

Photographie de reportage et fabrication des genres (*L'image préoccupée*, Hermès-Lavoisier, 2009, chapitre 2)

Dans ce chapitre, nous définirons la photo de reportage, posant d'abord une terminologie et des niveaux d'approche avant d'examiner la différence entre le genre et le statut. Nous situerons ensuite la photo de reportage parmi les genres visuels, ce qui nous amènera à rechercher de critères de définition des genres visuels et surtout le critère pertinent¹ qui suffit à distinguer la photo de reportage de tous les autres.

La terminologie

La photographie de reportage est l'image produite par la pratique journalistique. Cette pratique peut s'intituler *reportage photographique* (version française) ou *photojournalisme* (version américaine), ce qui l'associe à un contexte, à une époque et à une sphère culturelle donnés. Evoquer le photojournalisme, c'est se référer à l'entre deux-guerres, période marquée par l'essor des magazines illustrés, ce qui induit dès l'abord un certain rapport au texte et au graphisme, investit la pratique du photojournalisme de fonctions nouvelles et diversifiées qui outrepassent la simple illustration². Cette formulation décrit ainsi une *pratique médiatique* en esquissant une institutionnalisation des usages et en accordant un statut culturel à la photographie³.

Le nom donné à l'image traduit de même la thématisation d'un critère spécifique, considéré comme pertinent. Ainsi la *photographie de presse* se définit-elle vis-à-vis de son support, le périodique, tandis que la *photographie de reportage* insiste plutôt sur la pratique du reportage, c'est-à-dire sur le mandat accordé à un reporter d'images professionnel pour rapporter les événements. Mais la distinction doit être affinée car, si la *photo de reportage* invoque une instance d'énonciation, fût-ce au travers d'un mandat, la *photographie de presse* élude cette référence, ce qui permet de considérer comme tels des clichés d'amateurs, par exemple les photos prises par un témoin à la suite d'un attentat que nous évoquerons plus loin. Dans cette étude, nous opterons pour la formulation *photo de reportage* pour nous situer vis-

¹ Le concept est emprunté à François Rastier, *Arts et sciences du texte*, Paris, Presses universitaires de France, 2001.

² La paternité du terme « photojournalisme » semble revenir à Frank Luther Mott qui créa un cursus dédié à l'étude et à la pratique de la photographie de presse dans l'école de journalisme de l'Université du Missouri en 1942.

³ « Une invention technique ne devient media qu'à partir du moment où elle est appropriée par des usages plus ou moins spécifiques du médium, eux-mêmes susceptibles d'être récupérés par une institution qui les transforme en bien culturels » explique François Jost dans *Comprendre la télévision*, Armand Colin, 2005, p. 19.

à-vis d'une image faite par un professionnel. Lorsqu'il s'agira de désigner la pratique elle-même, la notion de photojournalisme s'imposera.

La photo et la pratique

Avec ces données, nous esquissons les contours d'une scène prédicative, révélant du même coup la participation du support (le périodique), d'une instance d'énonciation (le photographe professionnel) et plus globalement, d'une pratique de production. Si elles renouent avec les principales approches théoriques de la photographie, celle des tenants de la *textualité* qui prennent la suite de Barthes et celle des tenants de l'« acte » qui emboîtent le pas de Dubois et Roche⁴, ces participations révélées isolément évoquent plus précisément les niveaux de pertinence de la sémiotique des cultures de Fontanille, qui souligne l'interdépendance du signe, du texte, du support, de la pratique, de la stratégie et de la culture⁵. Cette construction apparaît donc comme un arrière-plan à notre étude, à travers le niveau de la *textualité*, celui du *support* qui s'impose lorsqu'il est question de stratégie éditoriale et celui de l'*événement* quand nous décrivons une *scène prédicative*, lieu d'exercice de la pratique. Plus exactement, trois niveaux de pertinence concentrent l'attention, la textualité, l'objet-support et la scène prédicative, des niveaux interdépendants, eux-mêmes déterminés par une stratégie énonciative qui produit différents modèles de textualité et par une stratégie éditoriale qui intègre les images au périodique.

Le genre et le statut

Si ces niveaux de pertinence permet de situer notre étude, c'est en laissant de côté la notion de genre qui doit être afférente à la textualité (genres d'images) ou au support (genres de publication). Mais une difficulté apparaît qui tient à l'interférence de la notion de statut. Le genre tout comme le statut témoignent de la stabilisation de la pratique⁶, fût-ce d'un moment de stabilité dans le processus de transformation, d'imbrication et d'émergence des pratiques, et cette stabilisation permet d'apparier un plan d'expression et un plan du contenu. Un point doit donc être fait pour différencier le genre du statut.

