

La production de la réalité à travers le documentaire photographique

The production of reality through photographic documentary

BOUSSAADA Safa ★¹

¹ E.S.A.C., Université de Carthage, Tunisie. E-Mail : safa.boussaada@gmail.com

Reçu le: 08 /04/ 2023

Accepté le: 18 /06 /2023

Publié le: 26 /06 /2023

Résumé

Dans l'histoire de la photographie, la représentation de la réalité est une question compliquée qui mérite d'être explorée plus en profondeur. De plus, toute image photographique est un enregistrement de la réalité, une trace de ce qui s'est trouvé dans l'angle de vision de l'appareil. Comme une empreinte de pas sur le sable, cette trace lumineuse s'imprime directement dans l'émulsion d'un film, ou aujourd'hui, dans le capteur numérique. Tout d'abord, la photographie est utilisée comme un outil pour reproduire la réalité, puis comme un instrument pour creuser la réalité, et enfin comme un médium pour inspirer la réflexion sur la réalité. Chaque processus montre les différents aspects de la réalité en photographie, précisément en documentaire photographique qui se définit comme un médium, combinant entre l'art documentaire et la recherche d'une forme de théâtralité de la représentation du quotidien. Ce médium est devenu le principal pourvoyeur en réel de nos représentations.

Mots-clés : photographie documentaire, réalité, représentation visuelle, narrativité, esthétique, perception.

Abstract

In the history of photography, the representation of reality is a complicated issue that deserves to be explored in greater depth. Moreover, any photographic image is a record of reality, a trace of what was in the camera's viewing angle. Like a footprint on the sand, this luminous trace is printed directly in the emulsion of a film, or today, in the digital sensor. First of all, photography is used as a tool to reproduce reality, then as an instrument to explore reality, and finally as a medium to inspire reflection on reality. Each process shows the different aspects of reality in photography, precisely in photographic documentary which is defined as a medium, combining between documentary art and the search for a form of theatricality of the representation of everyday life. This medium has become the main real provider of our representations.

Keywords: documentary photography, reality, visual representation, narrativity, aesthetics, perception.

★ Auteur expéditeur : Safa BOUSSAADA

Email : safa.boussaada@gmail.com

Introduction

Certes, la photographie est l'une des inventions remarquables de l'histoire qui a bouleversé la tradition de l'image. Dans le passé, les gens ont toujours eu du mal à saisir les photographies : les images peuvent être ressenties, observées, mais ne peuvent jamais être corrigées. Grâce à l'avènement du médium photographique, nous pouvons surmonter les limitations physiques et fixer des images éphémères. Mais si nous utilisons les images comme une preuve du réel, dans le cadre d'une démonstration en sciences sociales par exemple, nous devons savoir si nous pouvons leur faire confiance en tant que preuve tangible de la réalité d'une part et si ces images nous révèlent la vérité d'autre part.

Toutefois, avant l'avènement du cinéma, la photographie représentait l'outil le plus efficace pour capturer le monde. Ce médium a inauguré une nouvelle ère dans l'histoire des pratiques visuelles en commençant à développer sa propre ontologie, voire sa propre histoire. La photographie a eu un grand mérite à recréer des images. De plus, suite à ce changement radical, le phénomène de visualisation a suscité quelques réflexions : que nous apportent les nouvelles techniques de visualisation ? Comment la photographie change-t-elle notre façon de voir la réalité qui nous entoure ? C'est pour cela que nous allons nous focaliser sur la photographie documentaire en particulier. Cette pratique qui révèle tout un panorama de la réalité en montrant les différents événements sociaux et politiques qui ont marqué notre histoire.

Dans cet ordre d'idées, il faut souligner que les photographes ont l'habitude d'évoquer la problématique de la vérité comme si elle pouvait être résolue en se référant simplement à une image, ceci nous amène à poser la question suivante : que pouvons-nous dire de vrai sur la base d'une seule photographie ? Ainsi, il est impossible d'être certain de la véracité d'une image car nos connaissances sont toujours partielles. Il y a de fortes chances que nous découvriions demain de nouvelles preuves qui nous montrent que la photographie que nous pensions être réelle, était en fait fausse.

En effet, une enquête a été réalisée par le philosophe français René Scherer, qui tourne autour des conditions de prise de vue des premières images d'Indiens d'Amérique, où les images ont été hautement infidèles à la réalité car les photographes ont mis en scène leurs sujets en fonction des images qu'ils avaient prises, au lieu de les voir vivre pour une longue période pour pouvoir les photographier dans leur quotidien. Cet exemple montre à quel point de nouvelles informations peuvent modifier notre position sur la validité d'une image et donc à quel point cette position peut se contenter de la preuve interne déduite d'une seule image.

Par contre, même si le sujet du documentaire photographique est traité sous plusieurs volets, car il relève structurellement de diverses approches philosophiques, esthétiques, politiques et sociales, plusieurs recherches ont été faites sur la relation entre le réel et le médium photographique. La singularité de ce thème réside dans l'exploration du reflet de la réalité de la photographie à l'ère de la post-vérité.

