

LA PHOTOGRAPHIE DOCUMENTAIRE : HISTOIRE, ENJEUX, DÉFIS

Construire et lire le réel

Jan Baetens¹

Parler de photographie documentaire paraît un pléonasme (en photo, c'est souvent la fiction qui pose problème, non le document), mais les choses se compliquent dès qu'on sépare les objets et les usages. Dans la perspective des études culturelles, pareille distinction est évidemment ce qu'il convient de faire au début de n'importe quelle analyse, pour des raisons qui tiennent à l'essence même de la discipline. En études culturelles, le sens de l'objet se définit en effet en termes de *représentation*, tout objet symbolisant une certaine prise de position par rapport à la culture environnante, puis en termes d'*insertion contextuelle*, la représentation symbolique construite par l'objet ne coïncidant pas automatiquement avec les valeurs de la culture d'accueil. D'un côté, une représentation culturelle n'est jamais tout simplement « de son temps », elle est toujours, comme l'a explicité Raymond Williams², « émergente », « dominante » ou « résiduelle ». De l'autre, la réception des faits culturels comme des représentations symboliques qu'ils

1 Jan Baetens est professeur à la Katholieke Universiteit Leuven (KUL) à l'Institut voor Culturele Studies.

2 Voir *Problems in Materialism and Culture*, Londres, Verso, 1980.

mobilisent, pose inévitablement des enjeux de pouvoir, notamment au niveau des médias qui accueillent et diffusent les représentations. Ces enjeux, toutefois, ne sont jamais unidirectionnels : le sens d'une représentation peut s'accepter ou se refuser ou, plus souvent encore, se négocier, puisque production et réception sont loin de converger automatiquement.¹ Le cas de la photographie est particulièrement intéressant à cet égard, puisque peu de médias semblent avoir autant de problèmes à communiquer « leur » message de manière efficace ou transparente.²

A titre d'illustration, voici deux petits exemples. Commençons par la photographie d'un cimetière de voitures par Walker Evans : « Joe's Auto Graveyard » (1936)³ Cette image, que l'on situe sans problème dans l'approche documentaire de la FSA « 1^{ère} époque », moins lénifiante, plus réaliste, moins inféodée à la politique de propagande des commanditaires publics et qui prend aujourd'hui des connotations écologiques non prévues à son époque, fut sélectionnée par Edward Steichen, alors responsable du département photo du MOMA, pour l'exposition itinérante « La photographie américaine contemporaine » (1953).⁴ Reçue dans plusieurs pays comme une illustration du colonialisme culturel lié à la Guerre Froide, à l'instar de nombreuses autres activités culturelles comme par exemple l'art abstrait, l'exposition fut quand même créditée de donner un aperçu de la vie américaine. C'est ce qui se passa au Japon, où, comme l'écrit Laetitia Barrère :

La célèbre image de Walker Evans « Joe's Auto Graveyard » représentait ainsi « le symbole d'un pays vaste, riche de cultures

1 En études culturelles, l'article fondateur sur ces questions reste Stuart Hall, « Encoding/decoding », in Centre for Contemporary Cultural Studies (Ed.): *Culture, Media, Language: Working Papers in Cultural Studies, 1972-79*, Londres, Hutchinson, 1980, pp. 128-38 (1^{ère} édition 1973).

2 D'innombrables études ont souligné cet écart entre le pouvoir émotif de la photographie et sa difficulté à transmettre un sens précis. Voir par exemple les réflexions de John Berger, auteur très influencé par l'esprit des études culturelles, sur les difficultés de compréhension du message photographique dans son livre, réalisé en collaboration avec le photographe Jean Mohr, *Une autre façon de raconter*, Paris, Maspero, 1981.

3 Cette image est accessible sur Internet, notamment à l'adresse suivante : <http://www.thecityreview.com/wevans10.gif> (consulté le 9 octobre 2008).

4 On sait que le même Steichen organisera un peu plus tard une autre exposition itinérante, la plus fameuse de toute l'histoire de la photographie : « La grande famille des hommes ».

différentes et doté d'importantes ressources naturelles »¹. Dans le Japon dévasté, où le moindre morceau de tôle peut revêtir de la valeur, la représentation de des carrosseries d'automobiles entassées faisait de cette image l'emblème des richesses naturelles et matérielles de l'Amérique (elle révélait au demeurant les dégâts causés par les années de la Dépression).²

Le second exemple, que l'on lira plus en détail, est emprunté à une célèbre « une » du magazine *Time* consacrée à la question de l'immigration et de l'avenir polyethnique des Etats-Unis : « The New Face of America » (1993).



