

Ethique et proximité

(*L'image préoccupée*, Hermès-Lavoisier, 2009, chapitre 4)

Ces données vont nous permettre d'associer l'éthique à la distance de prise de vue en la confrontant à la morale et à la déontologie qui, elles aussi, s'incarnent dans la spatialité. On découvre ainsi que la distance commande la moralisation de la pratique du reportage.

Ethique, morale, déontologie

L'*éthique* se définit tout d'abord par opposition à la *morale* parce qu'elle se manifeste à un niveau de sens distinct. En effet, comme l'a indiqué Ricoeur, la morale s'impose extérieurement au sujet en tant que norme, tandis que l'éthique, visée du sujet, concerne son projet identitaire¹. En ce sens, elle procède du *pouvoir-faire* d'un actant individuel qui s'oppose au *devoir être* assigné par l'actant collectif porteur de la morale. Cette catégorie, qui corrobore l'opposition spinoziste merveilleusement discutée par Deleuze², rencontre cependant un troisième terme plus rarement mobilisé, la *déontologie*, qui elle aussi s'impose de l'extérieur comme un ensemble de règles. Bien que morale et déontologie se laissent toutes deux décrire comme des prescriptions faites au sujet, elles sont pourtant déterminées par des acteurs collectifs distincts. La morale témoigne d'une appartenance à un groupe large aux contours flous, toujours indéfini et présupposé au discours, alors que la déontologie se définit au contraire relativement à un groupe social bien précis et à une pratique locale. Elle est « *le système de règles de conduite que l'on est censé observer dans l'exercice d'un métier ou d'une activité* », explique Sémiotique 1 qui, retenant cette caractéristique, l'assimile à « *l'éthique professionnelle* »³.

Or, si ces notions procèdent d'une approche transcendante ou immanente, les deux niveaux se croisent et se définissent mutuellement. Plus précisément, l'éthique se conçoit comme une prise de position de l'énonciateur qui, dans son effort pour

¹ Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, Le Seuil, 1990. Voir notamment la septième étude intitulée *Le soi et la visée éthique* et la huitième, *Le soi et la norme morale*.

² G. Deleuze, *Spinoza, Philosophie pratique*, Minuit, 2003. L'opposition est traitée notamment au chapitre III intitulé « Sur la différence de l'éthique avec une morale ». Je remercie Gian Maria Tore de m'avoir fait découvrir la version orale de ce texte.

³ Algirdas Julien Greimas et Joseph Courtés, *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette, 1993 (1979), p. 90.

construire son agir individuel, se confronte nécessairement aux normes sociales de la morale et de la déontologie.

Ainsi ébauché, ce croisement de l'immanence et de la transcendance laisse apparaître une ressemblance fonctionnelle entre la construction des *jugements esthétique* et *éthique*. En effet, alors même que nous le pensons éminemment personnel et l'intégrons à une visée identitaire, le jugement esthétique se construit dans le rapport au groupe social. Il s'élabore par la confrontation avec les critères sociaux de l'esthétique -fût-ce pour s'y conformer ou s'en démarquer. Wölfflin décrit cette sociabilisation du jugement dans sa conclusion aux *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*⁴. Il note que les appréciations des critiques d'art mesurent en fait la conformité des tableaux à une certaine « *manière de voir le monde* », en phase ou non avec une époque, que traduit la *bonne forme* du style⁵. En somme, l'œuvre jugée belle s'accorderait au goût du moment. Plus précisément, la beauté ne sanctionnerait qu'une coïncidence avec la temporalité des styles classique et baroque et leur renouvellement périodique. Elle indiquerait seulement que l'œuvre est « à temps » ou « à propos » pour ainsi dire, une nuance qui manifeste le fondement éminemment aspectuel de la question esthétique dont le mouvement de la mode (qui détermine des précurseurs et des suiveurs) suffit à témoigner... Mais si la beauté signale une coïncidence aspectuelle, c'est que l'œuvre convient à l'époque et plus exactement, qu'elle est *convenante*. La convenance, cette *figure de la similitude* de Foucault⁶ s'avère ici précieuse en ce qu'elle traduit un brouillage catégoriel qui confond le goût de la personne et celui du groupe social autant que l'œuvre avec son milieu. Tout comme « *le lieu et la similitude* » s'enchevêtrent chez Foucault au point qu'on « *voit pousser des mousses sur le dos des coquillages (et) des plantes dans les ramées des cerfs* »⁷, une oeuvre belle est *convenante* parce qu'elle s'affranchit de son énonciateur et semble procéder d'une énonciation collective, cette appropriation amenant à la considérer comme un produit voire une sécrétion de son temps.

⁴ Heinrich Wölfflin, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art, Le problème de l'évolution du style dans l'Art Moderne*, Gérard Monfort ed., 1992, pp. 267-268.

⁵ « *Ainsi Diderot condamne-t-il en Boucher non seulement le peinture mais l'homme* », note Wölfflin. A quoi on pourrait ajouter que si Diderot condamne l'homme, c'est parce que celui-ci déroge aux règles sociales. Heinrich Wölfflin, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, *ibidem*.

⁶ La convenance est l'une des quatre figures de la similitude pour Foucault, avec l'*émulation*, l'*analogie* et la *sympathie*. Elle décrit le voisinage des lieux. « *Sont convenantes les choses qui, approchant l'une de l'autre, viennent à se jouxter ; elles se touchent du bord, leurs franges se mêlent, l'extrémité de l'une désigne le début de l'autre. Par là, le mouvement se communique, les influences et les passions, les propriétés aussi* », Michel Foucault, *Les mots et les choses, Une archéologie des sciences humaines*, 2007 (1966), chapitre II.

⁷ Michel Foucault, *Les mots et les choses, Une archéologie des sciences humaines*, *idem*, p. 33.