Tout d'abord, un passage succinct retraçant la relation entre la réalité et le documentaire photographique, nous servira à souligner les références historiques qui ont permis la naissance du courant humaniste et social de la photographie. Néanmoins, nous ne plongerons pas dans une étude chronologique détaillée de l'histoire de la photographie. Mais nous démontrons que l'apparition de la photographie documentaire ou du reportage a révélé une réalité dont l'enjeu n'est pas le visible, mais plutôt une réflexion sur le visible.

Dans un deuxième temps, nous examinons les différentes définitions et théories qui tournent autour de la photographie documentaire, et déterminons en quoi consiste l'éthique de l'image

photographique d'une part, et de sa contribution dans les bouleversements sociaux et politiques d'autre part.

Pour en finir, cet article va aborder l'impact du reportage photographique sur l'évolution des arts visuels d'une part, et sur les faits politiques et sociaux d'autre part. De plus, nous allons montrer comment l'apparition de différents courants photographiques humanistes a influencé l'histoire de la photographie documentaire.

En somme, un important volet de la réflexion va examiner les questions de véracité, de censure, de propagande et d'opinion publique. Une autre préoccupation majeure dans notre travail sera l'analyse du problème de la "photographie iconique" et son rôle dans la formation des identités nationales d'après-guerre ou des mémoires collectives. Un autre axe d'investigation concerne les responsabilités morales de l'observateur des images de conflits.

1. Le rapport de la photographie documentaire avec la réalité

En effet, la photographie documentaire se définit comme un courant qui se caractérise par l'approche qui incite à l'effacement du photographe afin de créer une image qui se veut réaliste et neutre. Cette pratique est une forme de technique utilisée pour décrire des situations ou des environnements spécifiques, mais aussi des événements de la vie quotidienne.

La paternité de l'expression photographie documentaire a été attribuée à l'historien américain Beaumont Newhall qui a publié en 1938 dans la revue Parnassus un article intitulé « Documentary approach to photography » (Leenhardt, 1982).

Tout d'abord, il faut souligner que sans image, il est difficile de se rappeler certains moments précis ou de revisiter un lieu de mémoire par le souvenir. Autrement dit, la plupart des perceptions sensorielles n'évoquent qu'un sentiment du passé ; les fragments du passé ne peuvent se retrouver sans l'aide de la vision. L'image est un médium important et peut-être le plus efficace pour immortaliser ce qui s'est déroulé.

De plus, l'intention de garder l'image est une caractéristique de l'homme, en rapport avec un désir primitif. Comme Walter Benjamin le dit :

Le besoin de rapprocher les choses spatialement et humainement est presque devenu une obsession aujourd'hui, de même que la tendance à nier ce qu'il y a d'unique ou d'éphémère dans un événement donné en le reproduisant photographiquement. Il y a un besoin de plus en plus compulsif de reproduire l'objet sous forme photographique, en gros plan (Sontag, 1983, p. 257).

Selon le photographe américain Matthew Brady (1822-1896), « l'appareil photographique est l'œil de l'histoire. » (Chang, 2021, p.149). Ainsi, photographie et vérité sont fortement liées, et à une certaine époque, elles sont synonymes. D'ailleurs, Platon et Aristote ont donné la primauté à la vue et l'ont associée à la raison, ce qui nous pousse à dire que la photographie donne l'image la plus proche de ce que nous apercevons.

De ce fait, grâce à la fidélité de son image, la photographie est plus détaillée et plus persuasive pour exprimer un fait. Normalement, la réalité photographiée est ce qui existe et ce qui est visible, mais la photographie montre parfois ce qui n'est pas pris au sérieux.

Mais qu'entend-on au juste par une œuvre qui se réfère à la réalité ? La réalité, est-elle un objet appréhendable ? Une telle question peut appeler à une infinité de réponses. Dans la perspective de notre recherche, une façon pertinente de reformuler la question est empruntée par la pragmatique de la communication. : c'est la distinction entre deux ordres de réalité proposée par les théoriciens de

l'école *Palo Alto* (L'école de Palo Alto est un courant de pensée et de recherche ayant pris le nom de la ville de Palo Alto en Californie, à partir du début des années 1950.)

Rappelons cette distinction expliquée par le sociologue Paul Watzlawick : « Le premier ordre de réalité a trait aux propriétés purement physiques, objectivement sensibles aux choses, il comprend les aspects accessibles à un consensus de perception et en particulier à une preuve expérimentale, répétable et vérifiable » (Lioult, 2019, p. 41).

Il s'agit donc du monde des objets et des phénomènes concrets, en tant qu'il n'est pas affecté de sens : « Cet ordre de la réalité ne dit rien de la signification ni de la valeur de son contenu. Le second ordre de réalité concerne l'attribution d'une signification et d'une valeur aux choses. Il se fonde sur la communication » (Lioult, 2019, p. 41). Il s'agit du monde en tant qu'il est sans cesse appréhendé, organisé par la symbolique.

Néanmoins, quant à la relation entre la vérité et la photographie, les photographes ont adopté la stratégie d'essayer d'aller dans les deux sens, laissant ainsi entendre, sans vraiment le dire, que les images véhiculent une vérité importante ou essentielle sur ce qu'elles décrivent.