Simulation digitale de la nouvelle composition ethnique des Etats-Unis qui cesse d'être blanche pour devenir plus colorée, cette image n'est pas convoquée ici parce qu'elle illustre les défis et les problèmes déontologiques de la numérisation (on reviendra sur cette question à la fin de cette contribution), mais parce qu'elle est typique de la manière dont une image fonctionne selon les études culturelles. Pour simplifier

1 La citation enchâssée provient d'un rapport sur l'accueil de l'exposition conservé dans les archives du MOMA.

2 « Influence culturelle ? Les usages diplomatiques de la photographie en France durant la guerre froide », in *Etudes photographiques*, 21, 2007, pp. 54-55.

à outrance, on peut poser que, dans une telle perspective, une image (en l'occurrence de presse) obéit aux mécanismes suivants :

1. L'image ne reproduit pas le réel, elle le crée. La face digitalement recomposée de la nouvelle Amérique ne correspond nullement à ce que sera la population de demain. Cette image cache plutôt la réalité future, dans la mesure où le mélange ethnique suggéré par la fiction numérique dissimule le fait qu'au lieu d'avoir un Américain type qui aura x % de traits blancs, y% de traits jaunes, z% de traits noirs, etc., il est plus probable qu'il y aura x% de blancs, y% de jaunes, z% de noirs, etc. On ajoutera que, de la même façon, il est mensonger de suggérer que le nouvel Américain sera une Américaine et que celle-ci sera jeune et jolie, épanouie, bien portante et apparemment dépourvue de soucis économiques, et ainsi de suite.
2. L'image ainsi créée ne se contente pas de signifier autre chose que ce qu'elle montre, elle entre aussi dans des stratégies de communication, plus exactement de persuasion. Une image comme celle-ci sert à mettre en valeur un certain point de vue, en l'occurrence celui de la rédaction de *Time* qui cherche visiblement à désamorcer les craintes des lecteurs à l'aide d'une image très séduisante d'un avenir que certains pourraient juger angoissant (l'idée de devenir un jour minoritaire ne laisse aucune majorité existante de marbre...). La photo numérique de la belle jeune femme doit convaincre le « blanc de souche » qu'il fera toujours bon vivre dans les nouveaux Etats-Unis où la majorité des habitants seront devenus des immigrants non-blancs.
3. Ces processus de communication et de persuasion ne sont pas neutres, des inégalités de pouvoir s'y font jour. Suivant qu'on a accès aux positions qui permettent de produire et de diffuser une telle image ou que l'on est réduit à la consommer en l'achetant, on ne pèse pas sur la signification d'une telle image de la même façon. Toutefois, les études culturelles s'opposent catégoriquement à toute vision unilatérale entre ceux qui produisent et ceux qui reçoivent les images : le producteur n'est pas vu comme un manipulateur, le public n'est pas victimisé. Le sens, qui bouge sans cesse, naît du débat, qui peut être un conflit, entre tous ceux qui sont impliqués dans la production et la réception des images.

On creusera ici ces problématiques en se penchant sur quelques usages documentaires de la photographie (d'abord les archives du 19^e, ensuite les images obéissant à ce qu'on nomme le « style documentaire », à ne pas confondre avec le photoreportage du 20^e), avant d'analyser les questions qui se posent à ce type de photographie dans le monde contemporain. A chaque fois, on tentera de mettre en lumière un aspect bien spécifique de ces genres photographiques, dans l'espoir que l'ensemble de ces aspects permettra d'éclairer des enjeux fondamentaux, toujours dans la perspective contextuelle et historique des études culturelles.

L'archive du 19^e siècle

La photographie documentaire du 19^e siècle, qui n'apparaît dans la grande presse que vers la fin du siècle, a longtemps fonctionné selon d'autres modèles, dont le plus important est l'archive. Ce mot, on le sait, a au moins deux sens. Son sens littéral renvoie à toute collection d'images aspirant à « couvrir » un sujet. Son sens métaphorique a été défini dans *L'Archéologie du savoir* de Michel Foucault¹, où le concept d'archive désigne tout système qui contrôle et rend possible la production du savoir. Une archive y est l'ensemble provisoire des énoncés qui déterminent ce qu'il est possible ou impossible de dire à un moment donné.

Dans notre approche moderne de la photographie, la notion d'archive d'un côté et celles de style ou encore d'art de l'autre s'opposent assez radicalement, puisque la constitution d'une archive ne semble laisser la moindre place à la libre invention que nous associons avec la pratique d'un artiste. La réalité des archives du 19^e siècle est pourtant tout autre. Il s'avère en effet que ces archives sont des dispositifs capables de « générer » un certain style (au sens artistique de « style singulier et personnel » ou de « style comme écart »). Le monde des archives n'écrase pas l'apport des photographes individuels. Il paraît même capable, dans certaines circonstances, de produire de véritables styles, que Robin Kelsey, auteur d'un livre remarquable sur la question, appelle des « styles d'archive ». ² Ces styles sont très différents de

1 Paris, Gallimard, 1969.

2 *Archive Style. Photographs & Illustrations for U.S. Surveys, 1850-1890*, Berkeley, University of California Press, 2007. Le lecteur francophone trouvera un chapitre

ceux qu'atteste l'histoire de l'art, puisque c'est justement le caractère « contraint », « utile », « pragmatique » de l'archive, et non pas les libertés offertes au praticien, qui produit le style. D'où par exemple les erreurs de lecture quand on regarde ces images à travers le prisme de l'art, soit de l'époque, soit d'aujourd'hui. Mais d'où aussi l'erreur inverse de qui refuse de reconnaître à ces images une dimension stylistique.

