



HAL
open science

L'agir documentaire, une politique du détail

Julia Bonaccorsi

► **To cite this version:**

Julia Bonaccorsi. L'agir documentaire, une politique du détail: #SoyonsHumains, a case study. Communication & langages, 2019, 199, pp.91-113. 10.3917/comla1.199.0091 . hal-01967880

HAL Id: hal-01967880

<https://hal.science/hal-01967880>

Submitted on 11 Apr 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Titre : L’agir documentaire, une politique du détail. À partir du cas de #SoyonsHumains
Julia Bonaccorsi, Univ. Lyon 2, ELICO

Résumé

Le document est-il une pratique politique et à quelles conditions peut-il servir une critique sociale ? Cet article croise deux entrées sur le projet documentaire, comme processus et comme poétique. L’exploration sémio-discursive de la campagne de documentation photographique des « mobiliers urbains anti-SDF » initiée en décembre 2017 par la Fondation Abbé Pierre et Emmaüs Solidarité à partir du hashtag #SoyonsHumains permet de nourrir empiriquement la réflexion et de rendre compte du sens social du document dans la mise en discours et en visibilité de la « cause de l’autre ».

Title : Documentary action and solidarity. #SoyonsHumains, a case study

Abstract

Is the document a political act and under what conditions can it serve a social criticism? Two entries on the documentary project, as process and as poetic. With a semiotic analysis, we observe the photographic campaign realized about "anti-homeless urban devices" and initiated in December 2017 by the Abbé Pierre and Emmaus Solidarité Foundation from the hashtag #SoyonsHumains. This case study offers an empirical contribution to the knowledge of documentary processes and their social uses.

Document – Evidence – Social media - Humanitarian campaign – Urban segregation – Pictures

Introduction – Les choses de la ville, et le reste : le document et le spectateur

Dans un célèbre texte, Georges Perec oppose les connaissances et savoirs sur l’espace public qu’ordonnent les récits, inventaires et enregistrements des *choses*, au projet individuel et subjectif de la saisie de l’infra-ordinaire, le « *reste* ». Des notes fragmentaires, listes, phrases, dates, chiffres, catégorisations et typologies constitueront les traces des trois jours d’observation de Perec attablé dans le même café, place Saint-Sulpice¹.

Il y a beaucoup de choses place Saint-Sulpice, par exemple : une mairie, un hôtel des finances, un commissariat de police, trois cafés dont un fait tabac, un cinéma, (...). Un grand nombre, sinon la plupart, de ces choses ont été décrites, inventoriées, photographiées, racontées ou recensées. Mon propos dans les pages qui suivent a plutôt été de décrire le reste : ce que l’on ne note généralement pas, ce qui ne se remarque pas,

¹ Ce sont douze lieux qui auraient dû être ainsi observés, lieux affectivement signifiants pour Perec (*Je suis né*, 1990), selon un protocole qui instruit à la fois la méthode de description (souvenir puis réalité), celle de la reconstitution (pendant 12 ans) et de la conservation (enveloppes cachetées). Un seul lieu sera finalement inventorié.

ce qui n'a pas d'importance : ce qui se passe quand il ne se passe rien, sinon du temps, des gens, des voitures et des nuages.

Georges Perec, *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, 1975

Cette *notation* systématisée par un spectateur détaché, au-delà du pittoresque que l'énumération finit par produire dans le texte (que de bus ! Que de pigeons !), informe un recensement de l'urbain où transparait en creux une certaine conception de la scène urbaine, propre à la figure du flâneur. Cette conception est une énonciation critique, individuelle et singulière, qui relève d'une poétique documentaire. On peut considérer que cette « tentative d'épuisement » ne peut être tout à fait consacrée en observatoire de l'espace urbain parisien, c'est-à-dire ressaisie et reconnue socialement et institutionnellement autrement que comme un objet isolé, idiosyncrasique, une subjectivation inachevée (« tentative »). Inversement, la portée culturelle de ce texte est manifeste, en particulier par la reprise du « protocole » à diverses fins, par exemple en tant qu'instrument d'éducation au regard sur la ville – autrement dit, une esthétique du détail et de l'événement informée par la liste chronologique.

