte chaque individu à faire plus de cas de soi que de tout autre, qui inspire aux hommes tous les maux qu'ils se font mutuellement, et qui est la véritable source de l'honneur. »[1]

Selon Rousseau, la société a rendu les hommes trop attachés à la comparaison

[1] Jean-Jacques Rousseau, Note XV du *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, pp. 190-191.

les uns aux autres. Et ainsi, le « paraître » se substitut à l'« être ». Cela ne nous rendrait donc pas heureux, puisque, selon Rousseau, c'est l'amour de soi, qui, parce qu'il ne s'attache qu'à l'essentiel, participe à la « conservation » de soi. S'aimer soi-même participerait à l'aspiration de son propre bonheur. L'amour de soi relève d'un élan vital. Ainsi, dans le selfie, ce qui est critiquable, ce n'est pas l'aspect « tourné vers soi », mais l'aspect comparatif envers autrui. Et finalement, le selfie n'est pas néfaste pour l'individu, mais pour la société. Car, si l'on suit le raisonnement de Rousseau, le développement de l'amour-propre entraîne la déchéance de la pitié envers autrui, et rend donc l'homme plus méchant et violent, et l'éloigne de l'essentiel : « chacun étant chargé spécialement de sa propre conservation, le premier et le plus important de ses soins est et doit être d'y veiller sans cesse ».[1]

Effectivement, alors que nous sommes constamment entourés d'images d'autrui et que nous pouvons facilement produire des images de nous-mêmes, il est très aisé de se comparer les uns aux autres. Le risque n'est donc pas d'être narcissique, mais au plutôt, envieux.

## b. « Image-masque » : mise en scène de soi

Nous avons donc vu que le selfie est une « autoproduction », de l'ordre de la communication à autrui. Puisqu'il s'adresse à autrui et qu'il est conversationnel, le selfie s'inscrit-il dans les normes sociales ? Est-il le reflet de la vie quotidienne ou bien la mise en scène de cette dernière ? D'autre part, nous avons vu que le risque du selfie est de vouloir se comparer les uns aux autres. Le selfie est-il alors présentation ou re-présentation de soi ?

Nous pouvons nous intéresser aux écrits du sociologue pragmatique Erving Goffman, qui, dans le tome I de *La mise en scène de la vie quotidienne*[2], propose d'éclairer et d'analyser les relations sociales en adoptant des notions propres au monde théâtre : la mise en scène, le décor, le jeu de l'acteur, etc. Chaque interaction

[1] Jean-Jacques Rousseau, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, p.97.

[2] Erving Goffman, *La mise en scène de la vie quotidienne*, *tome 1 La Présentation de soi*, Éditions de Minuit, Le sens commun, 1973

sociale correspond ainsi à une mise en scène de soi, consciente ou non.

Dans le domaine de la photographie de famille, nous pouvons déjà voir comment l'iconographie s'établit sur des normes sociales. Richard Chalfen s'exprimait ainsi à propos des photos de famille :

> « Ces images témoignent aussi d'une certaine conformité à des idéaux culturels : mener une vie confortable, être heureux en famille, avoir une vie sociale agréable. Dans cette construction – ou cette reconstitution – de la vie, il n'y a pas de place pour la maladie, la dépression, les expériences douloureuses, les conflits interpersonnels, les déceptions, les échecs sociaux et les décors lugubres. En un sens, les photos de famille proposent des réponses à des questions telles que : qu'est-ce qui est bon dans la vie et l'existence humaine ? Comment la vie doit-elle être vécue et à quoi doit-elle ressembler ? Quelles personnes et quels événements, lieux, moments méritent une attention particulière ? Les photographes amateurs s'attachent à produire une certaine vérité sur la vie, une vision biaisée de l'existence humaine. Leur usage de l'appareil photographique nous offre une version en images de la vie – une des nombreuses représentations que comprend notre environnement symbolique quotidien. »[1]

André Rouillé notait lui aussi que dans l'album photographique de famille, « on sourit souvent, on est parfois triste et mélancolique, mais rarement on pleure ou souffre dans l'album. Les situations de travail et d'effort, et les épisodes douloureux (la maladie, la mort; etc.), sont rares ».[2]

Le selfie semble respecter ces conditions.

D'une part, parce que le selfie est une image produite par soi-même. Le premier récepteur du selfie est son propre initiateur et producteur. Ceux qui le pratiquent déclarent souvent que le selfie leur permet de prendre du recul sur eux-mêmes dans le contrôle sur leur image qu'il leur permet.

D'autre part, le selfie étant diffusé, le regard des autres participe à la conscience de soi. Le selfie reste une image maîtrisée par son auteur : il intentionnalise le fait que sa photographie va être publiée. Il choisit donc quel genre de message il veut transmettre avec son image. C'est ainsi que le selfie peut devenir comme un masque, une surface. Comme le suggère André Rouillé, les selfies sont

---

[1] Richard Chalfen, *Op. Cit.*

[2] André Rouillé, *La Photographie*, *Op. Cit.*, p. 243

des « images-écrans »[1], écrans sur lesquels l'émetteur projette l'image qu'il souhaite. Selon Erving Goffman,

> « si l'on regarde la perception comme une forme de communication, alors avoir le contrôle de ce que l'on perçoit, c'est avoir le contrôle du contact établi, de même qu'en délimitant et en réglant le spectacle, on délimite et on règle le contact »[2].

Le selfie joue totalement sur la perception et est clairement une forme de communication. Il peut-être apparenté à ce « spectacle » dont parle E. Goffman. Le producteur d'un selfie est ainsi assimilé à un acteur qui s'adresse à des spectateurs, et peut mettre en place un stratagème pour « délimiter » et « régler » le contact qu'il entreprend. L'attitude, l'expression du visage est ainsi contrôlée : on sait qu'on se photographie soi-même. L'expressivité est ainsi visuelle : c'est notre corps qui communique principalement nos émotions grâce à l'expression que nous adoptons, que cette expression soit sincère, ou que nous la pensons sincère sans qu'elle ne le soit. Ainsi, si le selfie ne semble pas visuellement et formellement mis en scène, et qu'il semble s'éloigner d'une conception théâtrale de la photographie par sa forme instantanée, dans son intention sociale et communicative, il en est fait bien soumis.

On peut ainsi parler de « façade », au sens qu'Erving Goffman lui attribue, c'est à dire au sens d'« appareillage symbolique, utilisé habituellement par l'acteur, à dessein ou non, durant sa représentation »[3]. Cet appareillage est constitué de plusieurs éléments. Tout d'abord, d'après Erving Goffman, nous trouvons « le "décor", qui comprend le mobilier, la décoration, la disposition des objets et d'autres éléments de second plan constituant la toile de fond et les accessoires des actes humains qui se déroulent à cet endroit »[4]. Ce décor correspond aux éléments scéniques de l'appareillage. Tout comme un « décor », le selfie contextualise : bien que le visage soit majoritairement au centre de la composition, le selfie s'ancre dans un lieu géographique bien précis, connu ou non. Nous savons en général dire si un

---

[1] André Rouillé, « Selfie et autoportrait, d'un monde à l'autre », *Paris Art*, n°439, édito du 20 juin 2014, [en ligne : http://www.paris-art.com/art-culture-France/selfie-et-autoportrait-d'un-monde-a-un-autre/rouille-andre/438.html#haut, dernière consultation le 10 septembre 2015].

[2] Erving Goffman, *La mise en scène de la vie quotidienne, tome I, La présentation de soi*, Éditions de minuit, Le sens commun, 1973, pp. 68-69.

[3] *Ibid.*, p. 29.

[4] *Ibid.*

selfie a été pris devant un monument (cas le plus évident), dans une voiture, dans une salle de bain ou dans une chambre.

Par la suite, E. Goffman différencie des éléments scéniques « les éléments qui, confondus avec la personne de l'acteur lui-même, le suivent partout où il va »[1], ce qu'il nomme « la façade personnelle ». Cette seconde catégorie comprend tout ce qui est de l'ordre des signes distinctifs physiques tels que le sexe, l'âge, mais aussi les mimiques, qui peuvent varier. C'est bien sûr tout ce qu'on retrouve dans le selfie. De plus, selon E. Goffman, nous sommes habitués au fait que ce qui relève de la « façade personnelle » soit conforme à ce qui relève du « décor ». Ainsi, « notre attention est immédiatement attirée par le moindre désaccord entre les différents éléments de la représentation »[2]. C'est pourquoi certaines formes de selfie sont assez mal perçues. Nous pouvons donc constater qu'il y a une omniprésence du contrôle social, et que le selfie se veut finalement conforme aux stéréotypes sociaux. Certains selfies qu'on catégorise comme « selfies at funerals » (« selfie lors de funérailles »), « selfies at Auschwitz » (seflie à Auschwitz) relèvent du désaccord entre le décor et la façade personnelle. Effectivement, il semble qu'il y ait quelque chose de socialement « déplacé » dans ce genre d'images. Ce genre de selfies fait ainsi l'objet de compilations sur des sites comme Tumblr, les distinguant des selfies « classiques ». Cela nous montre bien que notre attention est attirée par le décalage ainsi produit. De plus, le selfie propose en soi cette non-conformité entre décor et apparence, car il convoque sur le même terrain deux entités d'habitude opposées : le public et l'intime. Or, ce qui se passe sur les réseaux sociaux n'échappe pas complètement aux modèles sociologiques en vigueur et aux conventions sociales. Ainsi, un selfie




Capture d'écran sur Twitter, *Selfie d'une jeune homme aux funérailles de sa grand-mère*, « J'ai pris un selfie avec ma grand-mère à son enterrement, j'aimerais voir la tronche qu'elle ferait si elle avait été là ! Je t'aime Mamie ! » [« Took a selfie with my gran at her funeral trying to imagine the face she'd pull if she was there! Love you! »]

[1] *Ibid.*, p. 30.

[2] *Ibid.*, p. 32.

trop « intime » diffusé sur les réseaux sociaux sera mal perçu. Cela nous montre également comment différentes typologies de selfies ne s'adressent pas forcément aux mêmes destinataires. Une grande part des selfies sont par exemple des selfies érotiques, voire pronographiques. Il est assez évident qu'un selfie de ce genre ne s'adresse qu'à un nombre restreint de destinataires. Ainsi, certains utilisateurs privilégient plutôt certaines applications pour certains types de selfie : par exemple, Snapchat pour son principe d'éphémérité (bien que cela puisse être détourné) plutôt qu'Instagram. Il y a donc différents espaces de monstration selon le groupe auquel on s'adresse. C'est ce que E. Goffman définit comme étant une région :

« tout lieu borné par des obstacles à la perception, ceux-ci pouvant être de différente nature : ainsi par exemple, des vitres épaisses, comme dans les salles de régie des studios radiophoniques, favorisent l'isolation acoustique d'une région à défaut de son isolation optique, tandis que des cloisons à mi-hauteur isolent d'une façon inverse »[1].

Sur Internet, on retrouve en principe ces différents obstacles à la perception à travers les restreintes définies par chacun concernant ses « groupes d'amis » par exemple. Ainsi, nous ne connaissons des autres que ce qu'ils veulent bien nous montrer.

D'autre part, E. Goffman montre comment les représentations de soi peuvent se stéréotyper :

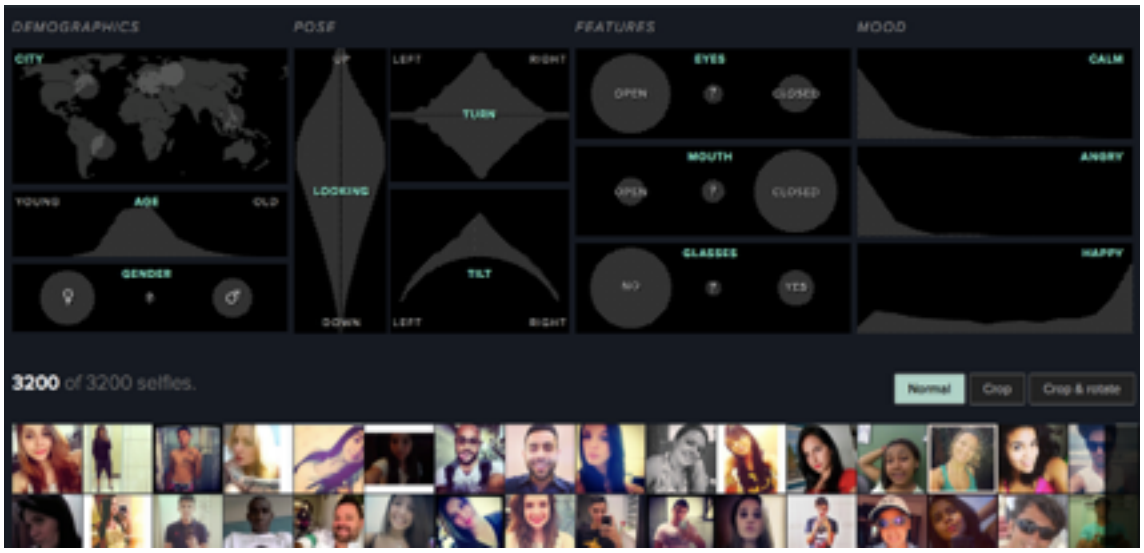
« Différents rôles peuvent ainsi utiliser la même façade ; d'autre part, on notera qu'une façade sociale donnée tend à s'institutionnaliser en fonction des attentes stéréotypées et abstraites qu'elle détermine […]. La façade devient une "représentation collective" et un fait objectif »[2].

Le site Internet Selfiecity[3] se propose ainsi, par exemple, de classer plus de 3000 selfies répertoriés selon divers critères comme l'expression utilisée, l'inclinaison de la tête, révélant ainsi les mécanismes, les similitudes, les typologies de « façades ». Effectivement, le simple fait d'avoir donné un nom spécifique au selfie montre

[1] *Ibid.*, p. 105.

[2] *Ibid.*, p. 33.

[3] Le site http://selfiecity.net se définit ainsi (nous traduisons) : « Selfiecity enquête sur les selfies, en utilisant une combinaison de méthodes théoriques, artistiques et quantitatives : nous présentons nos conclusions sur la démographie de personnes prenant des selfies, leurs poses et leurs expressions » [« Selfiecity investigates *selfies* using a mix of theoretic, artistic and quantitative methods: We present our findings about the demographics of people taking selfies, their poses and expressions. »]




Capture d'écran du site internet selfiecity.com, *Outil d'exploration des différentes typologies de selfie selon des critères prédéfinis*, septembre 2015

comment il s'est institutionnalisé. Le selfie s'est ainsi normalisé, et correspond à des critères photographies et esthétiques bien précis et déterminés, comme nous avons pu le voir précédemment.