Dans son approche des styles d'archives, Kelsey part de quatre hypothèses, qui se complètent et se renforcent les unes les autres :

1. "*Archives deal in veiled rhetoric.*" (p. 5) Les documents rassemblés semblent très "neutres" (et doivent l'être, par définition, sinon elles ne pourraient pas remplir leurs fonctions d'images d'archives). A cause de cela leur constitution engendre des mécanismes de type rhétorique. D'une part les photographes doivent défendre ces archives, sans quoi elles ne seraient plus financées. D'autre part, ceux qui payent pour les archives exigent que le sujet qui leur tient à cœur soit représenté de manière aussi positive que possible, car il faut que les archives rendent service au-delà du seul rapport entre commanditaire et photographe. Il est inutile de répéter que la dénonciation de la fausse neutralité est devenue aujourd'hui un lieu commun de l'analyse culturelle des archives.¹
2. « *By 1850 the survey archive was fostering pictorial innovation.* » (p. 6): A l'époque des grandes expéditions géologiques aux Etats-Unis, dont le but était de préparer la colonisation économique de l'Ouest, il y avait un écart notable entre ce qui était demandé ou attendu par les commanditaires et ce que les photographes sur le terrain pouvaient faire. Ceux-ci ne disposaient en effet que d'instructions sommaires, tout en étant souvent les seuls à connaître le fonctionnement des nouvelles techniques. Ce genre de contrainte était source d'invention permanente.

de ce livre dans "Les espaces historiographiques de Timothy O'Sullivan", in *Etudes photographiques*, No 14, 2004, pp. 4-33.

1 Cf. Allan Sekula, "The Body and the Archive", in *October*, no 39, 1986, pp. 3-64, et John Tagg, *The Burden of Representation*, Minneapolis, The University of Minnesota Press, 1993.

3. « *Certain resourceful practitioners such as O'Sullivan bridged the gap between new needs and old habits by borrowing and combining graphic strategies from various survey practices.* » (p. 6). Forcés d'inventer, les photographes expérimentaient avec le nouveau médium en y transposant bon nombre de règles ou d'usages venus de pratiques non artistiques comme la cartographie, l'esquisse géologique, les diagrammes, etc. Dans le cas d'O'Sullivan, le mieux connu de ces photographes d'archives, l'influence des travaux de copie et de cartographie réalisés lors de sa participation à la Guerre civile est visible dans le « style d'archive » inventé par ce photographe.
4. « *The socially subordinate positions of certain picture makers led them to both serve and resist the survey that employed them* » (p. 7). Les photographes, souvent de basse extraction et peu éduqués, devaient obéir à leurs commanditaires dont ils dépendaient financièrement, mais ils trouvaient des moyens pour développer leurs propres intérêts visuels et idéologiques sans pour autant produire des images subversives. Le point de vue critique de l'immigrant non-WASP aux ordres de commandants parfois peu compétents mais issus de l'ancienne classe dirigeante, perce ainsi de temps à autre dans le contenu comme dans la forme des images photographiques.

Qu'est-ce que cela signifie pour la pratique concrète du photographe? Pour comprendre la force des images de Timothy O'Sullivan, il faut comprendre comment il les a faites, et pour comprendre sa façon de travailler, il faut savoir ce qu'était le travail d'un photographe d'archives vers 1870. Essentiel à cet égard est le rôle ambivalent de la photographie. D'une part, le médium a un rôle publicitaire très fort : contrairement aux esquisses géologiques et autres diagrammes, ce sont des images « non techniques » que les bailleurs de fonds comprennent et dont ils aiment à se servir. En plus les albums extrêmement luxueux où elles sont réunies, aux frais de l'imprimerie nationale mais à la colère de bien des élus, constituent des cadeaux de relations publiques très prisés. D'autre part, la valeur scientifique de la photographie n'est pas évidente. Les informations recueillies sont souvent moins fiables ou plus difficiles à interpréter que celles produites à l'aide des techniques