Cependant, les photographes constatent que les images ne représentent pas uniquement un petit échantillon soigneusement sélectionné du monde dont elles sont censées partiellement révéler la vérité. Ils savent que les choix de la prise de vue des lieux et des personnages, ou le choix des distances et des angles, créeront par leur fusionnement un effet complètement différent de celui qu'auraient généré différents choix de la même réalité. Ils craignent d'être accusés de déformer la réalité car nous pouvons constater qu'une autre personne peut photographier le même sujet d'une manière différente.

C'est pour cela qu'ils cherchent à se défendre en affirmant que leurs clichés photographiques ne constituent qu'une vision personnelle, que « c'est ainsi qu'ils l'ont interprété, que toute autre vision personnelle serait tout aussi *recevable* (Becker H.S, 2007) ».

Dans cet ordre d'idées, le sociologue américain Howard S. Becker a considéré que la photographie était un hobby, mais il a vite réalisé que ses meilleures images possèdent une forte intention sociologique et que la pratique de la photographie soulève plusieurs problématiques théoriques et méthodologiques liées aux sciences sociales et à la création d'images. Il écrit : « Au cours des années qui ont suivi, la photographie m'a servi de point de repère dans l'étude de problèmes fondamentaux pour l'activité qui consiste à *parler de la société*. Il y a un point qui n'est pas ici traité en détail, celui de la valeur esthétique de la vérité.

Il est clair pour moi que, même si l'image est placée dans le champ de l'art et pas dans celui de la science, ceux qui la regardent se demandent malgré tout si l'on peut dire que ce qu'ils voient est vrai, quel que soit le sens que l'on accorde à ce mot. Par conséquent, il reste à explorer l'usage de la "vérité" comme critère esthétique (Becker H.S, 2007). »

Ceci nous mène à la question que soulève cette recherche : les images, peuvent-elles constituer des représentations fidèles de la réalité sociale ?

En outre, le sociologue Howard Becker a analysé les conséquences du positionnement du photographe au cours de la prise de vue, où le photographe craint de biaiser la réalité, car quelqu'un d'autre peut photographier le même sujet de manière différente. Vivant avec cette inquiétude en tête, ce dernier cherche à se défendre en affirmant que ses images ne constituent qu'une vision personnelle. Mais comme l'a montré Becker, les démentis des créateurs d'images ne sont jamais vraiment sincères, que ce soit à propos de leurs propres images ou à propos de toute autre image à prétention documentaire.

Pour appréhender cette approche de façon plus judicieuse, nous pouvons nous demander : à propos de quoi cette photographie dit-elle la vérité ? En général, les photographies contiennent assez d'informations pour que le spectateur puisse les utiliser comme preuves sur une variété de sujets. Ainsi, pour savoir si les photographies disent la vérité, la première étape consiste à déterminer à quelle vérité elles prétendent en y repérant les réponses aux questions qui doivent être posées : voir les choses de cette manière met l'accent sur le fait que les images ne se contentent pas d'émettre des affirmations, mais que nous interagissons avec elles pour en tirer des conclusions.

Dans ce contexte particulier, nous devons poser la question suivante : quelle place tient la photographie documentaire ? Grâce à la puissance d'attestation de ce médium (une image prélevée sur le réel) ou au contraire son statut de représentation (une image construite du réel), nous sommes face à deux logiques opposées : révélation/occultation, qui sont souvent utilisées par chacun des deux camps. De ce fait, montrant toujours le conflit, la photographie peut être mise au service d'une grande variété de discours sur ce dernier.

D'ailleurs, les médias de masse, la multiplication industrielle des images, le cumul de tous les supports ont déplacé le territoire des bouleversements sociaux et politiques. Désormais, notre culture visuelle traduit automatiquement les figures de la guerre : les populations civiles veulent négliger le fait que la guerre transcende les règles sociales du temps de paix. Or, la souffrance des blessés, des morts, des décombres et des civils semble être des icônes insupportables.

Cependant, avant les techniques d'enregistrement telles que les productions vidéographiques, les informations fournies par l'image fixe semblaient douteuses, mais l'authenticité qu'elles fournissent possède une conséquence inattendue. À l'échelle historique, une grande étape de la culture visuelle s'oriente vers l'objectivation et la rationalisation des usages imagés. Cependant, la fiabilité documentaire mène à une confusion entre l'image et ce qu'elle représente. Avec la photographie, plus la peine de vérifier la réalité de ce qui est montré. Comme l'indique Roland Barthes : « Dans la photographie, je ne puis jamais nier que la chose a été là » (Barthes, 1980, p. 120). Cette fiabilité autosuffisante peut mener à toutes les manipulations.

2. Approche historique : cas d'étude "La Farm Security Administration"

En outre, il faut souligner que le réalisme photographique a été déjà établi et exploré dans l'histoire de la photographie. Le parfait exemple sera la naissance de la FSA (la Farm Security Administration) qui est un organisme américain créé par le ministère de l'Agriculture en 1937, chargé d'aider les paysans les plus pauvres touchés par la Grande Dépression de 1929. Ce projet qui durera jusqu'en 1943 aux États-Unis, émane d'une décision politique, aiguillonnée par les besoins de stockage et de publicité des nouvelles agences du gouvernement Roosevelt.