Ainsi, le selfie n'est pas forcément une documentation sans concessions de sa vie. Il ne relève pas de l'« autophotobiographie » comme certaines pratiques de documentation de soi. Il ne signe pas le « pacte autobiographique » que définit ainsi son auteur Philippe Lejeune, dans son livre éponyme : « pour qu'il y ait une autobiographie, il faut que l'auteur passe avec ses lecteurs un pacte, un contrat, qu'il leur raconte sa vie en détail, et rien que sa vie »[1]. L'autobiographie se caractérise donc par un engagement de l'auteur envers ses lecteurs, engagement qui consiste à raconter sa vie dans toute sa véracité. Le selfie n'engage en rien son auteur : au contraire, l'auteur d'un selfie peut faire semblant, ou croire lui-même qu'il se livre tel qu'il est parce que le selfie mêle une part d'intimité. Mais l'intentionnalité publique qui est au cœur du geste implique un certain contrôle. Le selfie s'inscrit donc dans un certain ordre social qui détermine ses usages et ses mode de présentations.

[1] Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Seuil, Poétique, 1975

# 2. Le rapport à soi

## a. Représentation de soi et concept de vérité

Une rapide étude étymologique du mot « selfie » nous renvoie à l'anglais « self » «(« soi », « soi-même » en français) auquel on ajoute le suffixe « -ie » qui apporte un aspect « mignon », plus « attachant », donc sans grande prétention, et montre comment ce mot et la pratique qui lui correspond sont issus d'un langage populaire.

En invoquant l'idée de « soi-même », le selfie questionne le concept d'identité. Mais, si selon Ricœur, « Dire soi, ce n'est pas dire je,. »[1], alors dire « selfie » n'est pas dire « je » non plus. Que nous dit alors le selfie ? Y a-t-il une Vérité de l'image photographique qui s'exprime dans le selfie ? Est-il déterminant pour la construction de notre identité ?

La représentation de soi a depuis l'Antiquité eu un rôle dans la définition de l'identité. Que ce soit de manière purement administrative avec la photographie d'identité, ou dans un rôle de culte des morts avec les « portraits du Fayoum », la représentation de soi a toujours eu une place prépondérante dans l'histoire de l'art.

Certaines représentations semblent immuables (ou presque) : la photographie d'identité est censée nous définir pendant une dizaine d'année. Nous pouvons parler alors de portrait durable : notre identité serait fixe, invariable. Elle est également sensée être neutre : incarnant ainsi la Vérité.

Ce questionnement s'applique aussi aux « portraits du Fayoum » : on classifie ainsi par commodité la production de portraits funéraires originaires de toute l'Egypte romaine, entre le I$^{er}$ siècle après J.-C. et le IV$^{ème}$ siècle après J.-C. Ces portraits individuels étaient principalement utilisés comme parement de momies pour représenter le défunt. Cependant, ces portraits pouvaient être standardisés : Sylvie Colinart a démontré que ces portraits pouvaient être en fait des portraits de base, déjà peints, auxquels on ajoutait des particularités selon la demande de

[1] Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Seuil, Points Essais, 1996, p. 30

l'acheteur[1]. De plus, selon Etienne Coche de la Ferté, ces portraits étaient réalisés du vivant de la personne[2]. Ces portraits devaient ainsi être représentatifs de l'identité de la personne, ceci comprenant également sa classe sociale, à des fins commémoratives et funéraires. Mais, par quels critères décide-t-on qu'un portrait fait du vivant de la personne, à un âge donné, soit le seul et unique portrait qui incarnera le défunt ? Comment un unique portrait peut-il résumer, synthétiser, incarner, la vérité existentielle d'une personne ?

Les « portraits du Fayoum », par leur aspect standardisé et par leur volonté de représenter un être dans sa Vérité existentielle rappellent par ailleurs un autre type de portrait qui a ouvert la voie à l'industrialisation de la photographie : le procédé de photo-carte de visite breveté par Adolphe-Eugène Disdéri, en 1854. Ce procédé, qui coûtait peu cher pour les clients désireux de posséder un représentation d'eux-mêmes, était très standardisé et réduisait souvent la personne a son appareil social, avec l'utilisation de codes propres à chaque appartenance sociale. Aujourd'hui, ces portraits nous en disent beaucoup sur la société du XIX$^{ème}$ siècle, ils nous racontent en revanche peu de choses sur la vérité psychologique des individus qui posent.

De même, Alphonse Bertillon pensait avoir trouvé dans le fait de photographier la possibilité de fixer une invariabilité de l'identité.

August Sander a bien tenté de documenter la société de son temps grâce à la photographie. Son œuvre *Hommes du XX$^{ème}$ siècle* tente de synthétiser et de classer « le visage » de son époque par le biais de la photographie documentaire. Cette quête pourrait s'apparenter à une quête de vérité sociale. Ici aussi, même sous cette appellation objectiviste (Sander faisait d'ailleurs partie de *La Nouvelle objectivité*), on remarque pourtant que chaque photographie fait ressortir certains aspects propres au modèle. Sander qualifiait d'ailleurs ses photographies « d'autoportrait assisté »[3]. Le corpus photographique proposé par Sander dénote toujours d'une part de la personnalité de ses sujets et donc de l'impossibilité de neutralité photographique.

---

[1] Sylvie Colinart, « Faces cachées de quelques portraits du Fayoum », *Dossiers d'Archéologie*, numéro 238, 1998, p. 18-23

[2] Etienne Coche de la Ferté, *Les portraits romano-égyptiens du Louvre. Contribution à l'étude de la peinture dans l'antiquité*, Éditions des Musées Nationaux, 1952, p. 16

[3] Ulrich Keller, *August Sander, Hommes du XX$^{e}$ siècle*, Chêne 1985 p. 34

Mais, de même que le problème se pose de savoir si une photographie peut incarner la vérité psychologique d'un individu, il est légitime de remettre en question l'idée d'une unique photographie pouvant représenter tout un ensemble social.

Après ces quelques observations, il nous semble difficile d'affirmer que la représentation puisse prétendre à dévoiler une quelconque Vérité sur son sujet.

Cependant, selon André Bazin, la photographie « procède par sa genèse de l'ontologie du modèle ; elle est le modèle »[1]. Ce ne serait donc pas une interprétation de celui qui regarde une photographie, puisque c'est dans son origine, dans sa production, dans « sa genèse » qu'elle s'apparente avec le modèle. La photographie pose alors la question du concept philosophique de Vérité. « Elle est le modèle », et ce n'est alors pas subjectif, mais universel. La photographie serait donc productrice d'une vérité universelle : ce qu'elle représente est vrai. Ceci correspond donc à une conception aristotélicienne de la Vérité : Aristote définit la vérité comme la conformité de la proposition, de ce qui est dit, à la réalité.

Dans un passage de *La chambre claire*, Roland Barthes, parmi de nombreuses photographies de sa mère alors récemment décédée, raconte être tombé sur l'une d'entre elles qui répondait à son besoin de retrouver « l'essence», « le noème » de sa mère : « la Photographie du Jardin d'Hiver, elle, était bien essentielle, elle accomplissait pour moi, utopiquement, *la science impossible de l'être unique* »[2]. Ce que Roland Barthes retrouve dans cette Photo du jardin d'Hiver, c'est l'idée de vérité quant à sa mère. Il la reconnaît, alors que la photographie représente sa mère encore enfant : « j'observai la petite fille et je retrouvai enfin ma mère »[3]. La photographie du Jardin d'Hiver, pour Roland Barthes, représente sa mère dans toute sa vérité. Pour l'auteur de *La Chambre claire*, la photographie aurait donc cette caractéristique de lever le voile sur le sujet photographié. Or, Barthes réaffirme que cette réaction est personnelle et subjective :

« Ce que j'avais remarqué au début, […] à savoir que toute photo est en quelque sorte co-naturelle à son référent, je le découvrais de nouveau, […] emporté par la vérité de l'image. Je devais

[1] André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Éditions du Cerf, 2002, p. 14.

[2] Roland Barthes, La chambre claire, *Op. Cit.*, p. 110.

[3] Roland Barthes, *Op. Cit.* p. 107

donc, dès lors, accepter de mêler deux voix : celle de la banalité (dire ce que tout le monde voit et sait) et celle de la singularité (renflouer cette banalité de tout l'élan d'une émotion qui n'appartenait qu'à moi) »[1].

La vérité de l'image lui apparaît parce qu'elle est mêlée à une émotion personnelle. De plus, Roland Barthes ajoute qu'il ne peut « montrer la Photo du Jardin d'Hiver. Elle n'existe que pour [lui]. Pour [nous], elle ne serait rien d'autre qu'une photo indifférente, l'une des mille manifestations du "quelconque" »[2]. Selon Barthes, cette vérité n'est pas objective. Et ce point remet donc en cause la notion de Vérité.

En outre, François Soulages va plus loin et affirme que la photographie ne permet pas de dévoiler l'objet photographié, d'en connaître l'essence. Il s'appuie pour cela sur ce qu'Emmanuel Kant explique dans la *Critique de la raison pure* : « Kant montre que l'homme n'appréhende et ne peut connaître que les phénomènes et non la chose en soi, le noumène et l'objet transcendantal »[3]. La photographie ne retranscrit que des phénomènes. Ainsi, le noumène, cet « *être unique* » et utopique que Barthes pense trouver dans la Photographie du Jardin d'Hiver, est impossible à percevoir en photographie car celle-ci ne peut capter que des phénomènes. La vérité ne peut être dévoilée par la photographie, elle est hors de notre connaissance, même si elle s'appuie sur la réalité, sur des phénomènes.

## b. Représentation de soi et concept d'identité

Nous partons donc du point de vue kantien qu'il n'est pas possible de trouver une Vérité dans l'image photographique. Ainsi, bien que le selfie soit le fruit d'une photographie spontanée, avec le moins d'intermédiaires possibles (le photographe est aussi le photographié), il ne peut nous dévoiler la vérité de son sujet. Cependant, il est intéressant de se poser la question du rapport à l'identité : c'est à dire du rapport qu'entretient une personne avec elle-même au long de son existence. En tant que représentation de soi issue de la vie quotidienne, le selfie permet-t-il de construire

[1] Roland Barthes, *Op. Cit.* p. 119

[2] Roland Barthes, *Op. Cit.* p. 115

[3] François Soulages, *Esthétique de la photographie, la perte et le reste*, Nathan, Paris, 2001, p. 81.

son identité à travers la conscience de soi ou bien est-il simplement un masque, une surface ?

La pratique du selfie s'inscrit d'avantage dans l'idée d'un flux continu, en perpétuel renouvellement. Mais, même si l'identité d'une personne est complexe et constituée d'un grand nombre d'éléments, est-elle pour autant changeante et renouvelable, comme un selfie ? Ou bien s'inscrit-elle dans la permanence ?

Sur la question de l'identité et de sa constance, Héraclite affirme que « comparant les choses au courant d'un fleuve, […] tu ne saurais entrer deux fois dans le même fleuve. »[1] Il sous-entend ainsi que, même s'il est changeant dans le temps, la structure spatiale du fleuve reste : « l'identité s'évalue par l'unité d'une même forme plutôt que par l'identité numérique des molécules d'eau »[2]. Au contraire, selon Parménide et Protagoras, « l'identité associe, constitutivement, unité et invariabilité. Il y aura identité si et seulement si, en toute circonstance, une entité reste qualitativement égale et numériquement une »[3]. Aristote rompt avec cette contradiction en liant les deux propositions : « "tout en demeurant une et identique numériquement", la substance se révèle capable de recevoir des déterminations contraires dans le temps ; "l'homme individuel, tout en restant un et le même, est tantôt blanc et tantôt noir, tantôt chaud et tantôt froid, tantôt bon et tantôt méchant", et c'est là "la principale caractéristique de la substance" »[4].

Certes, le selfie se veut ainsi à l'image de son auteur : tout comme la notion d'identité aristotélicienne, le selfie est toujours changeant selon les humeurs, les lieux, les contextes, mais représente toujours le même être. Il incarne ainsi dans sa multiplicité et son renouvellement quotidien, l'irréductibilité de l'identité à une seule représentation. Mais on pourrait aller plus loin et même envisager que le selfie est finalement vide de toute identité : de nos jours, les représentations se sont tellement multipliées et devenues banales, qu'elles sont aussi insignifiantes que l'air

[1] Héraclite d'Éphèse, *Fragments, Citations et témoignages*, Paris, Flammarion, 2002, p. 100.

[2] *Dictionnaire de la philosophie*, Encyclopædia Universalis et Albin Michel, Paris, 2006. p. 883.

[3] *Ibid.*

[4] *Ibid.*

qui nous entoure. Yves Michaud déclare que l'art est « à l'état gazeux »[1] : il est présent partout et nous entoure comme de l'éther. C'est aussi le cas des images photographiques : selfies, photographies de son quotidien et même toute sorte d'iconographie publicitaire sont devenus des images aussi immatérielles, enveloppantes et invisibles que l'air. Nous n'avons plus un seul portrait encadré sur la table de chevet pour représenter un être cher, mais une multitude de photographies dé-matérialisées sous formes de fichiers numériques. Par ailleurs, le passage au numérique change radicalement la conception que l'on a de la photographie. Avec l'argentique, comme on l'a vu avec Roland Barthes, nous sommes faces à une photographie d'ordre indiciel. Elle laisse croire qu'elle est la trace, l'emprunte de ce qui a été. Avec le numérique, c'est radicalement différent. Le doute s'installe. Bien qu'une photographie argentique soit tout à fait manipulable, c'est avec l'instauration de *Photoshop* et autres logiciels de traitement d'image que la photographie numérique perd en vericité. Nous ne sommes plus dans l'« image-emprunte », mais dans l'image-trompeuse. Les récents débats dans le domaine du photo-journalisme témoignent de cette chute de l'image comme preuve.

En outre, d'après Serge Tisseron, la « multiplication des représentations de soi […] fait que l'identité ne s'attache plus précisément à aucune »[2]. Effectivement, les selfies, paraissent profondément désincarnés et semblables les uns aux autres. On ne choisira pas un selfie comme trace identitaire de la personne, il n'incarne pas son identité profonde, mais il reste tout de même l'expressivité de sa personnalité, de son individualité et de sa présence au monde. Ainsi, le rapport à soi se trouve alors, non pas dans la notion d'identité de soi, finalement désincarnée dans selfie, mais dans la conscience de soi. Selon John Locke « le *soi* n'est pas déterminé par l'identité ou la diversité de Substance, dont on ne peut être assuré, mais seulement par l'identité de *con-science*. »[3] En rendant le selfie public, non seulement son auteur se rend présent au monde, mais il prend aussi conscience de lui-même.