anciennes (dessin, esquisse, diagramme, etc.).¹ Certains photographes aussi négligeaient à dessein leur cahier des charges documentaire au profit de préoccupations esthétiques plus personnelles. A la différence d'un Carlton Watkins, dont les images très esthétiques servaient moins aux premiers commanditaires qu'à répondre aux besoins du grand public de la côte Est que l'Ouest faisait rêver, O'Sullivan a rempli son contrat d'archiviste : il a clairement identifié et détaché les détails intéressants et il a pu les présenter de manière concise et lisible, un peu à la manière d'une collection de spécimens) ; il a fait jouer la photographie à l'intérieur d'une gamme de techniques de représentation visuelle plus vaste (cartes, objets, etc.) ; il a produit des images soulignant l'idée de prise de contrôle du nouveau territoire et refusé toute velléité de dérive esthétisante. Or en dépit de ces qualités correspondant au programme documentaire initial, beaucoup d'images d'O'Sullivan n'ont jamais été utilisées, non pas parce que ses commanditaires avaient l'embarras du choix (O'Sullivan était un photographe consciencieux, qui ne prenait que peu d'images), mais parce qu'elles étaient « inutilisables », notamment lorsqu'elles représentaient sans fard la dureté des conditions de travail ou qu'elles donnaient une image peu flatteuse des conséquences de l'exploration de l'Ouest.

Le photojournalisme du 20^e siècle

Le photojournalisme tel que nous le connaissons encore aujourd'hui est apparu, en fait assez timidement, au début du 20^e siècle. Mais le genre, « institutionnalisé » dans les années 30 par des publications comme *Life*, ne peut être dissocié d'un environnement médiatique plus large. On insistera ici sur deux aspects: d'abord la transition du style d'archive aux images de presse, au sens général du terme ; ensuite la transition du style documentaire au photoreportage, au sens cette fois-ci fort étroit du terme comme on le verra.

Voyons pour commencer le passage des images d'archives aux images de presse. Cette mutation a été lente, car alors que tout semblait promettre un bel avenir à la nouvelle invention, la photographie a mis beaucoup de temps à s'imposer comme média dominant dans la presse

1 Le même problème s'est posé aussi en archéologie, don ton se rappelle qu'il fut un des premiers champs d'application de la photographie scientifique appelée de tous ses vœux par Arago.

écrite.¹ Les raisons de cette lenteur étaient multiples : nécessité de lourds investissements, résistance des groupes d'artisans en place (essentiellement les graveurs), considérations esthétiques liées à la moindre qualité des photogravures, mais surtout considérations rhétoriques, puisque les photographies semblaient perdre les capacités de focalisation et de narration propres aux images gravées (les photographies « montraient » plus, mais « disaient » moins). Toutefois, vers 1900 la transformation est bel et bien amorcée, grâce entre autres aux techniques de tramage mises au point dans la reproduction des images dans les années 1880. Par rapport au modèle de l'archive, le paradigme du photojournalisme apporte quelques changements révolutionnaires. La photo de presse, tout d'abord, est une photo isolée, autonome, qui doit pouvoir fonctionner hors de la série d'où elle a été prévenue (le sous-genre à venir du « photo-essay » joue moins avec le modèle de la *série* que de la *séquence*, et encore sur un script préexistant). Deuxièmement, photo et texte deviennent inséparables, la légende acquiert un rôle clé qui renforce encore le côté « parlant » de l'image. En troisième lieu, la photographie s'associe toujours davantage à l'idée d'un ailleurs : la photographie connote le voyage, l'exploration du monde, l'appropriation de l'inconnu, dont il existe des formes domestiques : c'est l'exotisme chez soi, comme dans le fait divers. Enfin, la photographie s'allie avec un support non visuel et éphémère : le journal ; qui n'est pas seulement un support mais aussi et surtout une institution, voire une culture.

Le photoreportage triomphant des années 35-65 creuse et renforce tous ces aspects, mais y ajoute quelque chose de particulier. En effet, s'il est indéniablement lié à de nouveaux supports (magazine) et à de nouveaux formats (l'essai photographique), le photoreportage est aussi « porté » par quelque chose qui vient d'ailleurs, à savoir la « mode » du documentaire en art. Tout comme les archives, la photographie documentaire n'échappe pas aux discussions sur les contacts entre art et photographie. Mais alors que les archives ont généré leur propre « style » à l'intérieur d'une pratique « utilitaire » qui sera récupérée plus tard, après 1960, au profit de l'« art », les rapports entre documentaire artistique et documentaire journalistique sont plus complexes. Ici, c'est plutôt l'inverse qui se passe : à l'intérieur du monde de l'art il se déve-

1 Sur ces questions, voir la synthèse de Pierre Sorlin, *Les fils de Nadar*, Paris, Nathan, 1997, et surtout l'étude fondamentale de Martha A. Sandweiss, *Print the Legend*, New Haven, Yale University Press, 2002.

loppe une approche documentaire, laquelle se trouve détournée ensuite au profit du journalisme. C'est Olivier Lugon qui, le premier, a proposé une distinction claire et nette entre « style » documentaire, qu'il situe du côté des recherches artistiques, et « reportage » documentaire, qui relève selon lui de tout autres fonctions.¹

