Review EL'BAHITH - ENS - Bouzareah - Algiers					
ISSN : 9577-1112	EISSN : 2602-5388	Volume: (18)	Number : (02)	year: 2026	Pages:369-389

LE REGARD FRAGMENTÉ : UNE ANALYSE SÉMIO-PSYCHANALYTIQUE DU VOYEURISME DANS L'IMAGE D'ALAN KURDI

النظرة المجزأة: تحليل سيميائي–نفسي للرؤية التلصصية في صورة آلان كوردي

Selt Amel
MCA, Université Amar Thélidji Laghouat
a.selt @lagh-univ.dz

Date de réception : 11/04/2026 *Date d'acceptation : 04/06/2026* *Date de publication : 10/06/2026*

Résumé

Cet article se propose de réfléchir à l'impact de l'image médiatique sur la formation des représentations et des significations. Il s'appuie sur l'image emblématique d'Alan Kurdi, symbole de la crise migratoire contemporaine, en vue d'en effectuer une analyse sémiotique. L'étude examine les systèmes de signes qui structurent la photographie et les effets de sens qu'ils produisent dans les espaces médiatique et social. Elle dépasse toutefois la seule dimension sémiotique pour explorer également la portée psychanalytique de l'image, en particulier le phénomène de voyeurisme en tant que concept et pratique.

L'objectif est ainsi de révéler la complexité des mécanismes symboliques, perceptifs et psychiques activés par une photographie qui, au-delà de sa fonction documentaire, devient un vecteur puissant de sens et d'émotions.

Mots-Clés :

Alan Kurdi ; Photographie ; Sémio-psychanalyse ; Voyeurisme

الملخص

تهدف هذه المقالة الى إبراز أثر التصوير الفوتوغرافي الإعلامي في تشكيل التصورات والمعاني. وتركز على الصورة الايقونية ل: ألان كردي بوصفها رمزا لازمة الهجرة المعاصرة بغرض إجراء تحليلسيميائي. وتتناول هذه الدراسة أنظمة العلامات التي تشكل بنية الصور الفوتوغرافية وتأثيرات المعنى التي تنتجها في الفضاءين الإعلامي والاجتماعي. غير انها تتجاوز البعد السيميائي البحث لتستكشف أيضا الدلالات ذات الطابع التحليل النفسي للصورة ولا سيما ظاهرة التلصلص بوصفها مفهوما وممارسة. حيث تركز

على الكشف عن تعقيد الآليات الرمزية والإدراكية والنفسية التي تُحدثها الصورة الفوتوغرافية والتي تتجاوز وظيفتها التوثيقية لتغدو أداة فاعلة في إنتاج المعنى وإثارة العاطفة.

الكلمات المفتاحية:

ألان كردي؛ التحليل السيميائي النفسي؛ التلصص؛ التصوير الفوتوغرافي.

1.Introduction

La photographie s'impose aujourd'hui comme un langage universel largement partagé. Sa force tient à la rapidité de la perception visuelle et à la simultanéité apparente entre la reconnaissance de son contenu et son interprétation. Selon Jean-Didier Bagot (1999 : 5), « *la perception désigne l'ensemble des procédures qui nous permettent de prendre connaissance du monde environnant et de construire nos propres représentations mentales de ce monde (…)* ». Dans cette perspective, la perception visuelle apparaît comme l'une des modalités sensorielles les plus performantes chez l'être humain : elle repose sur la reconnaissance des objets et des êtres vivants ainsi que sur leur localisation dans un espace déterminé. Ainsi, la photographie traduit une interaction entre l'individu et son environnement : percevoir un objet revient à l'identifier, à en reconnaître les caractéristiques, à le catégoriser et finalement à pouvoir le nommer.

Cet article s'inscrit dans une réflexion portant sur la contribution de la photographie médiatique à la construction des représentations sociales et des significations. À cet effet, il prend pour objet la photographie d'Alan Kurdi, érigée en symbole de la crise migratoire contemporaine, afin d'en dégager les dimensions sémiotiques et les effets de sens.

Notre démarche consiste à interroger les différents systèmes de signes qui structurent cette photographie et les effets de signification qu'ils produisent dans l'espace médiatique et social. Dans cette optique, l'analyse ne se limitera pas à la dimension strictement sémiotique de l'image, mais s'ouvrira également à une interprétation de

sa portée psychanalytique. Il s'agira notamment du voyeurisme comme concept et comme pratique.

Ainsi, l'objectif de cette réflexion est de mettre en lumière la complexité des mécanismes symboliques, perceptifs et psychiques mobilisés par une image médiatique devenue, au-delà de sa dimension documentaire, un puissant vecteur de sens et d'affects.

De ce fait, nous allons dans ce qui va suivre, définir la photographie comme type d'image et présenter les différentes approches théoriques qui pourraient préciser les contours de notre étude.

