

## Le reporter et l'événement

(*L'image préoccupée*, Hermès-Lavoisier, 2009, chapitre 3)

« Pourtant le juge (...) fit observer que c'était la nature même du témoin qui s'exprimait ici et que sa proximité n'était pas une chose fortuite mais au contraire primordiale, car de quel événement peut-on dire qu'il s'est produit tant qu'il n'a pas été observé ? »

Cormac Mc Carthy<sup>1</sup>

### La scène de l'événement

Nous avons défini le genre de la photographie de reportage par un critère pertinent, la représentation d'un événement qui sensibilise la tension entre les sujets et les lieux. Attachons-nous à ce critère et décrivons la scène pratique de l'événement. Pour commencer, celui-ci se laisse décrire comme une scène spatio-temporelle dans laquelle quelque chose *survient*<sup>2</sup>. Bien que largement admise, cette définition pourrait nous égarer en suggérant que l'événement manifeste nécessairement une densité iconique autorisant sa sommation, qu'il se détache figurativement d'un fond et s'impose dans le champ de présence. Une telle conception réduirait considérablement la compétence du témoin car, si un événement se caractérise par le mode d'effigiance du *survenir*<sup>3</sup>, c'est quelquefois un *survenir* qu'il incombe précisément au témoin de déclarer, d'énoncer comme le laissent penser certains exemples littéraires. Ainsi *La Disparition* de Georges Perec révèle-t-elle le caractère épouvantablement silencieux de la disparition d'une personne puis d'une autre du champ de présence, qui relèverait du plus simple *parvenir* si le témoin n'énonçait justement le *survenir* en révélant, par l'élision de la lettre « e » que tout désormais se fera sans « eux ». L'intentionnalité du témoin est précisément d'établir le *survenir*.

---

<sup>1</sup> Cormac Mc Carthy, *Méridien de sang ou Le rougeolement du soir dans l'Ouest*, traduction française par François Hirsch, L'Olivier/Le Seuil, 1998, p. 194.

<sup>2</sup> « Un événement suppose la surprise, l'exposition, l'inanticipable » ; il est « imprévisible », « ce qui vient déchirer le cours ordinaire de l'histoire » explique Derrida dans Jacques Derrida, Gad Soussana, Alexis Nouss, *Dire l'événement, est-ce possible ? séminaire de Montréal, pour Jacques Derrida*, L'Harmattan, 2001, spécialement pp. 81 et 89. Voir aussi Claude Zilberberg, *Précis de grammaire tensive*, Limoges, PULIM, 2006.

<sup>3</sup> Dans son *Précis de grammaire tensive*, C. Zilberberg oppose l'événement et l'état en associant l'événement à un paroxysme d'intensité (le « feu » de l'événement) et l'état à l'extensité et à la lisibilité. Il rend compte d'un travail valenciel par lequel le sujet parvient à configurer le contenu sémantique de l'événement en état : il devient d'abord mémoire puis histoire. Il gagne ainsi en lisibilité, en intelligibilité ce qu'il perd en acuité. C. Zilberberg, *Précis de grammaire tensive*, *idem*, p. 200.

La manifestation de l'événement apparaît dès lors redevable d'un point de vue particulier autorisant sa reconnaissance. Ainsi, sous le point de vue d'une administration dont la finalité est la programmation et la décision, le *survenir* n'existe-t-il pas davantage que l'*évènement*<sup>4</sup>, par exemple. On pourrait même avancer que le principe même de l'administration est d'empêcher, au moyen de la programmation instauratrice du *parvenir*, qu'un événement se produise.

Loin d'être anecdotique, cette prise en compte d'un *survenir* construit par l'énonciation manifeste pleinement la responsabilité du témoin qui, ne pouvant le recueillir, doit en reconnaître la forme et l'énoncer. Le témoignage se laisse dès lors décrire comme une *parole performative* qui réalise l'action en même temps qu'il l'exprime. A cette caractéristique doit être associée la modalité du *vouloir faire* car, pour être témoin, il faut « *être présent et le dire* », dire qu'on est présent, observe Dulong<sup>5</sup>. Le témoin veut absolument parler et déclarer l'événement, toute la difficulté restant de trouver des destinataires pour sa parole<sup>6</sup> de même qu'un lieu, un média qui voudra bien l'accueillir<sup>7</sup>. Une autre particularité de ce sujet tient au fait qu'il témoigne rarement pour lui seul mais se positionne plutôt par rapport à un *actant collectif* et dépose pour les morts, pour les absents, pour un groupe social déterminé<sup>8</sup>. *Parole à responsabilité collective*, le témoignage pourrait ainsi se distinguer de l'autobiographie qui reste centrée sur elle-même et se laisse plutôt décrire comme une parole à responsabilité individuelle.