⁴ Cette distinction entre les tenants du *texte* et ceux de la *pratique* devrait être fortement nuancée et argumentée. On pourrait notamment faire valoir que Dubois, en faisant prévaloir la *pratique* sur le *texte*, tend néanmoins à généraliser l'acte de la prise de vue. Loin de multiplier les accès à la photographie, il les fixe en une unique pratique de production déterminée par l'empreinte. L'apport des *Formes de l'empreinte* de Floch est de ce point de vue essentiel puisqu'il ouvre la pratique à des conceptions et des statuts différents.

⁵ Jacques Fontanille, *Pratiques sémiotiques*, Presses universitaires de France, 2008.

⁶ François Rastier, *Arts et sciences du texte*, PUF, 2001, p. 229.

En première approximation, ces notions se laissent décrire comme deux niveaux de découpage où le statut subsume toujours le genre sur un principe englobant/englobé. De ce fait, les genres sont plus nombreux que les statuts. Mais il faut être plus nuancé car, en certains cas, le statut ne désigne pas une classe supérieure au genre mais plutôt une position relative vis-à-vis des genres qui caractérise la *trajectoire* d'une image. Lorsqu'une photographie de reportage prend un *statut* artistique, c'est qu'une situation énonciative particulière (par exemple la mise sous cadre et l'exposition) a modifié son statut initial. Dans ce cas, elle reste inscrite dans le genre du *reportage* car son plan de l'expression est inchangé. Apparaît alors une dissociation du genre et du statut.

Définir le *genre* d'une photographie revient donc à le référer à une généalogie de photographies considérées comme un repère stable pour la *pratique d'énonciation*, tandis que le *statut* apparaît plutôt comme le produit d'une stabilisation des pratiques d'interprétation et d'institutionnalisation. Le jeu des pratiques interprétatives introduit donc une tension entre le local et le global qui tantôt confronte les occurrences isolées à la grille catégorielle des genres en globalisant l'approche (la pratique définit alors des genres) et tantôt fait bouger ces lignes pour extraire une occurrence et en modifier la trajectoire (elle fait alors émerger la notion de statut qu'elle met en tension avec le genre).

Les genres visuels

Nous nous situons vis-à-vis de la pratique énonciative et nous attachons au genre de la photo de reportage. Sur quel trait le définir ? Commençons par observer les critères de définition des genres visuels. Il faut faire la part des supports (peinture, photo..), la prise en compte de l'ontologie imposant un rapport différent à la présence : la *présence* d'un portrait photographique n'est pas celle d'une peinture. Ces différences étant considérées comme acquises, observons la textualité.

S'ils n'obéissent pas aux mêmes critères que les genres littéraires sur lesquels s'appuient les principales études sémiotiques⁷, une théorie des genres visuels retient néanmoins la notion d'*isotopie* entendue comme facteur de *cohérence* du genre, de *cohésion* (connexion) entre les images rassemblées et de *congruence* (connexion locale).

Un peu d'attention révèle en outre que ces isotopies se fondent sur une correspondance avec le monde naturel. La sémiotique de l'image impose *a priori* un contrat énonciatif où l'objet de sens à reconstruire (la figure humaine ou le paysage, par exemple) se confond avec

⁷ Jacques Fontanille, *Sémiotique et littérature*, PUF, 1999 et sv. ; François Rastier, *Arts et sciences du texte*, PUF, 2001

la définition même du genre (en l'occurrence, le portrait et le paysage). Le découpage des genres correspond à une catégorisation du monde naturel conforme aux exigences de la *mimésis* : il s'agit de « rendre sensible le monde sensible »⁸. Ainsi les genres majeurs que sont le portrait et le paysage procèdent-ils à la sommation d'une certaine partie du monde sensible.

Une telle approche ne suffit pourtant pas à restituer toutes les déclinaisons académiques des genres. A ce principe catégoriel, il convient donc d'ajouter une thématisation spécifique qui permet de distinguer la peinture religieuse de la peinture d'histoire par exemple, sachant que la différence avec les premiers genres mentionnés tient, non seulement à l'insertion dans un *thème* religieux ou épique, mais surtout à une mise en évidence des actions et des passions humaines conforme à la hiérarchie académique⁹. Ainsi le découpage thématique recoupe-t-il un découpage pathémique. Le découpage thématique croise le découpage catégoriel mais il peut aussi l'affiner, ce qui est le cas pour le portrait équestre, en peinture, ou le portrait de mariage, en photo, par exemple qui s'attachent à une partie du monde visible, la figure humaine, mais l'insèrent dans un thème. C'est d'ailleurs dans les interstices de la recatégorisation que se jouent souvent l'innovation, lorsque Manet introduit un nu dans une scène champêtre (*Le Déjeuner sur l'herbe*) ou, axe d'innovation essentiel du cinéma actuel, lorsque, dans son film *Entre les murs*, Laurent Cantet confronte le document et la fiction en jouant de discontinuités dans l'orientation des visages, adressés ou non à la caméra. Il s'agit là d'une voie de réflexion passionnante, sur laquelle nous pourrions nous attarder. Pour notre étude, il suffit d'indiquer que la photo de reportage représente les formes du monde et des figures humaines en révélant des continuités figuratives, thématiques et thymiques.