Dirigée par l'économiste Rexford Tugwell, l'agence est chargée de soutenir le domaine de l'agriculture sous forme de subventions aux petits paysans, mais également de mener des programmes de planification culturelle et de création de coopératives agricoles.

En effet, afin de faire connaître ses réformes auprès du grand public, l'agence a créé une division de l'information interne, comprenant une section d'histoire qui se charge de rassembler tous les documents possibles sur l'institution afin de fournir une information immédiate, ainsi qu'à la postérité.

C'est grâce à la section photographique dirigée par Roy Emerson Stryker de 1935 à 1942, que la FSA marque l'histoire : le projet consiste à faire un bilan objectif des conditions de vie et de travail des Américains ruraux. Roy Striker recrute une douzaine de photographes, parmi lesquels nous citons : Walker Evans, Dorothea Lange, Carl Mydans et d'autres.

Par le biais de 270 000 documents photographiques, et chacun à leur manière, les photographes ont dressé un portrait très humain de l'Amérique en crise. Les portraits de la mère migrante de Dorothea Lange ou de fermiers en Alabama de Walker Evans, ont marqué profondément les Américains de l'entre-deux-guerres.

L'impact des travaux photographiques réalisés à cette époque a dépassé l'influence stylistique individuelle et s'étend désormais à la conception même du projet de la FSA. S'agissant en particulier d'une expansion thématique complète qui traite uniquement des sujets liés à l'agriculture, à un projet documentaire qui vise l'ensemble de la société et de la culture indigène.

Figure N° 1. Titre. Bud Williams, Sharecropper, avec son fils William.



Source : ©Walker Evans, *Hale County, Alabama, États-Unis, 1936.*

(Glasshouse Images / Alamy Banque D'Images, 1936)

**Figure N° 2. Titre. Florence Owens Thompson
Ouvrière agricole et mère migrante, 1936**



Source : © Dorothea Lange, *Mère migrante*, Photographie, 1936. Washington, Library of Congress. (Dorothea Lange, Belin Education, 1936)

Animée par un désir manifeste de diffuser des découvertes qui contribueraient la transformation de la société, la FSA a mis aussi en évidence que la photographie allait passer par un moment de transition en tant qu'invention, du point de vue des fonctions et des techniques de production. D'ailleurs, chez Walker Evans, comme pour un cinéaste documentaire, c'est sur la table de montage que se fait l'œuvre. Certes, il existe un sentiment de puissance que tout photographe éprouve quand il prend des images dans la rue sur le vif, mais aussi, c'est à se déprendre de cette toute-puissance, qu'invite la photographie documentaire comme avant-garde.

En effet, les photographes de la FSA ont désigné un ensemble plus ou moins disparate de photographies, dont le thème est sociologique, c'est-à-dire qu'elles donnent à voir un fait social. Cette photographie est censée avoir un véritable objet à montrer.

Regrouper une masse de clichés et l'œuvre entière de certains photographes sous l'appellation "photographie sociale" qui révèle la réalité, implique qu'il y ait une réalité sociale, objectivement distincte de la réalité naturelle.

Ainsi, le social a une réalité qui lui est propre, que nous pouvons voir et reconnaître ; il a un caractère extérieur aux individus, à tel point qu'il peut être vu et photographié. Les images montrent des rapports sociaux : les individus manifestent, non pas leur singularité, mais des traits culturels et des conditions sociales. Ce geste, ces lieux, ces objets témoignent d'abord d'un imaginaire social, d'habitude partagée par un groupe, des contraintes exercées par une société sur ses membres, ou encore désignent des phénomènes comme la crise économique, les inégalités, l'exploitation. Ce sont des réalités qui dépassent les êtres humains.

Il n'est pas exclu que ces images laissent entrevoir les sentiments, l'état psychologique des individus, et mettent parfois au premier plan le désarroi, la résignation, la joie ou la fierté qui les habitent. Nous constatons, à travers ces photographies, qu'un nouveau langage s'installe, qu'il capture des situations, des gestes, des attitudes, et des expressions faciales, inaccessibles auparavant, inédits en images.

Ces indices, qui deviennent représentatifs des caractères humains, sont en fait le produit d'un appareil et de ses potentialités techniques. D'ailleurs, Michel Frizot indique « Ce qu'on désigne comme événement semble pouvoir être circonscrit par les images photographiques, mais c'est en fait la prise de vue qui donne forme à l'événement, le définit et le constitue comme tel. L'événement, c'est la prise de vue » (Frizot, 2018, p. 473).

De ce fait, l'approche de la FSA consiste à aller au-delà de l'image fabriquée que veut imposer, à l'aide de l'art, l'idéologie d'un système économique et politique. Les photographes ont refusé le rôle de fabricant de preuves, leur démarche est celle de la recherche et de la quête de la réalité. La photographie est un de ces moyens importants par lesquels la société perçoit les autres et se conçoit elle-même : elle se définit comme un outil pratique pour surveiller et une preuve pour condamner.