### Une « géographie épistémique »

Mais ces diverses propriétés risqueraient d'occulter une caractéristique plus essentielle, le régime de la *présence* du témoin vis-à-vis de l'événement, qui s'oppose comme nous allons le voir à la *médiation* du journaliste. Le témoin a été co-présent

---

<sup>4</sup> « Il est évident que s'il y a événement, il faut qu'il ne soit jamais prédit, programmé, ni même décidé », Jacques Derrida, *idem*, p. 81

<sup>5</sup> Renaud Dulong, *Le témoin oculaire. Les conditions sociales de l'attestation personnelle*, Paris, EHESS, 1998, p. 66. L'autorité du témoin réside « dans sa capacité de parler » mais comme, l'indique Agamben, « L'autorité (du témoin) réside dans sa capacité de parler uniquement au nom d'une incapacité de dire », Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz*, p. 207.

<sup>6</sup> Les survivants de la Shoah n'ont cessé de déplorer cette difficulté de la communication, notamment Primo Levi ou Simone Weil.

<sup>7</sup> Pour faire entendre les survivants au génocide rwandais, la troupe belge Groupov annonçait au début de son spectacle de six heures (*Rwanda 94*) que ceux qui quittaient la salle avant la fin ne valaient pas mieux que les bourreaux, une imprécation qui témoigne de la difficulté des survivants à obtenir l'attention et, plus encore, de la difficulté à trouver un média adéquat.

<sup>8</sup> Ce point est mis en évidence par Elisabeth Burgos, *Moi, Rigoberta Menchu. Une vie et une voix, la révolution au Guatemala*, traduction française de M. Goldstein, Paris, Gallimard collection Témoins, 1983.

mais il a survécu au feu de l'évènement. Il peut et veut porter un témoignage qui passe inévitablement par une modalité sensible du corps et convertit ces données sensibles en parole ou en image, c'est à dire en une énonciation. Dans son ouvrage, Dulong a bien décrit les phénomènes cognitifs qui accompagnent le témoignage : l'étape de perception de l'évènement au cours de laquelle l'information est encodée, celle de la rétention puis du recouvrement où elle est rappelée<sup>9</sup>. Cependant cette description occulte l'axiologie sensible du témoin qui semble privilégier le sens de la vue, parce qu'il est le moyen d'accès le plus précis à l'information alors qu'il faudrait déployer l'ensemble des modalités sensibles, à commencer par l'audition : un témoignage porte sur ce qu'on voit mais aussi sur ce qu'on entend... Les modalités sensibles ainsi mobilisées permettraient alors d'esquisser une « géographie épistémique » où la vérité s'exprime par des valeurs graduelles. En effet, si la vue assure un accès privilégié au monde sensible, c'est en tant que sens de la distance, disponible à toutes les distances, mais c'est pourtant le toucher qui, modalité sensible disponible à faible distance du corps seulement, apporte une caution au témoignage. Prenant appui sur les propositions de Hall<sup>10</sup> qui établissent la gradualité des modalités sensibles dans la distance, il conviendrait donc de décrire une vérité graduelle par laquelle l'information donnée par une modalité endotaxique (toucher, goût) sera considérée comme plus vraie que celle donnée par une modalité exotaxique (vue, odorat) associée à l'expérience distante. Autrement dit, ce que nous touchons est plus vrai que ce que nous voyons. Certains stéréotypes verbaux des journalistiques comme « *la tension est palpable* » témoignent du reste de cette compréhension de la distance dans ses graduations épistémiques et du « supplément de vérité » apporté par le tact. Le journaliste qui indique avoir « touché » ladite tension indique alors avoir été suffisamment près de l'évènement pour le toucher, ce qui confère une valeur épistémique supplémentaire à son commentaire.

---

<sup>9</sup> « Presque toutes les analyses théoriques du processus le divisent en trois étapes –la première, celle de l'acquisition : la perception de l'évènement original, dans laquelle l'information est encodée, intégrée, emmagasinée dans le système mnésique de la personne. La seconde étape, celle de la rétention, désigne le laps de temps qui s'écoule entre l'évènement et un rappel d'un élément particulier d'information. La troisième étape est celle du recouvrement, au cours de laquelle la personne rappelle l'information stockée », dans R. Dulong, *Le témoin oculaire*, *idem*, cité p. 25.