2.La photographie comme type d'image

La photographie peut être définie, par rapport à l'image, comme une forme particulière d'image caractérisée par son lien direct avec la réalité et par son exactitude. Contrairement à l'image artistique traditionnelle, qui résulte principalement d'une interprétation ou d'une création humaine, la photographie s'impose dans la pensée du XIX^{e} siècle comme une image produite par un procédé technique capable de fixer le réel avec une forte évidence**.**

Dans les débats intellectuels apparus à partir des années 1840, elle devient ainsi un modèle théorique et rhétorique permettant de réfléchir à des domaines variés tels que l'art, le langage, les relations sociales ou le psychisme. À la fin du XIX^{e} siècle, avec les transformations liées au « moment Kodak », cette conception évolue et conduit notamment Charles Sanders Peirce à considérer la photographie comme un indice du réel**,** c'est-à-dire un signe directement relié à son objet.

3.La photographie selon Barthes

La réflexion de Roland Barthes sur la photographie est principalement développée dans son ouvrage *La Chambre claire* publié en 1980. Dans cet ouvrage, Barthes cherche à comprendre ce qui constitue l'essence de la photographie et ce qui distingue cette image des autres formes de représentation visuelle. Pour lui, la photographie possède une caractéristique fondamentale : elle entretient un rapport

direct avec le réel. Contrairement à la peinture ou au dessin, la photographie est produite par un dispositif technique qui enregistre la présence effective de ce qui s'est trouvé devant l'objectif. C'est pourquoi Barthes affirme que la photographie est avant tout une preuve de l'existence passée de son référent. Il résume cette idée par la célèbre formule du *« ça-a-été* **»**, qui signifie que ce qui apparaît dans l'image a réellement existé à un moment donné dans le monde. Comme il le met en avant:*« La photographie répète mécaniquement ce qui ne pourra jamais plus se répéter existentiellement »* (Barthes, *1980 : 89*).

À partir de cette relation particulière au réel, Barthes distingue deux manières principales par lesquelles le spectateur peut percevoir une photographie : le *studium* et le *punctum*. Le *studium* correspond à l'intérêt général, culturel ou intellectuel que l'on porte à une image. Il renvoie à ce que l'on comprend grâce à nos connaissances, notre culture et notre sensibilité sociale ou historique. A titre illustratif, une photographie documentaire, politique ou historique peut susciter un intérêt lié au contexte qu'elle révèle. Le *studium* est donc une forme d'attention relativement rationnelle et partagée.

À l'inverse, le *punctum* indique un élément particulier de la photographie qui touche le spectateur de manière intime et inattendue. Il s'agit souvent d'un détail qui n'était pas nécessairement intentionnel de la part du photographe. Par ailleurs, pour celui qui regarde l'image, il provoque une émotion singulière et personnelle . Barthes décrit ce phénomène en ces termes : *« Le punctum d'une photographie, c'est ce hasard qui, en elle, me point »* (Barthes, *La Chambre claire ;1980*). Pour le dire autrement, le punctum agit comme une sorte de blessure visuelle qui attire le regard et crée une relation affective entre l'image et le spectateur.

Chaque photographie est donc à la fois une trace du réel et le signe que ce moment est définitivement perdu. C'est pourquoi Barthes (1980 :45) voit dans la photographie une dimension mélancolique : elle montre ce qui a été vivant mais qui est désormais absent. Ainsi, la photographie n'est pas seulement un document visuel

; elle est aussi une expérience du temps et de la mémoire, qui confronte le spectateur à la fragilité de l'existence et à la disparition inévitable des êtres et des instants.

4.La photographie comme un lieu de croisement des perceptions et des sensations

Sous un angle psychanalytique, la relation entre la photographie, le photographe et le regardeur dépasse la simple reproduction du réel. La photographie devient un espace où s'expriment des dimensions inconscientes, liées au regard, au désir et à l'interprétation. Le photographe, lorsqu'il prend une image, ne se contente pas de capturer un moment objectif ; il opère une série de choix (le cadrage, l'angle, la lumière ou le moment du déclenchement) qui traduisent son propre regard sur le monde. Dans la perspective de la psychanalyse développée par Sigmund Freud, la création artistique peut être comprise comme une forme de sublimation : les émotions, les pulsions ou les expériences intérieures du photographe se transforment en une production visuelle. Ainsi, l'image photographique porte en elle une part de l'inconscient de celui qui l'a produite.

Cependant, le sens de la photographie ne dépend pas uniquement du photographe. Il se construit également dans la rencontre avec le regardeur. Chaque spectateur interprète l'image à partir de son histoire personnelle, de ses souvenirs et de ses affects. En ce sens, la photographie active des mécanismes d'identification et de projection : le regardeur peut se reconnaître dans l'image, s'approprier le point de vue du photographe ou encore y projeter ses propres imaginaires. Comme l'explique Roland Barthes, l'expérience de la photographie peut être comprise à travers deux dimensions : le *studium*, qui correspond à l'intérêt culturel ou intellectuel que l'on porte à l'image, et le *punctum*, ce détail inattendu qui touche intimement le spectateur et suscite une réaction émotionnelle profonde.

La réflexion psychanalytique sur le regard a également été développée par Jacques Lacan, pour qui le regard constitue un élément central de la relation entre le sujet et l'image. Dans ce cadre, la photographie ne se limite pas à un objet regardé, mais elle

ISSN : 9577-1112 | EISSN : 2602-5388 | Volume: (18) | Number : (02) | year: 2026 | Pages:369-389

peut donner l'impression que l'image « regarde » également le spectateur. Cette dynamique crée une relation complexe où le spectateur se trouve impliqué dans l'image, comme s'il participait lui-même à la scène visuelle.

