Marges

Revue d'art contemporain

03 | 2004

La place de l'image dans le monde contemporain

Un art de la trace du regard et attente de l'autre. Ce qui nous regarde dans une photographie de reportage

Audrey Leblanc

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/marges/772>

DOI : 10.4000/marges.772

ISSN : 2416-8742

Éditeur

Presses universitaires de Vincennes

Édition imprimée

Date de publication : 15 novembre 2004

Pagination : 27-33

ISBN : 978-2-84292-247-4

ISSN : 1767-7114

Référence électronique

Audrey Leblanc, « Un art de la trace du regard et attente de l'autre. Ce qui nous regarde dans une photographie de reportage », *Marges* [En ligne], 03 | 2004, mis en ligne le 15 novembre 2005, consulté le 07 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/marges/772> ; DOI : 10.4000/marges.772

Ce document a été généré automatiquement le 7 mai 2019.

© Presses universitaires de Vincennes

Un art de la trace du regard et attente de l'autre. Ce qui nous regarde dans une photographie de reportage

Audrey Leblanc

1. Photographie et activation de conscience

- 1 Il semble cohérent de demander à la photographie de reportage, en lien avec l'idée de témoignage, de rendre compte d'une « réalité » et de faire prendre conscience au récepteur de la réalité humaine ou de l'événement qu'elle représente. L'image-témoin de l'événement est pourtant le lieu d'insuffisances palpables. Tout particulièrement parce que cette photographie est le lieu de suspicions. L'image est, en effet, après la littérature, le lieu de soupçons multiples, et pas seulement parce qu'elle suppose des choix techniques qui participent de la construction du sens qu'elle veut donner à la réalité. Sa valeur de témoignage est discutée. À titre d'exemple, on pouvait lire dans *Le Monde* du 30 août 2003 ces propos de Jean Baudrillard concernant le festival du photo-reportage « Visa pour l'image », de Perpignan :

- Que faites-vous du témoignage qui justifie ces photos ?
- Voilà un apostolat brandi par tous [...]. Cette douleur photographiée est un gisement de matières premières qui permet de faire l'économie de l'information. Le témoignage est une justification.
- Remettre en cause le témoignage, n'est-ce pas casser ce qui lie la réalité à l'image de presse ?
- Visa, comme les journaux, veut en effet ancrer ces images dans la réalité. Ces dernières ne sont pas accrochées et commentées en tant qu'images mais en tant que fragments de la réalité. On leur plaque une information, on leur donne un sens politique. En faisant cela, on fait violence à ces images de violence. C'est se faire beaucoup d'illusion que de croire que les images peuvent témoigner de la réalité.

[...] L'image est une représentation autre que le réel. C'est un objet précieux quand il rend compte de ce déficit de réel¹.

- 2 L'analyse du système de production et de réception des photo-reportages a permis de mettre en lumière d'autres paramètres qui brouillent la relation de l'image à la réalité dont elle témoignerait. Ce qui remet en cause la prise de conscience du spectateur dont ces images devraient s'assortir, ainsi que le rappelle Yves Michaud :

Il y a là quelque chose qui touche en profondeur au régime de la croyance dans nos sociétés de médias. Au point que, comme au XVIII^e siècle, c'est d'une théorie et d'une critique du témoignage et de la crédulité que nous aurions avant tout autre chose et constamment besoin².