Mais revenons à la conduite éthique. Tout comme le jugement esthétique individuel se construit en se « frottant » aux règles institutionnalisées du style, la conduite éthique individuelle résulte d'une confrontation du vouloir individuel avec les règles sociales de la morale et de la déontologie. En ce sens, l'éthique suppose un ajustement aux prescriptions sociales. Mais il faut être plus précis car cette sociabilisation des valeurs individuelles suppose que le sujet puisse dominer l'ensemble de la structure, qu'il puisse identifier les deux niveaux -les règles sociales et déontologiques d'un côté ; la place d'une éthique à construire de l'autre- et aperçoive leur dépendance. Ainsi, avant d'être un agir, l'éthique se définit comme un *point de vue* globalisant sur la moralité. Autrement dit, et à la façon de Zilberberg, l'éthique apparaît comme « *un point de vue sur la structuration, formulable comme la façon dont un élément d'une structure interne les dépendances qui le régissent* »⁸.

Cet ajustement⁹ de l'actant individuel aux normes collectives apparaît clairement dans la photographie de presse où la conduite éthique du journaliste traduit une sociabilisation des valeurs individuelles à l'aune des règles déontologiques. Cependant nous aimerions montrer que cette conduite se présente en outre sous la forme d'une alternative stratégique entre deux partis, celui de la déontologie ou celui de l'éthique, deux options contradictoires que le sujet s'efforce de concilier comme s'il devait reconstituer le syncrétisme actoriel du journaliste et de l'homme.

Une telle contradiction se manifeste entre les deux niveaux de sens mis en jeu, comme en témoigne très simplement ce billet de Pierre Assouline intitulé « Liberté pour les regards » où le journaliste déplore que les prescriptions relatives à la protection du droit à l'image (exigence déontologique), censées garantir au sujet le contrôle de son image, contraignent le photographe à rendre ses modèles méconnaissables, c'est-à-dire à les photographier de dos ou de loin, ce qui les prive précisément de la possibilité de contrôler leur image¹⁰ (exigence éthique)... De façon très générale, un tel paradoxe révèle la duplicité de l'éthique qui, en tant que choix

⁸ Claude Zilberberg, « Tensivité et aspectualité », Actes sémiotiques bulletin VII 31 septembre 1984 Le discours éthique, p. 47.

⁹ Le concept d'*ajustement* fait référence aux recherches de Landowski qui le confronte à la *manipulation*, à la *programmation* et à l'*accident*. En tant que régime d'interaction, l'*ajustement* est fondé sur la sensibilité et, de même que le régime d'interaction de l'*accident* fondé sur l'aléa, il participe à la constellation de l'« aventure ». On se reportera pour de plus amples descriptions à Eric Landowski, « Les interactions risquées », Nouveaux actes sémiotiques n°s 101-102-103, 2005. Voir spécialement le schéma synthétique p. 72.

¹⁰ Pierre Assouline, « Liberté pour les regards », *Le Monde* 2 du 15 avril 2006. L'article qui déplore la fin de la photo de rue commence ainsi : « Avez-vous remarqué que sur les photos les gens dans la rue sont le plus souvent de dos ou méconnaissables ? ».

stratégique, impose une prise de position sans qu'une conciliation soit jamais possible. En marquant à peine le trait, on avancerait qu'une visée éthique matérialisée par un *pour* (je fais ceci *pour* cela ou *pour* untel) dissimule généralement l'alternative du *contre*, le parti d'untel *contre* un autre ou d'un actant collectif contre un autre... En somme, la conduite éthique tend à estomper sa dimension stratégique et *actualise* un parti pour mieux *virtualiser* l'autre. Elle revêt ainsi l'apparence d'un *engagement*, c'est-à-dire d'une mobilisation sur une visée unique et impérieuse¹¹, comme si l'intensité de cet acte de langage neutralisait toute possibilité de déploiement argumentatif. Dans le cadre de notre étude, le paradoxe évoqué par Pierre Assouline révèle aussi l'importance des notions de *profondeur de champ* et de *point de vue* pour la construction de l'agir du reporter qui modalise ainsi le *faire-voir* et le *pouvoir observer*. C'est cette direction que nous allons suivre.

La proximité déontologique

Le genre de la photographie de reportage se laissant définir sur un critère spatial, comme une tension entre des sujets et des lieux, il induit une prise de distance de l'énonciateur qui doit nécessairement « faire entrer » l'espace environnant dans l'image en fonction d'une certaine profondeur de champ¹². Cette prise de distance obéit aux exigences contradictoires de l'éthique et de la déontologie car, si la déontologie du reporter pose un principe de *proximité*, l'éthique incite au contraire au *retrait* pudique. Cette contradiction n'a cessé de tarauder la pratique journalistique.

Tout d'abord, la déontologie incite à s'approcher. La légitimité de cette exigence tient au fait que la proximité spatio-temporelle permet de mobiliser tous les sens¹³ et fournit un maximum d'informations pouvant être vérifiées par un observateur qui agit alors en témoin de l'événement. Ce principe de *proximité* anime la photographie de reportage dès ses débuts, un effort avant tout technologique essayant d'approcher au plus vite et au plus près de l'évènement. L'effort se manifeste avec une acuité particulière dans la photographie de guerre qui s'efforça toujours d'approcher des combats au moyen d'appareils allégés et d'un laboratoire mobile autorisant la réduction du temps de pose des plaques sensibilisées¹⁴. Ainsi l'histoire du

¹¹ La notion d'engagement sera précisément décrite plus loin.

¹² Van Lier décrit un « effet de champ perceptif ». Voir à ce sujet Henri Van Lier, *Philosophie de la photographie*, Les Impressions nouvelles, Paris-Bruxelles, 2005, pp. 100 et sv.

¹³ Nous reportons à nouveau à E.T. Hall, *La dimension cachée*, *idem*.

¹⁴ Les premières photographies faites par Roger Fenton durant la guerre de Crimée, en 1855, montrent l'arrière des combats et non le front. Mathew Brady prit les premières images de soldats morts en 1861

photojournalisme fait-elle le récit parallèle des grands événements dramatiques et des inventions technologiques.