En ce sens, l'inventaire de Perec constitue une médiation documentaire dont la valeur sociale peut être qualifiée à travers les usages non seulement du *texte* et sa forme liste, mais aussi de la méthode de collecte, et, par-là, du rapport au monde qu'il engage et qui est politique. Le document est-il une pratique politique et à quelles conditions peut-il servir une critique sociale ? Dans cet article je propose de nous intéresser au rôle social du document, à partir d'une attention portée au projet documentaire comme médiation politique. Je souhaite à cet égard mobiliser une définition flottante de *document*, point de vue qui servira la mise en discussion des registres de reconnaissance sociale de certaines *choses* en *documents*, hors-les-murs des institutions et des normes professionnelles. Pour reprendre les mots clairs de Michel Melot, quand il préface l'ouvrage collectif Roger T. Pedauque *Le document à la lumière du numérique*, « l'affaire du document n'est ni sa matière, ni sa forme, mais son usage »².

Si la compréhension des « espaces du document » et de ses usages sociaux situés n'est pas récente et forme aujourd'hui un socle de savoirs cumulés en SIC pour penser les processus documentaires³, d'autres disciplines abordent le document comme le produit d'une esthétique, d'un style, ou le définissent par le statut de *preuve* d'une réalité⁴. Faisant le pari de la pertinence d'un dialogue entre ces perspectives, je développe dans cet article une réflexion qui vise à croiser deux entrées sur le document, comme processus et comme poétique. L'exploration sémio-discursive de la campagne de documentation photographique des « mobiliers urbains anti-SDF », initiée en décembre 2017 par la Fondation Abbé Pierre et Emmaüs Solidarité à partir du hashtag #SoyonsHumains⁵, permettra de nourrir empiriquement la réflexion et de rendre compte du sens social du document dans la mise en discours et en visibilité de la « cause de l'autre »⁶.

² Roger T. Pedauque *Le document à la lumière du numérique*, Caen, C&F éditions, 2006.

³ Annette Béguin, Stéphane Chaudiron, Éric Delamotte, « Introduction : Entre information et communication, les nouveaux espaces du document », *Études de communication*, 2007, p. 7-12.

⁴ André Rouillé, *La photographie*, Paris, Seuil, 2005 ; Lugon Olivier, *Le style documentaire*, Paris, Macula, 2001.

⁵ Cette campagne s'inscrit dans la continuité – depuis une quinzaine d'années – de différentes tribunes contre les politiques de la ville « hostile » (pétitions, actions citoyennes).

⁶ Jacques Rancière, *Aux bords du politique*, Paris, Gallimard, 2007, p. 215.

1- Principes de #SoyonsHumains : dimensions documentaires et médiatisantes

« La fondation Abbé Pierre et Emmaüs Solidarité mènent un combat quotidien contre le mal-logement et en faveur des personnes en situation de forte précarité. Ce site a pour but de dénoncer la façon inhumaine avec laquelle sont traitées, dans notre pays, les personnes sans domicile fixe et plus généralement les grands précaires. Soutenez notre combat en tweetant les photos de mobilier urbain anti-SDF que vous rencontrez avec #SoyonsHumains. »

Il importe de décrire, dans un premier temps, les principaux constituants de la campagne #SoyonsHumains, que je désignerai comme un « média », selon une définition reprise à Guillaume Soulez. Ainsi, celui-ci distingue le « média » au sens organisationnel (ici, les deux associations Fondation Abbé Pierre et Emmaüs Solidarité, la filiation implicite avec d'autres campagnes antérieures et historiques comme l'appel de 1954 de l'Abbé Pierre, etc.)⁷ ; les régimes formels qui sont mobilisés (photo, tweet) ; le matériau (numérique, affichage dans l'espace public) ; le support : site web, Twitter, etc. « Un média peut abriter plusieurs régimes formels »⁸, sa cohérence énonciative relève de médiations éditoriales mais également documentaires, au double sens de projet documentaire (discours) et d'agencement (économie documentaire).