Ainsi, la photographie peut être comprise comme un espace de rencontre entre plusieurs regards : celui du photographe, qui structure l'image ; celui du sujet photographié ; et celui du spectateur, qui lui donne sens par son interprétation. Dans cette interaction, l'image ne se réduit pas à une simple représentation du réel : elle devient un lieu symbolique où se croisent les perceptions, les désirs et les projections inconscientes.

5.Le voyeurisme

Le phénomène de voyeurisme peut être appréhendé d'un point de vue social et d'un point de vue psychologique

5.1. D'un point de vue social

Le voyeurisme désigne le fait d'observer une personne, ou de la faire observer, ainsi que de réaliser ou faire réaliser un enregistrement visuel ou sonore la concernant, que ce soit directement ou à l'aide d'un dispositif technique. Cet acte se produit sans le consentement de la personne ou à son insu, notamment lorsqu'elle est dénudée ou engagée dans une activité sexuelle explicite. Il survient également dans des situations où cette personne peut raisonnablement penser qu'elle est à l'abri des regards indiscrets et que son intimité est respectée. Par « personne dénudée », on entend une personne qui, sans en être consciente ou sans y avoir consenti, laisse apparaître une partie de son corps considérée comme relevant de sa sphère intime.

5.2. D'un point de vue psychique et psychanalytique

Le voyeurisme, dans une perspective psychanalytique, caractérise une modalité de la *pulsion scopique*, c'est-à-dire le plaisir lié à l'acte de regarder. Il renvoie à une dynamique du désir dans laquelle le sujet tire une satisfaction psychique en observant l'intimité d'autrui, souvent dans un contexte où ce regard transgresse l'interdit. Dans la théorie psychanalytique développée par Sigmund Freud, le

voyeurisme et l'exhibitionnisme sont considérés comme deux expressions complémentaires d'une même pulsion liée au regard et au désir de voir ou d'être vu. Freud souligne que ce plaisir visuel peut devenir une composante de la sexualité humaine lorsqu'il est investi par la libido. Comme il l'avance : « *Le plaisir de regarder devient, dans certaines conditions, une composante importante de la vie sexuelle.* » Freud (1905 :76).

6.Vers une convergence des approches : sémiotique et psychanalytique

Dans le but de lire et comprendre notre corpus, il nous semble important de faire recours aux approches sémiotique et psychanalytique afin de mettre en évidence les différents systèmes de significations que véhicule l'image et d'explorer la dimension inconsciente et symbolique en révélant les représentations enfouies qu'elle peut susciter ou traduire.

6.1. L'approche sémiologique selon Martine JOLY

L'analyse sémiotique développée par Martine Joly constitue une approche fondamentale dans l'étude de l'image et de la communication visuelle. Cette méthode vise à analyser les signes présents dans une image afin de comprendre les significations explicites et implicites qu'elle transmet. Selon cette perspective, l'image n'est pas un simple reflet du réel, mais une construction porteuse de valeurs culturelles, sociales et idéologiques. L'approche de Martine Joly repose sur l'étude des différents éléments visuels tels que les couleurs, les formes, le cadrage, les symboles et les éléments linguistiques qui accompagnent l'image. L'objectif est de montrer comment ces composantes interagissent pour produire du sens et influencer l'interprétation du récepteur dans un contexte précis.

Dans ses travaux, Martine Joly insiste également sur le rôle essentiel du contexte socioculturel dans la compréhension des messages visuels. L'interprétation d'une image dépend ainsi des connaissances, des références culturelles et de l'expérience

du spectateur. À ce propos, elle affirme : *« L'image est un message visuel chargé de multiples significations.* » (Joly,1994 :34) Cette citation met en évidence la richesse sémantique de l'image ainsi que la pluralité des lectures qu'elle peut susciter.

6.2. L'approche psychanalytique

L'approche psychanalytique constitue une méthode de psychothérapie dont la paternité est historiquement attribuée au célèbre psychanalyste Sigmund Freud, à la fin du XIX^{e} siècle et au début du XX^{e} siècle. Fondée essentiellement sur la parole et sur un processus d'introspection, cette méthode vise à mettre au jour les manifestations de l'inconscient afin de comprendre et de traiter les troubles psychiques dont peut souffrir l'individu. Elle cherche, en particulier, à lever les mécanismes de refoulement qui entravent l'accès à certains contenus psychiques.

De plus, la psychanalyse ne se limite pas à une simple pratique thérapeutique ; elle constitue également une méthode de recherche qui a progressivement acquis une place importante dans les sphères sociales et culturelles. Avec le temps, le recours à la psychanalyse s'est largement diffusé dans les pratiques contemporaines, au point de devenir une démarche relativement courante et socialement acceptée.

C'est dans cette visée que nous avons fait le choix de mobiliser ce cadre théorique afin d'éclairer avec davantage de précision le noyau central de notre analyse, à savoir le voyeurisme, communément considéré comme un trouble du comportement.