<sup>10</sup> Edward T. Hall, *La dimension cachée*, traduction française d'Amélie Petita, Le Seuil, 1971. Dans cette thèse bien connue, Hall distingue quatre distances d'interaction sociale dénommées distances publique, sociale, personnelle et intime. Ces distances, rapportées à diverses relations sociales, sont différentes façons de mobiliser les cinq sens pour construire des significations distinctes. Le toucher n'intervient que pour les interactions dans les distances intime et personnelle correspondant au maximum de l'amplitude des bras.

## Les protagonistes

Le témoin est co-présent à l'événement au sens spatial et temporel et le journaliste vient ensuite visiter la scène, tel est le scénario. Cela signifie que, même en accomplissant la plus grande performance professionnelle possible, le journaliste ne saurait prétendre qu'à la coprésence spatiale. Ainsi contraint, il ne peut accéder à l'événement lui-même mais à ses traces et aux témoignages, la disparition de ces traces suffisant à disqualifier l'événement et à le transformer en mémoire et en histoire. Selon l'expression de Dulong, un témoignage est donc « *un récit certifié par la présence à l'événement raconté.* »<sup>11</sup>

Mais un peu d'attention nous amènerait à récuser au témoin l'exclusivité du témoignage car, après tout, celui-ci partage la scène spatio-temporelle avec d'autres protagonistes de l'événement : la victime, le survivant (ou rescapé)<sup>12</sup> et le bourreau qui ont tous, d'une façon ou d'une autre, participé à l'événement. Dans cette configuration actorielle déterminée par l'événement, la victime tient nécessairement le rôle central, celui du médiateur et fait le lien entre le témoin et le survivant<sup>13</sup>. C'est l'événement qui, marquant diversement les protagonistes de son « *feu* », déterminera les différents modes d'être et compétences<sup>14</sup> des protagonistes ainsi que leur place dans les échanges passionnels. Il établit des relations de complémentarité entre les actants, les définit tels des *interactants* sur le principe des schémas passionnels et surtout les intègre à une structure fortement axiologisée dont la victime et le bourreau incarnent la polarité.

Vis-à-vis du récit de l'événement, cette complémentarité des rôles thématiques se conçoit comme une complémentarité modale. Car si le témoin se caractérise par un *vouloir être/ vouloir faire (vouloir parler)*, la victime se caractérise par un *ne pas (ne plus) pouvoir être/faire (parler)*. Le survivant est modalisé par un *devoir être/faire* susceptible de se muer en *devoir ne pas être/faire*, comme l'ont révélé les écrits de l'Holocauste parce que le sujet tient son propre témoignage pour une imposture voire une négation de l'événement. Primo Levi a donné une formulation exemplaire à cet empêchement :

---

<sup>11</sup> Renaud Dulong, *Le témoin oculaire. Les conditions sociales de l'attestation personnelle*, Editions de l'EHESS, 1998.

<sup>12</sup> Primo Levi et Rastier à sa suite parlent de « rescapé », Georg Steiner de « survivant ». Voir pour ces références Primo Levi, *Les naufragés et les rescapés* (traduction de A. Maugé), Gallimard, Arcades, 1989 ; François Rastier, *Ulysse à Auschwitz, Primo Levi, le survivant*, Paris Cerf, coll. Passages, 2005 ; Georg Steiner, *Langage et silence*, Seuil, 1969.

<sup>13</sup> François Rastier, *Ulysse à Auschwitz, Primo Levi, le survivant*, *idem*, p. 191.

<sup>14</sup> C. Zilberberg, *Précis de grammaire tensive*, *idem*, p. 200

« nous les survivants, ne sommes pas les vrais témoins [...] Nous les survivants, nous sommes une minorité non seulement exiguë, mais anormale : nous sommes ceux qui grâce à la prévarication, l'habileté ou la chance, n'ont pas touché le fond ». <sup>15</sup>

A ces diverses modalités, le bourreau oppose quant à lui un farouche *vouloir ne pas être/faire* comme si l'acte de langage déjà proféré sous la forme de l'événement le dispensait de tout autre acte <sup>16</sup>.