Dès lors, la responsabilité et la vigilance des photographes au sein de la FSA, sont engagées. Le collectif a voulu que le travail de la FSA soit un point de départ précis à une réflexion qu'il appartient à chacun de faire. Le militantisme de la FSA s'affirme donc sur deux fronts simultanément : à la fois dans la défense d'une photographie d'auteur, et dans le souhait d'opposer aux représentations médiatiques une vision authentique de la vie quotidienne.

Les images issues de la FSA se caractérisent entre autres par une frontalité héritée de Walker Evans, de tirages en grand format dans leur majorité, de gros plans que l'œil a du mal à saisir dans son ensemble, et d'une certaine rigueur dans le cadrage des images. De ce fait, ces clichés s'affirment en tant qu'œuvres à part entière et se détachent de l'usage courant auquel nous assignons la photographie documentaire en adoptant des formes similaires à l'art cinématographique ou pictural.

En jouant sur les extrémités du regard, les distances excessives, des formats qui nécessitent un certain recul de la part du spectateur, le style de la photographie humaniste du collectif FSA s'affirme par des moyens qui lui sont propres tout en créant un regard singulier sur le monde.

3. L'acte photographique : de l'intention à la photographie

Différente de la peinture qui est figée et extérieure, la photographie manifeste une image plus fluide et intérieure. La photo n'est pas seulement une image sur le papier comme la gravure, mais elle se présente comme un spectacle apparaissant dans le viseur d'un télescope. Nous voyons les choses visibles dans l'image, et nous apercevons en même temps les êtres invisibles placés hors champ. Le fait que ces deux éléments coexistent, cela crée l'incertitude et le vacillement dans le cliché photographique.

En outre, la formation de la photographie est autonome et indépendante, car ses composants sont plus simples que les autres arts. La photographie n'a pas besoin d'une haute dextérité manuelle ni de matières complexes. Elle a été capturée discrètement par une équipe silencieuse en manifestant une image mixée de la réalité objective et de la volonté subjective.

Ainsi, nous obtenons une preuve de la réalité à travers l'image photographique, et gagnons une réalité qui est plus vraie que la réalité que nous apercevons.

Certes, en tant que représentation, l'image photographique possède un double statut. Soit elle est un moyen d'information, de communication : c'est alors un objet visuel à finalité documentaire, soit elle est un moyen de recherche esthétique : elle prétend alors au statut d'œuvre d'art. L'histoire de la photographie nous montre que l'image photographique n'a pas un statut fixe, elle peut osciller entre ces deux statuts selon des procédures sociales conventionnelles qui varient dans le temps : un document photographique peut devenir une œuvre d'art et inversement.

Cela explique la force d'attraction qu'exerce l'image photographique sur le spectateur : il est fasciné par l'image photographique, par sa puissance réelle de simulation et par sa fonction de simulacre. C'est pour cela que nous constatons que la réalité de l'image est bien souvent plus attractive que l'image de la réalité : l'image parle d'elle-même.

De plus, l'apparence qui est la partie apercevable de la réalité, est la valeur importante de la représentation photographique. Comme l'indique Roland Barthes : « La photographie ne dit pas [forcément] ce qui n'est plus, mais seulement et à coup sûr, ce qui a été. (...) L'essence de la photographie est de ratifier ce qu'elle représente » (Barthes, 1980, p. 131). Ce que la photographie représente ici est la partie capitale de la réalité. Cette partie est intuitive, imparfaite et moins philosophique, mais elle est la partie (et peut-être la seule partie) restée plus intacte pour transférer et garder la réalité sans limites spatiales et temporelles.

Bien que l'image ne soit pas parfaite, elle est cependant encore indispensable pour révéler les faits oubliés ou cachés. De plus, les images ne sont pas simplement un document, mais aussi un indice (index), comme l'a montré Charles Sanders Peirce (1839-1914) : « L'indice est un signe qui renvoie à l'objet qu'il dénote parce qu'il est réellement affecté par cet objet » (Peirce, 1978, p. 140).

Selon Roland Barthes, la photographie nous montre le fait « ça a été¹ » (Gondouin, 2014, p.147), mais elle ne nous dit pas pourquoi « ça a été ». Ainsi, la photographie comme indice devient un supplément pour comprendre le fait et suscite l'envie de révéler le vrai visage du fait.

D'ailleurs, nous allons nous référer au travail du photographe de guerre et photojournaliste américain James Nachtwey qui a été connu pour l'intérêt qu'il porte à ces sujets. Il a sillonné le globe pendant près de vingt ans et a couvert quasiment tous les conflits.

Mais son travail photographique, qui est apparu dans le magazine TIME en septembre 2015, a marqué son parcours photojournalistique.

Le reportage² montre le voyage de plusieurs réfugiés qui s'enfuyaient de leurs pays à cause de la guerre, de la pauvreté et de l'oppression. Ils quittent par centaines de milliers, la Syrie, l'Irak et l'Afghanistan, la Somalie, l'Iran, le Pakistan et l'Erythrée. Un flux incessant d'humanité poussé par la peur, l'insécurité et le manque d'opportunités. Leur désespoir n'ayant d'égal que leur courage et leur bon sens d'espoir. Ainsi, les clichés photographiques de Nachtwey nous révèlent le cadre spatio-temporel du reportage.