Pourtant, si cette exigence de proximité spatio-temporelle s'impose aux prémices du genre, on pourrait douter de sa pertinence pour la photographie de presse d'aujourd'hui. Après tout, le développement des moyens de communication permet d'obtenir des informations à l'autre bout du monde, à peu près en temps réel, qui semblent relativiser l'importance des données recueillies sur place... A la réflexion, plusieurs arguments disqualifient cependant cette objection. Tout d'abord, conformément aux réflexions sémiotiques sur le point de vue, il convient de souligner la complémentarité des vues éloignées et rapprochées, les premières visant la totalisation ou l'accumulation des données et les secondes recherchant la particularité et l'exemplarité¹⁵. Sur ces principes, on admettra que les vues éloignée et rapprochée se complètent et concourent à une compréhension à la fois cognitive et sensible. Si une dépêche d'agence ou une information des renseignements généraux peut informer le journaliste du résultat d'une élection bien avant que l'annonce ne soit faite sur le lieu du dépouillement où les comptes restent fastidieux, la « température » de l'événement et les données affectives sont seulement perceptibles sur place... En outre un événement peut toujours se retourner -ce qui confirme son statut d'événement-, un corso fleuri être annulé en raison du mauvais temps¹⁶, par exemple.

Au demeurant, ces deux remarques inciteraient à examiner la nature des informations (quantitatives ou qualitatives) de même que les pratiques d'investigation engagées (recueillir des informations, les authentifier, etc) cependant toutes ces précautions ne feraient que conforter le principe de proximité et l'érigeraient en exigence déontologique instituant la faute professionnelle. Si l'importance de la proximité peut être mise en cause par les nouveaux moyens technologiques, elle reste

lors des conflits américains. L'effort technologique pour satisfaire les exigences déontologiques en s'approchant du front n'exclut pas certaines carences du point de vue de l'éthique car Brady ne répugnait pas à manipuler les cadavres et à les « accessoiriser » pour rendre les poses plus « expressives ». D'un conflit à l'autre, une conscience éthique semble néanmoins se construire. Voir à ce sujet Gisèle Freund, *Photographie et société*, Le Seuil, 2000 (1974) et Jean-Claude Lemagny et André Rouillé, *Histoire de la photographie*, Paris, Bordas, 1986. Voir aussi Paul Almasy, Francis David, Claude Garnier et alii., *Le photojournalisme, Informer en écrivant des photos*, éditions du Centre de formation et de perfectionnement des journalistes, Paris, 1993.

¹⁵ Nous reportons à la schématisation du point de vue proposée par Jacques Fontanille, *Sémiotique et littérature*, PUF, 1999.

¹⁶ C'est la mésaventure qui valut à Alexandre Vialatte d'être renvoyé d'un quotidien de Clermont-Ferrand. Le jeune journaliste avait publié dans l'édition du lundi un compte-rendu en se dispensant de vérifier que le corso fleuri avait bien eu lieu la veille.

le seul moyen de recueillir les données affectives sur lesquelles se fixera l'éthique, de la même façon.

Authenticité et sincérité

Mais l'exemple de Robert Capa, figure emblématique du journaliste héroïque, permettra de disqualifier les dernières objections. Ses photographies témoignent en effet d'un effort permanent pour être au plus près de la scène spatio-temporelle de l'événement¹⁷, ce que résume sa formule célèbre : « *Si ta photo est mauvaise, c'est parce que tu n'es pas assez près* »¹⁸. Le plus souvent, ce souci se manifeste par l'empreinte sensible laissée dans l'image sous la forme du « bougé », du flou qui au demeurant peut traduire la hâte du photographe ou le mouvement (la fluence) de l'événement¹⁹ mais témoigne en tout cas d'une *désynchronisation* de la correspondance entre le support photographique et le monde naturel.

La célèbre série des huit photographies du débarquement en Normandie, le 6 juin 1944, est sans doute la manifestation la plus emblématique de ce flou. Dans ce cas, la « sensibilisation » de l'image restitue le contexte de la scène prédictive, l'immersion de Capa dans l'événement et se laisse donc concevoir comme une *authentification* : elle atteste que rien n'est venu interférer entre l'image et la situation-scène de la prise de vue. Le photographe était bien là, donc l'image est authentique. Mais cette sensibilisation pourrait également mobiliser une autre acception de la vérité qui n'évalue plus la correspondance de l'image avec le monde naturel pour y déceler une éventuelle interférence mais observe plutôt le rapport de l'énonciateur à l'image produite²⁰. Il ne s'agit plus alors d'établir l'*authenticité* de la photographie mais la *sincérité* du photographe, en se fondant sur les témoignages parallèles à son activité de

¹⁷ Parmi les cinq défis du photographe, Barthes omet cependant de citer celui-ci. R. Barthes, *La chambre claire*, *idem*, p. 57 et sv.

¹⁸ Celles-ci sont rassemblées dans Robert Capa, *Slightly out of focus (Juste un peu flou)*, traduction française, Delpire ed., 2003. On se reportera également à un autre ouvrage de référence pour aborder l'œuvre du photoreporter : Richard Whelan, *Robert Capa-Photographies*, Paris, Nathan, 1996.

¹⁹ Voir à ce sujet Anne Beyaert-Geslin, « La photo de presse : temps, vérité et photogénie (trois modèles de la photo de presse) », *RS/SISémiotique de la photographie*, (J. Baetens dir.), à paraître.

²⁰ Au sens juridique, l'authenticité est une *conformité* et une *validité* par absence de falsification. Selon cette acception, l'authentique est digne de foi car aucune intentionnalité n'est intervenue dans l'empreinte pour falsifier la correspondance avec le monde naturel. Dans le sens commun, la sincérité met en rapport deux sujets mais elle interroge aussi le rapport de l'énonciateur à l'énoncé qu'il a produit. Zilberberg fait un point sur ces questions, et observe l'imbrication des deux procédés : « *Bien entendu les discours et les programmes au service du faire persuasif ont soin d'ajuster les deux dimensions : celui qui argue de sa sincérité n'omettra pas de fournir à son interlocuteur au moins une preuve dite « matérielle » de sa bonne foi, de même que ce lui qui affirme l'authenticité d'un objet assurera son interlocuteur de sa parfaite sincérité.* », Claude Zilberberg, *Relecture de Bonne pensée du matin de Rimbaud*, Nouveaux actes sémiotiques, n°s 107-108, Limoges, PULIM, 2006, p. 30

sujet. Dans ce cas, la pratique interprétative n'interroge plus la textualité selon le rapport de l'*être* et du *paraître* mais pour autant qu'elle incarne un *faire*, un certain acte de langage accompli dans l'image. Cette « expertise en sincérité » n'étant jamais évoquée, nous proposons d'en examiner les conditions et les multiples difficultés.