- 3 La photographie étant sujette à des manipulations multiples, pour le récepteur, il n'est plus question (si tant est que ça ait pu être le cas...) de ne regarder et de n'être attentif qu'à la « réalité » montrée : il doit aussi être attentif à l'action même du reportage, à la construction du reportage pour la bien voir.
- 4 Par ailleurs, dans la démarche elle-même du photo-reporter, il est un déplacement qu'on ne peut que constater. Alors qu'on pourrait s'attendre à un certain effacement du JE du photo-reporter, à une discrétion de son moi pour que l'événement photographié soit ce qui est éminemment mis en valeur, ce JE reprend l'avantage et la place du photo-reporter et de son action — voire de son expérience individuelle — et prend de plus en plus souvent le dessus sur le photo-reportage lui-même. Pensons à Steeve McCurry³ qui vingt ans après retourne au Pakistan photographier la jeune fille devenue mère, « modèle » d'une de ses plus célèbres photographies de reportage, sur les camps de réfugiés afghans. Ou bien l'exposition des plus belles photos de reportage de Reza autour du jardin du Luxembourg à Paris. Pensons aux nombreuses expositions, en galeries ou autres lieux officiels, de photographies de reportage avec René Burri⁴ ; par exemple, à la Maison Européenne de la Photographie à Paris en février 2004. Ou encore à la publication de *Rapporteur de guerre* par le photographe de guerre Patrick Chauvel⁵ qui rend compte de son propre parcours de reporter ; au documentaire *War Photographer*⁶ consacré au travail du photo-reporter James Nachtwey... Il s'agit là d'attirer l'attention du récepteur sur le parcours du reporter et non pas sur des événements dont on voudrait faire prendre conscience. Il y aurait ici un basculement du reportage censé témoigner d'une réalité vers des images qui rendent le spectateur témoin d'une démarche individuelle, voire parfois d'une intimité. On retrouve cette tendance dans la littérature contemporaine à la fois chez Christine Angot⁷ et Catherine Millet⁸. Cette mise en scène obligerait le spectateur à modifier sa réception : son attention étant plus que jamais invitée à non plus seulement regarder une réalité photographiée mais aussi l'action même du reportage, ici en regardant le reporter lui-même.
- 5 Mais entre prétendue objectivité et narcissisme subjectif, il est peut-être une autre voie explorée par certains photo-reporters comme piste pour cet appel à la conscience de l'autre par la photographie : ce que l'on pourrait nommer le « voir avec » où photo-reporter et récepteur resteraient chacun « dépositaires de leur regard » et construiraient ensemble une vision d'un événement et donc, en prendraient conscience dans une certaine mesure.

2. Rester dépositaire de son propre regard

- 6 Qu'est-ce qui, dans ce que nous voyons, activerait la conscience ? Maintiendrait en éveil ? Ce « qu'est-ce qui me regarde » dans une photographie de reportage est entendu comme le « ce qui me regarde » énoncé par Serge Daney à propos de l'image cinématographique dans *Persévérance*. Selon Daney, le cinéma est définitivement lié à *Nuit et brouillard* d'Alain Resnais et à la mémoire de la seconde guerre mondiale. Pour lui, le cinéma aurait dû être cette activation permanente de la conscience et de la distance critique du spectateur sur ce qu'il voit :

[...] honte d'avoir à être esthétiquement séduit là où rien ne relève que de la conscience d'être un homme et rien de plus (...) Et le cinéma, je sais bien pourquoi je l'ai adopté : pour qu'il m'adopte en retour. Pour qu'il m'apprenne à toucher inlassablement du regard à quelle distance de moi commence l'autre⁹.

- 7 Cette notion est explorée par George Didi-Huberman dans son livre *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*¹⁰ qui débute par le commentaire d'un extrait de l'*Ulysse* de Joyce. Il reconnaît dans ce passage une définition et une illustration pertinentes de ce qu'il a nommé la scission du visible, du regard : « la scission ouverte par ce qui nous regarde dans ce que nous voyons¹¹ », scission dans laquelle se joue une certaine phénoménologie de l'image :

Le passage joycien sur l'inéluctable modalité du visible aura donc donné, dans leur précision, toutes les composantes théoriques qui font d'un simple plan optique, que nous voyons, une puissance visuelle qui nous regarde dans la mesure même où elle met en œuvre le jeu *anadyomène*, rythmique, de la surface et du fond, du flux et du reflux, du trait et du retrait, de l'apparition et de la disparition¹².