Lugon définit le « style » documentaire par trois éléments. 1) La *forme* : « netteté absolue des du rendu, cadrages simplifiés, généralement frontaux et centrés sur le sujet, neutralité délibérée, absence de toute marque expressive et de tout contenu narratif, statisme » (p. 12). 2) La *série* : on travaille les images en séries et on les présente aussi en séries (c'est en partie ce qui établit un lien avec le monde des archives : le style documentaire a un regard archival, il s'adresse plus à un spectateur futur qu'à un spectateur contemporain). 3) Le *thème* : retour aux sources de la photographie, avec une propension très nette à privilégier le *portrait*, le *paysage* et les *vues d'architecture*. Le reportage, par contre, se définit par une tout autre fonction (convaincre, généralement à l'aide d'effets de montage et d'un texte d'accompagnement) et par une autre thématique (les classes défavorisées). Or, si dans les années 20 et 30 la frontière entre documentation photographique et photographie documentaire reste difficile à tracer, le « style documentaire » entre visiblement en crise à la fin des années 30, au moment même où triomphe le successeur du « document », à savoir le « photojournalisme ». Lors de ce tournant, 1) la palette thématique du documentaire se réduit brusquement à la seule représentation de la détresse humaine ; 2) le sentimentalisme s'accroît (le patriotisme faisant partie de cette évolution) et 3) on passe de l'image en série à la régie du rapport image/texte.² Ce nouveau système restera en vigueur jusque dans les années 60, quand il tombera sous les coups de butoir de la télévision.

Du point de vue des études culturelles, et mis à part les aspects déjà signalés lors de la discussion des sens « cachés » ou « flottants » des images de Walker Evans, « Joe's Auto Graveyard », et de *Time*, il convient d'insister sur deux éléments supplémentaires. D'un côté le fait que la nouvelle évolution n'est pas seulement technique ou formelle,

1 Voir son livre *Le style documentaire. D'August Sander à Walker Evans. 1920-1945*, Paris, Macula, 2001.

2 Olivier Lugon, o.c., p. 102 sq..

mais qu'elle détermine un nouveau « regard photographique », au sens défini par Paul Vancassel dans sa thèse sur la photographie :

Cette approche des regards photographiques entend rompre à la fois avec une approche iconographique (accordant un intérêt aux seules images) et avec une approche médiatique classique de la photographie qui la traite comme un média unifié. Partant de l'hypothèse que la valeur informationnelle du médium photographique est essentiellement liée aux regards qui se développent à travers lui, nous avons été conduits à envisager une diversité de processus et d'associations pragmatiques qui permettent à ces regards de faire sens et d'illustrer des projets ou des constructions informationnelles distincts. L'étude des regards photographiques nous a ainsi amenés à considérer différents cadres de références avec lesquels ils se développent, et par rapport auxquels ils trouvent leur pertinence communicationnelle (cadres socio-économiques, « cadres socio-techniques », cadres médiatiques, contextes socio-culturels ou politiques... et à les envisager comme de véritables dispositifs anthropotechniques.¹

De l'autre, l'émergence d'un véritable mythe, celui du photoreporter, du « chasseur d'images ». Or le mythe, dans l'analyse barthésienne, est ce qui permet de « naturaliser » un fait de culture, en l'occurrence la complexité du « regard photographique », puis de l'extraire de son contexte historique et géographique pour en faire une donnée transhistorique et universelle. Il est dès lors normal que l'effort de décryptage des études culturelles porte en priorité sur la « déconstruction » du mythe du photoreporter à l'intérieur du regard photojournalistique. Les pièces essentielles de ce mythe ne sont pas difficiles à rassembler : la croyance en l'image, à la fois en sa transparence (l'image est supposée « être » le réel) et en son efficacité (l'image est supposée capable de pousser le spectateur à l'action) ; la croyance en la capacité de voir du reporter, dont l'« œil » informe la prise de vue mécanique (la théorie bressonienne de l'*instant décisif* a même pu se développer comme la

1 Paul Vancassel, « Les regards photographiques : dispositifs anthropotechniques et processus transindividuels », thèse de doctorat en Sciences de l'Information et de la Communication, soutenue en février 2008 à l'Université de Rennes 2, texte cité de la 4^e de couverture. Voir aussi, du même auteur, « Les regards photographiques comme dispositifs anthropotechniques », in *Recherches en communication*, No 27, 2007, pp. 13-30.