Mais d'abord, précisons les inférences du changement de perspective. Cette expertise interroge la relation de l'instance d'énonciation à l'énoncé. Elle évalue l'implication de l'énonciateur dans l'image en assimilant la textualité à son « écriture corporelle »²¹. D'entrée de jeu, cette évaluation recèle donc une difficulté car, malgré l'assimilation de l'énonciateur à un créateur, elle ne porte pas sur la créativité elle-même. « *Reconfiguration du territoire des possibles* », selon formulation de Basso²², la créativité suppose un dépassement des valeurs acquises. Elle révèle un *moi-chair* et témoigne d'une émancipation du sujet par rapport à une doxa. Or si ce dépassement semble établir un lien de parenté entre une « expertise en créativité » et une « expertise en sincérité », la ressemblance s'estompe dès lors que sont examinées les formes de la modalisation : la créativité suppose un dépassement de prescriptions doxiques alors que la sincérité tend à révéler un obstacle pragmatique, les difficultés contextuelles dont témoignent précisément la série de Robert Capa, prise dans l'eau jusqu'à mi-corps et sous le feu ennemi. Si ces photographies peuvent être dites créatives, c'est au demeurant parce qu'elles témoignent de l'émancipation du sujet. Cependant, loin de relever de la simple expression de soi, l'inscription identitaire manifeste ici l'implication d'un sujet éthique. Dans ce cas, le *pouvoir faire/être* qui caractérise le sujet créatif se trouve précisément modalisé par les difficultés contextuelles : la résistance requalifie le programme d'action du sujet et redéfinit son identité. Celui-ci est désormais modalisé par un *vouloir faire* associé à un *ne-pas pouvoir faire* conformément à la figure de l'obstination.

Mais cela ne suffit pas à comprendre comment l'obstacle contextuel rencontré redessine la trajectoire identitaire du sujet persévérant pour inscrire la marque d'un héros. La structure modale de l'*obstination* comme celle de l'*héroïsme* suppose qu'un *vouloir faire/être* bute sur un *ne-pas-pouvoir-faire* cependant, pour le héros, une surmodalisation déontique ou aléthique requalifie ce *vouloir-faire/être* initial. S'assumant alors en tant que sujet éthique, celui-ci prend acte de la structure globale

²¹ Voir à ce sujet les articles du dossier Arts du faire : production et expertise (A. Beyaert-Geslin, MG Dondero et J. Fontanille dirs), RS/SI, à paraître. Le dossier fait suite à un colloque organisé à Limoges, les 3 et 4 mars 2006.

²² Pierluigi Basso, « Création et restructuration identitaire. Pour une sémiotique de la créativité », dans le dossier Arts du faire : production et expertise, *idem*, RS/SI.

de la moralisation (les prescriptions morales et déontologiques) pour s'investir lui-même d'un *devoir faire*. Il ne s'agit plus dès lors d'un *vouloir faire/être* mais bien d'un *devoir-faire/être* assumé par le sujet. Se dévoile ainsi la spécificité modale de l'héroïsme car, le *devoir faire* comptant parmi les modalités exotaxiques, c'est-à-dire imposées de l'extérieur au sujet, c'est précisément son appropriation, son retournement en modalité endotaxique qui lui vaudront le statut de héros.

Mais si l'on voit bien en quoi les « expertises en créativité » et « en sincérité » s'apparentent et en quoi elles se singularisent, comment un sujet obstiné se convertit en héros, il reste que fort peu de moyens sont disponibles pour établir la sincérité. Confronté aux images de Capa, l'observateur peut toujours se référer au récit du photographe, développé en parallèle, pour y trouver la validation de ses hypothèses mais sans cet intertexte, son expertise se limiterait aux seules possibilités des images. Dans ce cas, l'examen de la textualité porterait sur les contrastes vis-à-vis d'une norme, les obliquités ou « déviations » censées témoigner d'un marquage identitaire.

Cette recherche pourrait mener à des « suppléments » plastiques à la dimension iconique²³, ce qui serait trop restrictif car il faudrait considérer le plan de l'expression tout entier comme un lieu de marquage identitaire s'incarnant aussi bien dans le choix du point de vue et du cadrage qui eux-mêmes déterminent les figures réunies dans le champ. En ce sens, c'est le plan d'expression tout entier qui témoignerait de la sincérité du sujet en révélant tout à la fois comment l'énonciateur prend en charge globalement l'espace et y prend position. Confrontées aux photographies de Capa, l'expertise s'attacherait à leur grain particulier et aux ruptures vis-à-vis des routines du cadrage que constituent les prises de vue en diagonale (décadrage), interprétés comme des *preuves plastiques* de la difficulté de la prise de vue, du « frottement » à l'événement et de la persévérance du photographe. Au vu de ces preuves et de la dangerosité de la scène prédicative décrite, l'expertise établirait sans difficulté la sincérité de Capa, sa sanction trouvant une confirmation éventuelle dans l'intertexte des photographies (« *Les légendes expliquaient que les photos étaient floues parce que les mains de Capa tremblaient trop* », explique le photographe²⁴). Cependant, une lecture plus attentive du récit de Capa révélerait que ces preuves de dangerosité de la

²³ L'étude renouerait alors avec les difficultés de certaines analyses plastiques anciennes qui secondarisent le plastique, y voyant un simple supplément à l'iconique voué à la contingence aléthique. Dans les analyses, le plastique est toujours plus ou moins considéré comme un supplément à l'iconique, même si le sous-titre de l'ouvrage de Floch (*Petites mythologies de l'œil et de l'esprit, Pour une sémiotique plastique*, Hadès-Benamins, 1985) témoigne d'un souci de prise en charge globale.

²⁴ Robert Capa, *Slightly out of focus*, *idem*, p. 178.

scène prédicative, de l'authenticité de la photo et de la sincérité du photographe ne sont que des *effets de sens*, l'apparence granuleuse des images étant due à un problème de séchage de la pellicule lors du développement²⁵. Cette découverte esquisse d'ailleurs l'hypothèse d'un *faire persuasif* rhétorique²⁶ qui trouvera consistance lorsque nous examinerons certaines pratiques journalistiques actuelles.