Fermions les yeux, comme le propose Didi-Huberman à la suite de Joyce,

pour voir lorsque l'acte de voir nous renvoie, nous ouvre à un vide qui nous regarde, nous concerne et, en un sens, nous constitue¹³.

- 8 À cet endroit, dans ce mouvement se jouerait l'acte de conscience. Et peut-être que la liberté de la conscience, ce précieux libre-arbitre de l'individu (qui lui permet de penser un événement dont on lui aurait fait prendre conscience via une photographie par exemple) trouve son expression dans la liberté de regard, face à un monde saturé d'images et qu'« on » sature par les images. Rester conscient ce serait aussi — et peut-être d'abord — rester dépositaire de son propre regard.
- 9 Pour le photographe en démarche de reportage animé par l'impératif de rendre compte d'une réalité, l'enjeu serait de rester dans cette naïveté du regard, débarrassé de toutes les grilles préalables de lecture des choses. À l'image de Jean de Léry¹⁴ qui, au XVI^e siècle, parvient à faire abstraction de la grille chrétienne pour interpréter sa rencontre avec le nouveau continent. Jean de Léry fait ainsi taire la construction intellectuelle et regarde. De ce fait, il livre à ses lecteurs, dans son *Histoire d'un voyage en terre de Brésil* (1578), une observation de cette réalité nouvelle : au lecteur ensuite de construire sa pensée au sujet de cette découverte déconcertante et qui bascule les représentations. De même, le photo-reporter donnerait à voir pour voir avec, non pas pour livrer « en pâture », mais pour livrer à vision et à réflexion.
- 10 Pour le récepteur, rester dépositaire de son regard, ce serait être face à des propositions photographiques qui aident à affranchir son regard des préjugés, à l'affranchir d'un regard envahissant, uniformisant et aplanissant. Ce regard qui tend à faire tenir

l'ensemble vaille que vaille, à prôner une univocité, un ordre, et ne permet pas de regarder les choses mais impose de les voir de telle ou telle manière.

- 11 Alors, il ne s'agit plus de se cacher la dimension construite du photo-reportage pas plus que de ne nier une forme de subjectivité. Reconnaisant cela, le photo-reporter se place par nécessité dans l'attente de l'autre. La conscience de la construction du reportage s'inscrit ainsi au cœur d'un dialogue avec l'autre — le récepteur — duquel pourrait surgir la reconstruction de l'événement, donc de sa pensée puis de sa conscience. Et par relation à l'autre, on peut entendre la relation à l'autre telle que la définit Emmanuel Lévinas :

L'expérience irréductible et ultime de la relation me paraît [...] être [...] non pas dans la synthèse, mais dans le face à face des humains, dans la socialité, en sa signification morale. Mais [...] la moralité a une portée indépendante et préliminaire. [...] dans la relation interpersonnelle, il ne s'agit pas de penser ensemble moi et l'autre, mais d'être en face. La véritable union ou le véritable ensemble n'est pas un ensemble de synthèse, mais un ensemble de face à face¹⁵.

Où l'on retrouve la requête que fait Serge Daney au cinéma :

Pour [que le cinéma] m'apprenne à toucher inlassablement du regard à quelle distance de moi commence l'autre¹⁶.

- 12 Cette attente de l'autre et l'invitation à la reconstruction d'un événement à deux consciences seraient un bon moyen de prendre conscience de cet événement et de débarrasser le regard de certains préjugés, ou en tout cas d'en donner l'opportunité.