Le média #SoyonsHumains constitue un instrument au service d'une « politique de la pitié » propre au champ humanitaire (à la *cause*), et propose une modalité d'engagement mais aussi de subjectivation politique dans la production du « spectacle » de la souffrance à des fins de plaidoyer⁹ : « un compte des incomptés, une forme de visibilité de ce qui est réputé non visible ou soustrait à la visibilité »¹⁰.

Une vidéo présentant l'« Opération » est publiée le 5 décembre 2017 sur la chaîne YouTube de la Fondation Abbé Pierre. Elle repose sur le script suivant : au petit matin¹¹, des individus gantés, cagoulés (mais portant au dos le logo de la Fondation Abbé Pierre), collent sur les murs de la ville des affiches signalant les « mobiliers urbains anti-SDF », ce que découvriront et pourront lire, de jour, les passants : « *Au lieu d'empêcher les SDF de dormir ici, offrons-leur un logement décent ailleurs* ». Plans rapprochés, caméra subjective, musique à suspense, gros plan sur une affichette indiquant une caméra de vidéosurveillance, esthétique de série policière : tous les ingrédients de l'« Opération » sont réunis dans ce petit spot d'une minute environ, qui se clôt sur le message suivant, « Vous aussi dénoncez le mobilier urbain anti SDF. #soyonshumains ». À l'intervention par affichage sauvage que mènent les bénévoles de l'association s'adjoint donc une autre modalité d'engagement, plus distante et moins

⁷ L'analyse réalisée par Isabelle Garcin-Marrou de la médiatisation des appels de l'Abbé Pierre en 1954 puis en 2004, apporte un éclairage par le temps long (Garcin-Marrou, 2007). Comme dans l'appel de 54, l'enjeu est de dénoncer l'égoïsme social et « réveiller » les citoyens de leur indifférence, pour peser ensuite sur le politique : « la dynamique sociale est sollicitée pour peser sur l'agir politique » (Ibid., p. 219). Dans les discours de Martin Hirsch en 2004, ce topique donne lieu à un léger déplacement, puisque les « solidarités de proximité » et l'engagement individuel doivent selon lui compenser les systèmes traditionnels d'entraide.

⁸ Guillaume Soulez, « En guise de conclusion provisoire. Du cinéma éclaté... au levain des médias : rapports de formes », *MEI*, 2014, p. 248.

⁹ Luc Boltanski, *La souffrance à distance, Morale humanitaire, médias et politique*, Paris Gallimard, 2007.

¹⁰ Jacques Rancière, *Op. cit.*, p. 115.

¹¹ Texte en surimpression : « *Paris, 6 décembre, 5h15* »

impliquante. Celle-ci est fondée sur une « participation » collective où le « nombre » permet l'amplification médiatisée : les deux modalités ont une même visée, celle de rendre lisible et visible une dimension *invue* de l'espace public¹².

Un tutoriel accessible sur le site web dédié à l'opération, explicite la démarche et ses conventions partagées nécessaires à la participation¹³. D'une part à l'aide d'une démonstration dynamique dans la forme écran de smartphone et, d'autre part, à partir d'une reformulation chronologique des étapes. J'en souligne les verbes : « *prenez en photo* », « *les lieux que vous repérez* », « *partagez-les sur Twitter avec le #SoyonsHumains* », « *localisez* », « *postez vos photos* », « *ajoutez l'adresse directement dans votre tweet* ».

Figure 1 – Tutoriel, Extrait du site web, <https://soyonshumains.fr/tutoriel>, consulté le 20 mars 2018.