Vis-à-vis de cette scène et des acteurs dont le discours est ainsi modalisé, le témoin et le journaliste présentent des compétences très spécifiques. En effet, s'il se définit par sa co-présence à l'évènement, le témoin a tout de même survécu à son « feu » et s'impose comme unique acteur de la scène pouvant témoigner de l'avant pour l'après <sup>17</sup>, ce qui est une façon de qualifier le témoignage de *passé présentifié*. En revanche, le journaliste vient seulement ensuite visiter la scène, la performance journalistique consistant plus exactement à être le plus vite possible et au plus près du lieu de l'évènement. Mais ce point doit être nuancé car, s'il peut au demeurant être au plus près d'un point de vue spatial, fût-ce sous certaines conditions contextuelles (lorsque des contraintes de sécurité le tiennent à distance), la coprésence temporelle semble *a priori* hors d'atteinte. Aussi « réactif » soit-il, le journaliste ne peut généralement être sur les lieux au moment même de l'évènement. Il travaille sur les traces de l'évènement et n'entend que les témoignages qui lui confèrent au mieux le statut de « témoin de témoin ». Mais il faudra revenir sur ce point, la photographie diffusée dans la presse révélant des progrès dans l'accès à l'évènement qui tiennent à de nouvelles possibilités technologiques. Si la présence du récit du témoin sur celui du journaliste est alors confirmée, on aperçoit néanmoins une possibilité de confusion des deux rôles thématiques, le journaliste se déclarant alors comme témoin.

A ce stade de l'étude, il importe de rassembler nos résultats en un schéma qui décrit la scène prédictive de l'évènement et son processus de conversion. Du « *feu* » jusqu'à la *trace*, l'évènement devient *mémoire* puis *histoire* <sup>18</sup> et gagne en intelligibilité

---

<sup>15</sup> Primo Levi, *Les naufragés et les rescapés* (traduction de A. Maugé), Gallimard, Arcades, 1989, p. 82.

<sup>16</sup> Dans de nombreux cas, le rescapé s'adresse au bourreau comme seul interlocuteur ayant partagé la scène de l'évènement, par exemple cette scène des *Justes* de Camus où la veuve vient presser de questions l'assassin de son mari dans sa cellule car lui seul peut dire comment celui-ci est mort.

<sup>17</sup> Le terme *Nachlass*, succession en allemand, indique bien ce principe de succession : quelque chose d'avant et laissé après.

<sup>18</sup> L'aspectualité de l'évènement est appliquée à la photographie de presse dans Anne Beyaert-Geslin, « L'image ressassée. Photo de presse et photo d'art », *Communication et langages* n° 147, mars 2006, pp. 119-135.

ce qu'il perd en acuité, le déploiement dans le temps se faisant au prix de l'intensité<sup>19</sup>. La flèche orientée matérialisant son devenir, cet événement fédère autour de lui ses différents protagonistes : la victime « brûlée », le survivant, le bourreau et enfin le témoin qui, se mêlant aux traces, est habilité à prendre la parole et veut parler. Le journaliste travaille quant à lui à partir des traces et témoignages, se posant en destinataire pour les destinataires que sont les lecteurs du journal. Ainsi aperçoit-on un déplacement de l'énonciation et un transfert de compétences : le témoin qui constitue nécessairement le premier énonciateur a pour destinataire un journaliste qui, procédant à l'énonciation à partir des traces et construisant un nouvel objet de sens, s'adresse à de nouveaux destinataires. L'événement apparaît alors sous différents modes d'existence et pourrait bien, comme le suggère Zilberberg, entrer « *insensiblement dans les voies de la potentialisation* »<sup>20</sup>. Mais un tel commentaire ne nous donnerait pas entière satisfaction car, lorsqu'il devient « *mémoire* » puis « *histoire* »<sup>21</sup>, comme l'indique Zilberberg, ce n'est pas toujours de façon « insensible » mais parfois en traversant des seuils qualitatifs, comme si l'événement demeurait dans le champ de présence et résistait à la conversion aspectuelle. C'est le cas des ruines du village limousin d'Oradour-sur-Glane où 642 personnes furent massacrées le 10 juin 1944<sup>22</sup>, que les survivants se sont efforcés de conserver pour empêcher la disparition des traces de la tuerie. L'événement restant *actuel*, chaque visiteur des ruines incendiées est un témoin susceptible de porter témoignage.