7. La sémio-psychanalyse

L'étude du langage ne se limite pas à ses structures visibles ; elle s'intéresse également aux mécanismes profonds qui façonnent le sens. C'est dans cette perspective que Kristeva (1974) souligne l'importance de la psychanalyse pour la sémiotique .D'ailleurs, *« La sémiotique ne peut ignorer la psychanalyse, car celle-ci révèle les processus inconscients qui traversent le langage et la production du sens»* Kristeva, (1974 :45)

Cette citation met en évidence la complémentarité qui peut exister entre deux champs théoriques distincts : la psychanalyse et la sémiotique. La première, fondée

par le psychanalyste Sigmund Freud, s'intéresse principalement aux processus inconscients qui influencent les comportements, les émotions et les productions symboliques de l'individu. La seconde, quant à elle, s'inscrit dans le domaine de la science des signes, conceptualisée notamment par des penseurs tels que Ferdinand de Saussure et Charles Sanders Peirce, et vise à analyser les systèmes de signification qui structurent les discours, les images et les productions culturelles.

Ainsi, lorsque ces deux approches se combinent, elles fournissent une perspective interprétative particulièrement riche. La sémiotique permet d'identifier et d'analyser les signes, les symboles et les structures de sens présents dans un texte, une image ou tout autre objet culturel. Toutefois, certains éléments demeurent parfois difficiles à interpréter uniquement à travers l'analyse des signes, car ils renvoient à des dimensions plus profondes de la psyché humaine. C'est précisément à ce niveau que la psychanalyse intervient : elle cherche à révéler les motivations inconscientes, les désirs refoulés et les conflits psychiques susceptibles d'expliquer ces zones d'ambiguïté ou d'opacité.

Autrement dit, la rencontre entre ces deux disciplines se révèle particulièrement féconde dans la mesure où la psychanalyse, grâce à sa dimension interprétative et thérapeutique, contribue à éclairer les zones d'ombre que la sémiotique identifie mais ne peut toujours expliquer de manière exhaustive. En mobilisant l'étude de l'inconscient, des pulsions et des mécanismes de refoulement, l'approche psychanalytique enrichit l'analyse sémiotique en lui apportant une profondeur supplémentaire dans la compréhension des significations latentes.

A cet égard, la sémio-psychanalyse apparaît comme une approche interdisciplinaire pertinente, permettant d'articuler l'analyse des signes et des structures symboliques avec l'exploration des dynamiques psychiques sous-jacentes. Elle octroie ainsi un cadre théorique particulièrement adapté pour approfondir l'interprétation des productions culturelles et des représentations symboliques.

8. Cadre méthodologique de l'étude

Dans cette dynamique, nous nous appuyons sur la méthode d'analyse de l'image proposée par Martine Joly, laquelle consiste à inventorier de manière systématique les différents types de signifiants présents dans le message visuel et à les mettre en relation avec les signifiés qu'ils convoquent. Comme le souligne Joly,(1993)*« analyser une image revient à identifier les éléments qui la composent et à comprendre les relations qu'ils entretiennent pour produire du sens »* (Joly). Ainsi, la mise en relation et la synthèse des différents signifiés ouvrent la voie à une interprétation ''qualitative'' cohérente du message implicite véhiculé par l'image.

Dans le cadre de cette étude, nous avons choisi de nous concentrer exclusivement sur le signe sémiotique de l'icône, dans la mesure où le corpus constitué est dépourvu de signes linguistiques. Notre démarche consiste alors à délimiter les systèmes de signes homogènes qui structurent l'image de Alan Kurdi, en identifiant et en isolant les différentes unités signifiantes qui les composent. Cette approche s'inscrit dans une perspective sémiotique visant à reconnaître et à analyser chacun des éléments porteurs de sens au sein de l'image.

Dans un premier temps, nous distinguons et définissons le signe plastique, considéré comme la dimension manifeste de tout objet visuel ou langagier. Celui-ci englobe des éléments tels que les couleurs, les textures, les formes, les cadrages ou encore les compositions. Ces composantes relèvent du plan de l'expression et peuvent être mises en relation avec le plan du contenu, c'est-à-dire avec les significations qu'elles contribuent à produire. Comme l'indique le Groupe µ, l'analyse des signes plastiques vise essentiellement à élaborer « une grammaire des signifiants » afin de montrer comment ceux-ci s'articulent avec les signifiés et participent à la construction du sens.

Dans un second temps, notre analyse porte sur les signes iconiques, lesquels renvoient à des objets du monde tout en signalant leur propre nature sémiotique. Selon le Groupe µ, l'icône *« possède des caractéristiques qui montrent qu'il n'est pas l'objet et affiche ainsi sa nature sémiotique* » (Groupe µ, 1992 : 127). En

ISSN : 9577-1112 | EISSN : 2602-5388 | Volume: (18) | Number : (02) | year: 2026 | Pages:369-389

d'autres termes, les signes iconiques constituent le matériau fondamental du message visuel : ils organisent la représentation et produisent du sens à travers leurs relations internes. L'examen de leurs modes d'articulation permet ainsi d'identifier des sous-systèmes de signes distincts au sein de l'image et de mieux comprendre la structure sémiotique qui sous-tend la production du sens dans les images

9.Corpus

9.1.Présentation du corpus

Sujet : Alan Kurdi, un enfant syrien réfugié âgé de trois ans.