3. Kyoichi Tsuzuki

- 13 Kyoichi Tsuzuki se présente comme reporter-photographe : il cumule les fonctions de journaliste, éditeur et photographe dans ses différents travaux. Pour lui, il s'agit d'être en « premières lignes », pour reprendre son expression, voire de devancer, dans une certaine mesure, son époque pour mieux en saisir les mutations et les mouvements. Il accepte, dans cette démarche, la part de risques que prend celui qui, aux premières lignes, peut se tromper et passer à côté des « vrais » signes, évaluant mal ce à quoi il se confronte. Il attaque ainsi son manifeste avec cette affirmation : « Je suis un journaliste. Pas un artiste ¹⁷. » Il poursuit : « Le métier de journaliste est [comme celui d'un] simple soldat. Il rampe, couvert de boue, et se plonge dans cette "chose à laquelle il ne comprend rien mais qui l'intrigue". [Il] peut se tromper et mettre sa vie professionnelle en danger. Parce qu'on ne trouve la réalité brutale de la vie, qui refuse l'interprétation, qu'en première ligne¹⁸. » Dans cette démarche, il y a ainsi l'incertitude de son propre regard : c'est à l'autre qu'il reviendra de dire et de construire le sens de la série de photographies.
- 14 Or Tsuzuki travaille beaucoup par séries, sortes de compilations encyclopédiques qui trouvent leur sens dans la répétition du même, mais toujours autre, jamais identique. Son travail intitulé *Voulez-vous coucher avec nous ce soir ?*¹⁹, compile des photographies de lieux de sexe typiquement japonais. Ces photographies relèvent de choix formels très répétitifs et c'est par ce processus (la répétition et l'accumulation) qu'elles font sens. De même, *Happy Victims*²⁰ montrait une série de photographies-portraits de Japonais aficionados d'une grande marque de créateur. Ces *fashion victims* sacrifient leur mode de vie aux exigences d'une telle passion, proche du fétichisme. Les choix formels — cadrage, frontalité, décors, etc. — sont systématiques et de ce fait, il est possible pour le récepteur de percevoir non pas des toquades (du photographe ou de ses modèles) mais une information, des impressions de quelque chose de la société japonaise.

Son travail *Tokyo Style*²¹ sur le mode de vie des Japonais explore à l'extrême cette capacité de la compilation à faire surgir du sens.

- 15 La réalité montrée ici n'est pas aussi spectaculaire ni aussi tragique que celle avec laquelle compose le reportage de guerre. Mais, il y a dans cette démarche — dans ce principe de la « première ligne » — une attitude et un regard qui semblent intéressants et nous interpellent. Il s'agit d'un regard qui invite le récepteur à explorer avec Tsuzuki cette réalité et ensuite à la penser grâce aux interstices qui ponctuent son travail. Par l'utilisation de la série et de la répétition, l'effet de montage, l'espace physique qui sépare deux photographies, devient l'espace mental laissé au récepteur pour imaginer et penser ce que montre la photographie. Car ces images dans leur enchaînement permettent de regarder la société japonaise, de la voir. Et en ce sens, elles font lien à la conscience.
- 16 Ce travail photographique qui se revendique journalistique répondrait ainsi au postulat d'un art de la trace du regard, attentif à l'attente de l'autre pour faire sens. On peut ajouter, sans toutefois insister sur cet aspect, que les liens de Tsuzuki, pourtant ouvertement journaliste, avec les milieux de l'art sont tout à fait représentatifs des ambiguïtés souvent relevées aujourd'hui entre art et reportage²². S'il existe un art de la trace du regard dans le photo-reportage il s'inscrira en partie dans ce débat.

4. Attente du récepteur et place de l'autre

- 17 La série, la répétition, la déclinaison du même mais autre, seraient autant de réponses qui permettraient de formaliser cette attente de l'autre dans la construction du photo-reportage. Attendre l'autre pour que surgisse ce qu'on pourrait peut-être nommer une phénoménologie de l'événement revient à lui laisser une place mentale : non pas lui imposer seulement la plénitude du cadre, le hors-champ — véritable respiration — qui est tout aussi nécessaire dans sa présence. L'imaginaire du récepteur peut ainsi penser ce hors-champ. Les notions de montage, compilation, répétitions ou déclinaison du même mais jamais identique et la série, sont autant d'outils visuels qui rendent possible cet espace interstitiel où l'autre peut venir s'inscrire et prendre sa place dans la pensée de l'événement. À cet égard, le travail de Georges Didi-Huberman aide à construire une réflexion. S'il travaille depuis plusieurs années sur ces notions, il les met à l'épreuve de photographies documentaires dans son dernier ouvrage *Images malgré tout*²³ structuré autour de l'analyse des quatre photographies du *Sonderkommando*. On pourra s'appuyer sur ce travail : quelle traçabilité du geste photographique livre-t-il ? Et comment incite-t-il, ou du moins participe-t-il, à ce que l'imaginaire reconstitue l'événement ? La notion de symptôme — cet accroc dans la structure qui, en l'interrompant, la met en péril, la met en lumière et permet donc de la comprendre²⁴ —, indique, par ailleurs, d'autres pistes de travail.