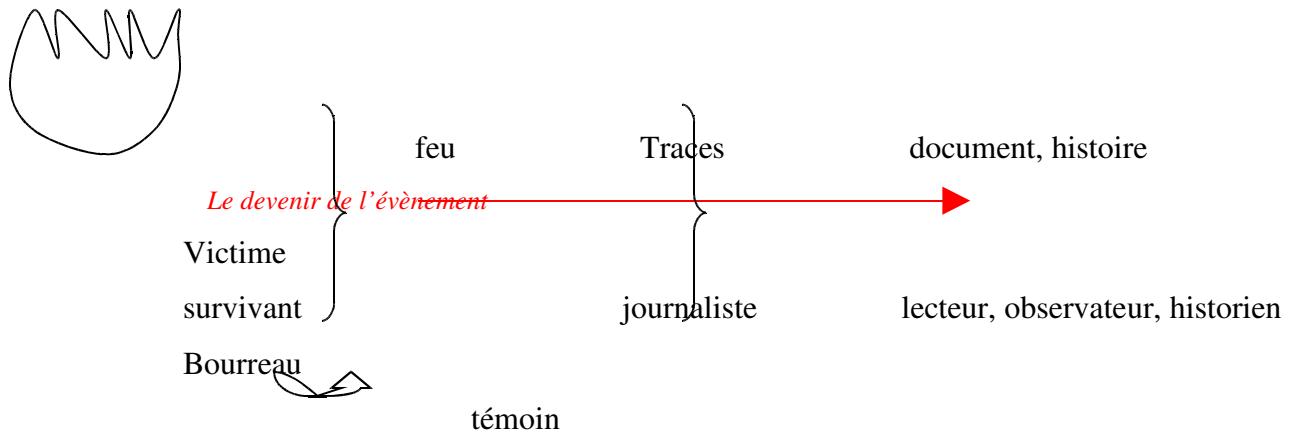
---

<sup>19</sup> Cette conversion de l'intensité en étendue est décrite par Claude Zilberberg, *Précis de grammaire tensive*, *idem*, p. 200.

<sup>20</sup> C. Zilberberg, *Précis de grammaire tensive*, *idem*, p. 200.

<sup>21</sup> « Dans le contexte ad'hoc, les photos de presse dont l'intérêt subsiste une fois passé le moment de leur actualité deviennent des images documentaires », explique H. Becker. Howard S. Becker, « Sociologie visuelle, photographie documentaire et photojournalisme », *Revue Communications* N° 71 Le parti-pris du document. Littérature, photographie, cinéma et architecture au XX<sup>e</sup> siècle (J.F. Chevrier et P. Roussin dir.), Paris, Seuil, 2001, p. 348.

<sup>22</sup> Dans ce village martyr situé aux environs de Limoges, 642 personnes furent massacrées le 10 juin 1944. La population s'est efforcée de conserver les ruines et les traces de la vie quotidienne du village.



### Le scoop

Nous commençons à comprendre pourquoi la responsabilité du journaliste lui commande d'être au plus près de l'événement. Décrivons maintenant cette preuve de proximité qu'est le scoop. Celui-ci peut revêtir différentes formulations textuelles, relever de l'annonce verbale ou du reportage d'images, chacune de ces formulations consacrant la définition générique. A chaque fois, en tant que preuve de proximité, il valide l'une des deux fonctions de la preuve scientifique, non pas son versant de *preuve pour soi* qui permet au sujet de valider l'hypothèse qu'il a formée, mais celui de *preuve pour les autres* qui consacre la découverte. Une autre caractéristique partagée par la forme de vie scientifique<sup>23</sup> est de faire remonter le fond agonistique de la pratique journalistique que la description de la scène de l'événement risquerait d'occulter. La relation du reporter à l'évènement doit être conçue sur un fond concurrentiel, comme une « course à l'évènement » dans laquelle il ne suffit pas d'aller au plus près de l'évènement, au plus près de la co-présence spatiale et temporelle, mais d'aller aussi plus loin que les autres journalistes en apportant la preuve de la performance accomplie vis-à-vis d'eux.

En ce sens, une photographie est qualifiée de scoop lorsqu'elle a été arrachée à la scène même, le dépassement du principe de proximité mais surtout le surclassement des autres reporters dans cette « course au plus près » constituant la performance journalistique. Le scoop se laisse donc décrire comme une

<sup>23</sup> La concurrence entre les laboratoires fournit l'arrière-plan des descriptions de Latour et Woolgar relatives aux recherches menées en laboratoire. Voir à ce sujet Bruno Latour et Steve Woolgar, *La vie de laboratoire. La production des faits scientifiques*, traduction française, par M. Biezunski, La découverte, 1996 (1979).