Si dans sa forme, le selfie n'est pas ce qu'on va retenir concernant l'identité,

---

[1] Yves Michaud, *L'art à l'état gazeux*, Fayard, Pluriel, 2011

[2] Serge Tisseron, *L'intimité surexposée*, *Op. Cit.*, p. 94.

[3] John Locke, *Identité et différence*, Seuil, Points Essai, 1998, pp. 126-127

dans son geste caractérisé par un mode social, il participe à la prise de conscience de soi.

## 3. « Extimité » : une altérité nécessaire

### a. Extimité ou exhibitionnisme ?

Le producteur de selfies montre à ses destinataires sa vie quotidienne, voire sa vie intime. Si les selfies érotiques et pornographiques existent, ils restent néanmoins souvent cantonnés à la communication privée. Cependant, de nombreux selfies « after sex », « no make-up » sont diffusés sur les réseaux sociaux, floutant la frontière entre la sphère privée et la sphère publique. Quoi qu'il en soit, la plupart des selfies sont inscrits dans la vie quotidienne et intime de ceux qui les diffusent. Peut-on alors dire que les selfies relèvent de l'« extimité » telle qu'elle est définie par Serge Tisseron ? Participent-ils alors alors au développement d'une bonne image de soi ?

Comme nous l'avons vu, le selfie est souvent caractérisé par son impudeur, voire son obscénité. S'exposer ainsi, aux yeux de tous, relèverait de l'exhibitionnisme. De même, on peut également objecter à celui qui regarde des selfies d'être un voyeur. Peut-on être aussi catégorique ?

Grâce aux travaux de Lacan et de Serge Tisseron, nous pouvons nuancer ces propos. Effectivement, ces deux penseurs ont développé une notion intéressante quant à notre sujet d'étude : l'extimité.

Le terme a tout d'abord été théorisé par Lacan dans son séminaire XVI en 1969. Mais ce sont plutôt les recherches de Serge Tisseron qui vous nous intéresser ici, car elles sont appliquées à un phénomène qui a suscité le même genre de détractations que le selfie : la diffusion de l'émission de télé-réalité *Loft Story* sur la chaîne de télévision M6, en 2001. Cette année marque aussi le début du XXI$^{ème}$ siècle connecté, avec l'introduction d'Internet et des *webcams* dans nos vies quotidiennes. Le caractère impudique et exhibitionniste de *Loft Story* ayant donné lieu à de nombreux débats, il est intéressant de constater quels parallèles nous pouvons établir entre l'analyse qu'en a effectué Serge Tisseron avec les selfies.

Serge Tisseron définit le concept d' « extimité » ainsi :

« je propose d'appeler "extimité" le mouvement qui pousse chacun à mettre en avant une partie de sa vie intime, autant physique que psychique. Cette tendance est longtemps passée inaperçue bien qu'elle soit essentielle à l'être humain. Elle consiste dans le désir de communiquer à propos de son monde intérieur. »[1]

Comme nous l'avons vu, le selfie est bien la manifestation de ce désir. Il est en effet l'expression communicative de ses humeurs, pensées, actions personnelles. Il s'inscrit aussi bien dans l'intimité de la vie physique (prise de vue dans la chambre, dans la salle de bain, et autres lieux symboliquement liés à l'intimité) que celle de la vie psychique (expression de ses humeurs, de ses états d'âme, etc.). Serge Tisseron complète ensuite sa définition :

« Mais ce mouvement serait incompréhensible s'il ne s'agissait que de "s'exprimer". Si les gens veulent extérioriser certains éléments de leur vie, c'est pour mieux se les approprier, dans un second temps, en les intériorisant sur un autre mode grâce aux réactions qu'ils suscitent chez leurs proches. »[2]

Ainsi, exprimer son monde intérieur n'est pas suffisant. Exposer certains aspects de son intimité est un moyen de se les ré-approprier par un processus d'identification mutuelle à autrui. Ce processus se fait en deux temps :

« il nous faut d'abord identifier cet autre à nous-mêmes. Mais, sitôt la dynamique de l'"extimité" engagée, l'interlocuteur qui réagit à notre attitude n'est plus un double de nous-mêmes. Pour accepter son point de vue et commencer à nous en enrichir, il nous faut maintenant nous identifier à lui »[3].

Ce processus est celui de l'introjection. Nous devons d'abord nous assurer que nous partageons des valeurs communes avec l'autre, puis en accepter la différence. D'où l'importance des groupes : c'est ce que l'on retrouve sur les réseaux sociaux et Internet où il est courant de se regrouper par affinités par la mise en place de communautés autour de centres d'intérêts (films, séries télévisées, musique, jeux vidéo, etc.). Ainsi, tel un boomerang ou un miroir, ce que l'émetteur exprime lui est renvoyé, enrichi par le regard d'autrui. Serge Tisseron rajoute par la suite que ceci a toujours existé et n'est pas propre aux télé-réalités ni à ce début de XXI$^{ème}$ siècle

[1] Serge Tisseron, *L'intimité surexposée*, *Op. Cit.*, p. 52.

[2] *Ibid.*, p. 53

[3] *Ibid.*, pp.53-54

connecté :

« Ce mouvement a toujours existé. La nature profonde de l'être humain est en effet de se donner à tout moment des représentations des événements qu'il traverse, et ce, à la fois avec des gestes, des mots et des images. Ces constructions ne sont pas forcément conscientes ni volontaires. Elles relèvent d'une sorte "d'instinct" qui est le moteur de l'existence, aussi bien du point de vue psychique individuel que des liens sociaux. »[1]

Le selfie peut donc s'inscrire dans la continuité de ce besoin instinctif, il en est une « des formes multiples ». Ce n'est donc pas simplement liée à l'envie d'avoir son « quart d'heure de célébrité », ou bien à un désir d'immortalité, mais un besoin fondamental et existentiel de l'homme. Le selfie correspond à ce besoin de prise de recul sur soi-même à travers le regard de l'autre. D'où la question du rapport à autrui et de l'amitié.

### b. L'amitié

Le selfie se trouve donc à cheval entre deux significations : à la fois perte de profondeur identitaire dans un contexte de flux incessant d'images, mais constructif quant au rapport à soi dans une perspective d'échange social et d'identification envers autrui. D'une part, si autrui est nécessaire, nous pouvons nous interroger sur quel mode l'est-il ? Le lien amical est-il appauvri par les réseaux sociaux ? Au contraire, l'effet de présence immédiate du selfie peut-il renforcer des liens d'amitiés ? Véritable amitié constructive aristotélicienne ou bien amitié utilitaire ?

D'autre part, du point de vue du récepteur du selfie, nous devons nous demander si le selfie est-il un moyen d'aller à la rencontre d'autrui ou bien entraîne-t-il une « chosification » de l'autre ? Quand on regarde un selfie, se limite-t-on à l'observation des simples traits physiques de la personnes photographiée ?

Pour définir l'amitié, nous fonderons notre réflexion sur ce qu'en dit Aristote dans l'*Éthique à Nicomaque*. Sa définition nous paraît suffisamment précise, pertinente et intemporelle pour nous y référencer.

[1] *Ibid.*, p. 54

L'amitié, selon Aristote, est « ce qu'il y a de plus nécessaire pour vivre »[1]. C'est aussi une « chose noble : nous louons ceux qui aiment leurs amis, et la possession d'un grand nombre d'amis est regardée comme un bel avantage ». Aujourd'hui, sur les réseaux sociaux il est facile d'avoir un grand nombre d'amis. Mais que penser des amitiés virtuelles ? Quelle valeur peut-on attribuer à ces amitiés ? Effectivement, selon Aristote, pour qu'il y ait amitié, il doit y avoir « bienveillance mutuelle », et que cette bienveillance « ne reste pas ignorée des intéressés »[2], c'est à dire que chacun ait connaissances des sentiments mutuels qui l'animent. D'emblée, il est donc difficile de qualifier d'amitié un attachement envers un objet inanimé. C'est donc de manière assez primitive que nous pouvons conclure qu'il n'est pas possible d'être ami avec une image, une photographie, un selfie d'une personne, ni même avec son « avatar » virtuel, puisque qu'il n'y a pas de réciprocité. Mais il ne faut pas s'arrêter si vite, car les photographies ne sont pas que de simples représentations, mais sont aussi chargées de symboles. De plus, les réseaux sociaux se basent sur l'idée de partage et d'interaction.

Aristote définit à ce propos les différentes qualités qu'exige la « véritable amitié », « l'amitié parfaite »[3]

Effectivement, grâces aux réseaux sociaux, il est aisé de se faire des « amis » rapidement. Mais, « si la volonté de contracter une amitié est prompte, l'amitié ne l'est pas »[4] selon Aristote. Il poursuit de façon assez imagée qu'« il n'est pas possible de se connaître l'un l'autre avant d'avoir *consommé ensemble la mesure de sel* dont parle le diction ». L'amitié profonde et sincère, nécessite donc de la durée. et ne peut se fonder que sur le plaisir ou l'utilité. Ainsi, avoir beaucoup d'amis sur Facebook pour être populaire n'a rien de l'amitié parfaite aristotélicienne, car elle se fonde sur une fin utile. Ce genre d'amitié instaure même une relation de supériorité et donc d'inégalité. Or, « l'égalité […] est considérée comme un caractère propre de

[1] Aristote, *Éthique à Nicomaque*, traduction J. Tricot, Vrin, 1971, p. 382

[2] *Ibid.*, p. 387

[3] *Ibid.*, p. 392

[4] *Ibid.*

l'amitié »[1].

De même, le système de « likes » sur les réseaux sociaux montre bien que nous avons tendance à vouloir être aimé et apprécié. Obtenir un grand nombre de like nous flatte, nous honore. Ceci n'est pas nouveau, ni du aux réseaux sociaux, car Aristote remarquait déjà que « la plupart des hommes, poussés par le désir de l'honneur, paraissent souhaiter être aimés plutôt qu'aimer »[2]. Pourtant, l'amitié se réclame du contraire : elle « consiste plutôt à aimer qu'à être aimé ». La recherche de la considération et l'estime d'autrui se manifeste grandement sur les réseaux sociaux.

Cependant, il serait malheureux de réduire les réseaux sociaux à la seule possibilité d'avoir un grand nombre d'amis mais sans sincérité profonde. En effet, ils permettent tout de même de garantir une continuité de lien social même à distance. Ils permettent ainsi de faciliter la mise en œuvre de l'amitié déjà existante mais entravée par la distance. Comme nous l'avons vu, la photographie et donc, le selfie, procurent un effet de présence immédiat, tout comme la correspondance rend le scripteur présent. Car, toujours selon Aristote, « les distances ne détruisent pas l'amitié absolument, mais empêchent son exercice. Si cependant l'absence se prolonge, elle semble bien entraîner l'oubli de l'amitié elle-même »[3]. Nous pouvons donc voir les réseaux sociaux et tout ce qui concerne l'image partagée comme un moyen de rapprocher les distances, de conserver du lien, et de se rendre virtuellement présent, de partager son existence avec autrui. Ainsi, le selfie retrouve son sens communicationnel (voir le selfie des fondateurs de Flick'r…). De plus, le selfie trouve sa source dans l'intime.

Ainsi, dans un contexte communautaire, ou bien entre personnes qui se connaissent, un selfie est significatif, il donne du sens. Mais dans le cas où l'on observe un corpus de selfie sans contexte, sans rapport de connaissance, l'individualité se perd et toute la charge symbolique et émotionnelle disparait. Pris dans son ensemble, un selfie ressemble ainsi à mille autres. Il est intéressant de noter que, alors que l'homme est marqué par sa diversité physique, avec le selfie, les

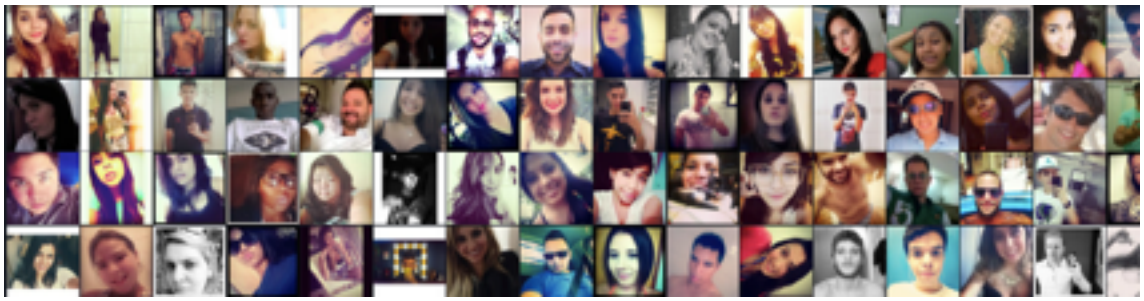
[1] *Ibid.*, p. 402

[2] *Ibid.*, p. 404

[3] *Ibid.*, p. 395

visages, alors centraux, semblent devenir similaires. L'importance du visage est par ailleurs capitale dans le rapport à autrui. Référons-nous à Levinas à ce propos : « le visage est signification, et signification sans contexte. Je veux dire qu'autrui dans la rectitude de son visage, n'est pas un personnage dans un contexte… le visage est sens à lui seul. Toi c'est toi. »[1].

Dans le cas du selfie, difficile de ne pas aller plus loin que la simple représentation du visage. Effectivement, tout est biaisé par l'usage de la photographie. Notre regard ne perçoit pas forcément l'humanité présente dans le visage d'autrui car le visage devient, justement, « un personnage dans un contexte ». Effectivement, avec le selfie, nous avons vu que l'on perd le caractère « magique » selon lequel la photographie argentique est la trace, l'emprunte même des photons venus toucher la surface photosensible. Le numérique renvoie d'avantage à l'idée d'encodage, de traitement d'informations, etc. On n'a ainsi plus la sensation qu'avaient W. Benjamin ou R. Barthes d'être face à face avec une emprunte d'autrui grâce à une photographie. La photographie numérique change ainsi complètement notre rapport à autrui à travers elle. Le numérique a tellement permis de multiplier la production d'image de soi que celle-ci devient finalement très banale et très répandue. Là où un portrait photographique avait un aspect précieux et rare il y a un siècle, il est aujourd'hui si répandu et immatériel qu'on a de plus en plus tendance à le déshumaniser. Comme le remarque Levinas, « c'est lorsque vous voyez un nez, des



**7.** Capture d'écran du site Internet Selfiecity, qui rassemble de nombreux selfies, classables selon des données précises
http://selfiecity.net/selfiexploratory/

yeux un front, un menton, et que vous pouvez les décrire, que vous tournez vers autrui comme vers un objet. La meilleure façon de rencontrer autrui, c'est de ne pas

[1] Emmanuel Levinas, *Éthique et Infini*, Le Livre de Poche, 1984, p. 80.

même remarquer la couleur de ses yeux ! »[1]. Ainsi, le visage, qui est, selon Levinas, ce par quoi paraît l'humain, semble finalement déshumanisé et pris comme un objet. Le selfie est finalement très paradoxal et contradictoire : si, du point de vue de son auteur, il peut-être constructif dans le rapport à soi-même, du point de vue du récepteur, il peut-être, au contraire, très réducteur quand au rapport humain.