Chacune de ces étapes constitue une action de documentation des mobiliers urbains, ainsi désignés comme des *signes* de l'hostilité et du non-partage de l'espace public – ce que présuppose l'étrange formulation « *dénoncer le mobilier urbain* » –, action qui est déléguée au contributeur/participant. Celui-ci n'intervient pas directement dans la ville à la différence des bénévoles filmés (puisqu'il ne colle pas d'affiches et ne laisse donc pas de trace *in situ*), mais intervient en enquêteur/chasseur en charge de collecter, prélever et indexer, selon des classifications et des catégories définies par le média #SoyonsHumains (*organisation*).

Je vais à présent détailler ces différentes actions de documentation et les principes qui les régissent à partir de trois entrées principales. Elles relèvent toutes trois des médiations documentaires que la campagne #SoyonsHumains requalifie en instruments stratégiques de lutte de visibilité propres à son projet médiatique : la photographie ; le média informatisé Twitter ; la visualisation cartographique.

i- La photographie-document

La production de l'image photographique occupe une place centrale dans le média #SoyonsHumains, à la fois comme pratique téléologique (être dans l'espace urbain, repérer pour photographier et attester), comme document et comme discours documentaire (de vérité). D'autres travaux sur les usages de la photographie en tant qu'outil, document et média ont souligné l'ambiguïté de la valeur documentaire de la photographie (Després-Lonnet, 2013, Tardy, 2014, Lugon, 2001), qui n'est jamais tout à fait propre à une esthétique ou à une

¹² On pourra se reporter à l'analyse quantitative comparée réalisée par l'agence de la Netscouade pour ce qui relève de la « résonance » de l'opération et de sa capacité à étayer un plaidoyer, en regard d'autres dispositifs : Netscouade avec Visibrain : <http://www.ladn.eu/nouveaux-usages/la-netscouade/tribune-laction-humanitaire-est-elle-sous-le-regne-des-influenceurs/>.

¹³ Les prétentions documentaires de #SoyonsHumains évoquent des registres divers de documentation urbaine : la signalisation de dysfonctionnements par des « citoyens capteurs » (type FixMaville, etc ou encore l'application Dansmarue-Paris qui recense des « anomalies sur l'espace public ») ; la contribution amateur à la communication institutionnelle ou marchande par le partage photographique (concours RATP, etc.).

qualification *a posteriori*¹⁴. Il s'agit de « comprendre selon quelles procédures les photos-documents qui sont construites, conventionnelles, médiates, peuvent apparaître comme réalistes, immédiates, exactes et vraies. »¹⁵ Ces « procédures », pour reprendre le terme d'André Rouillé, participent de la représentation politique de l'espace urbain, elles dépassent les seules dimensions formelles ou techniques et reflètent de véritables axiologies. Pour le cas étudié, on les rapprochera de deux paradigmes de représentation photographique du territoire : la *mission* photographique et la contribution du *regard amateur*.

Tout d'abord, la feuille de route que les individus sont invités à suivre dans le cadre de #SoyonsHumains rappelle les principes génériques de la « mission photographique », qui produit une œuvre de recensement institutionnalisé et systématisé en faisant appel à des photographes, définis comme « *les artistes qui entretiennent avec l'espace la relation la plus nécessaire* » comme le cite Vincent Guigueno¹⁶, et ce depuis le début du vingtième siècle. En France, la DATAR se dote d'un regard au « ras du sol » en faisant appel dans les années quatre-vingt à des photographes auteurs, chargés de l'exactitude documentaire d'un territoire « en mutation » : évidemment, cette documentation systématisée donnera lieu à autant d'inexactitude – salutaire – et de points de vue subjectifs. La démarche d'*observatoire* sera alors durcie en 1992 par le fameux protocole des itinéraires photographiques et de la re-prise de vue selon des pas-de-temps prédéfinis. La prétention scientifique à produire des données stockées, classées, documentées (par la géolocalisation, la série, l'invariance du protocole) est constamment contredite par la mobilisation du regard d'auteur¹⁷. Dans ce cadre, la photographie est un complexe, ni outil, ni média, chargée d'une capacité à produire des savoirs sur la variation et le temps urbain, la morphologie urbaine mais aussi la sociabilité. Élément d'importance, le photographe *piéton*, apparaît comme un « mieux-voyant » selon les mots de Guigueno : l'authenticité du *témoignage* est alors le résultat d'une esthétique frontale et positiviste et d'une démarche générique qui prétend effacer les marques du jugement et donc du point de vue subjectivé.