synthèse de toute doxa contemporaine sur la photographie) ; la croyance en les facultés physiques et intellectuelles hors pair du photoreporter, esprit libre et baroudeur, en lutte sur le terrain comme chez soi, résistant aux « mauvais usages » de ses images par les patrons de la presse. Comme souvent, l'écart entre réalité et mythe peut être immense. La tâche du mythe est de le masquer, celui du mythologue, de le rendre de nouveau visible. Démythifier ne consiste donc pas seulement à critiquer ou à dénigrer, mais à réinscrire une pratique dans le contexte qui est le sien. C'est ce qui se fait quand on attire l'attention sur les analogies entre le modèle héroïque du photojournalisme et celui, subalterne et peu glorieux, des archives. Après tout, le rapport à l'institution et la nécessité de ruser avec elle sont communs aux deux époques. Mais parfois le mythologue se fait aussi critique social, par exemple quand il dénonce les sous-entendus très machistes du photojournalisme, dont l'hostilité aux « règles du jeu », très perceptible chez un Robert Frank et chez tous les autres qui, dans les années 50, opposent photojournalisme et culture visuelle de masse féminine ou féminisée (l'existence de quelques femmes-reporters comme Berenice Abbott ou Lee Miller n'est nullement une preuve du contraire).¹

Quelques enjeux contemporains

Il est grand temps d'en venir au présent. Qui dit photoreportage, dit crise du photoreportage. Cette crise n'est pas nouvelle, mais les raisons traditionnellement invoquées ne répondent pas toujours aux mêmes questions. Premier argument : la concurrence des autres médias, télévision d'abord, Internet ensuite, qui a obligé le reporter à se repositionner, d'où les tentatives de jumeler reportage photographie plus « personnelle », pour ne pas dire plus « créatrice »². Second argument : la crise de l'indexicalité supposée de l'image photographique, que l'image numérique ne serait plus capable de garantir. L'impossibilité de

1 Voir Patricia Vettel-Becker, *Shooting from the hip. Photography, Masculinity, and Postwar America*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2005.. Sur les rapports entre culture populaire et féminité ou féminisation, voir Andreas Huyssen, *After the Great Divide.. Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Bloomington, Indiana University Press, 1986.

2 Voir Eric Pedon, « Les livres photographiques d'agence : regards et discours critiques sur les fonctions du photojournalisme », in *Recherches en communication*, No 27, 2007, 57-70

déterminer si une image a été manipulée ou non, entraînerait un doute plus profond encore sur l'éthique du photoreporter.

Ces deux raisons sont loin d'avoir le même statut. La première est difficilement contestable, mais elle ne fait que déplacer le problème : l'information est en crise à la télévision aussi, malgré l'omniprésence du reportage et du documentaire. La seconde est plus douteuse encore, car elle ne correspond nullement à un changement d'attitude à l'égard des images: nous acceptons toujours les images photographiques comme des « traces » du réel et notre connaissance très largement partagée de l'origine numérique des images n'entame en rien leur crédibilité, comme l'ont démontré à foison les images, manifestement numériques et virtuellement manipulées, de la prison d'Abou-Ghraïb. Cette observation ne cherche pas à suggérer que rien n'a changé dans notre attitude face à la photographie, mais que les modifications survenues n'ont rien à voir avec l'image en elle-même, mais tout avec les usages de cet objet. Les images circulent plus vite et plus massivement, ce qui influe notablement sur leur impact. Bref, si l'image même est devenue moins crédible aujourd'hui, on est obligé de trouver des raisons plus fondamentales. On en indiquera ici trois.

Premièrement, la crise du concept stéréotypé d'*objectivité*. Le photojournalisme vit encore largement sous le régime de l'objectivité comme copie mécanique du réel là où dans le domaine des sciences la notion d'objectivité a changé radicalement de sens : au lieu de désigner quelque modèle mimétique ou naturaliste dont la photographie serait l'idéal, l'objectivité scientifique renvoie aujourd'hui à l'exercice informé et socialement construit du regard de l'expert qui « interprète » les données des observations en dialogue avec une communauté d'experts et d'usagers. Dans un tel régime l'indexicalité de l'image photographique n'est plus du tout un garant de vérité. Au contraire, l'information fournie par la photographie sera souvent jugée problématique, peu fiable parce qu'incapable de faire le départ entre, par exemple, aspects pertinents et aspects non pertinents de l'image.¹ A la photographie on préférera désormais le document graphique, mis en rapport avec toute une série d'autres documents renvoyant les uns aux autres

1 Sur toutes ces questions, voir: Lorraine Daston & Peter Galison, *Objectivity*, New York, Zone Books, 2007, et James Elkins, *Six Stories on the End of Representation*, Stanford, Stanford University Press, 2007.

et emportant l'adhésion par la force même de leur réticulation. Dans un tel système, la photographie ne peut plus constituer une valeur en soi, et il devient pensable de s'en passer complètement. Cette évolution n'est pas récente, mais ce n'est que maintenant qu'elle frappe le photojournalisme de plein fouet. Protégé par l'aura de ses valeurs mythiques, ce dernier a longtemps « résisté » à cette tendance de fond, sans doute aussi parce qu'à sa façon l'image de presse fonctionnait déjà en réseau, par l'entrecroisement de l'illustration, de la légende et du commentaire. Or ce réseau n'a pas suffi pour mettre un de ses éléments, la photographie, à l'abri d'une critique fondamentale. La crise du photojournalisme est en tout premier lieu la crise de l'objectivité d'hier ou d'avant-hier.