[1] *Ibid.*, p. 79.

# III. Le selfie : un acte émancipateur

## 1. Selfie : un art pour et par le peuple ?

### a. Ré-appropriation de l'image de soi en régime médiatique

Nous avons vu que le selfie, du point du vue de son producteur, permettrait d'affirmer et de prendre conscience de son existence.

Comme le remarque A. Gunthert, le selfie opère un basculement : ce n'est plus le peuple qui reprend les images des media ou des célébrités comme modèle (comme ce fut le cas dès le XIXème siècle avec les portraits-cartes de visites de Disdéri, par exemple), mais au contraire, le peuple qui inspire les célébrités et les institutions. En quoi le selfie permet-il, plus qu'une reconnaissance sociale, une émancipation, une ré-appropriation de l'image de soi dans un régime dominé par l'iconographie de la « star » et des modèles pré-conçus ? Peut-il nous permettre de nous affirmer et de trouver notre place ?

Nathalie Heinich, dans son ouvrage *De la visibilité*, évoque les propos de Walter Benjamin écrits à la fin des années 1930 concernant la reproduction des images et en fait un parallèle quant à aujourd'hui :

> « Demeure toutefois l'intuition fondamentale de Benjamin : l'invention de la photographie a ouvert une nouvelle ère dans l'histoire de notre rapport au monde, en étendant démesurément, dans l'espace et le temps, les possibilités de présentification des êtres par la médiation d'images hautement fidèles à l'original. »[1]

En 1939, Walter Benjamin évoquait avec une certaine inquiétude les conséquences de la reproductibilité technique des œuvres d'art. À cause des procédés de reproduction, dont la photographie en est un des plus aboutis, l'authenticité de l'œuvre est remise en question. Le problème, selon Benjamin, est que, à la

[1] Nathalie Heinich, *De la visibilité, excellence et singularité en régime médiatique*, NRF, Éditions Gallimard, Bibliothèque des sciences humaines, 2012, pp. 17-18.

reproduction aussi parfaite soit-elle, « il manquera toujours une chose : le *hic* et le *nunc* de l'œuvre d'art — l'unicité de son existence au lieu où elle se trouve. […] Le *hic* et le *nunc* de l'original constitue ce qu'on appelle son authenticité. […] Tout ce qui relève de *l'authenticité échappe à la reproduction* »[1]. Ceci signifie que dans toute reproduction, il y a une perte qualitative : la reproduction manque de tout ce dont l'orignal témoigne, c'est à dire de son « aura », de son autorité (par les altérations diverses qui manifestent de sa durée matérielle, par exemple). L' « aura » a également une correspondance avec la fonction anciennement attribuée à l'art comme étant un rituel magique, puis religieux. Même si l'art s'émancipe peu à peu de ces fonctions et bascule vers une fonction d'exposition, la reproductibilité contribue à anéantir la valeur cultuelle et rituelle de l'œuvre d'art en lui donnant de plus en plus l'occasion d'être exposée.

Par ailleurs, cette valeur d'exposition tend aussi à rendre les œuvres « plus proches de soi ». Cela répond ainsi au besoin « de posséder l'objet d'aussi près que possible » et de « standardiser l'unique »[2]. La photographie y a largement contribué. Mais Benjamin va plus loin en affirmant que la reproduction technique est même en mesure de « conquérir elle-même une place parmi les procédés artistiques »[3]. Mais, plus que cela, comme nous l'avons vu, la photographie et la culture visuelle sont entrées dans nos vies quotidiennes et intimes, confirmant les prédictions étonnamment précises de Paul Valéry et également citées par Walter Benjamin :

> « Comme l'eau, comme le gaz, comme le courant électrique viennent de loin dans nos demeures répondre à nos besoins moyennant un effort quasi nul, ainsi serons-nous alimentés d'images visuelles ou auditives, naissant et s'évanouissant au moindre geste, presque à un signe. »[4]

Aujourd'hui, ce n'est plus seulement les œuvres d'art que nous reproduisons et faisons entrer dans notre quotidien, mais toutes les sortes d'images. On assiste alors à

---

[1] Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, version de 1939, Éditions Gallimard (collection Folioplus Philosophie), 2008. pp. 12-13.

[2] *Ibid.*, pp. 17-18.

[3] *Ibid.*, p. 12.

[4] Paul Valéry, « Pièces sur l'art », *Œuvres*, Tome II, Gallimard, NRF, Bibliothèque de la Pléiade, 1960, pp. 1284-1285.

un changement fondamental dans la réception des images : l'ubiquité prend le dessus sur l'unicité. Avec les nouvelles technologies numériques, on note la disparition du jugement de valeur qualitatif benjaminien qui opposait l'original et la copie : l'iconographie numérique, dont le selfie fait partie, incarne la diffusion instantanée sans altération par la copie. La quantité n'altère en rien la qualité de reproduction. Au contraire, les images se répandent de manière instantanée. Benjamin voyait dans le visage humain le dernier retranchement où l'aura nous fait signe : « dans le culte du souvenir dédié aux êtres chers, éloignés ou disparus, la valeur cultuelle de l'image trouve son dernier refuge »[1]. S'il attribue aux portraits photographiques une valeur cultuelle, par opposition à la valeur d'exposition, que penserait-il aujourd'hui des selfies ? Y verrait-il aussi l'ultime scintillement de l' « aura » ? Car, si la multiplicité des images de soi se diffuse à toute vitesse sur Internet, et que l'aura se trouve diminuée voire anéantie par la déshumanisation des visages qui deviennent des objets, l'effet de présence reste néanmoins toujours là. Selon Thierry Lenain, les technologies numériques

> « rendent possible la production d'apparences esthétiques extrêmement travaillées et d'*effets de présence* à la mesure de leur efficacité. Un disque nous donne la voix du chanteur avec une densité sans égale dans le monde sonore réel, et l'image sur l'écran nous offre, sous une forme augmentée, la personne physique de l'acteur telle que jamais nous la verrions "dans la nature" ».

Avec le selfie, chacun peut, comme les « stars de cinéma », capturer son image et la diffuser à des milliers de destinataires. Mais là où l'acteur obéit à un réalisateur, l'auteur d'un selfie est son propre directeur. La star de cinéma promeut un film, celui qui fait un selfie promeut sa propre personne. Benjamin, en parlant du cinéma, remarquait déjà que

> « l'image est devenue détachable, transportable. Et où la transporte-t-on ? Devant le public. C'est là un fait dont l'acteur de cinéma reste toujours conscient. Devant l'appareil enregistreur, l'interprète sait qu'en dernier ressort c'est au public qu'il a affaire : au public des acheteurs qui forment le marché. Ce marché, sur lequel il ne se vend pas seulement avec sa force de travail, mais en chair et en os »[2].

---

[1] Walter Benjamin, *Op.* Cit., p. 24

[2] *Ibid.*, p. 33

Tout comme l'acteur, l'auteur d'un selfie sait qu'il a affaire à un public. Son image va alimenter un nouveau marché : les réseaux sociaux.

Avec le selfie, cet effet de présence s'incarne dans tout un chacun, et non pas seulement auprès des acteurs ou autres « stars ». Cependant, il reste quand même une différence entre les images issues du cinéma ou bien des célébrités et les images autoproduites qui restent de l'ordre de l'amateur. C'est peut-être en cela que nous pourrions déceler encore une certaine « aura ». Là où l'iconographie de la « star » est purement fabriquée par une industrie, le selfie provient d'une impulsion personnelle et individuelle. Nous sommes notre propre promoteur. Si l'acteur utilise son image et son corps physique pour promouvoir le culte de la vedette, il est finalement dépersonnalisé. Ce qui lui reste de personnalité, au yeux du public, est construit « artificiellement, hors du studio »[1] par le cinéma. Combien de fois avons-nous l'impression de connaître la personnalité d'un acteur alors que nous ne l'avons vu que dans des rôles au cinéma ?

Au contraire, dans le selfie, on retrouve plutôt une notion d'expression personnelle et subjective, de son individualité et de sa personnalité, ou tout du moins, celle que l'on souhaite de montrer. Cependant, les selfies, en se répandant, deviennent si communs que tous ces visages restent finalement anonymes et semblent tous se ressembler, ce qui nous montre bien que le selfie est codé et qu'il correspond à une pratique bien déterminée dans sa forme. Ils ne sont pas reconnus ou identifiés, contrairement à un visage d'un « star » : une visibilité que tout le monde peut acquérir n'est plus vraiment une visibilité. Ce n'est pas forcément une recherche de célébrité que l'auteur d'un selfie cherche, car cette pratique sociale est accessible à tous et la visibilité qu'elle offre est finalement assez restreinte et ne dénote pas d'un certain mérite : « la diffusion de son image et de sa vie perd toute capacité distinctive dès lors qu'elle est autorisée à chacun »[2]. Le selfie ne sert pas à promouvoir son image de manière exceptionnelle, ni à exprimer une idée profonde de son identité propre, mais plutôt, en documentant ses propres expériences, à obtenir une certaine reconnaissance sociale, à communiquer et ainsi à trouver sa

[1] *Ibid.*

[2] Nathalie Heinich, *De la Visibilité*, *Op. Cit.*, p. 120.

place dans la société.

## b. Une nouvelle ère photographique ?

Le fait que la pratique photographique devienne si appropriable par tout un chacun remet pose la question de l'esthétique photographique. La vulgarisation de l'image photographique et des techniques rendent l'apprentissage technique plus facile et il est légitime de se demander si l'esthétique reste l'apanage des professionnels, si la popularisation de la photographie va éduquer le public d'amateur qui la pratique ou bien si, au contraire, la « qualité » photographique va être rabaissée car elle n'est, justement, plus pratiquée uniquement par des professionnels. Jerry Saltz, dans un article dans le New York Times déclare que ce qu'il « aime à propos des selfies, c'est ce que nous faisons après en avoir pris un : nous le rendons public. Et cela […] peut être assimilé à de l'art ». Nous pouvons donc nous demander si le selfie est entrain de redéfinir les normes photographiques, et si nous assistons à une nouvelle esthétique photographique amateur. Du point de vue de la réception, il est intéressant de se demander s'il peut y avoir expérience esthétique.

En premier lieu, il faut rappeler que, bien que la photographie ait d'abord été présentée devant l'Académie des Sciences et non celle des Beaux Arts, il est aujourd'hui indéniable qu'elle est parvenue au rang d'art. Comme le souligne Benjamin, cette question, qui a fait rage au XIX$^{ème}$ siècle, est en fait confuse et n'est pas la bonne question à se poser. Il aurait plutôt fallu se demander si « cette invention même ne transformait pas le caractère général de l'art. »[1] Ainsi, cette question peut à nouveau se poser aujourd'hui.

André Gunthert, s'est toujours réjouit, pour un historien de la photographie, d'être un témoin et un acteur d'un changement majeur alors en cours : le développement de la photographie numérique. À la fin des années 1990, alors que sa

[1] Walter Benjamin, *Op. Cit.* p. 26.

thèse interrogeait les changements iconographiques majeurs qu'a apporté le développement du gélatino-bromure d'argent à la fin des années 1880, l'historien s'attendait à ce que le numérique apporte tout autant de modifications révolutionnaires. Il en conclut, quinze ans plus tard, que « malgré plusieurs extensions notables, comme celle de l'autophotographie, il n'y a pas eu de révolution des images »[1]. Sa conclusion est assez simple : si le gélatino-bromure d'argent a suscité autant de changements, c'est parce qu'il a révolutionné l'image photographique dans sa forme même, en réduisant fortement les temps de poses. Nous passons alors d'une iconographie de l'immobile à celle de la fixation de mouvements rapides. Or, le numérique n'a pas apporté de changements fondamentalement visuels. Toujours selon André Gunthert, « la révolution de la photographie numérique est sa fluidité »[2]. C'est à dire que l'image photographique se diffuse de manière bien plus importante et étendue qu'auparavant.

Cette « fluidité » de l'image photographique pose ainsi la question du support. L'image photographique n'est plus un tirage physique mais une image contenue sur un système d'enregistrement de données (disque dur) et qui nécessite un système de lecture approprié pour être rendue visible (ordinateur, smartphone, etc.). Comme le souligne André Rouillé : « Le dispositif séculaire de la fenêtre ouverte sur le monde est aboli, le cadre-viseur de l'appareil photo a fait place à l'écran du smartphone. On est passé d'un espace illusionniste à un espace d'énonciation. D'un monde à un autre. »[3] Effectivement, la fluidité de l'image numérique entraîne sa communicabilité. Selon l'historien de l'art Geoffrey Batchen, le selfie représente « le basculement de la photographie d'une fonction mémorielle à une fonction d'outil communicationnel »[4]. Si ce que l'on a tendance a retenir du selfie, c'est la monstration exagérée de soi, c'est plutôt un autre facteur qui mérite amplement d'être analysé et mis en avant. En effet, le selfie change totalement l'idée d'art en

[1] André Gunthert, « Introduction : l'image fluide », *L'image partagée*, *Op. Cit.*, p. 10.

[2] *Ibid.*, p. 11.

[3] André Rouillé, « Selfie et autoportrait, d'un monde à l'autre », *Op. Cit.*

[4] Geoffrey Batchen, cité par Jerry Saltz, « At Arm's Lenght », *Op. Cit. [« the shift of the photograph [from] memorial function to a communication device. »]*

faisant de la photographie, non plus un outil de démonstration, mais en en faisant un outil communicationnel. La photographie fait parler. La photographie amateur devient aussi plus intimiste, de l'ordre du journal, mais avec la volonté d'être rendue plus ou moins publique, mais également bien plus répandue, puisque la photographie devient bien plus appropriable qu'auparavant.

Il s'est ainsi créée ces dernières années un conflit grandissant entre la photographie amateur et le photojournalisme professionnel.

Tout comme au XIXème siècle on avait peur que la photographie remplace les peintres et remplace l'Art, aujourd'hui, on a surtout peur que la photographie amateur fasse concurrence à la photographie professionnelle. André Gunthert remarque que « cette thèse connaîtra un essor remarqué après les attentats de Londres en 2005 »[1]. Lors des attentats de Londres, les images qui on fait l'actualité sont principalement des images d'amateur, prises par les victimes elles-mêmes des attentas. Le selfie fait que le citoyen, témoin d'un événement d'actualité, peut aussi faire cette actualité par la production de photographies.