Mais une particularité attire l'attention, l'alternance isotopique des séries de reportage qui, tantôt se concentrent tantôt sur le paysage, tantôt sur le sujet qu'elles inscrivent ainsi dans le paysage. Cette focalisation alternative d'un objet de sens ou de l'autre pourrait être un emprunt de l'image fixe au cinéma¹⁰ qui autorise la mise en récit de l'évènement. La focalisation alternative se laisse décrire comme une étape fonctionnelle qui assure, par le croisement des critères tensifs de l'étendue (comprise comme étendue figurative de l'image), et de l'intensité (comprise comme engagement de l'attention), la maîtrise conceptuelle de la

⁸ Cette relation des arts plastiques au monde naturel suffit d'ailleurs à expliquer le recouvrement des questions liées à la définition du genre visuel par les notions de catégorisation du monde naturel. Ce déplacement se manifeste de façon exemplaire dans Umberto Eco, *Kant et l'ornithorynque*, Grasset, 2000.

⁹ La hiérarchie académique des genres accorde son privilège aux passions et aux actions humaines et considère la scène de genre et la nature morte comme des genres inférieurs. On se reportera pour plus de précisions à Tzvetan Todorov, *Eloge du quotidien. Essai sur la peinture hollandaise du 17^e siècle*, Le Seuil, 2001 (1997), p. 12 et à Denis Diderot, « Essais sur la peinture » dans *Œuvres esthétiques*, Paris, Vernière, 1968, p. 725.

¹⁰ Ces effets narratifs sont décrits précisément par Eisenstein qui, à propos de son *Cuirassé Potemkine*, marque l'alternance entre les plans larges et resserrés par des contrastes violents. Serge Eisenstein, *Réflexions d'un cinéaste*, traduction de Lucia Galinskaia et Jean Cathola Editions en langues étrangères, Moscou, 1958, p. 60.

scène par un point de vue dit *englobant* ou l'exemplification par une figure emblématique, un point de vue dit *spécifique*¹¹.

Cette focalisation successive du sujet et du lieu est une caractéristique de la photographie de reportage qui associe à la tension temporelle générique de la photographie dont témoigne le « *ça a été* » de Barthes, un « *là où* » par lequel le sujet s'inscrit dans le lieu. Le reporter Laurent Van der Stockt l'exprime par des termes approchants : la photographie de reportage introduit « *une tension entre les gens et le paysage* », dit-il¹². Roche décrit plus précisément cette tension spatialisante qui particularise la temporalité photographique.

« le photoreporter surveille des actions tandis qu'elles tournent autour de leur constitution » (...) « *la photographie de reportage est le « là-où » de l'homme. Ce qui se trouve dès lors montré : son terrain : chaque photographie de cet homme sera un marquage territorial de plus de cet homme (...) (qui) est ce qu'il est là où il est.* »¹³

Roche fait de cette tension un critère distinctif du reportage qu'il distingue du portrait par une description de l'œuvre d'Irving Penn. Par des portraits décontextualisés, séparés du paysage, ce photographe entreprend, dit-il, de « *casser le mécanisme du là-où (...) qui est le label de liberté du photo-journalisme* ». En dénouant la tension spatiale, le photographe rend ses modèles au portrait, c'est-à-dire à eux-mêmes¹⁴. Cet exemple doit être conservé en mémoire pour la suite de notre étude car il témoigne de l'inévitable « écrasement » du sujet photographié, un problème éthique essentiel de la photo de reportage, mais son intérêt reste très relatif car le couplage des critères spatial et temporel n'est pas l'apanage du reportage mais caractérise aussi la photo documentaire et, plus encore, la photo touristique qui s'attache précisément à scénariser la tension entre les actants et les lieux qu'ils visitent pour constituer une déixis de référence.