Il faut bien entendu retenir cette leçon et garder à l'esprit que la sémiotique se voue au *paraître du sens* mais, pour conclure ce point, on proposera de délaisser l'examen des localités textuelles pour observer, dans les photos de Capa, une tension entre *sous-information* et *surinformation*²⁷. Dans sa correspondance avec le monde naturel, le plan d'expression est sous informée et livre une textualité « appauvrie » où les détails sont obliés. Cette *sous-information* de la correspondance ne dévoile qu'un versant de l'empreinte photographique car, comme une compensation à la perte de définition, l'empreinte corporelle de l'énonciateur investit le plan d'expression pour faire peser une *surinformation* sous forme de grains. Cette manifestation existentielle interfère ainsi dans le *bruit de fond* photographique²⁸. Les photographies de Capa révèlent ainsi une tension entre le corps de l'énonciateur et l'image, où l'*agir* du sujet investit l'image en s'imposant à un monde *agi*. En ce sens, elles dévoilent une marque essentielle de la sincérité qui tient à l'élaboration d'une image de soi coïncidant avec l'image du monde mais y imposant, comme une surcharge, une écriture corporelle. Ce constat inciterait à considérer ces images de guerre comme des autoportraits, une homologation qui ne devrait pas surprendre dans la mesure où, pour Philippe Dubois, l'autoportrait serait le « *mode par excellence, constitutif, originaire, quasi ontologique de la photographie* ». Selon cet auteur,

« Toute photographie est toujours un autoportrait, sans métaphore : image de ce qu'elle prend, de celui qui la prend, et de ce qu'elle est, tout cela à la fois,

²⁵ Le titre de l'ouvrage de Capa fait d'ailleurs référence au flou des huit célèbres images. Le photographe relate les difficultés de la prise de vue et les fastidieuses remontées sur la barge, sous les balles, pour introduire une nouvelle pellicule. Il explique en épilogue du chapitre que, sur les cent-six photos envoyées au laboratoire de Londres, huit seulement avaient été sauvées : « *le tireur du laboratoire était tellement excité qu'il avait voulu sécher les négatifs trop vite : la chaleur les avait fait fondre et couler devant tout le bureau de Londres* », Robert Capa, *Slightly out of focus*, *ibidem*.

²⁶ La rhétorique est « *la faculté de considérer pour chaque question, ce qui peut être propre à persuader* ». Aristote, *La Rhétorique*, ed. M. Meyer, le Livre de Poche, 1991, p. 82.

²⁷ Henri Van Lier considère huit qualités de texture et de structure, la dernière s'arrêtant l'empreinte surchargée/sous-chargée. Il note que le spectacle éventuel apparaît toujours « *en émergence à partir du non-spectacle* » : « *les informations nous sont données comme émergeant fragilement et problématiquement du bruit, d'un bruit de fond* », dit-il. Henri Van Lier, *Philosophie de la photographie*, Paris-Bruxelles, Les Impressions nouvelles-Les Cahiers de la photographie, 1983

²⁸ Henri Van Lier, *Philosophie de la photographie*, *idem*.

dans un seul laps d'espace et de temps, dans et par une sorte de convulsion de la représentation »²⁹.

Les photographies de Capa dessinent un autoportrait particulier qui consacre certes la coïncidence de l'espace et du temps de l'acte photographique et révèle le positionnement du sujet vis-à-vis du point de vue. Mais ce marquage de la présence du photographe prend ici une autre forme. Celui d'un « frottement », d'un poids particulier pour ainsi dire, qui transforme le *voir* de l'énonciateur situé derrière la lentille photographique en *éprouver*, convertit les formes du monde en une texture et l'étendue figurative en intensité. Dans cet autoportrait singulier (supposé) sincère, le monde est représenté tel un obstacle à l'énonciation, qui cède pourtant sous la pression du corps. En somme, la sincérité de la photographie se mesurerait à cette conversion de l'instance d'énonciation en une pression qui, substituant une écriture corporelle à l'écriture du monde et interférant dans le *bruit de fond* de la photographie, inverse les valences figuratives.

Le retrait éthique

L'implication courageuse de Capa n'exclut pas, à certains moments de sa pratique, une prise de distance éthique. Ainsi le photographe déroge-t-il à l'exigence déontologique de proximité lorsque, traversant l'Allemagne avec les troupes américaines, il se dispense de photographier les camps de concentration libérés. En somme, si l'actant individuel informé par la déontologie (le journaliste) s'implique dans l'évènement, l'actant mu par l'agir individuel de l'éthique (donc l'homme-Capa) revendique aussi la pudeur éthique³⁰ :

« du Rhin jusqu'à l'Oder, je n'ai pas pris de photos. Les camps de concentration étaient envahis de photographes, et chaque nouvelle photo de l'horreur ne faisait que diminuer la force du message. Aujourd'hui, tout le monde allait voir ce qu'avaient enduré ces pauvres diables, demain, très peu allaient se soucier de ce que les survivants deviendraient »³¹.

Aux doutes de Capa, il faudrait sans doute associer certaines réticences de Sontag qui établit une alternative entre la pratique de la photographie et l'intervention

²⁹ Philippe Dubois, *L'acte photographique et autres essais*, Bruxelles, éditions Labor, coll. Média, 1990, p. 293.

³⁰ Le parti de ne pas photographier s'accompagne très souvent d'un souci de secourir. Quand il ne photographie pas, Capa participe au transport des blessés.