Photographe : Nilüfer Demir. Elle est photographe de l'agence de presse privée turque Doğan Haber Ajansı.

La photographie met en scène Alan Kurdi, un enfant syrien réfugié âgé de trois ans, dont le corps sans vie est allongé face contre le sable, au bord de la mer, vêtu d'un tee-shirt rouge et d'un short bleu. Ce cliché a été pris le 2 septembre par Nilüfer Demir, photographe de l'agence de presse privée turque Doğan Haber Ajansı. La scène se déroule sur la plage d'Akyarlar, près de Bodrum, en Turquie.

Cette photographie s'inscrit dans le contexte de la crise migratoire liée à la guerre civile en Syrie, et a profondément marqué l'opinion publique internationale.

9.2. Qui est Alan KURDI ?

Alan Kurdi naît le 4 mai 2012, est un garçon syrien d'origine kurde, réfugié de la guerre civile syrienne.

Face à l'impossibilité d'obtenir un visa pour le Canada, sa famille envisage de rejoindre l'Europe, le père souhaitant y reconstruire une nouvelle vie. Dans cette perspective, la famille entreprend de traverser la Méditerranée afin d'atteindre la Grèce depuis la Turkyie, en passant notamment par l'île de Kos.

Dans la nuit du 2 septembre 2015, l'embarcation pneumatique utilisée pour cette traversée chavire en mer. Lors de ce naufrage, Alan Kurdi, sa mère ainsi que son frère Galip, âgé de cinq ans, perdent la vie. Seul leur père parvient à rejoindre le rivage turc. Au total, douze réfugiés syriens, parmi lesquels cinq enfants, trouvent la

ISSN : 9577-1112 | EISSN : 2602-5388 | Volume: (18) | Number : (02) | year: 2026 | Pages:369-389

mort lors de cette tentative de traversée, tandis que quinze autres personnes réussissent à être secourues. Le 4 septembre 2015, Alan Kurdi est inhumé dans sa ville natale de Kobané, aux côtés de sa mère et de son frère.



Figure 1 : photographie montrant l'enfant Ilan Kurdi après l'incident de noyade

10. Analyse sémio-psychanalytique de l'image

10.1. Analyse sémiotique du code plastique

L'analyse plastique s'intéresse à la manière dont l'image est construite visuellement, à travers la composition, les couleurs, les lignes, les textures et la lumière.

10.1.1. La composition

La composition est l'organisation interne et méthodique de l'espace en fonction des points, des lignes, des formes, des masses d'intérêt et des surfaces qui peuvent présenter une construction en profondeur, axiale, focalisé ou séquentielle

Tout d'abord, la composition dans cette photo apparaît relativement simple mais d'une grande efficacité. Le corps de l'enfant est situé dans la partie inférieure de l'image, à proximité de la ligne de séparation entre le sable et l'eau. Ce positionnement crée une tension visuelle entre deux espaces distincts : la mer, qui occupe la partie supérieure, et la plage, qui s'étend en bas de l'image. Le corps devient ainsi un point de convergence visuelle, placé précisément à la limite entre ces deux mondes, ce qui peut être interprété comme une frontière symbolique entre la vie et la mort, le départ et l'arrivée. Par surcroît, la diagonale formée par le rivage guide naturellement le regard du spectateur vers cette figure centrale.

Les lignes et les directions renforcent cette structuration visuelle. La ligne horizontale du rivage apporte une certaine stabilité à la composition, tandis que les lignes ondulées de l'eau introduisent un mouvement fluide et continu. À cela s'ajoute la ligne diagonale formée par le corps de l'enfant, orientée vers la mer. L'ensemble de ces directions produit un contraste significatif entre le mouvement incessant de la mer, qui poursuit son cycle naturel, et l'immobilité du corps, qui vient rompre ce dynamisme et s'impose comme un point de tension dans l'image.

10.1.2. Le cadrage

La notion de cadrage appartient au lexique photographique et cinématographique. En construisant l'espace représenté, avec un paysage, un décor, des personnages, des objets, le dessinateur, peintre ou photographe offre une scène à voir au lecteur(le récepteur). Celle-ci peut varier selon l'échelle des plans : plan d'ensemble, demi ensemble, moyen, américain, rapproché gros plan, ou très grand plan.

Il est question d'un cadrage serré à moyen, centré sur le corps de l'enfant. Le photographe ne montre ni un large paysage ni un contexte étendu : l'image se concentre essentiellement sur la zone du rivage et sur la figure de l'enfant. Ce choix réduit l'arrière-plan au minimum (mer et sable), ce qui isole visuellement le sujet et empêche toute distraction.

Le point de vue est légèrement en plongée, comme si le spectateur regardait la scène debout, depuis la plage. Cette position crée un effet de distance respectueuse mais aussi de vulnérabilité, car le corps apparaît sans défense, dominé par le regard.