NOTES

1. Jean Baudrillard, « Le photoreportage en son miroir à Visa pour l'image », dans *Le Monde*, 30 août 2003, p. 24.
2. Yves Michaud, « Critique de la crédulité, la logique de la relation entre l'image et la réalité », dans *Études photographiques*, n° 12, novembre 2002, p. 110-125.
3. Steeve McCurry, *Jeune afghane dans un camp de réfugiés* (1984), photographie couleur, *National Geographic* vol. 167, juin 1985, couverture.
4. René Burri, « Photographies », MEP, Paris, janvier-mars 2004.
5. Patrick Chauvel, *Rapporteur de guerre*, Paris, Oh ! éditions, 2003.
6. Christian Frei, *War Photographer*, film documentaire, 96 min, Suisse, 2001.
7. Christine Angot adopte cette attitude dans l'ensemble de ses récits.
8. Catherine Millet, *La Vie sexuelle de Catherine M.*, Paris, Seuil, Fiction & Cie, 2001.
9. Serge Daney, *Persévérance*, entretien avec Serge Toubiana, Paris, P.O.L., 1994, p. 39.
10. Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Minuit, coll. Critique, 1998.
11. *ibid.*, p. 18.
12. *ibid.*, p. 13.
13. *ibid.*, p. 11.
14. Jean de Léry, *Histoire d'un voyage en terre de Brésil* (1578), Paris, Livre de Poche, Bibliothèque classique, 1994.
15. Emmanuel Lévinas, *Éthique et infini* (1981), dialogue avec Philippe Nemo, Livre de Poche Biblio, Paris, 1982, p. 71-72.
16. Serge Daney, *op. cit.*, p. 39.
17. Kyoichi Tsuzuki, *Voulez-vous coucher avec nous ce soir ?*, objet-catalogue à monter soi-même, Paris/Chatou, CNEAI / Maison Levanneur / Île des impressionnistes / Galerie du jour Agnès b., mars 2003 (ouvrage non paginé).
18. *ibid.*
19. Kyoichi Tsuzuki, *Voulez-vous coucher avec nous ce soir ?*, 2003, photographie couleur.
20. Kyoichi Tsuzuki, *Happy Victims*, photographie couleur, 2003.
21. Kyoichi Tsuzuki, *Tokyo Style*, 1993, photographie couleur. Notons que Tsuzuki travaille actuellement, suivant le même principe, sur la société européenne et nord-américaine.
22. Parmi ces liens citons seulement les expositions de Tsuzuki dans des galeries ou des lieux d'exposition tout à fait officiels de la photographie d'art ainsi que ses choix formels qui sont des parti-pris très nets, en lien avec le sujet qu'il s'est donné.
23. Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, Paris, Minuit, coll. Paradoxe, 2003.
24. On se base ici sur la notion de l'image-symptôme développée par Georges Didi-Huberman dans *Devant le temps* (Paris, Minuit, 2000, p. 221) ; définition qu'il propose à partir de son analyse de la notion de symptôme chez Sigmund Freud et Erwin Panofsky dans *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art* (Paris, Minuit, coll. Critique, 1990, p. 171-218).

AUTEUR

AUDREY LEBLANC

Étudiante en DEA d'Arts des Images et Art Contemporain, Paris 8. Enseigne les Lettres dans le secondaire