Deuxièmement, la crise du concept de document et, plus généralement, de *représentation*.

A la base de ce problème on trouve la disqualification de tout ce qui relève du différé et la valorisation corollaire de ce qui émane du direct. Le direct est reçu comme crédible, quel que soit son contenu ou manque de contenu. Le différé cesse de l'être, également abstraction faite de son contenu. Or, le « document » tel que le construit le photo-reportage pourrait être défini comme un *témoignage* (direct), mais à *distance* (différé). Le « document » est « vrai », mais il reste « cadré », ne fût-ce que par le discours qui l'accompagne (pensons par exemple à la manière dont le terme « documentaire » fut défini pour la première fois par John Grierson : « creative treatment of actuality », soit le traitement créatif, inventif, productif du présent). De nos jours, le règne du direct sévit partout. Non seulement dans le photoreportage, mais aussi en art, où l'on sait l'importance des théories dites de l'« index »¹ ou du « real time art »². En journalisme, on peut penser à l'essor de CNN, qui a construit sa réputation – ou si l'on préfère son mythe – sur l'idée du direct, là où le journalisme de qualité a toujours insisté sur la « représentation », le délai, la réflexion... Mais on devrait penser non moins au succès fulgurant du journalisme citoyen, qui montre qu'il y a encore une place pour la photographie, mais plus pour la photo de presse. Celle-ci a en effet la réputation de fonctionner « en différé », tandis que les images transmises par les témoins non professionnels bénéficient de l'aura du « direct ». Derrière cette évolution, il y a des

1 Voir Rosalind Krauss, « Notes sur l'index. L'art des années 1970 aux États-Unis », in *Macula*, no 5-6, 1979 (1^{ère} édition américaine : 1977).

2 Voir Charlie Gere, *Art, Time, and Technology*, Londres, Berg, 2006.

phénomènes culturels de très grande envergure qu'a bien analysés le médiologue Daniel Bougnoux¹. Pour cet auteur, le facteur déterminant n'a pas été le sujet (qui est toujours un effet, jamais une cause), mais l'avènement de nouveaux médias fondés sur le direct (et non plus le différé). Ces médias bouleversent l'économie sémiotique et entraînent une disqualification du symbolique au profit de l'indiciel.

Pas de civilité sans cette *différance*, dont toute représentation célèbre les vertus. C'est cette théâtralité trop majestueuse et sage (...) que les formes de l'art moderne de partout ont furieusement attaquée. Qu'est-ce que la modernité sinon la recherche, au nom toujours brandi de «la vie», d'une espère de direct là où régnait le différé? Cette crise de la représentation ne concerne pas que le théâtre, mais toutes les formes symboliques qui vivaient spéculativement d'une délégation et d'une distance soigneusement codifiées. Du politique au théâtral, en passant par les arts plastiques ou les pratiques religieuses, s'observerait ceci: la «régression» du symbole à l'indice, c'est-à-dire de la référence à l'autoréférence, ou du contenu à la relation, ou de l'information à la communication (orientée vers une communion participative, chaude et massifiante). (*o.c.*, p.129)

Troisièmement, enfin, la crise de l'image même, devenue image « mécanique », dans un sens plus idéologique que strictement technique. Dans ce contexte, l'appréciation négative de l'image photographique rappelle inévitablement une controverse plus générale et plus ancienne, mais redevenue d'une actualité brûlante : celle de l'iconoclasme. Or, le débat pour ou contre la photographie n'est pas seulement une illustration contemporaine de l'iconoclasme². Il représente surtout le moment historique où le débat sur l'iconoclasme devient en fait un débat sur la photographie, c'est-à-dire sur l'image mécanique dont la photographie constitue à la fois l'archétype et le prototype. Un exemple fort stimulant de ce courant d'idées est sans conteste le travail de Vilém Flusser, dont le livre *Pour une théorie de la photographie* va très loin dans cette identification de la photographie à un tout nouveau type d'image, mais aussi

1 Voir *La communication par la bande*, Paris, La Découverte, 1988 (1ère éd. 1991).

2 Voir WJT Mitchell, *Iconology. Image, Text, Ideology*. Chicago, Chicago University Press, 1985, et Bruno Latour & Peter Weibel (dir.), *Iconoclash*, Cambridge, Mass. & Karlsruhe, MIT Press & ZKM, 2005.

dans le rattachement de la pensée sur la photographie à une critique iconoclaste du tournant visuel.¹