Ensuite, le recours à la photographie amateur s'inscrit bien entendu dans une contemporanéité du « partage photographique » en contexte numérique sur laquelle je vais revenir. Il importe cependant de renvoyer l'appel à la contribution « anonyme » de #SoyonsHumains aux très nombreux concours, comme celui commandité par la ville de Paris en 1970 et qui a été relaté dans un bel article de Catherine Clark : « penser que des amateurs pouvaient témoigner avec force de l'actualité de la vie moderne en période de mutation urbaine »¹⁸. Ce projet rend compte

¹⁴ En ce sens, le questionnement d'Howard Becker sur la labilité du statut des photographies trouve principalement des réponses dans la compréhension des organisations et des acteurs sociaux, c'est-à-dire les opérations de « mise en valeur » documentaire des images. Celles-ci sont notamment matérialisées par les pratiques de documentation. Voir Marie Després-Lonnet, « La photographie de travail dans les recherches en archéologie : un objet hybride entre prise de note informelle et compte rendu normé », *Sciences de la société*, 89, 2013, p.74-94.

¹⁵ Rouillé André, *La photographie*, Paris, Seuil, 2005, p. 140.

¹⁶ Vincent Guigueno, « La France vue du sol. Une histoire de La Mission photographique de la Datar (1983-1989) », *Études photographiques*, 18, 2006.

¹⁷ Olivier Lugon, *Le style documentaire*, Paris, Macula, 2001 ; Julia Bonaccorsi, Anne Jarrigeon, « Les Observatoires photographiques ou la production d'un regard public sur le paysage », In, Cécile Tardy (coord.), *Les médiations documentaires des patrimoines*, Paris, L'Harmattan, 2014, p. 107-146 ; Raphaëlle Bertho, Héloïse Conesa (dir.), *Paysages français, Une aventure photographique (1984-2017)*, Paris, Éditions de la Bnf, 2017.

¹⁸ Catherine E. Clark « "C'était Paris en 1970" », *Études photographiques*, 31, 2014.

d'une conception des habitants comme un réservoir de *créateurs* mais aussi d'*audience* et d'un discours sur la participation. En effet, l'opération « C'était Paris en 1970 » à la recherche du regard du parisien sur la transformation urbaine engagera 14 000 amateurs pour « couvrir » Paris quadrillée en 1755 carrés de 250 m de côté. Dans son article, Clark décrit un fonds inexploité, en partie car sa qualification documentaire est indéfinie, flottante, lacunaire ou non conventionnelle : ainsi, la contribution laborieuse, soucieuse du « bien faire » apparaît particulièrement dans l'exercice de rédaction des légendes par les photographes anonymes. Ces énoncés témoignent de la représentation des enjeux documentaires qui ne sont pas seulement culturels et patrimoniaux. La critique sociale des démolitions et de leurs effets sociaux, par exemple, transparaît à la jonction entre l'énoncé visuel et langagier¹⁹.