Le refus par Visa pour l'Image en 2015 de montrer les photographies primées au World Press qui auraient été manipulées ou truquées montre bien l'autre versant de la controverse. Le photo-journalisme se targue d'une iconographie de la constatation, sans intervention ou manipulation en post-production, ceci en réaction à l'iconographie de l'image numérique et partagée, modifiable à souhait. Effectivement, la photographie numérique est aussi largement marquée par le soupçon de la manipulation et est aujourd'hui d'avantage contestée que le fut photographie argentique (pourtant tout autant manipulable). Le selfie amateur, lui, accorde un retour a quelque chose d'authentique. Effectivement, il y a dans le selfie, comme nous l'avons vu, une volonté d'affirmer, de montrer, de partager et d'authentifier ce que l'on est entrain de vivre. Son aspect spontané et sa transmission hors des circuits traditionnels médiatiques en font un moyen d'information alternatif.

[1] André Gunthert, « Introduction : l'image fluide », *L'image partagée*, *Op. Cit.*, p. 9.



**8.** Stringer/Reuters, *Des migrants se prennent en photo en mer*, 15 août 2015

Un exemple très récent est ce selfie de migrants. Ici, le fait qu'il s'agisse d'un selfie rend l'image plus authentique et lui donne une charge émotionnelle plus importante que si un photojournaliste avait joué le rôle de tierce personne qui rapporte l'information.

Ainsi, là où la tradition fait du photo-reportage et du photo-documentaire un outil d'information le plus neutre possible grâce à son apparente objectivité tout en lui donnant un aspect artistique et esthétique, le selfie et l'autophotographie ouvrent un tout autre champ radicalement différent. En terme d'information, la photographie d'amateur et le selfie introduisent un autre regard sensible pour le récepteur. En ce sens, ils ne concurrencent pas le photojournalisme mais le complètent.

C'est justement parce qu'il est complètement détaché et inconscient des préceptes photographiques professionnels techniques et artistiques que l'on retrouve dans le selfie une nouvelle esthétique beaucoup plus spontanée. Cependant, comme nous l'avons vu précédemment, la plus part des selfies sont semblables les uns aux autres. Ils sont finalement assez codifiés : on retrouve même des méthodes pour prendre de bons selfies. Ainsi, la pratique du selfie s'accorde parfaitement à l'étude sur la photographie amateur qu'a publié Pierre Bourdieu, et ce, dès 1965 : « On ne peut manquer d'être frappé d'abord par les régularités selon lesquelles s'organise la pratique commune : il est peu d'activités qui soient aussi stéréotypées et moins abandonnées à l'anarchie des intentions individuelles. »[1] Effectivement, bien que production individuelle, les selfies se ressemblent. Le simple fait qu'ils aient été nommés spécifiquement prouvent leur cohérence. C'est pourquoi, Bourdieu déclare justement qu'une pratique populaire n'engendre pas d'expérience esthétique : « Il serait naïf de croire que, avec la photographie, l'expérience esthétique est mise à la

[1] Pierre Bourdieu, *Un art moyen*, *Op. Cit.*, pp. 38-39.

portée de tous : c'est en effet le même principe qui fait que la photographie est une pratique populaire et qu'elle n'est que très rarement l'occasion d'une expérience esthétique. »

Pourtant, certaines formes de selfies font preuve d'un certain recule et d'auto-dérision, proposant une production assez différente et décalée des selfies que l'on rencontre le plus. C'est ce que nous allons voir dans la partie suivante.

## 2. Le selfie comme forme de création et de ré-appropriation :

### a. appropriation artistique et marketing

Le fait que le selfie soit une pratique populaire n'exclut pas qu'elle fasse aussi l'objet d'appropriation personnelles et créatives. Dès la seconde moitié du XIX$^{ème}$ siècle, la pratique photographique des amateurs s'était déjà développée, grâce à la manifestation d'un courant de vulgarisation scientifique, rendant la photographie plus appropriable. C'est ainsi qu'Albert Bergeret et Felix Drouin, publient, en 1891, un ouvrage sur la pratique photographique amateur, intitulé *Les récréations photographiques*[1]. Certes, du fait de la complexité de la technique photographique et des ressources financières qu'elle exigeait alors, cette pratique amateur est restée peu étendue, réservée aux milieux intellectuels et *Les récréations photographiques* de Bergeret et Drouin propose surtout des recettes toutes faites pour réaliser certains types de clichés (photogrammes, photographies d'éclairs, doubles expositions, etc.). Cependant, cela nous montre comment la photographie a rapidement fait l'objet de détournements amateurs.



**9.** *Chien prenant un selfie*, http://www.sadanduseless.com/2015/07/dogs-taking-selfies/

[1] Albert Bergeret, Félix Drouin, *Les récréations photographiques*, 2ème édition revue et corrigée, Mendel, Paris, 1893. Une version en ligne a été rendue disponible par la BNF sur Gallica : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k55654565 (dernière consultation le 10 septembre 2015).

Or, c'est justement parce que la photographie numérique est aujourd'hui devenue très appropriable par tout un chacun qu'elle permet une certaine éducation créative par une pratique décomplexée. Le selfie se découvre ainsi une valeur positive de par son aspect créatif et récréatif. La photographie numérique est aujourd'hui largement transmissible, modifiable, et détournable.

D'une part, il est ainsi très facile de trouver des selfies décalés de l'image habituelle que l'on en a (celle dont on en a fait le symptôme, que nous avons étudiés en première partie). Le selfie peut aussi être drôle et inventif. Plutôt que de le condamner, certains trouvent amusant de le détourner, permettant ainsi de dédramatiser le selfie. De plus, cela nous montre comment le selfie s'inclut dans une culture du web, une culture « geek », propre à Internet, emblème aujourd'hui d'une culture populaire massive et mondiale basée sur le partage. L'importance grandissante du partage des savoirs grâce aux vidéos que tout le monde peut produire sur une plateforme comme Youtube illustre bien ce phénomène.

André Gunthert résume ainsi la différence qui s'opère entre le modèle de partage que l'on retrouve sur Internet et le modèle institutionnel artistique : « plutôt que l'appropriation verticale de l'art contemporain, celle qu'on observe sur Internet procède selon un schéma horizontal, et se décline sous les formes de la copie, du remis ou de la rediffusion »[1].

D'autre part, on découvre des projets collectifs et participatifs, qui favorisent la coopération et la mise en commun des images, fonctionnant ainsi sur le modèle horizontal du partage et de la rediffusion. Les usages du selfie ne semblent donc pas uniquement centrés sur « soi » mais peuvent s'élargir à des usages collaboratifs et créatifs. Intéressons-nous ainsi a un projet comme le *Museum of Selfies* d'Olivia Muus. Ce projet consiste à prendre une photographie, laissant croire qu'un personnage d'une œuvre d'art classique se prend lui-même en selfie. Ceci créé des situations assez



**10.** Olivia Muus, Ania Adamiuk, photographie numérique postée sur http://museumofselfies.tumblr.com le 09 avril 2015

[1] André Gunthert, « La culture du partage ou la revanche des foules », *L'image partagée*, *Op. Cit.*, p. 100.



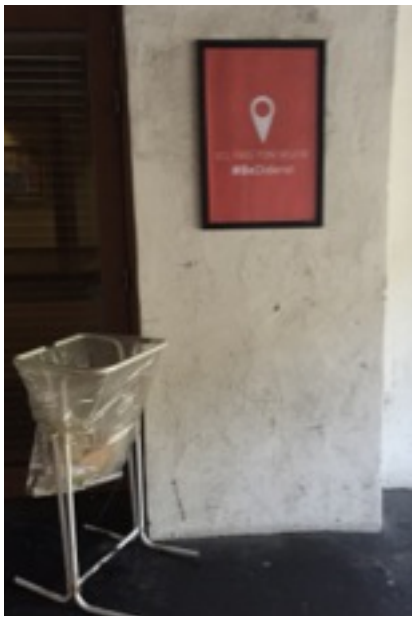

**11.** Capture d'écran du site Internet http://museumofselfies.tumblr.com, qui rassemble les images postées par tous les participants au projet Museum of Selfies. Le texte de présentation précise (nous traduisons) : « Bienvenue au Musée des Selfies. Ceci est un projet qui a commencé quand mon ami, alias ma main droite, et moi-même sommes allés au Musée National d'Art du Danemark à Copenhague. J'ai pris une photo pour le plaisir et j'ai aimé la façon dont cette chose simple pouvait changer leur caractère et donner à leur expression faciale une toute nouvelle signification. »

absurdes et caricaturales, jouant sur le décalage et l'anachronisme. Ce second degré tend ainsi à créer un espèce d'anti-selfie, comme une contre-culture, peut-être plus consciente des enjeux qu'engendre le selfie concernant la photographie, l'image de soi, et les rapports entre culture institutionnelle et culture populaire.

Ce genre de projets tend aussi à poser la question de la photographie au musée et de la récupération de ce qui concerne la culture populaire par les institutions et les industries culturelles.

Ains, le collectif international de professionnels du monde de l'art « Culture Themes » a lancé le « Museum Selfie Day » en janvier 2014, invitant les visiteurs de musées à se prendre en photographie devant les œuvres d'art, puis a poster ce selfies sur les réseaux sociaux. Mais les intentions derrière ce genre de projet restent floues : cela est-il un moyen d'encourager les gens à se ré-approprier l'art ? De rendre l'art et

les musées plus ludiques ? Et ainsi d'en permettre l'accès à un plus grand nombre ? Ou bien est-ce un argument marketing afin d'attirer d'avantage de visiteurs dans les institutions ? C'est à dire, finalement, un moyen détourné d'alimenter le marché de l'art à travers la récupération d'un élément de culture populaire.



**12.** Collection personnelle, photographie d'un panneau indiquant « Ici fait ton selfie » à côté d'une poubelle, 2015

Outre le domaine culturel, ce sont aussi les domaines politiques, économiques, ou commerciaux qui se sont emparés du phénomène selfie. Les politiques n'hésitent pas à l'utiliser pour se rapprocher des citoyens, en les rendant plus humains. Ce qu'on reprochait au journaliste du *Monde* Thomas Wieder est finalement repris par ceux-là même qui critiquaient cette attitude.

Il nous faut ainsi noter que, ce qui est nouveau, avec le selfie, c'est que ce n'est pas les « dominants », pour reprendre le lexique bourdieusien, qui ont imposé le selfie aux « dominés », mais le contraire. Le selfie est purement populaire, et ce sont les « stars » et autres « dominants » qui ont réutilisé son esthétique à leurs fins.

## 3. Le selfie et le bonheur individuel

### a. Monde rapide, éphémère et vain

Si les media ou des institutions pensent accroître leur visibilité grâce au selfie, il ne faut cependant pas oublier que le selfie, aussitôt publié, est aussitôt oublié, emporté dans un flux d'informations constant. De plus, la visibilité acquise par la publication sur un réseau social perd aussitôt de sa valeur dès lors que n'importe qui peut obtenir la même visibilité. Le selfie n'aura donc jamais la vocation d'offrir une visibilité durable. Le selfie participe-il à l'illusion d'aller au delà de sa finitude grâce à

la représentation de soi, comme le suggère André Bazin à propos de l'image photographique ? Le selfie nous libère-t-il de l'angoisse de la mort ? Ou bien faut-il voir dans le selfie les nouvelles vanités de notre époque ?

Puisque le selfie se veut preuve d'appartenance au monde, affirmation d'un présent et partage de celui-ci, ne serait-ce pas justement une manière de calmer notre angoisse ?

Dans la tradition picturale de la Vanité, dont le genre pictural naît principalement au XVII$^{ème}$ siècle, la fuite du temps, la mort et la fragilité et l'inutilité de la vie y sont représentés par des symboles récurrents. Natures mortes, crânes humains, horloges, sont là pour rappeler à l'homme que la beauté, le savoir, la considération sociale ou les honneurs sont vains, qu'il n'en restera rien après la mort. Aujourd'hui, rien que les flux d'informations que l'on reçoit par le biais d'Internet et d'autres médias nous éloignent de nous-mêmes, nous distraient constamment et sont eux-mêmes vains : ils sont si fugaces qu'ils nous rappellent sans cesse que rien n'est durable. La diffusion d'images sur les réseaux sociaux, entre autres, nous offre aujourd'hui un monde éphémère et volatile – Snapchat et ses images éphémères en est l'exemple frappant. En ce sens, il nous permet d'accepter que tout est éphémère et fugace et joue le rôle de catharsis.

André Bazin affirmait que la photographie a pour rôle de « fixer artificiellement les apparences charnelles de l'être [pour] l'arracher au fleuve de la durée : l'arrimer à la vie »[1]. Comme nous l'avons vu, beaucoup d'autres théoriciens voient dans la photographie « le théâtre de la mort » barthésien : la photographie a un rapport essentiel envers la vie et donc aussi envers la mort. Ainsi, la photographie est vanité en-elle même, au sens pictural du terme. En tentant d'arracher « les apparences charnelles de l'être », elle est vaine. Avec le selfie, il n'y a plus besoin de symboles ou d'allégorie : elle contient en elle-même l'affirmation de l'existence humaine et donc, de par ce désir d'affirmation si fort, la mort en ombre portée. Le selfie peut donc être une conséquence de la conscience de l'homme de sa finitude,

[1] André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, *op. cit.*, p. 10.

cette finitude entraînant le désir. Ainsi, selon Spinoza, chaque chose est constituée de désir : « chaque chose, autant qu'il est en elle, s'efforce de persévérer dans son être. »[1] Ce désir est même l'essence de l'être. Ces concepts de désir et de finitude nous entraînent ainsi sur la question du bonheur.

### b. Selfie : un bonheur qui se partage ?

Nous avons donc vu que le selfie est une image de soi faite par soi-même, différente de l'autoportrait, caractérisée par sa communicabilité, ni définitive ni déterminante durablement. Si le selfie a tout d'abord été très mal perçu et réduit à une pratique adolescente et puérile, il faut tout de même considérer que, grâce à la démocratisation de la technique photographique, le selfie s'est imposé comme un moyen de se ré-approprier son image dans un monde où les modèles iconographiques sont omniprésents.

Ainsi, le selfie, dans tout ce qu'il a de spontané et d'authentique, est une image réutilisée pour ses aspects « bon-enfant » : image chaleureuse, conviviale, heureuse. C'est même un moyen de communication très simple qui s'appuie sur une expression du visage : il ne nécessite pas de langage particulier, il est universel. Mais la photographie et le selfie plus particulièrement, en convoquant le réel de manière si authentique (ou qui semble l'être), métaphorisent une volonté d'affirmer son existence face à l'angoisse de la mort.