À travers les images, nous voyons des milliers de personnes entassées dans une gare et des milliers d'autres le long d'une route, attendant de monter à bord de trains ou de bus pour des destinations inconnues, dans la ville croate de Tovarnik, à la frontière avec la Serbie.

¹ Dans son livre *La chambre claire, note sur la photographie*, Roland Barthes manifeste un certain rapport au réel lorsqu'il théorise la photographie. Dans ce « ça a été » qu'il formule à propos de l'image photographique, Roland Barthes atteste que le sujet est présent, existant mais en conjuguant ce verbe être au passé composé, il déplace le sujet vers ce qui est révolu et suggère donc une absence.

² "James Nachtwey : The Journey of Hope", publié en TIME Magazine le 08/10/2015. URL : <https://time.com/4065597/james-nachtwey-the-journey-of-hope/>.

La majorité d'entre eux n'ont aucune idée du pays dans lequel ils se trouvent. Les premières étapes de cette transition ont été chaotiques, à peine contrôlées, non pas par des ONG, mais par la police anti-émeute, formée pour faire face aux troubles civils. Les familles sont séparées, mais la police reste impassible à leurs supplications, faisant valoir son pouvoir sur les impuissants, trahissant l'espoir des désespérés qui sont arrivés jusque-là, contre toute attente, pour subir le sort le plus cruel de tous.

Figure N°3 à 8. Titre. The Journey of Hope



Source : © James Nachtwey, pour le magazine TIME. Septembre 2015. (Nachtwey, Magazine LIFE, 2015)

Certes, l'art et la maîtrise du photographe ont consisté à trouver le cas-type, à mettre en évidence ce qui le caractérise, en même temps que ce qui est universel : nous pouvons ici reconnaître les individus comme nos semblables, s'identifier à eux et les comprendre. James Nachtwey nous révèle qu'il faut

une distance entre le spectateur et la réalité représentée, une étrangeté, un exotisme, d'où le grand intérêt pour le voyage pénible des réfugiés.

L'ensemble des photographies de James Nachtwey procure une forte impression et offre une signification qu'elles ne peuvent rendre chacune séparément. Nous retiendrons de ces photographies tristes et mélancoliques des réfugiés, un sentiment de vide, de deuil et de paradis perdu.

Nous constatons aussi à travers ce reportage que la photographie documentaire et sociale semble suivre une démarche analogue à celle du sociologue, tant sur le plan des objets ou comportements observés que des interprétations. Néanmoins, ne faisant intervenir aucun concept, le photographe ne peut véritablement établir des rapports de causalité ou clarifier le type de médiation exercé par une institution, même en multipliant les images.

La photographie documentaire reste ouverte aux interrogations sur les écarts, la distance entre nous et les « autres », ce qui fait de l'autre un semblable et un étranger. Elle rappelle une énigme et nous invite à la déchiffrer. C'est à la fois sa limite et son mérite.

Traditionnellement, la photographie documentaire a favorisé le mode dramatique à un mode plus lyrique. Le photographe nous présente des faits réels, souvent graves ou étonnants, qui expriment une condition et non un sentiment personnel.

D'ailleurs, comme l'indique Éric Gagnon : « Au besoin, on exagère les événements, on en accentue les traits, on les reconstitue et on les crée même parfois, mais toujours, ils conservent une valeur de vérité ou d'exemplarité, car ils sont indépendants des individus, des particularités de chacun » (Gagnon, 1994, p. 78).

De ce fait, nous pouvons dire que la photographie documentaire comme catégorie et comme projet, renvoie moins finalement à un objet, qui serait commun à un groupe de photographes, qu'à une certaine idée du social. Bien qu'elle soit clairement descriptive, elle exprime d'abord une préoccupation et reflète un mode de pensée.

Mais dans une approche différente, Éric Gagnon contredit cette hypothèse en montrant que l'idée d'une photographie sociale et documentaire est naïve : elle laisse croire à un rapport direct avec le réel, à la transparence de l'image, ainsi qu'à l'immédiateté sociale. Celui-ci aura la matérialité d'un objet tangible, qui sera directement perceptible.

Il écrit ceci : « une telle confiance paraît aujourd'hui excessive, nous serions tentés de la juger trompeuse, et même de douter que les images réunies sous l'appellation *photographie sociale* puissent encore l'être. Devenue catégorie désuète, nous pourrions alors l'abandonner aux historiens comme témoignage d'une époque, d'un positivisme révolu. Mais ce serait renoncé à comprendre sa signification autrement que comme produit d'une culture, et ignorer l'interrogation dont elle est porteuse (Gagnon, 1994, p. 82). »

En résumé, l'idée de photographie documentaire repose sur une prise de conscience de la force, comme de la précarité des normes et des conventions. Les premiers photographes considèrent que la photographie fait l'unité d'un groupe. Elle agit à l'insu des individus. Pour nos contemporains, la photographie se situe plutôt devant eux, et chacun compose avec ce médium à sa manière ; les normes ont cessé d'agir en secret.

D'ailleurs, les photographes manifestent souvent une grande ambivalence : ils veulent s'écarter des conventions et des usages, prendre la distance, mais s'inquiètent en même temps de les voir disparaître. À travers leurs photographies, ils expriment leur sympathie pour ceux qui sont marginalisés et sont offensés par la marginalisation dont certains groupes sont victimes.