³¹ Robert Capa, *Slithly out of focus*, *idem*, p. 282. Il semble qu'en dépit des craintes de Capa, peu d'images aient été rapportées des camps au jour de la libération à l'exception de celles de Lee Miller.

distance de prise de vue

◀──▶

déontologie
(proximité)

éthique
(éloignement)

Précisons cette tension. Prenant l'exemple de la pratique photographique de Capa, nous avons associé la déontologie à la proximité et le retrait, la prise de distance pragmatique, à l'éthique. Une telle homologation peut être conservée et érigée en axiome de la relation à l'évènement. La proximité, qui se laisse mesurer par la *distance personnelle* de Hall (entre 45 et 125 cm) permet de recueillir un maximum d'informations cognitives mais aussi affectives puisque « *l'âme du modèle*

³³ Nous retrouvons les termes primitifs (distance/immersion) du carré sémiotique construit par Bertrand et Floch à propos de la presse télévisuelle. Ce carré associe les valeurs médiatiques correspondant au *rationnel* aux valeurs pratiques et au réalisme et relie de même l'univers *passionnel* aux valeurs mythiques et à l'onirisme. On se reportera à Denis Bertrand, « La constitution d'une identité rédactionnelle : le cas de la presse télévisuelle », dans *Entreprise et sémiologie, Analyser le sens pour maîtriser l'action* (B. Fraenkel et C. Legris-Desportes dir.), Paris, Dunod, 1999, pp. 121-132.

(commence) à *transparaître* »³⁴ comme l'indique Maurice Grosser cité par Hall. Toutefois cette disposition de la distance personnelle rencontre certaines difficultés éthiques parce qu'elle contraint au partage des émotions et récusé donc le principe du contrôle de l'image de soi. Ceci conduit par exemple le photoreporter Laurent Van der Stockt à « *baisse(r) son appareil quand il se sent voyeur de la souffrance des autres* », à ne faire que « *très peu de photos de réfugiés, pas de visites d'hôpitaux* », comme l'explique l'auteur du portrait du photoreporter réalisé pour *Le Monde*³⁵.

Si la distance témoigne d'un souci de *délicatesse*, elle pourrait tout aussi bien prendre le sens de la *lâcheté*, du *détachement* tandis que la proximité excessive se trouve, en tant qu'intrusion dans l'intimité de l'autre, communément associée au *voyeurisme* qui caractérise la figure du paparazzi. Ainsi, à la recherche de la *bonne distance* conforme à la conduite éthique, le photographe est-il tenu de s'ajuster à l'événement, de concilier *délicatesse* et *implication* en évitant les excès (trop près, trop loin) redevables de jugements axiologiques (bien/mal). C'est cet ajustement que semble rechercher Capa lorsqu'il s'approche au plus près des visages mais évite les expressions douloureuses, s'attache aux civils, toujours saisis à la marge des conflits, et se consacre plutôt aux vivants³⁶.

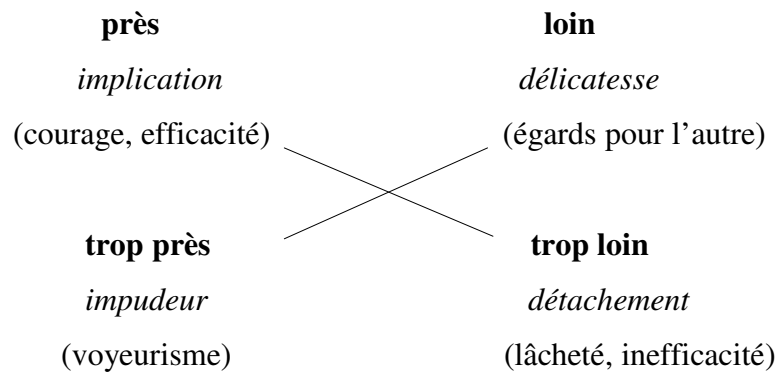
Ces principes dessinent un schéma où, s'alliant à la distance cognitive, la distance pragmatique permet de décrire la scène-situation de la photographie de reportage en y associant les quatre figures que sont l'*implication*, la *délicatesse*, l'*impudeur* et le *détachement*.

/déontologie vs *éthique/*

³⁴ E. Hall, *La dimension cachée*, traduction française d'Amélie Petita, Le Seuil, 1971.

³⁵ Michel Guyerrin, « Laurent Van der Stockt, Un photoreporter hors clichés », *Le monde*, samedi 6 septembre 2006, p. 21.

³⁶ Cette règle admet pourtant de nombreuses dérogations, comme dans cette consternante série de photographies faites à Chartres en août 1944 où la foule reconduit une femme dont la tête a été rasée, tenant « *l'enfant qu'elle a eu avec un soldat allemand* » dit la légende, accompagnée de sa mère, rasée elle aussi. Au demeurant, Capa était au plus près de l'événement cependant cette *implication* conforme à la *déontologie* sacrifie toute *délicatesse*. Voir Robert Capa, *Slightly out of focus*, *idem*, pp. 214 et 216-217.



La moralisation de la scène prédicative du reportage

La vérité du stigmat

Si cette schématisation montre bien comment la distance moralise la pratique du reporter, des exemples récents révèlent aussi une possibilité de dépassement de ces positions et la recherche d'une preuve ultime, attestant à la fois des qualités journalistiques (déontologie) et humaines (éthique), une preuve dont nous avons montré les contradictions. Ce dépassement et la réconciliation des paramètres de la moralisation peut être recherché hors de l'image.

Arrêtons-nous au portrait que le quotidien *Le Monde* consacre à Laurent Van der Stockt³⁷, photoreporter belge de quarante-deux ans qui « *est de tous les conflits depuis la chute du mur de Berlin* ». Dans sa dernière partie, l'article expose les scrupules éthiques du photographe. Certains photographes ont déjà « *tiré le tapis* », dit-il, et font des photos qu'il ne publient plus dans les journaux. Van der Stockt refuse quant à lui d'être « *voyeur* ». Il entend choisir les photos publiables et rester propriétaire de ses négatifs. Pourtant, si l'exposé des moyens pragmatiques du retrait éthique semble tout à fait exemplaire, les preuves déontologiques l'emportent largement et l'article pourrait se lire comme un plaidoyer accumulant les gages de proximité.