10.1.3. Les couleurs

En tant que catégorie intellectuelle et système symbolique, la couleur obéit à des usages et à des codes que les individus interprètent de manière souvent intuitive. Sa signification varie ainsi considérablement selon la société, les périodes historiques, les cadres culturels et les contextes dans lesquels elle s'inscrit. Ace propos Dominique Simonnet avance que :

« Les couleurs sont tout sauf anodines. Elles véhiculent des sens cachés, des codes, des tabous, des préjugés auxquels nous obéissons sans le savoir et qui pèsent sur nos modes, notre environnement, notre vie quotidienne, nos comportements, notre langage et même notre imaginaire. Les couleurs ne sont ni immuables ni universelles. Elles ont une histoire, mouvementée, qui remonte à la nuit des temps »
D. Simonnet (2004)

Sur le plan chromatique, la palette est dominée par des tons froids et naturels, notamment le bleu-gris de la mer et le beige du sable. Dans cet ensemble relativement neutre, le rouge vif du tee-shirt de l'enfant se détache fortement. Cette couleur joue un rôle central : elle capte immédiatement l'attention du regard et confère à la scène une intensité dramatique et émotionnelle. Le rouge fonctionne ainsi comme un point focal visuel, isolant la figure de l'enfant au sein du paysage.

La lumière, quant à elle, est diffuse et naturelle, sans contrastes marqués. Elle correspond à un éclairage diurne doux, qui ne cherche pas à dramatiser la scène de manière artificielle. Au contraire, cette neutralité lumineuse renforce l'effet documentaire de l'image : la tragédie ne résulte pas d'un dispositif esthétique accentué, mais de la simple évidence du réel.

Finalement, les textures participent également à la signification globale de l'image. Deux matières dominent : la texture fluide et mouvante de l'eau, et la texture

ISSN : 9577-1112 | EISSN : 2602-5388 | Volume: (18) | Number : (02) | year: 2026 | Pages:369-389

granuleuse du sable. Le corps de l'enfant, partiellement mouillé, se situe à l'interface de ces deux éléments. Il constitue ainsi une zone intermédiaire, ce qui renforce l'idée de frontière, de passage et de transition entre deux états ou deux mondes

11. Analyse iconique de la photographie

La photographie dépeint le corps d'un jeune enfant étendu sur le rivage, au bord de la mer. L'enfant est allongé face contre le sable, dans une posture qui évoque le sommeil mais dont l'immobilité suggère une issue tragique. Il porte des vêtements simples et reconnaissables : un tee-shirt rouge, un short bleu et de petites chaussures. Cette scène met en tension deux éléments iconographiques fondamentaux, à savoir :

- L'innocence de l'enfance, représentée par la petite taille du corps, les vêtements colorés et la vulnérabilité de la posture.
- La violence implicite du drame humain, suggérée par l'immobilité du corps et l'absence de toute présence humaine autour de lui.

L'image engendre donc un contraste symbolique saisissant entre la banalité apparente d'un paysage maritime (généralement lié aux loisirs, au repos et aux vacances) et la tragédie qu'il révèle. La mer cesse alors d'être un espace de liberté pour devenir un lieu de passage mortifère, érigé en frontière profondément dramatique.

12. L'aspect voyeuriste dans l'image d'Alan Kurdi

L'aspect voyeuriste dans l'image d'Alan Kurdi peut être compris à l'intersection de trois dimensions étroitement liées : médiatique, sociale et éthique.

D'un point de vue médiatique, le voyeurisme s'inscrit dans la logique de circulation et de diffusion massive des images. La photographie, largement relayée par les médias internationaux et les réseaux sociaux, devient un objet de visibilité globale. Cette exposition transforme un événement tragique et intime en image publique, accessible à tous. Le regard du spectateur est ainsi sollicité, voire capté, par une scène choquante qui s'impose dans l'espace médiatique. Dans ce cadre, le voyeurisme naît de la consommation répétée de l'image : voir, revoir, partager. La

ISSN : 9577-1112 | EISSN : 2602-5388 | Volume: (18) | Number : (02) | year: 2026 | Pages:369-389

souffrance devient alors médiatisée, intégrée dans un flux d'images où le spectaculaire joue un rôle dans l'attention qu'elle suscite.

Sur le plan social, cette image engage le spectateur dans une position ambivalente. D'un côté, elle provoque une forte empathie et participe à une prise de conscience collective face à la crise migratoire (le *studium* selon Barthes). De l'autre, elle place l'individu dans une posture de regardeur passif, témoin d'un drame qu'il ne peut pas modifier directement. Le voyeurisme apparaît ici comme une tension entre implication émotionnelle et distance réelle.

Sur le plan éthique, l'aspect voyeuriste soulève des questions fondamentales. Faire apparaître le corps sans vie d'un enfant pose le problème du respect de la dignité humaine et de la frontière entre information et exposition. Le spectateur est confronté à un dilemme : regarder pour comprendre et témoigner, ou détourner le regard pour ne pas participer à une forme d'intrusion dans l'intimité de la mort. Ce malaise éthique est au cœur du dispositif voyeuriste : il révèle la fragilité de la frontière entre nécessité de montrer et risque de transformer la souffrance en objet de regard.

13. Analyse psychanalytique de l'image d'Alan KURDI

Dans le cadre de cette étude, l'approche psychanalytique va nous permettre d'explorer les réactions émotionnelles et inconscientes que peut provoquer chez le spectateur. En effet, l'image met en jeu plusieurs mécanismes psychiques liés au regard, au traumatisme, à l'identification et au voyeurisme.