De ce fait, la photographie est elle-même un effort pour donner une figure aux rapports individu-société, avec les difficultés que comporte une telle tentative. Seulement, une image ne dit rien, elle n'explique pas. Le photographe n'a pas les moyens de faire voir l'ensemble des médiations et articulations qui lient les individus entre eux.

La photographie documentaire agit à la fois sur le photographe et sur le spectateur comme un stimulant de l'imaginaire. En effet, à travers la multitude de photographies dont nous disposons aujourd'hui, nous pouvons atteindre une meilleure connaissance de nous-mêmes et du monde qui nous entoure. Elles sont activatrices de stimuli cognitifs et émotionnels.

Au préalable, nous constatons que la photographie documentaire est un document ponctuel qui représente un objet continu comme la guerre ou la réalité sociale. La photographie est donc ponctuelle mais sa lecture est continue, d'où son côté symbolique qui renvoie à une continuité de lecture et arrive à exprimer un objet continu. De ce fait, la photographie documentaire symbolise et condense le réel. Sa lecture permet la projection de cet instant dans une continuité expressive mentale, ce qui confère à l'image une dimension symbolique.

Parfois, les photographes documentaires valorisent l'instantané pris sur le vif en montrant des événements dramatiques en train de se produire. Aussi, quel que soit son sujet, la photographie captée est censée être un instantané et apparaître comme tel. Partout dans le monde, les conflits s'étendent, mais leur résolution provoque une nouvelle approche de la photographie. Prenons l'exemple de la Seconde Guerre mondiale et l'après-guerre qui ont débouché ainsi sur une photographie humaniste, qui privilégie le consensus sur le conflit.

Dès lors, si le concept du beau artistique est devenu plus trouble et plus difficile à concevoir au lendemain du conflit, l'esthétique se fait moderniste plutôt que moderne : elle revisite des genres déjà connus du milieu de l'art comme l'abstraction, mais en les abordant sous un angle inédit. Toutefois, cette vision harmonieuse ne tarde pas à s'estomper, vu qu'une nouvelle génération de photographes apparue, se veut provocatrice et interpelle le public sur des enjeux sociaux et politiques dérangeants.

Conclusion

Il est bien clair, la question de la réalité dans la photographie est tellement difficile à traiter en entier. Les théoriciens essaient de cerner le contour de la réalité photographique par des études

sémiologiques, phénoménologiques ou autres perspectives philosophiques. Nous l'approchons pour esquisser sa silhouette, mais nous sommes encore loin de saisir l'intégralité de la réalité.

De plus, le rapport qu'entretient la photographie documentaire avec le réel, est un rapport que nous pouvons qualifier de nécessaire car un sujet, quel qu'il soit, doit être obligatoirement devant l'appareil photographique. Mais en dehors de cette nécessité, de quel type est-ce sujet ? Que dit-il de l'appareil photographique et de la pratique du documentaire ?

Ce rapport ambigu avec le sujet pose un problème en soi, mais aussi à la photographie et à sa pratique de manière plus générale. D'ailleurs, le premier problème est celui de l'assimilation. Le spectateur d'une image identifie, dans un premier lieu, l'image qu'il a en face de lui avec ce qu'elle montre : le sujet photographique.

Selon Roland Barthes, le réel n'est pas un sujet, mais un référent qui adhère à l'image photographique. Ce qui nous amène à dire que la photographie se définit comme une pratique qui emporte avec elle son référent, car il lui collerait à la surface. Autant dire que la photographie capte potentiellement un phénomène particulier dépendant de ses possibilités : elle métamorphose le monde extérieur en une réalité toute photographique.

Par contre, les photographes auront tendance à procéder moins par photographies instantanées, prises au vol, et davantage par des mises en scène. On fait prendre une pose aux individus. La situation ou le comportement est alors amplifié et souvent caricaturé, si bien que qu'une attitude conformiste peut sembler particulière à un individu.

La prétendue réalité est en fait impossible à reproduire, chaque état d'existence est unique. Même si nous avons la technique de clonage (une copie génétique) aujourd'hui, il est encore impossible de reproduire la même âme, la même mémoire et le même caractère.

De ce fait, même si nous n'obtenons qu'une apparence sans âme comme le fait la photographie, la reproduction de la réalité en photographie est encore un grand succès et une marque notable de notre époque. La photographie reflète fidèlement une tranche de la vérité comme l'image dans le miroir, bien que cette image soit incomplète, elle est encore un témoignage indéniable de certains espace-temps.

Aujourd'hui, l'idée de voir c'est croire, ainsi les images photographiques sont convaincantes n'est plus la foi inébranlable. La technique de la retouche est presque liée à la naissance de la photographie et remporte un grand succès à l'époque du numérique. Avant l'apparition de la photographie, l'image n'était pas séparable de son origine. Malgré la fidélité de l'œuvre photographique, le photographe fait preuve de créativité au lieu de simplement reproduire une copie authentique.