Selon Flusser, dont les idées complexes sont résumées ici de manière plus que cavalière, l'histoire humaine se définit par la succession de trois grandes périodes, chacune d'elles caractérisée par un type de *signe* –c'est-à-dire une *représentation du monde*– dominant. La première période est celle de l'*image*. Flusser nomme cette période *mythique*, parce que l'image est un signe que l'on peut parcourir dans tous les sens et qui induit par deux idées typiquement mythiques, l'une liée au temps, l'autre à l'espace : l'éternel recommencement et la coprésence simultanée de tous les éléments. La seconde période est celle de l'*écriture*. Pour Flusser, cette période peut être dite *historique*, parce que l'écriture, qui fragmente et linéarise l'image, crée la conscience d'un avant et d'un après et partant d'un parcours temporel orienté. La troisième période est celle de l'*image mécanique* ou *photographique* (et, plus généralement, on y reviendra, des *appareils*). Pour Flusser, cette période est *post-historique*, parce que l'image mécanique brise l'héritage temporel de l'écriture, rétablissant en quelque sorte le règne de la pensée magique propre au mythe. Contrairement à ce que laisserait penser une lecture superficielle de son texte, Flusser ne définit pas l'image mécanique comme une transformation de l'image première, mais comme une transformation de l'écriture. Tout comme l'écriture est une sorte d'image « bis », l'image photographique est une écriture « bis ». L'image mécanique photographie redouble en quelque sorte les signes de l'écriture :

L'image technique est une image produite par des appareils. Puisque les appareils sont eux-mêmes les produits de l'application des textes scientifiques, les images techniques sont les produits indirects de ces derniers. Voilà qui leur confère, aussi bien historiquement qu'ontologiquement, une position distincte des images traditionnelles. Historiquement, les images traditionnelles précèdent les textes de dizaines de milliers d'années, et les images techniques succèdent à des textes qui leur sont de loin antérieurs. Ontologiquement, les images traditionnelles, dans la mesure où elles s'abstraient à partir du

1 *Pour une philosophie de la photographie*, Strasbourg, Circé, 2004 (1^{ère} édition française : 1996).

monde concret, sont des abstractions de premier degré, tandis que les images techniques sont des abstractions de troisième degré : elles abstraient à partir de textes qui abstraient à partir d'images traditionnelles, lesquelles abstraient elles-mêmes à partir du monde concret. (o.c., p. 15)

En ce sens, l'image photographique n'est pas post-visuelle mais post-historique. Elle ne ramène pas seulement, de façon rétrograde, à la pensée magique de l'image, elle détruit aussi l'émancipation permise par l'écriture. L'image photographique est autre chose qu'un remake technologique de l'image préhistorique. En effet, si tel était le cas, on ne comprendrait jamais pourquoi ce type d'image parvient à mettre un terme à l'écriture, qui elle-même avait dépassé l'image non mécanique. La différence entre les deux types d'images tient au fait que, plus encore que l'image préhistorique et non mécanique, l'image photographique et post-historique brouille les limites entre le signe et le monde. Tout signe essaie en effet de se faire prendre pour le monde et l'image mécanique y réussit d'autant mieux qu'elle exclut le sujet humain de son fonctionnement. La photographie fonctionne tout seul, son code étant verrouillé dans une boîte noire qu'il n'est pas nécessaire d'ouvrir ou de connaître pour savoir appliquer le code et utiliser l'appareil. Cette singularité de l'image mécanique a des effets radicaux sur notre culture, dont on a pu dire avec Daniel Bounoux qu'elle se *désymbolise* fortement, comme s'il y avait une difficulté croissante à accepter le signe comme structure de médiation, c'est-à-dire comme structure de *communication indirecte*.

Pour Flusser, la photographie représente donc une manière de scandale, et sa diffusion, un danger. Ce scandale et ce danger ne sont pas ceux de la photographie comme objet technologique, mais ceux de ses effets sociaux et politiques car la mécanisation entame la liberté de l'homme, d'abord parce qu'elle brise l'historicité humaine, ensuite parce qu'elle ne laisse plus aucune place au sujet humain, adjuvant finalement superflu d'une machine. Il est donc logique que Flusser termine son livre par les mots suivants :

La philosophie de la photographie doit mettre en évidence que la liberté humaine n'a aucune place dans le domaine des appareils automatiques, programmés et programmant, pour finalement montrer comment il est possible d'y ouvrir un espace à la liberté. La philosophie de la photographie a pour tâche de réfléchir à

cette possibilité de la liberté –et par là même de l’interprétation– dans un monde dominé par les appareils. Elle a pour tâche de se demander comment l’homme peut malgré tout, face à la nécessité accidentelle de la mort, donner un sens à sa vie. Cette philosophie est nécessaire, parce qu’elle est la seule forme de révolution qui nous soit encore ouverte. (*o.c.*, pp. 84-85)