Le selfie est aussi avant-tout utilisé dans un contexte social : la plupart du temps, il sert à montrer à autrui que l'on est heureux, que l'on est épanoui, que l'on a une vie sociale réussie. C'est pourquoi il est souvent réutilisé par les institutions ou les politiques, comme nous venons de le constater. Mais il ne faut pas oublier que le selfie est aussi soumis aux critères de symboliques de présentation de soi : qu'on le veuille ou non, l'intentionnalité publique du selfie introduit des éléments de l'ordre de la mise en scène de soi.

Nous pouvons donc demander si, par la mise en scène de soi, le selfie est un moyen d'atteindre le bonheur ou bien s'il n'enferme pas une conception factice du

[1] Baruch de Spinoza, *L'Ethique*, III, 6, Folio Essais, 1994

bonheur dans une seule et même forme et mode d'expression.

Cette question soulève de vastes et complexes problèmes philosophiques, car tout dépend de la définition que l'on donne du bonheur ainsi qu'au plaisir.

Abordons tout d'abord une conception eudémoniste du bonheur : celui-ci doit être alors le but ultime de l'existence, il est le « souverain bien » aristotélicien, et on y parvient au moyen de sa raison. Nous pouvons considérer d'autre part un conception hédoniste du bonheur, s'attachant d'avantage aux plaisirs de l'instant présent, à en profiter sans se soucier des conséquences, et à éviter le déplaisir. Il s'agit ici de se demander si la recherche du bonheur est concurrencée par la recherche des plaisirs ou non.

En revanche, ces deux doctrines, définies ici de manière assez grossière pour en faire ressortir les principaux enjeux, ne sont pas forcément concurrentielles ni en opposition stricte. Ainsi, le bonheur peut aussi se chercher à travers la jouissance de plaisirs raisonnés, c'est à dire une jouissance des plaisirs qui ne nuit pas à autrui et qui s'inquiète des conséquences engendrées. C'est par l'usage de la réflexion que s'effectue cette jouissance.

Ainsi, en pratique, le selfie peut être un moyen d'atteindre le bonheur au sens hédoniste car il permet une jouissance du moment présent.

Comme il est l'affirmation d'une présence de soi à un moment et à un endroit donné, le selfie participe ainsi à prendre conscience de situations quotidiennes ou banales. Il valorise ainsi une contemplation du quotidien. Le selfie peut ainsi être une sorte de haïku photographique de soi. Cela peut-être surtout le cas lorsque l'on réalise des selfies mais sans les diffuser ni les partager à autrui. Le selfie peut être vu comme un moyen de réflexion introspectif.

C'est plutôt au niveau de la diffusion que la question du bonheur devient plus problématique. En effet, dans sa forme visuelle assez stéréotypée, nous pouvons nous demander s'il ne risque pas d'imposer un bonheur pour tous : ceci étant assez dangereux si l'on considère que le bonheur est une recherche d'orde individuelle et personnelle.

De plus, les intentions que l'on a quand on diffuse un selfie ne sont pas forcément bienveillantes : si parfois ces intentions sont simplement de l'ordre du partage, d'un « clin d'œil » affectueux adressé à un proche, il arrive d'autres fois que l'on recherche surtout l'estime et l'admiration d'autrui. C'est pour cela que l'on se montre principalement sous son meilleur jour sur un selfie, ou bien que l'on met en valeur ses atouts. Or, le bonheur idéal voudrait qu'on recherche autant son bonheur que celui des autres, et non qu'on recherche à susciter l'admiration ou l'envie. Selon Michel Onfray, que nous considérons ici pour son rapport à l'hédonisme, « autrui ne constitue pas la mesure de soi, il s'agit de viser des objectifs plus élevés. Un quidam vaut moins, en termes d'idéal, qu'un objectif haut placé comme la vie bienheureuse »[1]. Cette considération où l'on souhaite avant tout se comparer aux autres, nous rappelle la mise en garde rousseauiste concernant la tendance de l'homme à se comparer aux autres. Tout ceci situe d'avantage le selfie dans le désir que dans le plaisir. Le désir est alors souvent trompeur : on croit que l'on va atteindre le bonheur par la réalisation de ses désirs (dans notre cas d'étude, désir de plaire aux autres, par exemple), alors que cette réalisation n'entraîne pas le bonheur mais purement et simplement la multiplication d'autres désirs, toujours impossible à combler.

Le selfie est alors à nouveau à double tranchant : à la fois outil d'introspection, qui peut nous aider à trouver notre place dans la société, à travailler sur nous-mêmes, il peut aussi nous nuire, dans le sens où nous désirons sans cesse plaire à autrui, susciter l'envie à travers une image de soi.

[1] Michel Onfray, *Contre-histoire de la philosophie I.*, *Op. Cit.*, p. 75.

# Conclusion

Souvent apparenté au narcissisme, accusé d'être le mal du XXI$^{ème}$ siècle, nous sommes revenus sur les concepts qui ont forgé les théories de la photographie en général depuis son apparition pour nous interroger sur l'inclusion ou non du selfie dans une histoire globale de l'usage social photographique. Nous avons vu que le selfie n'est pas si superficiel que ce que l'on en dit : il soulève un grand nombre d'interrogations philosphiques, esthétiques, et sociologiques. À travers toutes ces sources que nous avons fait dialoguer, nous nous demandions si le selfie était un phénomène nouveau et bouleversant ou bien s'il s'inscrivait dans une évolution de la photographie et de la culture connectée.

Nous avons donc vu que le selfie est, certes, un nouveau type d'image dans sa forme pure, né de la photographie numérique, et qui se caractérise et se différencie des iconographies déjà existantes par sa spontanéité, sa volonté d'être partagé et son rapport inséparable avec le dialogue et la communication. C'est pourquoi nous pouvons affirmer que le selfie n'est pas un changement radical dans les pratiques sociales photographiques : il est la continuité de la volonté de se représenter, il est l'apogée du « soi-même » comme créateur et acteur de la photographie amateur. Il n'est pas un phénomène indépendant et autonome, il prend ses racines dans tout un phénomène d'accélération et de simplification des moyens de communication avec Internet, notamment.

Bien que le selfie ne procure ni honneur, ni richesse, et qu'il n'ait pas de valeur qualitative, puisque qu'il est faisable par tout le monde, ni esthétique, ni de durabilité, il permet de se ré-approprier son image, et de nous focaliser sur l'instant présent. Il peut être le témoin d'une quête de la personnalité. Il peut nous aider à trouver notre place dans notre société. Il peut nous aider à nous sentir vivant. Il peut aussi nous aider à profiter d'un moment, d'un instant présent. Il n'est pas déterminant, il est à l'image de nos expériences : multiples, différentes, successives. Comme le temps vivant, le temps de l'existence, il n'est jamais figé. Il n'est

cependant pas forcément auto-centré ou purement narcissique car il est communicationnel : il se donne aux autres. Il peut aussi être un moyen de, non pas se contempler soi-même au sens narcissique du terme, mais s'intéresser à soi, à sa personne, d'en jouir pleinement, à condition de ne pas se perdre dans la comparaison systématique à autrui.

Par ailleurs, le selfie donne souvent l'image joyeuse d'une forte cohésion, d'un « vivre ensemble » et d'un partage réussis, constructifs. Il contextualise une action, et renoue ainsi avec la notion de preuve photographique, preuve que l'on remettait en doute avec la photographie numérique. Or, le selfie est principalement représentatif, tout comme la photographie familiale privée, de moments heureux, et donc, choisis. Il nous faut alors nous demander si ceci est illusoire, utopique. Effectivement, la récupération du selfie en tant qu'objet marketing ne doit pas être oubliée et peut, à l'avenir, instaurer un soupçon quant à l'authenticité du selfie et de ses intentions. N'oublions pas que, si la photographie est aujourd'hui, largement l'apanage de la culture populaire, cette dernière est souvent victime d'une récupération par les industries culturelles, économiques et politiques. En tant que pratique individuelle et personnelle, la photographie et le selfie peuvent ainsi être appréciés pour toutes les caractéristiques sur le rapport à soi, l'écoute de soi, l'apprentissage de soi qu'ils apportent. Le selfie s'inscrit aussi dans une appropriation de l'image photographique qui engage notre créativité et crée de nouvelles esthétiques.. En revanche, dès lors qu'il y a un rapport à la présentation à autrui, il y a forcément des enjeux sociologiques qui se mettent en place. Le selfie n'est donc pas en soi mauvais ou néfaste, il n'est pas l'appanage narcissique d'adolescents perdus, en mal de reconnaissance. Il peut au contraire être un outil de jouissance du présent pour tout hédoniste qui considère le plaisir de l'instant présent précieux. Ce qui est problématique, c'est n'est donc pas le selfie en lui-même, mais l'usage qui en est fait.

# Bibliographie :


- ARISTOTE, *Éthique à Nicomaque*, traduction J. Tricot, Vrin, 1971

- ARNETT, Jeffrey, « The evidence for generation we against generation me », *in Emerging Adulthood*, mars 2013, volume 1, pp. 5-10

- BARTHES, Roland, *La chambre claire, note sur la photographie*, Paris, Éditions de l'Étoile, Gallimard Seuil (Cahiers du cinéma), 1980

- BAZIN, André, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Éditions du Cerf, 2002

- BENJAMIN, Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, version de 1939, Éditions Gallimard (collection Folioplus Philosophie), 2005

- BENJAMIN, Walter, *Petite histoire de la photographie*, Paris, Éditions Allia, 2012

- BOURDIEU, Pierre, *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Minuit, 1962

- BRUNET, François, *La naissance de l'idée de photographie*, Paris, Presses Universitaires de France, 2000

- COUCHOT, Edmond, *Des images, du temps et des machines dans les arts et la communication*, Paris, Éditions Jacqueline Chambon, 2007

- FLAHAULT, François, *Le sentiment d'exister. Ce soi qui ne va pas de soi*, Descartes et Cie, 2002

- FLUSSER, Vilém, *Pour une philosophie de la photographie*, Belval, Circé, 1996

- FREUND, Gisèle, *Photographie et société,* Paris, Éditions du Seuil, 1974

- GOFFMAN, Erving, *La mise en scène de la vie quotidienne*, *tome 1 La Présentation de soi*, Éditions de Minuit, coll. « Le Sens Commun », 1973

- GOFFMAN, Erving, *La mise en scène de la vie quotidienne, tome 2 Les Relations en public*, Éditions de Minuit, coll. « Le Sens Commun », 1973

- GUNTHERT, André, *L'image partagée, la photographie numérique*, Textuel, Paris, 2015

- HEINICH, Nathalie, *De la visibilité, excellence et singularité en régime médiatique*, Paris, Gallimard (Bibliothèque des sciences humaines), 2012

- HONNETH, Axel, « La Théorie de la reconnaissance : une esquisse » et « Visibilité et invisibilité : sur l'épistémologie de la "reconnaissance" », *Revue du MAUSS* n° 23, 2004

- LASCH, Christopher, *La culture du narcissisme*, *la vie américaine à un âge de déclin des espérances*, Climats, 2000

- LENAIN, Thierry, « Les images-personnes et la religion de l'authenticité », *in* Ralph Dekoninck, Myriam Watthee-Delmotte (éd.), *L'idole dans l'imaginaire occidental*, L'Harmatthan, 2005

- MARSHALL, P. David, « New media - new self. The changing power of celebrity », *in The Celebrity Culture Reader*, 2006

- MCLUHAN, Marshall, *Pour comprendre les médias. Les prolongements techniques de l'homme*, [1964], Seuil, 1968

- MOHOLY-NAGY, László, *Peinture, photographie, film*, [1925], Paris, Gallimard Folio, 2007.

- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, Flammarion, 2008

- SCHAEFFER, Jean-Marie, *L'image précaire : du dispositif photographique*, Paris, Éditions du Seuil (Poétique), 1987.

- SOULAGES, François, *Esthétique de la photographie : la perte et le reste*, Paris, Éditions Armand Colin (Armand Colin Cinéma), 2005.

- TISSERON, Serge, *L'intimité surexposée*, 2001, Ramsay, (rééd. Hachette) 2003

- TISSERON, Serge, *Virtuel, mon amour : penser, aimer et souffrir à l'ère des nouvelles technologies*, Albin Michel, 2010

• TODOROV, Tzvetan, *Éloge de l'individu : essai sur la peinture flamande de la Renaissance*, Paris, Adam Biro, 2000

• Articles :

• GUNTHERT, André, « La consécration du selfie, une histoire culturelle », L'image sociale, [en ligne http://imagesociale.fr/1370]

• MARESCA, Sylvain, « L'introduction de la photographie dans la vie quotidienne », *Études photographiques*, 15 Novembre 2004, [En ligne], mis en ligne le 15 février 2005. URL : http://etudesphotographiques.revues.org/395