L'avènement du numérique a fortement influencé la pratique de la photographie. Cela a permis de pousser plus loin des techniques déjà existantes, telles que le photomontage et le recours à des formes hautement abouties de retouches. Dès lors, même les plus petits détails peuvent être retouchés ou transformés sans laisser de traces, car la frontière entre le réel et le fantastique, entre le vrai et le faux, disparaît au profit d'une nouvelle réalité fictive, ou d'une simulation de réalité.

Ainsi, la photographie devient le moyen le plus efficace pour détacher l'image d'apparence de son original. Edmund Husserl (1859- 1938) a dit : « La photographie en tant que chose est un objet effectivement réel et admis comme tel dans la perception. Or, cette image-là est un apparaissant qui n'a jamais existé et n'existera jamais, et qui ne recevra naturellement pas un instant pour nous la valeur d'une réalité effective » (Husserl, 2002, p. 6).

Toutefois, la photographie documentaire n'a pas toutes les qualités que nous voulons bien lui prêter. Son volet esthétique peut bouleverser le spectateur et la rendre moins efficace dans sa vocation. De plus, elle ne peut évidemment pas être le remède miracle contre la guerre, mais elle n'est pas non plus le miroir de la réalité comme beaucoup de monde était prêt à le croire durant les événements récents.

Certaines problématiques pertinentes à notre époque viennent remettre en cause son pouvoir et le rôle du photographe, car notre société serait devenue une société du spectacle. Dirigée par les grands médias, elle transformerait la guerre en spectacle et les « spectateurs » seraient moins touchés par les images.

Par contre, cela n'empêche pas qu'aujourd'hui, nous ayons encore énormément besoin de témoigner des faits de guerre qui tourmentent nombre de pays. Au-delà des événements qui sont couverts par l'actualité contemporaine, le photographe documentaire peut témoigner des faits qui ne sont pas présentés dans la presse, ou ceux qui ne sont plus d'actualité.

En somme, le nombre d'événements socio-politiques est encore très important. Cependant, pour la photographie documentaire d'aujourd'hui, l'enjeu se situe non pas dans les sujets à traiter, mais dans les outils à employer. Ce médium s'affirme avec ses caractéristiques propres afin de nous proposer un regard sur le monde que nous pouvons croire familier de prime abord, mais qui reste dissemblable.

4. Liste Bibliographique

- Barthes, R. (1980). *La Chambre claire. Note sur la photographie*. Paris. Gallimard.
- Becker, H. (2007). « Les Photographies Disent-t-elles la vérité ? » In *Ethnologie française*, 2007/1 (Vol. 37), p. 33-42. URL : <https://www.cairn.info/revue-ethnologie-francaise-2007-1-page-33.htm>. [Consulté le 30/02/2023].
- Chang, M. C. (2021). *Le regard dans la photographie, À la recherche de la réalité à partir de la photographie*. Thèse de doctorat. École des Hautes Études en Sciences Sociales, France. URL : <https://www.theses.fr/2021EHES0075>. [Consulté le 05/ 12/ 2022].
- Frizot, M. (2018). *L'homme photographique*. Vanves : Éditions Hazan.
- Gagnon, É. (1994). « Sur la photographie sociale. » In *Horizons philosophiques*, 5(1), pp. 74–83. URL : <https://id.erudit.org/iderudit/800966ar>. [Consulté le 12/ 11/ 2022].
- Gondouin, T. (2014). *Médium et appareil dans la création photographique*. Paris : L'Harmattan.
- Husserl, E. (2002). *Phantasia, conscience d'image, souvenir*. Grenoble: Jérôme Million.
- Leenhardt, J. (1982). « La photographie, miroir des sciences humaines ». In *Communications* (36), Roland Barthes. pp.107-118. URL : https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1982_num_36_1_1542 [Consulté le 04/ 01/ 2023].
- Lioult, J. L. (2019). *À l'enseigne du réel. Penser le documentaire*. Aix-en-Provence: Presses Universitaires de Provence, ARTS série hors champ.
- Peirce, C. S. (1978). *Ecrits sur le signe*. Paris: Seuil.
- Sontag, S. (1983). *Sur la photographie*. Paris : Union générale d'éditions.
- Images :**
- Glasshouse Images. (1936, 30 juin). *Bud Williams, Sharecropper, avec son fils William, Hale County, Alabama, États-Unis, Walker Evans*. Alamy Banque D'Images. URL : <https://www.alamyimages.fr/bud-williams-sharecropper-avec-son-fils-william-hale-county-alabama-etats-unis-walker-evans-1936-image527174419.html?imageid=95C6EE04-DC50-4862-9A86-DA880BA95232&p=240905&pn=1&searchId=e586ad5b87b2903cdc25683cce5b74e0&searchtype=0> [Consulté le 07/ 04/ 2023].
- Lange, D. (1936). *Mère migrante*. Belin education. URL : https://manuelnumeriquemax.belin.education/histoire-terminale/topics/his-tle-c01-032-a_dorothea-lange-emphasis-mere-migrante-emphasis-1936 [Consulté le 06/ 04/ 2023].
- Nachtwey, J. (2015, 8 octobre). *James Nachtwey : The Journey of Hope*. LIFE Magazine. URL : <https://time.com/4065597/james-nachtwey-the-journey-of-hope/>. [Consulté le 06/ 04/ 2023].