¹¹ Une comparaison des reportages de Capa relatant les guerres d'Espagne et de Chine fait apparaître cette thématique alternative du *paysage* et du *portrait*, la pression du genre de la *nature morte* se manifestant en outre par des gros plans d'objets domestiques dispersés dans les ruines. Elle produit inévitablement un effet de ressemblance entre les deux conflits pourtant fort éloignés l'un de l'autre.

¹² Voir à ce sujet Michel Guyerri, « Laurent Van der Stockt, Un photoreporter hors clichés », *Le monde*, samedi 6 septembre 2006.

¹³ Denis Roche, *Ecrit sur l'image, La disparition des lucioles (Réflexions sur l'acte photographique)*, Editions de l'Etoile, 1982, p. 150. La photo de reportage « dit « attention ! Voyez ce qui se passe là », ajoute-t-il.

¹⁴ « *Il fait entrer dans son studio des enfants de Cuzco, des femmes de Crète, des noires aux seins nus du Dahomey, un couple de jeunes mariés gitans, un groupe de Hell's Angels de San Francisco, des Berbères, des danseuses de Goulimine (entièrement voilées), une française nue qui sert de modèle à un sculpteur, des guerriers masqués de Nouvelle-Guinée* ». (Il) « *parle de « limbes » à propos de ce lieu para-normal, ambigu, qu'il croit innocent, mais qui réitère partout où il travaille cette absence inouïe de ce « là-où »*. Denis Roche, *Ecrit sur l'image. La disparition des lucioles (réflexions sur l'acte photographique)*, Editions de l'Etoile, 1982, p. 151.

Le genre et la pratique

La photo de reportage traduit donc le découpage du monde naturel, s'attachant à inscrire le sujet dans le lieu. Mais ces critères sont insuffisants et il semble utile de mobiliser le critère de la pratique pour observer en quoi il détermine plus largement la textualité. Très simplement, des analyses menées sur des corpus de photographies de paysage révéleraient l'appropriation par la pratique, à commencer par celle de la promenade¹⁵. Si pour Barthes, la photographie de paysage doit avant tout être « habitable »¹⁶, le paysage restitue le mode d'appropriation du promeneur¹⁷ ou du voyageur.

Mais la pratique doit prendre un sens plus large et qualifier, avec l'instance de réception, un certain support, des rôles thématiques, un *modus operandi*, une institution culturelle, toutes ces données entremêlées dans la notion de contexte énonciatif mais dont les niveaux de pertinence de la sémiotique des cultures de Fontanille dressent l'inventaire méthodique. C'est en ce sens qu'on parlera de photographie touristique, de photographie de sport ou de théâtre.

Sur ce cadre apparaissent quelques points particuliers qui permettent de caractériser la pratique de la photo de reportage. Dans le reportage, les avancées technologiques paraissent déterminantes. Le reporter doit se rendre au plus vite et au plus près des événements, ce qui impose une reformulation permanente du *modus operandi*, une amélioration des techniques de capture et d'impression des images¹⁸ sur laquelle il faudra revenir. Ainsi fait-on émerger une *aspectualité* caractéristique, marquée par la *réactivité* et un principe d'urgence qui, bien qu'essentiels à la compréhension de cette pratique, restent largement négligés par la critique lorsqu'elle porte un jugement éthique sur ces images.

Si la pratique de la photo de reportage est liée à une institution, à des organes et des supports de presse qui déterminent l'apparence des images (noir-et-blanc ou couleur, dimensions, format, qualité du papier et grain de l'image, etc), ces données risqueraient de

¹⁵ Si le modèle de construction privilégié par la photographie de paysage semble être la peinture de paysage, certains artistes diversifient ce modèle. Ainsi le cinéaste Abbas Kiarostami introduit-il dans ses somptueuses photographies de paysages son point de vue de cinéaste lorsqu'il compose l'image autour d'un arbre dont on attend qu'il s'anime. Il problématise ainsi la différence entre l'image fixe et le cinéma, le mouvement. A ce premier modèle s'ajoute celui du promeneur et du voyageur. Kiarostami organise le paysage autour de l'axe central d'un chemin que l'observateur pourrait emprunter. On se reportera au catalogue *Abbas Kiarostami*, Iranian art publishing, Teheran, 2000.

¹⁶ Roland Barthes, *La chambre claire*, *idem*, p. 66.

¹⁷ L'argument est développé dans Peter Handke, *Die Lehre der Sainte-Victoire*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1984.