Parallèlement à l'énoncé des guerres, l'article fait le récit des blessures du journaliste et développe de façon remarquable l'isotopie corporelle en se concentrant sur la figure du *corps-chair*, corps qui éprouve et souffre. Autre point notable, le reporter affirme avec opiniâtreté son souci de continuer à « *garder les yeux ouverts* » au-delà des souffrances et de poursuivre son métier de photographe : « *s'il le faut je*

³⁷ Voir à ce sujet Michel Guyerrin, « Laurent Van der Stockt, Un photoreporter hors clichés », *Le monde*, samedi 6 septembre 2006, p. 21. Le lecteur ne peut qu'être surpris de l'extrême proximité des commentaires de Van der Stockt et ceux de Capa qui illustrent, à cinquante années de distance, la figure du reporter héroïque.

ferai des photos d'une main », assure-t-il. En Irak, en 2005, une balle lui perce l'humérus gauche mais « *il continue à déclencher de la main droite* ». A Vukovar, en 1991, un éclat d'obus lui transperce le même bras gauche, désormais plus court de cinq centimètres. A Ramallah, en 2001, un de ses genoux est touché par un sniper israélien : « *je ne sens plus un pied quand je marche. J'ai pour l'instant 10 degrés de mobilité de mon bras* », note-t-il encore.

Ce commentaire permet de mieux comprendre le rôle du corps du photographe dans le témoignage, dont les blessures servent en même temps de caution aux images (il a été blessé, donc il y était, donc l'image est authentique...) mais aussi de certificat de bonne conduite déontologique sous forme d'un jugement axiologique (il est honnête parce qu'il est blessé). Mais surtout, on ne manquera pas de s'étonner de l'importance accordée au corps du reporter dans l'article et de la particularité de la figure du corps mobilisée. Le *corps-mouvement* qui organisait les impressions sensorielles autour d'une sensation kinésique dans le récit de reportage de Fontanille (le corps comme « *machine enregistreuse* »)³⁸ est ici virtualisé. Bien qu'indispensables à la réussite d'un reportage, des propriétés afférentes au *corps-point* telles que l'habileté et la capacité à être au bon endroit au bon moment et sous le bon angle, sont également éludées. Tout se passe comme si le *corps-mouvement* commandait seulement un agir (« *c'est quand même un métier physique. Tu voyages, tu marches, tu cours...* ») et se plaçait sous le contrôle du *corps-chair* qui lui permet (encore) d'avancer. Ainsi le photographe est-il décrit tel un corps souffrant, un *corps-chair* dont importe seulement la capacité de résistance : « *son* » *chirurgien parisien* lui trouve une « *ténacité et une résistance à la douleur phénoménale* » (et) *le rafistole une fois de plus* », note l'auteur de l'article.

Si le récit assimile le photographe à son *corps-chair* marqué par « *trois sales blessures* », sa présence à l'événement se manifeste plus précisément par le *stigmat* : Van der Stockt représente la guerre dans ses photographies mais il l'incarne aussi par son corps. Il ne s'agit pas ici d'observer comment le corps-chair donne forme à l'empreinte photographique, une investigation menée pour examiner la sincérité du photographe, mais à l'inverse, d'observer l'inscription de la guerre dans le corps.

La figure de *témoin* ainsi esquissée présente la particularité de synthétiser les deux acceptions du dictionnaire généraliste, comme sujet et objet. Le photographe apparaît ici tel un sujet-témoin : il est « *celui qui peut énoncer la vérité parce qu'il a*

³⁸ Jacques Fontanille, *Soma & séma, Figures du corps*, Maisonneuve et Larose, 2004.

vu, entendu et perçu, ou (...) tout simplement celui qui assiste aux faits ». Mais son corps fonctionne aussi en objet-témoin qui « sert de repère », « atteste de l'état originel d'un système ou d'une situation, qui vaut en somme comme certification d'une certaine vérité ». A la fois sujet et objet, cette instance syncrétique qu'on pourrait dénommer *sujet/corps témoin*³⁹ optimise toutes les possibilités du *corps-témoin*. Elle n'enregistre pas seulement des esthésies, des impressions sensorielles unifiées par la coenesthésie et la kinesthésie qui tiennent lieu de « marquages » corporels⁴⁰, mais se fait aussi malmener, le corps tenant lieu d'*objet-témoin* pour témoigner d'un état originel à la façon de la boîte noire interrogée à la suite d'un crash aérien.

Une autre instance de témoignage se trouve dès lors convoquée, qui n'est pas déterminée par son œil (lui aussi étrangement virtualisé) mais par un *stigmat* attestant de la présence la plus impliquée dans l'évènement. Nous parvenons là à un point essentiel de notre étude où l'image trouve sa preuve hors d'elle-même, dans le corps de l'énonciateur, avec l'acte de langage du stigmat.

En effet, si témoigner c'est « être présent et le dire »⁴¹, on conçoit qu'un acte de langage doive valider la coprésence du sujet à l'évènement. En règle générale, la validation est assumée par l'image qui prolonge alors l'œil du photographe et en duplique la modalité sémiotique (voir/faire-voir). Mais une difficulté surgit alors qui tient à la valeur testimoniale de l'image. Celle-ci fait un récit mais pourtant elle n'atteste pas, nuance qui amène à distinguer deux acceptions du *témoignage* comme résultat d'une attestation ou d'un simple récit de co-présence, suivant en cela les deux versants de l'activité du sujet-témoin. L'image fait-elle un simple récit ? assume-t-elle une attestation ? Elle asserte mais n'atteste pas, dirait-on par précaution, ce qui ne saurait sans doute satisfaire les divers auteurs qui, évoquant une crise de confiance envers l'activité journalistique, réclament un dispositif de référencement assurant l'authentification. Comme le suggère Caujolle, il conviendrait de « sourcer » l'image,

³⁹ Cette instance qui agit à la fois en tant que sujet et objet ne doit pas être confondue avec l'instance convoquée à la télévision. Les pratiques télévisuelles récentes ont en effet mis en œuvre une instance qui, convoquée comme sujet pouvant énoncer une « vérité » parce qu'il a assisté aux faits (il est annoncé comme M. ou Mme untel, comme Jean ou Marie) sera pourtant utilisée tel un *objet* mis en avant pour confirmer un récit fait par le présentateur. Dans ce cas, le corps présentifié participe à l'établissement d'un fait en tenant lieu de *preuve* donnée au téléspectateur. A la différence du *sujet-corps témoin* représenté par Van der Stockt, qui se définit comme un terme complexe validant les deux termes primitifs, celui-ci neutralise son activité de sujet.

⁴⁰ J. Fontanille, *idem*, p. 228.