• RÉMY, Cathy, « Mona Lisa et moi », *Le Monde*, 11 avril 2015

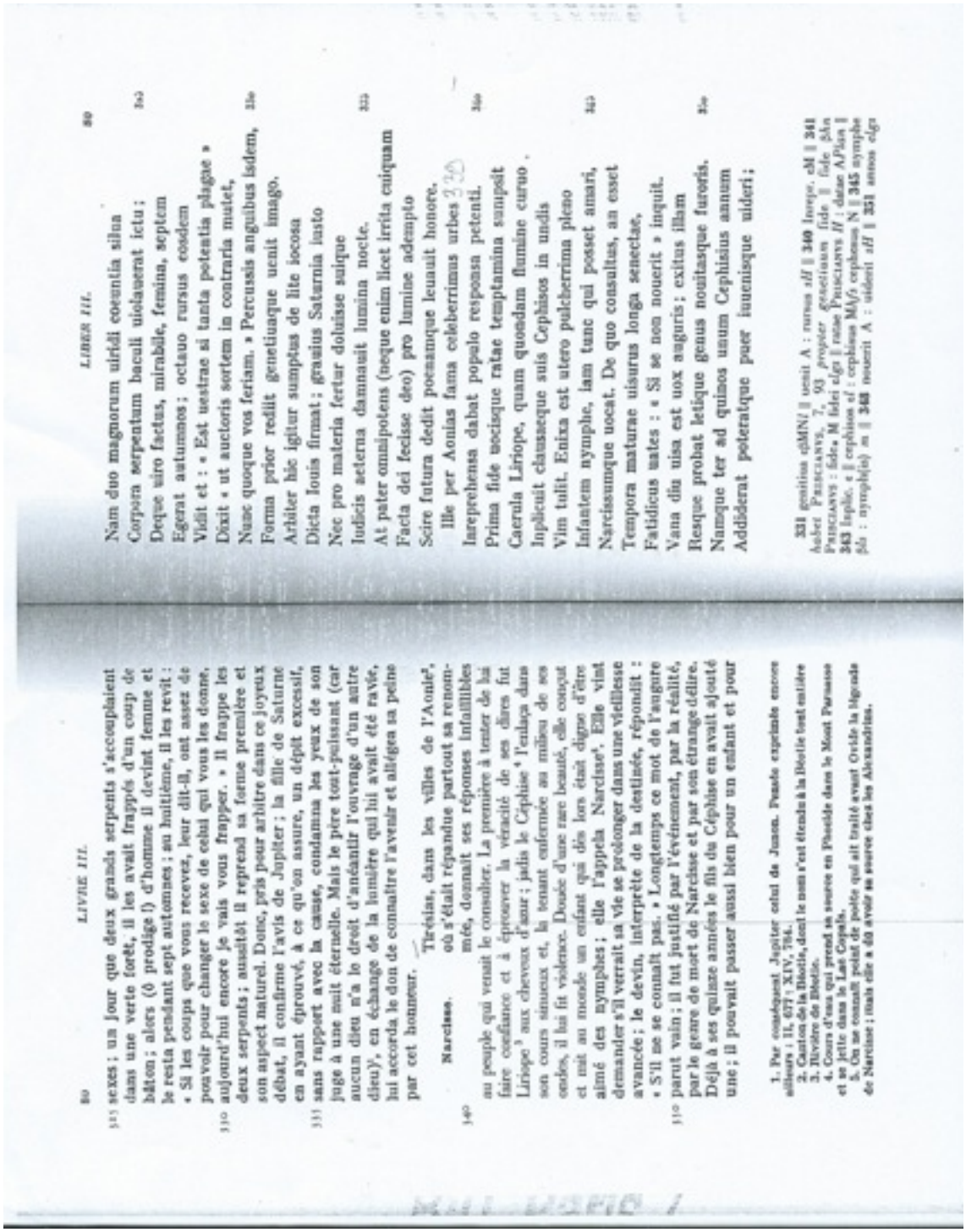
• SALTZ, Jerry, « Art at Arm's Length : A history of the Selfie », Vulture, 26 janvier 2014 [disponible en ligne : http://www.vulture.com/2014/01/history-of-the-selfie.html]

• TEYSSOT, Georges, « Fenêtres et écrans : entre intimité et extimité », *Revue Appareil*, 2009, http://appareil.revues.org/1005

• TURKLE, Sherry, « The documented life », *The New York Times*, 15 décembre 2013

# Annexe : Extrait des *Métamorphoses* d'Ovide : Livre III, « Narcisse ».

Ovide, « Narcisse », *Les Métamorphoses, Tome I Livres I-V*, Les Belles lettres, collection des universités de France, 2002, traduction Georges Lafaye, revue et corrigée par J. Fabre, Livre III, pp. 80-86



un jeune homme ; chez beaucoup de jeunes gens, chez beaucoup de jeunes filles il faisait naître le désir ; mais sa beauté encore tendre cachait un orgueil si dur que ni jeunes gens ni jeunes filles ne purent le toucher.

**Écho.**

Un jour qu'il chassait vers ses filets des cerfs tremblants, il frappa les regards de la nymphe à la voix sonore qui ne sait ni se taire quand on lui parle, ni parler la première, de la nymphe qui répète les sons, Écho[1]. En ce temps là, Écho avait un corps ; ce n'était pas simplement une voix et pourtant sa bouche bavarde ne lui servait qu'à renvoyer, comme aujourd'hui, les derniers mots de tout ce qu'on lui disait. Ainsi l'avait voulu Junon ; quand la déesse pouvait surprendre les nymphes qui souvent, dans les montagnes, s'abandonnaient aux caresses de son Jupiter, Écho la retenait habilement par de longs entretiens, pour donner aux nymphes le temps de fuir. La fille de Saturne s'en aperçut : « Cette langue qui m'a trompée, dit-elle, ne te servira plus guère et tu ne feras plus de ta voix qu'un très bref usage. » L'effet confirme la menace ; Écho cependant peut encore répéter les derniers sons émis par la voix et rapporter les mots qu'elle a entendus.

Donc à peine a-t-elle vu Narcisse errant à travers les campagnes solitaires que, brûlée de désir, elle suit furtivement ses traces ; plus elle le suit, plus elle se rapproche du feu qui l'embrase ; le soufre vivace dont on enduit l'extrémité des torches ne s'allume pas plus rapidement au contact de la flamme. Oh ! que de fois elle voulut l'aborder avec des paroles caressantes et lui adresser de douces prières ! Sa nature s'y oppose et ne lui permet pas de commencer ; mais du moins puisqu'elle en a la permission, elle est prête à guetter des sons auxquels elle pourra répondre par des paroles.

Il advint que le jeune homme, séparé de la troupe de ses fidèles compagnons, cria : « Y a-t-il quelqu'un près de moi ? » « Moi » répondit Écho. Plein de stupeur, il

1. Ovide est le premier poète, à notre connaissance, qui ait raconté cette légende d'Écho et qui l'ait mise en rapport avec celle de Narcisse.



Multi illum iuuenes, multae cupiere puellae ;
Sed fuit in tenera tam dura superbia forma
Nulli illum iuuenes, nullae tetigere puellae.
Adspicit hunc trepidos agitantem in retia ceruos
Vocalis nymphe, quae nec reticere loquenti
Nec prius ipsa loqui didicit, resonabilis Echo.
Corpus adhuc Echo, non uox erat ; et tamen usum
Garrula non alium, quam nunc habet, oris habebat,
Reddere de multis ut uerba nouissima posset.
Fecerat hoc Iuno, quia, cum deprendere posset
Sub Ioue saepe suo nymphas in monte iacentis,
Illa deam longo prudens sermone tenebat,
Dum fugerent nymphae. Postquam hoc Saturnia sensit :
« Huius » ait « linguae, qua sum delusa, potestas
Parua tibi dabitur uocisque breuissimus usus. »
Reque minas firmat ; tamen haec in fine loquendi
Ingeminat uoces auditaque uerba reportat.
Ergo ubi Narcissum per deuia rura uagantem
Vidit et incaluit, sequitur uestigia furtim ;
Quoque magis sequitur, flamma propiore calescit,
Non aliter quam cum summis circumlita taedis
Admotas rapiunt uiuacia sulphura flammas.
O quotiens uoluit blandis accedere dictis
Et mollis adhibere preces ! Natura repugnat
Nec sinit incipiat ; sed, quod sinit, illa parata est
Exspectare sonos, ad quos sua uerba remittat.
Forte puer, comitum seductus ab agmine fido,
Dixerat : « Ecquis adest ? » et « adest » responderat Echo.
Hic stupet, utque aciem partes dimittit in omnis,

**358** prius βM : prior *eNfs* || **362** quia cum *Aea* : quae cum *aff* || **363** Cum Ioue *s* || iacentis N : iacentes *nA* || **365** hoc *eMNf* : haec *s* || **374** Ammotas—flammas β Admotam—flammam *MHegs* || **376** mollis N : molles *nA* || **380** ecquis *e* : etquis βM*bs* || **381** utque βM : atque *eNfs* || omnis N : omnes *nA*

promène de tous côtés ses regards. « Viens ! » crie-t-il à pleine voix ; à son appel elle répond par un appel. Il se retourne et, ne voyant venir personne : « Pourquoi, dit-il, me fuis-tu ? » Il recueille autant de paroles qu'il en a prononcé. Il insiste et, abusé par la voix qui semble alterner avec la sienne : « Ici ! reprend-il, réunissons-nous ! » Il n'y avait pas de mot auquel Écho pût répondre avec plus de plaisir : Unissons-nous ! » répète-t-elle et, appuyant en personne ce qu'elle a dit, elle sort de la forêt et veut jeter ses bras autour du cou tant espéré. Narcisse fuit et, tout en fuyant : « Retire ces mains qui m'enlacent, dit-il ; je mourrai avant que tu ne disposes de moi à ton gré ! » Elle ne répéta que ces paroles : « dispose de moi à ton gré ! » Méprisée, elle se cache dans les forêts ; elle abrite sous la feuillée son visage accablé de honte et depuis lors elle vit dans des antres solitaires ; mais son amour est resté gravé dans son cœur et le chagrin d'avoir été repoussée ne fait que l'accroître. Les soucis qui la tiennent éveillée épuisent son corps misérable, la maigreur dessèche sa peau, toute la sève de ses membres s'évapore. Il ne lui reste que la voix et les os ; sa voix est intacte, ses os ont pris, dit-on, la forme d'un rocher. Depuis, cachée dans les forêts, elle ne se montre plus sur les montagnes ; mais tout le monde l'entend ; un son, voilà tout ce qui survit en elle.

Comme cette nymphe, d'autres, nées dans les eaux ou sur les montagnes, et auparavant une foule de jeunes hommes s'étaient vus dédaignés par Narcisse. Aussi une victime de ses mépris, levant les mains vers le ciel, s'écria : « Puisse-t-il aimer, lui aussi, et ne jamais posséder l'objet de son amour ! » La déesse de Rhamnonte[1] exauça cette juste prière. Il y avait une source limpide dont les eaux brillaient comme de l'argent ; jamais les pâtres ni les chèvres qu'ils faisaient paître sur la montagne, ni aucun autre bétail ne l'avaient effleurée, jamais un oiseau, une bête sauvage ou un rameau tombé d'un arbre n'en avait troublé la pureté. Tout alentour s'étendait un gazon dont ses eaux entretenaient la vie par leur voisinage, et

1. Némésis avait un temple célèbre à Rhamnonte, bourg de l'Attique ; on lui demandait de punir les outrages et l'injustice.



Voce « Veni » magna clamat ; uocat illa uocantem.
Respicit et rursus nullo uenente : « Quid » inquit
« Me fugis? » et totidem, quot dixit, uerba recepit.
Perstat et alternae deceptus imagine uocis :
« Huc coeamus » ait nullique libentius umquam
Responsura sono « coeamus » rettulit Echo ;
Et uerbis fauet ipsa suis egressaque silua
Ibat, ut iniceret sperato bracchia collo.
Ille fugit fugiensque « manus complexibus aufer ;
Ante » ait « emoriar quam sit tibi copia nostri. »
Rettulit illa nihil nisi « sit tibi copia nostri. »
Spreta latet siluis pudibundaque frondibus ora
Protegit et solis ex illo uiuit in antris.
Sed tamen haeret amor crescitque dolore repulsae
Et tenuant uigiles corpus miserabile curae
Adducitque cutem macies et in aera sucus
Corporis omnis abit. Vox tantum atque ossa supersunt ;
Vox manet ; ossa ferunt lapidis traxisse figuram.
Inde latet siluis nulloque in monte uidetur ;
Omnibus auditur ; sonus est, qui uiuit in illa.
Sic hanc, sic alias undis aut montibus ortas
Luserat hic nymphas, sic coetus ante uiriles.
Inde manus aliquis despectus ad aethera tollens :
« Sic amet ipse licet, sic non potiatur amato. »
Dixerat ; adsensit precibus Rhamnusia iustis.
Fons erat inlimis, nitidis argenteus undis,
Quem neque pastores neque pastae monte capellae
Contigerant aliudue pecus, quem nulla uolucris
Nec fera turbarat nec lapsus ab arbore ramus.
Gramen erat circa, quod proximus umor alebat,

**390** aufer *H* : aufert A || **396** Et tenuant *Aωo* : Extenuant *e cod. Berol. Burmann* Attenuant *H* || **400, 401**, collato **393**, delendos censebant *H et Haupt* || **406** adsensit *esp* || **407** *Subst* SENECA, *Nat. qu.* 3, 1, 1 inlimis *eM* : illimis *Nem*

une forêt qui empêchait le soleil d'attiédir l'atmosphère du lieu. Là le jeune homme, qu'une chasse ardente et la chaleur du jour avaient fatigué, vint se coucher sur la terre, séduit par la beauté du site et par la fraîcheur de la source. Il veut apaiser sa soif ; mais il sent naître en lui une soif nouvelle ; tandis qu'il boit, séduit par l'image de sa beauté qu'il aperçoit, il se passionne pour une illusion sans corps ; il prend pour un corps ce qui n'est que de l'eau ; il s'extasie devant lui-même ; il demeure immobile, le visage impassible, semblable à une statue taillée dans le marbre de Paros[1]. Étendu sur le sol, il contemple ses yeux, deux astres, sa chevelure digne de Bacchus et non moins digne d'Apollon[2], ses joues lisses, son cou d'ivoire, sa bouche gracieuse, son teint qui à un éclat vermeil unit une blancheur de neige ; enfin il admire tout ce qui le rend admirable. Sans s'en douter, il se désire lui-même ; il est l'amant et l'objet aimé, le but auquel s'adressent ses vœux ; les feux qu'il cherche à allumer sont en même temps ceux qui le brûlent. Que de fois il donne de vains baisers à cette source fallacieuse ! Que de fois, pour saisir son cou, qu'il voyait au milieu des eaux, il y plongea ses bras, sans pouvoir s'atteindre ! Que voit-il ? Il l'ignore ; mais ce qu'il voit le consume ; la même erreur qui trompe ses yeux les excite. Crédule enfant, pourquoi t'obstines-tu vainement à saisir une image fugitive ? Ce que tu recherches n'existe pas ; l'objet que tu aimes, tourne-toi et il s'évanouira. Le fantôme que tu aperçois n'est que le reflet de ton image ; sans consistance par soi-même, il est venu et demeure avec toi ; avec toi il va s'éloigner, si tu peux t'éloigner.

Ni le souci de Cérès[3], ni le besoin de sommeil ne peuvent l'arracher de ce lieu ; couché sur l'herbe épaisse, il contemple d'un regard insatiable l'image mensongère ; il meurt, victime de ses propres yeux ; légèrement soulevé et tendant ses bras vers les arbres qui l'entourent : « Ju-

1. Île de la Mer Égée, qui a fourni aux grands statuaires de la Grèce un des plus beaux marbres que l'on connaisse.
2. Bacchus et Apollon sont le plus souvent représentés avec une longue chevelure par les poètes et les artistes de l'antiquité ; c'est un des attributs de leur éternelle jeunesse.
3. Le souci de la nourriture, la faim. Métonymie qui était devenue usuelle.