Autrement dit, L'analyse psychanalytique cherche à comprendre comment une image agit sur l'inconscient du sujet regardant. Dans le cas de la photographie d'Alan Kurdi, le spectateur ne se contente pas d'observer une scène tragique ; il est affecté psychiquement par ce qu'il voit. L'image devient alors un espace où se croisent émotions, peurs, projections et pulsions inconscientes. Cette approche

permet ainsi de mieux comprendre pourquoi cette photographie a suscité un impact émotionnel aussi intense à l'échelle mondiale.

13.1. Le regard et la scopophilie selon Sigmund Freud

D'un point de vue psychanalytique, l'image d'Alan Kurdi peut être interprétée à travers le concept de « scopophilie » développé par Sigmund Freud. Ce terme désigne le plaisir ou le désir de regarder. Selon Freud, le regard ne constitue pas un acte neutre ; il est lié à des pulsions profondes présentes dans l'inconscient humain. L'individu éprouve souvent une curiosité envers ce qui est caché, interdit ou difficilement accessible. Cette pulsion du regard pousse le sujet à observer des scènes qui provoquent à la fois fascination et malaise.

Dans le cas de l'image d'Alan Kurdi, la scopophilie ne renvoie pas à un simple plaisir visuel, mais à une confrontation avec une réalité tragique : la mort d'un enfant. Le spectateur est inconsciemment attiré par cette image parce qu'elle montre quelque chose que la société tente habituellement de dissimuler : la souffrance extrême, la vulnérabilité humaine et la mort. Ainsi, le regard devient un moyen d'accéder à une vérité brutale sur la condition humaine.

Cependant, cette attraction s'accompagne d'un sentiment de gêne et de culpabilité. Le spectateur ressent un malaise face au fait de regarder une scène aussi intime et douloureuse. Cette contradiction constitue un mécanisme central du voyeurisme : l'objet du regard dérange précisément parce qu'il révèle une réalité insoutenable. L'image produit donc une tension psychique entre le désir de voir et le besoin de détourner le regard pour se protéger émotionnellement.

13.2. La fascination du réel tragique

L'image d'Alan Kurdi possède une force émotionnelle exceptionnelle parce qu'elle confronte directement le spectateur à une réalité humaine dramatique. Contrairement à de nombreuses images médiatiques qui montrent la guerre ou les migrations de manière distante, cette photographie présente un corps d'enfant immobile, seul et

silencieux. Cette représentation du réel tragique provoque une réaction émotionnelle immédiate.

D'un point de vue psychanalytique, cette fascination pour le tragique peut être liée à ce que Freud appelle la pulsion de mort. Selon cette théorie, l'être humain entretient inconsciemment une relation complexe avec la destruction, la souffrance et la mort. L'image attire alors le regard parce qu'elle met en scène une expérience humaine universelle qui suscite à la fois peur et compassion.

Le spectateur se retrouve ainsi dans une position ambivalente : il est bouleversé par l'image, mais il continue malgré tout à la regarder. Cette persistance du regard montre que l'image agit profondément sur l'inconscient. Elle oblige le sujet à affronter des émotions qu'il cherche souvent à éviter dans la vie quotidienne.

13.3. Le punctum selon Roland Barthes

L'impact émotionnel de l'image peut également être expliqué à travers le concept de « punctum » développé par Roland Barthes dans son ouvrage *La Chambre claire*. Barthes (1980 : 76) définit le punctum comme l'élément d'une photographie qui « *perce* » le spectateur et provoque une émotion intime, soudaine et imprévisible. Contrairement au « studium », qui correspond à l'intérêt culturel ou intellectuel d'une image, le punctum touche directement la sensibilité du sujet.

Dans l'image d'Alan Kurdi, plusieurs éléments peuvent constituer ce punctum : la petite taille du corps, les vêtements de l'enfant, sa posture immobile sur le sable ou encore le contraste entre l'innocence de l'enfance et la violence de la mort. Ces détails produisent un choc émotionnel intense parce qu'ils rappellent au spectateur la fragilité humaine.

Le punctum agit de manière subjective : chaque spectateur peut être touché par un détail différent selon son histoire personnelle, ses expériences et ses émotions. Ainsi, l'image devient une expérience intime qui dépasse la simple observation visuelle. Elle provoque une blessure psychique qui reste souvent gravée dans la mémoire du sujet.

ISSN : 9577-1112 | EISSN : 2602-5388 | Volume: (18) | Number : (02) | year: 2026 | Pages:369-389

13.4. L'absence de réciprocité du regard

Un autre aspect important de l'analyse psychanalytique concerne l'absence de réciprocité du regard. Dans cette photographie, Alan Kurdi ne peut ni regarder le spectateur ni répondre à son regard. Cette impossibilité crée une relation asymétrique entre celui qui regarde et celui qui est regardé.

Le spectateur occupe alors une position de pouvoir silencieuse face à une scène intime exposée publiquement. Cette asymétrie renforce la dimension voyeuriste de l'image, car le sujet observe sans être vu. Il devient témoin d'une tragédie personnelle sans possibilité d'interaction ou de réponse.