⁴¹ Renaud Dulong, *Le témoin oculaire. Les conditions sociales de l'attestation personnelle*, Paris, EHESS, 1998, p. 66.

c'est-à-dire de lui associer une légende et une date, de mentionner les conditions de la prise de vue⁴².

Si ces précautions sont nécessaires, le portrait consacré à Van der Stockt laisse entendre qu'une caution peut aussi être recherchée hors de la photographie. Une structure symbolique extérieure au texte est ici convoquée, le corps-chair du photographe lui-même, qui offre un support autonome à la véridiction en assumant à la fois le récit de l'événement et son attestation.

Observons ce nouvel acte de témoignage. Le stigmaté, cette « *image qui a la particularité de se produire à même la chair* »⁴³ déplace l'inscription de la photographie vers le corps lui-même mais sa fonction véridictoire reste soumise à une condition. Il n'est un acte de langage et non une simple blessure que si la plaie reste vive, toujours « en récit » en somme et continûment présentifiée par le discours : le sujet doit en somme rester une « *plaie vivante* »⁴⁴. Le stigmaté fait alors un récit autonome de l'événement de même qu'il autonomise la preuve. Par son entremise, le corps-témoin incarne désormais l'événement. Il le porte et le montre. Plus qu'une délégation actantielle, il s'agit d'un changement de régime sémiotique où la *représentation* par l'image devient une *ostension* par le corps. De surcroît, ce transfert occasionne une extension de la scène prédicative qui transforme les observateurs que nous sommes en sujets-témoins, témoins oculaires mais aussi tactiles appelés à constater tel Saint-Thomas, la plaie vive et donc l'actualité de l'événement. Le stigmaté octroie des compétences à l'observateur, mobilisé comme témoin « *de la douleur des autres* » pour reprendre le titre de Sontag (2003).

Mais la fonction de moralisation du stigmaté doit encore être précisée. Au demeurant, il témoigne pour autant qu'il raconte l'événement et apporte la preuve de la présence du journaliste. C'est en somme un *certificat d'implication* dans l'événement. Mais il faut montrer maintenant qu'il est un certificat de bonne conduite et une preuve de l'héroïsme du journaliste.

⁴² Christian Caujolle, « Montrer : droit, devoir, éthique » Les nouveaux dossiers de l'audiovisuel, septembre-octobre 2004, n° 1.

⁴³ Georges Didi-Huberman, *L'image ouverte, Motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, Gallimard, 2007, p. 170.

⁴⁴ G. Didi-Huberman, *L'image ouverte, Motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, *ibidem*.

A priori, cette proposition recèle une contradiction car, si le stigmatte atteste d'une *implication* dans l'événement et offre la meilleure preuve de proximité, la plus profonde en tout cas, il faut lui associer la figure du *voyeur* alors que notre description, inspirée par le portrait de Van der Stockt, brosse plutôt celle du *héros*. Une telle contradiction n'est qu'apparente car, en sacralisant le corps-voyeur, le stigmatte permet justement de s'acquitter du sens trivial et de retourner l'axiologie. Il transforme ainsi celui qui pourrait n'être qu'un simple paparazzi, un vulgaire voyeur, en héros.

Le stigmatte redistribue les valeurs en jeu, une propriété qui le relie à son origine religieuse et le réfère au sacré. Conformément au principe du sacré, le stigmatte témoigne d'une origine, ce qui le rapproche aussi de l'objet-témoin qui, lui aussi, témoigne de l'état original d'un dispositif. En l'occurrence, il réfère à une scène originelle, donnée pour mythique, dont il assure la présentification. Associé aux pratiques religieuses, le stigmatte renvoie généralement à la Passion du Christ. Il met en tension deux scènes prédictives correspondant à deux *lieux de présence* pour le sujet, présent à la fois à la scène mythique et à la scène qui, par la manifestation des plaies, actualise cette scène de référence. Transposé ici dans la pratique journalistique, le stigmatte met en rapport les différentes scènes prédictives de l'événement (le Liban, Vukovar..) et la scène dont nous sommes les témoins. Ensuite, sur le principe du sacré, il assure la renégociation des valeurs en faisant basculer l'axiologie du témoignage⁴⁵ : sacralisé par ses stigmates, le voyeur se transforme en une figure héroïque digne des éloges et des médailles professionnelles sur lesquels conclut l'article.

Une telle inversion axiologique n'est pas sans conséquence pour la scène prédictive elle-même où elle introduit une gradualité nouvelle. Elle permet en effet de revisiter la limite aspectuelle de l'événement et d'y ouvrir de nouveaux possibles, des *plus* supplémentaires. Ainsi le reporter n'est-il jamais *trop près* de l'événement. Le *trop* marqueur de dépassement axiologique devient seulement un *extrêmement près* qui ne deviendrait un *trop près* qu'en coïncidant avec la mort du photographe, limite pragmatique de la moralisation.

Ouverture : comment l'expérience se donne à lire sur une surface d'inscription

Nous n'avons pas tiré toutes les leçons de la figure du stigmatte mais seulement envisagé son statut de preuve extérieure à l'image, de preuve pour l'autre et pour soi-

⁴⁵ Le sacré est un « *champ de renégociation perpétuelle des valorisations* » explique Maria Giulia Dondero (« Il territorio di una continua operazione e ricontrattazione di valorizzazioni ») dans, *Fotografare il sacro, Indagini semiotiche*, Rome, Meltemi, 200, p. 12.

même, qui certifie à la fois la proximité et la moralité du sujet. Une autre façon d'aborder la question consisterait à observer comment, au travers de l'acte de langage du stigmate, l'*expérience* trouve un *plan d'inscription* dans le corps. Cette voie de recherche prendrait acte d'une difficulté épistémologique à raconter l'expérience, et plus encore à l'attester, et conviendrait que le corps peut fort bien assumer ce récit, comme le laissent penser les cas médicaux de somatisation où un corps souffrant « raconte » des maux existentiels.

Dans le cas du stigmate, le plan de l'expérience ne s'apparie pas avec celui de l'existence en profitant de l'homogénéisation du corps propre mais l'expérience s'arrête pour ainsi dire à l'enveloppe corporelle mobilisée tel un *plan d'inscription* assurant la mise en récit de l'expérience en même temps que son attestation.