Siluaque sole locum passura tepescere nullo.
Hic puer, et studio uenandi lassus et aestu,
Procubuit faciemque loci fontemque secutus.
Dumque sitim sedare cupit, sitis altera creuit ;
Dumque bibit, uisae correptus imagine formae,
Spem sine corpore amat ; corpus putat esse quod unda est.
Adstupet ipse sibi uultuque inmotus eodem
Haeret, ut e Pario formatum marmore signum.
Spectat humi positus geminum, sua lumina, sidus
Et dignos Baccho, dignos et Apolline crines
Impubesque genas et eburnea colla decusque
Oris et in niueo mixtum candore ruborem
Cunctaque miratur quibus est mirabilis ipse.
Se cupit inprudens et qui probat ipse probatur,
Dumque petit petitur pariterque accendit et ardet.
Inrita fallaci quotiens dedit oscula fonti!
In mediis quotiens uisum captantia collum
Bracchia mersit aquis nec se deprendit in illis!
Quid uideat, nescit ; sed quod uidet, uritur illo
Atque oculos idem, qui decipit, incitat error.
Credule, quid frustra simulacra fugacia captas?
Quod petis est nusquam ; quod amas, auertere, perdes.
Ista repercussae, quam cernis, imaginis umbra est.
Nil habet ista sui ; tecum uenitque manetque ;
Tecum discedet, si tu discedere possis.
Non illum Cereris, non illum cura quietis
Abstrahere inde potest ; sed opaca fusus in herba
Spectat inexpleto mendacem lumine formam
Perque oculos perit ipse suos ; paulumque leuatus,
Ad circumstantes tendens sua bracchia siluas :

417 unda cMNel : umbra $e^1\beta^2 s$ *H* || 418 Adstupet β(M)*hs* : At stupet cNm[2] Ac stupet *efgm*[1] || 425 inprud. cM || 427 Inrita *e* : irrita M || 428, 429 mediis — aquis MN : medias—aquas *Ais*

mais amant, dit-il, ô forêts, a-t-il subi un sort plus cruel? Vous le savez ; car vous avez souvent offert à l'amour un refuge opportun. Vous, dont la vie compte tant de siècles, vous souvient-il d'avoir jamais vu dans cette longue suite de temps un amant dépérir comme moi? Un être me charme et je le vois ; mais cet être que je vois et qui me charme, je ne puis l'atteindre ; si grande est l'erreur qui contrarie mon amour. Pour comble de douleur, il n'y a entre nous ni vaste mer, ni longues routes, ni montagnes, ni remparts aux portes closes ; c'est un peu d'eau qui nous sépare. Lui aussi, il désire mon étreinte, car chaque fois que je tends mes lèvres vers ces eaux limpides pour un baiser, chaque fois il s'efforce de lever vers moi sa bouche. Il semble que je puis le toucher ; un très faible obstacle s'oppose seul à notre amour. Qui que tu sois, viens ici ; pourquoi, enfant sans égal, te jouer ainsi de moi? Où fuis-tu, quand je te cherche? Ce ne sont du moins ni ma figure, ni mon âge qui peuvent te faire fuir ; des nymphes même m'ont aimé. Ton visage amical me promet je ne sais quel espoir ; quand je te tends les bras, tu me tends les tiens de toi-même ; quand je te souris, tu me souris. Souvent même j'ai vu couler tes pleurs, quand je pleurais ; tu réponds à mes signes en inclinant la tête et, autant que j'en puis juger par le mouvement de ta jolie bouche, tu me renvoies des paroles qui n'arrivent pas jusqu'à mes oreilles. Mais cet enfant, c'est moi ; je l'ai compris et mon image ne me trompe plus ; je brûle d'amour pour moi-même. j'allume la flamme que je porte dans mon sein. Que faire? Attendre d'être imploré ou implorer moi-même? Et puis, quelle faveur implorer maintenant? Ce que je désire est en moi ; ma richesse a causé mes privations[1]. Oh ! que ne puis-je me séparer de mon corps ! Vœu singulier chez un amant, je voudrais que ce que j'aime fût loin de moi. Déjà la douleur épuise mes forces ; il ne me reste plus longtemps à vivre, je m'éteins à la fleur de mon âge. La mort ne m'est point cruelle, car elle me délivrera de mes douleurs ; je voudrais que cet objet de ma tendresse eût une plus longue exis-

1. S'il n'était pas si beau, il ne chercherait pas si avidement son image. L'étymologie commune de inops et de copia renferme l'antithèse.



« Ecquis, io siluae, crudelius » inquit « amauit?
Scitis enim et multis latebra opportuna fuistis.
Ecquem, cum uestrae tot agantur saecula uitae,
Qui sic tabuerit, longo meministis in aeuo?
Et placet et uideo ; sed quod uideoque placetque
Non tamen inuenio ; tantus tenet error amantem.
Quoque magis doleam, nec nos mare separat ingens
Nec uia nec montes nec clausis moenia portis ;
Exigua prohibemur aqua. Cupit ipse teneri ;
Nam quotiens liquidis porreximus oscula lymphis,
Hic totiens ad me resupino nititur ore.
Posse putes tangi ; minimum est quod amantibus obstat.
Quisquis es, huc exi ; quid me, puer unice, fallis?
Quoue petitus abis? certe nec forma nec aetas
Est mea quam fugias et amarunt me quoque nymphae.
Spem mihi nescio quam uultu promittis amico ;
Cumque ego porrexi tibi bracchia, porrigis ultro ;
Cum risi, arrides. Lacrimas quoque saepe notaui
Me lacrimante tuas ; nutu quoque signa remittis ;
Et, quantum motu formosi suspicor oris,
Verba refers aures non peruenientia nostras.
Iste ego sum ; sensi nec me mea fallit imago ;
Vror amore mei, flammas moueoque feroque.
Quid faciam? roger anne rogem? Quid deinde rogabo?
Quod cupio mecum est ; inopem me copia fecit.
O utinam a nostro secedere corpore possem !
Votum in amante nouum, uellem quod amamus abesset.
Iamque dolor uires adimit nec tempora uitae
Longa meae superant primoque exstinguor in aeuo.
Nec mihi mors grauis est posituro morte dolores ;
Hic, qui diligitur, uellem diuturnior esset.

442 Ecquis Nαω : Et quis βMelop || 444 Ecquem εαω : Et quem βMlfnp || 463 Iste εβMheop : Ille Ns Ipse f || 470 exting. M

tence ; mais, unis par le cœur, nous mourrons en exhalant le même soupir. »

A ces mots, il revint, dans son délire, contempler son image ; ses larmes troublèrent les eaux et l'agitation du bassin obscurcit l'apparition. Quand il la vit s'effacer : « Où fuis-tu, cria-t-il? Demeure ; n'abandonne pas, cruel, celui qui t'adore. Ce que je ne puis toucher, laisse-moi au moins le contempler ! Laisse-moi fournir un aliment à ma triste folie ! » Au milieu de ces plaintes, il arracha son vêtement depuis le haut et, de ses mains blanches comme le marbre, il frappa sa poitrine nue, qui, sous les coups, se colora d'une teinte de rose ; ainsi des fruits, blancs d'un côté, sont, de l'autre, nuancés de rouge ; ainsi la grappe de raisin[1] aux tons changeants se tache de pourpre, quand elle n'est pas encore mûre. A peine eut-il vu ces meurtrissures dans l'onde redevenue limpide qu'il n'en put supporter davantage ; comme la cire dorée fond devant une flamme légère ou le givre du matin sous un tiède rayon de soleil, ainsi il dépérit, consumé par l'amour, et il succombe au feu secret qui le dévore lentement. Il a perdu ce teint dont la blancheur se colorait d'un éclat vermeil ; il a perdu son air de santé, ses forces et tous les charmes qu'il admirait naguère ; dans son corps il ne reste plus rien de la beauté que jadis Écho avait aimée. Quand elle le revit, bien qu'animée contre lui de colère et de ressentiment, elle le prit en pitié ; chaque fois que le malheureux jeune homme s'était écrié : « Hélas ! » la voix de la nymphe lui répondait en répétant : « Hélas ! » Quand de ses mains il s'était frappé les bras[2], elle lui renvoyait le son de ses coups. Les dernières paroles qu'il prononça, en jetant, selon sa coutume, un regard dans l'onde, furent : « Hélas ! enfant que j'ai vainement chéri ! » Les lieux d'alentour retentirent des mêmes mots en nombre égal ; il avait dit : « Adieu ! » — « Adieu ! » répliqua Écho. Il laissa tomber sa tête lasse sur le vert gazon ; la mort

1. De raisin noir.
2. Pour manifester leur douleur, les anciens, surtout les femmes, se meurtrissaient non seulement la poitrine, mais les bras (IV, 138 ; VI, 532 ; IX, 638) et même les jambes (XI, 81 ; Cicéron, Tusculanes, III, 26).



Nunc duo concordes anima moriemur in una. »
Dixit et ad faciem rediit male sanus eandem
Et lacrimis turbauit aquas obscuraque moto
Reddita forma lacu est. Quam cum uidisset abire :
« Quo refugis? remane nec me, crudelis, amantem
Desere ; » clamauit « liceat quod tangere non est
Adspicere et misero praebere alimenta furori. »
Dumque dolet, summa uestem deduxit ab ora
Nudaque marmoreis percussit pectora palmis.
Pectora traxerunt roseum percussa ruborem,
Non aliter quam poma solent, quae, candida parte,
Parte rubent, aut ut uariis solet uua racemis
Ducere purpureum nondum matura colorem.
Quae simul aspexit liquefacta rursus in unda,
Non tulit ulterius ; sed, ut intabescere flauae
Igne leui cerae matutinaeque pruinae
Sole tepente solent, sic attenuatus amore
Liquitur et tecto paulatim carpitur igni.
Et neque iam color est mixto candore rubori,
Nec ulgor et uires et quae modo uisa placebant,
Nec corpus remanet, quondam quod amauerat Echo.
Quae tamen ut uidit, quamuis irata memorque,
Indoluit, quotiensque puer miserabilis « eheu ! »
Dixerat, haec resonis iterabat uocibus « eheu ! »
Cumque suos manibus percusserat ille lacertos,
Haec quoque reddebat sonitum plangoris eundem.
Vltima uox solitam fuit haec spectantis in undam :
« Heu frustra dilecte puer ! » totidemque remisit
Verba locus ; dictoque uale « uale ! » inquit et Echo.
Ille caput uiridi fessum submisit in herba ;

474 eandem M || 480 summa—ora *Raphael Regius* : summo—ore A ἐκ' ἄκρου προσ(ώπου *Plan* || 482 roseum M : rostum β tantum $\beta^3$A || 486 aspexit M || 490 tecto A : caeco *H* || igni A : igne *f* || 498 eundem M

ferma ses yeux, qui admiraient toujours la beauté de leur maître. Même après qu'il fut entré au séjour infernal, il se regardait encore dans l'eau du Styx. Ses sœurs, les Naïades, le pleurèrent et, ayant coupé leurs cheveux, les consacrèrent à leur frère ; les Dryades[1] le pleurèrent aussi ; Écho répéta leurs gémissements. Déjà on préparait le bûcher, les torches qu'on secoue dans les airs et la civière funèbre ; le corps avait disparu ; à la place du corps, on trouve une fleur couleur de safran, dont le centre est entouré de blancs pétales[2].

**Penthée.**

La nouvelle de cet événement avait valu au devin[3] une réputation méritée dans les villes de l'Achaïe ; son renom d'augure était immense. Cependant, seul entre tous, le fils d'Échion, Penthée, contempteur des dieux, méprise le vieillard ; il tourne en dérision ses paroles prophétiques ; il lui reproche les ténèbres où il est plongé et le malheur qui lui a ravi la lumière. Le devin, secouant sa tête couronnée de cheveux blancs : « Que tu serais heureux, dit-il, si, privé, toi aussi, de la lumière, tu ne voyais pas les rites sacrés de Bacchus ! Car un jour viendra, et ce jour, je te le prédis, n'est pas loin, où arrivera ici un nouveau dieu, Liber[4], fils de Sémélé ; si tu ne daignes pas élever un temple en son honneur, tes membres seront déchirés, dispersés en mille endroits et tu souilleras de ton sang les forêts et ta mère et les sœurs de ta mère. Tel sera ton destin ; car tu ne daigneras pas rendre hommage à cette divinité et tu te plaindras qu'au milieu de mes ténèbres je n'ai vu que trop clair. » Tandis que le vieillard parlait encore, le fils d'Échion le chasse.

Mais les paroles du devin se réalisent et ses prédictions s'accomplissent ; Liber arrive ; les campagnes frémissent des hurlements qui accompagnent ses fêtes ; la foule se précipite ; les hommes, les mères de famille et les jeunes femmes, le peuple et les grands accourent vers le culte nouveau : « Enfants du dragon, descendants de Mars,

1. Les nymphes des forêts.
2. Le narcisse.
3. Tirésias, qui avait prédit la fin de Narcisse : 339-348.
4. Antique dieu italique, depuis longtemps identifié avec Dionysos.



Lumina mors clausit domini mirantia formam.
Tum quoque se, postquam est inferna sede receptus,
In Stygia spectabat aqua. Planxere sorores
Naides et sectos fratri posuere capillos ;
Planxerunt dryades ; plangentibus adsonat Echo.
Iamque rogum quassasque faces feretrumque parabant ;
Nusquam corpus erat ; croceum pro corpore florem
Inueniunt foliis medium cingentibus albis.

Cognita res meritam uati per Achaidas urbes
Adtulerat famam nomenque erat auguris ingens.
Spernit Echionides tamen hunc ex omnibus unus,
Contemptor superum, Pentheus praesagaque ridet
Verba senis tenebrasque et cladem lucis ademptae
Obicit. Ille mouens albentia tempora canis :
« Quam felix esses, si tu quoque luminis huius
Orbus » ait « fieres, ne Bacchica sacra uideres !
Namque dies aderit, quam non procul auguror esse,
Qua nouus huc ueniat, proles Semeleia, Liber ;
Quem nisi templorum fueris dignatus honore,
Mille lacer spargere locis et sanguine siluas
Foedabis matremque tuam matrisque sorores.
Eueniet ; neque enim dignabere numen honore
Meque sub his tenebris nimium uidisse quereris. »
Talia dicentem proturbat Echione natus.

Dicta fides sequitur responsaque uatis aguntur ;
Liber adest festisque fremunt ululatibus agri ;
Turba ruit mixtaeque uiris matresque nurusque
Vulgusque proceresque ignota ad sacra feruntur.
« Quis furor, anguigenae, proles Mauortia, uestras

503 mors εξN *Ioop* : mox *Ms* nox *H* || 506 posuere *es* : imposuere *Aus* || 511 *sq. memorant Scholia in* Statii *Theb.* 1, 230 || 512 Adtul. M || 519 non MN : iam haud ευπορ || 532 mille—locis *habet* Charisius, *Inst. gr.*, 1 || 531-540 *habet* Lactant. Placid, *Comm. in* Statii *Theb.* 7, 164