¹⁸ Gisèle Freund montre par exemple comment différentes techniques apparues à la fin du XIX^e siècle concourent à l'essor du photojournalisme : la mécanisation de la reproduction photographique, l'amélioration des objectifs, l'introduction de la pellicule à rouleaux, l'acheminement des images par télégraphie, notamment. Voir à ce sujet Gisèle Freund, *Photographie et société*, Paris, Seuil, 1974. Voir aussi l'importance de l'invention du Leica, décrite par Jean-Paul Gaudin dans *Nouvelle histoire de la photographie* (Michel Frizot dir.), Larousse, 2001, p. 596.

masquer l'incidence de la culture elle-même qui, avant que ne se manifeste l'emprise institutionnelle, impose déjà un certain ethos, soit un ensemble d'us et de coutumes stabilisés dans une forme de vie marquée par une idéologie. L'*ethos* se traduit de diverses façons, par l'impassibilité des modèles photographiés sous des régimes politiques totalitaires, par exemple, qui prennent soin de contrôler leur visage pour neutraliser l'expression des émotions. Cependant, au-delà de la pression idéologique, il témoigne plus globalement d'un certain rapport culturel à la photographie, comme le parti pris de la pose des Chinois décrit par Sontag :

« A la différence de nos pays, où nous posons quand nous le pouvons et où nous laissons faire quand nous le devons, en Chine prendre une photo est toujours un rite, qui implique toujours la pose et, par voie de conséquence, le consentement »¹⁹.

L'*ethos* se manifeste aussi par le choix du point de vue et le cadrage. Ainsi, comme l'indique encore Sontag, dans les cartes postales chinoises, l'objet est toujours « *photographié de front, cadré au centre, sous un éclairage uniforme, et dans sa totalité* »²⁰.

Quoiqu'anecdotiques, ces exemples suffisent à témoigner des variations de l'histoire de la photographie de reportage qui, selon les époques et les aires culturelles, instaure une relation différente avec les actants et induit une certaine conception de l'image. L'*ethos* impose des points de vue différents sur l'action et des types discursifs allant avec le réalisme, la mise à distance fictionnelle ou la dramatisation. Selon le cas, il réclame la célébration épique des événements en suivant l'inclination de la peinture d'histoire²¹ ou argumente cette dénonciation initiée par les images de la guerre du Vietnam. En ce sens, les photographies de reportage répondent à un *horizon d'attente médiatique* auquel elles concourent elles-mêmes.

Pour faire le diagnostic du temps présent

Une technologie, une institution déterminant une aspectualité et un *ethos* : peu à peu se construit ce qu'il faudrait qualifier de « contexte énonciatif ». Pourtant, il y manquerait encore l'élément central correspondant à la *finalité* même de la pratique : en concrétisant un lien déontologique, l'institution journalistique donne un mandat au photoreporter pour faire le *diagnostic* du temps présent. Mais il faut être plus précis et distinguer la finalité du reportage de celle du documentaire : au demeurant, toutes deux instaurent ce lien déictique qui inscrit le sujet dans le paysage cependant le diagnostic assuré par la photo de reportage se fonde sur les

¹⁹ Susan Sontag, *Sur la photographie*, traduction française de Philippe Blanchard, Le Seuil, 1983, p. 201.

²⁰ S. Sontag, *Sur la photographie*, *idem*, pp. 201-202.

²¹ H. von Amelunxen distingue les possibilités de la photographie de celles de l'historiographie. H. von Amelunxen, *Nouvelle histoire de la photographie*, Bordas, 1994.

discontinuités cognitives et esthétiques que constituent les *événements* alors que le documentaire s'efforce au contraire de révéler les continuités isotopiques qui assurent le découpage thématique du monde.

Avec cette donnée, nous accédons au critère pertinent qui distingue la photo de reportage de toutes les images apparentées. Cette photo fait le diagnostic du temps présent en s'attachant aux discontinuités esthétiques et cognitives du plan de l'expression du monde sensible, les contrastes mis en évidence étant envisagés comme un moyen d'accès à la signification. Par cette entremise, les *événements phénoménologiques* deviennent ainsi des *événements médiatiques*. Si en certains cas, la photo prend ses distances vis-à-vis de l'événement, qu'elle saisit alors sous la forme de l'*actualité*, elle reste alors dramatisée par un événement inaccessible au journaliste, comme nous le verrons dans la suite de cet ouvrage.

Cette focalisation sur l'événement permet de mobiliser un critère complémentaire qui confirme la spécificité de cette photo. En effet, si un événement n'est pas nécessairement dramatique, il représente toujours une action qui affecte des sujets. Ainsi le diagnostic du temps présent l'amène-t-il à recueillir des émotions et à rencontrer des sujets en situation de vulnérabilité, la scène elle-même se trouvant sensibilisée par le drame. En ce sens, la photographie de reportage doit être considérée comme le genre le plus *affecté* de la photographie, comme le plus questionné par l'*éthique*, le plus *préoccupé* en somme.