Cette situation peut également provoquer un sentiment de culpabilité chez le spectateur. Le regard devient passif face à la souffrance humaine : le sujet voit la tragédie, mais il ne peut pas modifier la réalité représentée dans l'image. Cette impuissance accentue l'effet psychologique produit par la photographie.

13.5. Les mécanismes d'identification et de projection

L'image d'Alan Kurdi active également des mécanismes inconscients d'identification et de projection. En psychanalyse, l'identification correspond au processus par lequel un individu se reconnaît dans une autre personne ou partage inconsciemment ses émotions. Face à cette photographie, le spectateur peut s'identifier à l'enfant, aux parents absents ou à toute figure humaine confrontée à la souffrance et à la perte.

Les parents peuvent notamment projeter leurs propres peurs concernant leurs enfants, tandis que d'autres spectateurs peuvent y voir un symbole universel de vulnérabilité humaine. Cette identification renforce l'impact émotionnel de l'image parce qu'elle transforme une tragédie individuelle en expérience collective.

La projection constitue également un mécanisme essentiel. Le spectateur projette inconsciemment ses propres angoisses liées à la mort, à l'abandon, à la solitude ou à la perte. L'image agit alors comme un miroir psychique révélant des peurs profondes souvent enfouies dans l'inconscient.

ISSN : 9577-1112 | EISSN : 2602-5388 | Volume: (18) | Number : (02) | year: 2026 | Pages:369-389

14.Conclusion

Cette étude s'était donnée pour ambition d'élaborer une double lecture : sémiotique et psychanalytique de l'image d' Alan Kurdi, en mettant au centre la notion de voyeurisme. L'analyse a montré que le regard porté sur cette représentation photographique ne se limite pas à une simple réception visuelle, mais engage des mécanismes complexes de signification, de perception et d'affect. Ainsi, le voyeurisme apparaît comme un point de convergence entre construction de sens et implication psychique du spectateur, révélant toute la profondeur symbolique et émotionnelle de l'image.

Par ailleurs, l'image provoque chez le spectateur une tension entre fascination et malaise face à la représentation de la mort et de la souffrance humaine. Le regard est attiré par cette réalité tragique tout en ressentant un choc émotionnel profond devant une scène difficilement soutenable. Cette image active également des mécanismes d'identification et de projection, poussant le spectateur à ressentir inconsciemment des peurs liées à la perte, à la vulnérabilité et à la mort.

En dernier lieu, plusieurs perspectives de recherche peuvent être envisagées. Il serait pertinent de mener des enquêtes ou des analyses psychologiques afin de mieux comprendre l'impact du voyeurisme sur l'empathie, l'indignation ou la passivité des individus face aux crises humanitaires. Il conviendrait également d'approfondir la réflexion sur la frontière entre information et expression de la souffrance, en interrogeant les enjeux éthiques et moraux associés à la publication et à la consommation de ces images.

15. Liste Bibliographique

Les Bagot, J.-D.(1999), *Information, sensation et perception,* Paris, Armand Colin, Collection Cursus, 206 p.

Barthes R**.**, (1964b) : « *Rhétorique de l'image »* in Communications, Paris, Seuil, Collection Recherches sémiologiques, n°4, p.40-51

Barthes R**.**, (1980). *La chambre claire,* Paris, éditions Gallimard,184p

Barthes R**.**, (1957). *Mythologies*, Paris, Seuil, Collection Pierres Vives, 267p.

Courtes J., (1995). *Du lisible au visible : initiation à la sémiotique du texte et de l'image*, Bruxelles, De Boeck Université, Collection Culture et communication, série Médias, 283p.

Courtes J., (1991).*Analyse sémiotique du discours : de l'énoncé à l'énonciation*, Paris, Hachette, Collection Hachette Université, 302p.

Deledalle G**.**, (1979) : *Théorie et pratique du signe : introduction à la théorie de Charles S. Peirce*, Paris, Editions Payot, Collection Langages et sociétés, 215p.

Freud, S. (1905). *Trois essais sur la théorie sexuelle*. Paris : Gallimard / PUF

Groupe Mu, (1992). *Traité du signe visuel, pour une rhétorique de l'image*, Paris, Edition de seuil, collection la couleur des idées.

Jodelet D., (1994) : *Les représentations sociales*, Paris, PUF, Collection Sociologie d'aujourd'hui, 424p.

Kristeva, J**. (**1974). *La Révolution du langage poétique : l'avant-garde à la fin du XIX^e^ siècle, Lautréamont et Mallarmé.*Paris :Éditions du Seuil**,** Collection « Tel Quel »**.**

Martine, J. (2020) *« l'image et les signes approche sémiologique de l'image fixe* », 2020, 2eme éd Armand Colin.

Martine J.(1993). *Introduction à l'analyse de l'image*, Armand Colin.

Morris, (1999) in, P. vaillant, *sémiotique des langages d'icone*, Paris, H.champion, collection de grammaires et linguistique, N°8. P37

Photographie(année de l'incident) - corpus d'Alan Kurdihttps://imagesociale.fr/11193 consulté le 18/02/2026à 14h 20

Simonnet D**.**, (2004) : *« Le bleu : la couleur qui ne fait pas de vague* » in *L'Express*, Paris, L'Express, 05/07/2004