*preuve/épreuve glorifiante* qui consacre la performance journalistique en condensant et en « court-circuitant » le parcours narratif pour imposer la seule *performance*.

Ces caractéristiques empruntées à la preuve scientifique permettent de décrire le scoop comme un acte performatif. Tout d'abord, il se laisse décrire comme une figure auctoriale qui « personnalise » l'image en la rattachant à son contexte énonciatif : le scoop incarne toujours la performance d'un certain sujet et d'un certain support qui le mandate ou s'approprie la performance. Il manifeste dès lors une double fonction de sommation et d'instanciation, désignant les instances (l'événement et son énonciateur) en même temps qu'il les met en présence. Il témoigne ainsi d'une appropriation de l'événement par le sujet qui le déclare pour autant qu'il déclare le scoop, en matérialisant ainsi la performativité du témoignage.

Cette déclaration du lien énonciatif a pour contrepartie un désinvestissement de la textualité. La stratégie mise en œuvre par le scoop relève de la *monstration*<sup>24</sup> caractéristique de l'instabilité de la prise de vue. Celle-ci s'avérant par définition difficile (ce qui lui vaut son caractère de performance professionnelle), le journaliste ne peut que *montrer* l'événement et saisir « *des états de fait, des « choses qui arrivent* ». Il ne s'agit ni de décrire ni même de présenter, ce qui supposerait une certaine stabilité de la prise de vue, la description engageant une lisibilité de l'image qui autorise l'investissement cognitif. Le scoop montre l'évènement, autrement dit, il le désigne en n'en montrant presque rien, les difficultés de la prise de vue ne restituant qu'une empreinte très allusive qui assimile toutes les photographies de scoop dans la même esthétique triviale. Mais la relation à l'événement est plus complexe car le scoop en détache en fait un autre événement, lui aussi caractérisé par le survenir. Il produit un évènement médiatique autonome qui, se détachant de l'événement phénoménologique, témoigne de l'autotélisme de la monstration.

Pour conclure ce point, on avancerait que l'image considérée comme un scoop occupe une place à part parmi les photographies de reportage qui tient à réunion de toutes les valeurs mises en jeu à l'exception des valeurs esthétiques qui, du fait même du caractère d'exception de cette image, semblent hors de propos. En effet, le scoop s'autorise du *croire-être* de l'observateur (les valeurs *épistémiques*) en raison de son extrême proximité à l'événement et se voit en outre attribuer les valeurs *déontologiques* qui consacrent la performance journalistique. Cependant, dans la suite de notre étude, il restera à comprendre comment, en allant au plus près de

---

<sup>24</sup> Jean-Marie Schaeffer, *L'image précaire, Du dispositif photographique*, Le Seuil, 1987.



l'événement, l'auteur du scoop risque d'enfreindre la scène privée, le *très* près se concevant dès lors comme un *trop* près. En pareil cas, les valeurs épistémiques et déontologiques cèdent sous le poids d'une sanction éthique assimilant l'auteur du scoop au paparazzi.

### Schématisation

Cette description de la scène de l'événement a fourni un certain nombre de données qui permettent d'affiner la description de la photo de reportage. L'événement se caractérise par une intensité mais le temps lui fait perdre en acuité ce qu'il lui offre en lisibilité. Caractérisant cette tension entre les critères tensifs où l'intensité se convertit en étendue, nous avons mobilisé deux actes de langage caractéristiques de la photographie de reportage qui, lorsqu'elle capture l'action à son acmé et parvient au cœur de l'événement, relève de la *monstration* alors qu'elle relève de la *description* lorsqu'elle s'éloigne de la scène spatio-temporelle et profite de la stabilité de la prise de vue.

Cette tension graduelle recoupe l'opposition traditionnelle en pragmatique entre les énoncés dits *performatifs* et les énoncés *descriptifs*, ce qui permet d'associer la force prédicative de la photographie de reportage prise au plus près de l'événement à un *énoncé performatif*, et la lisibilité des photographies qui s'en éloignent à un *énoncé descriptif*. Tout se passe donc comme si la force de l'acte de langage photographique interdisait la description de son contenu et inversement, comme si la description de l'acte en affaiblissait la force illocutoire. Le schéma suivant synthétise la tension entre l'intensité et le déploiement figuratif, entre la performativité photographique et sa capacité de description. Nous reprendrons ce schéma à la suite de notre inventaire des modèles.