Dans le cas de #SoyonsHumains, la valeur *documentaire* attribuée aux photographies s'inscrit donc à la croisée de ces deux paradigmes, et emprunte à la fois les logiques du protocole institué et celles de la mobilisation amateur. Ces logiques reposent sur deux appareillages documentaires spécifiques : le réseau social Twitter et la visualisation cartographique. Ils constituent deux médiations numériques essentielles au projet documentaire de #SoyonsHumains.

ii- *Le média informatisé Twitter*

Les architextes des médias informatisés et de Twitter en particulier condensent les activités esthétiques et plastiques de la représentation photographique (le « saisi ») et l'associent à la réflexivité sur les activités logistiques et informationnelles qui relèvent des conditions de circulation des images. Les dynamiques grégaires du partage photographique observées par Gustavo Gomez-Mejia dans un récent numéro de la revue *Communication & langages* ne relèvent pas, comme l'auteur le souligne d'ailleurs, du seul ressort des pratiques privées et individualisées des médias informatisés que sont les réseaux sociaux. La photographie mobile qualifiée par André Gunthert d'« image dialogique », est largement convoquée dans d'autres contextes, institutionnels, marchands, à partir de l'invitation à « hashtager » : ainsi, le mot-dièse #SoyonsHumains s'inscrit dans une généalogie du *crowdsourcing* où « la captation sérialisée d'une expérience (...) à vocation testimoniale – devient l'enjeu du hashtag promu »²⁰. La production de l'image photographique s'accompagne de pratiques du tri, de l'éditorialisation et de l'indexation dont nous avons vu précédemment qu'elles sont *intégrées* à l'engagement dans le projet #SoyonsHumains.

Celui que l'on pourrait nommer « l'axe hastagmatique » des posts, orchestre ainsi une exploitation stratégique du potentiel grégaire des photos partagées : sous un même mot-dièse devenu clé, l'indexation thématique par étiquettes d'un même « set » ou « jeu » de photos rejoint alors des attentes d'audience sur les réseaux ; une rationalité

On se référera à l'article pour une description approfondie du dispositif, qui donnera lieu à une archive de 70 000 images en noir et blanc et de 30 000 diapos couleur.

¹⁹ Dans le cas du concours étudié par Clark, le fonds photographique archivé par la Bibliothèque de la Ville de Paris restera dans son immense majorité non accessible et donc sans spectateur.

²⁰ Gustavo Gomez-Mejia, « Fragments sur le partage photographique. Choses vues sur Facebook ou Twitter », *Communication & langages*, 194, 2017, p. 60.

instrumentale dessine *in fine* des horizons évaluatifs et promotionnels pour des photos qui se donnaient à lire *a priori* sous le signe spontané de la participation-contribution²¹. Nous sommes donc confrontés à plusieurs strates et enchâssements de documentation : comme l'ont souligné Maxime Crépel et Dominique Boullier, la « biographie » des images est un jeu complexe d'interprétations de classement et d'étiquetage²². La mention du hashtag n'est qu'une dimension de ces opérations d'indexation : la « légende » que constitue le tweet, l'identification verbale des lieux ou des personnes, les données de localisation en sont d'autres. Tous ces éléments constituent autant de métadonnées, véritables attributs de la photographie, qui lui donnent un pouvoir d'extension et de relation. Selon Boullier et Crépel, la photo est elle-même une base de données : toute opération de classement (tags, attributs techniques, agrégats d'expérience, etc.) constitue un "*pour circuler*". En prenant appui sur l'industrie médiatisante qu'est Twitter et plus largement sur la photographie *augmentée* par différents types de métadonnées, le média #SoyonsHumains va alors reformuler une autorité à travers la redocumentarisation des tweets eux-mêmes. La forme carte est, sans surprise, le régime formel choisi pour accéder à la documentation photographique.

iii- *La visualisation cartographique*

En effet, la géolocalisation constitue une métadonnée essentielle dans le projet car elle permet une mise en collection ordonnée des publications. La métadonnée de localisation concerne le contenu photographié (qui peut ainsi acquérir un statut de savoir), et relève à la fois d'une potentialité technique et d'une indexation humaine, le curseur restant largement ouvert entre ces pôles : depuis la donnée numérique géoréférencée, à l'indication verbale de l'adresse ou la ville dans l'énoncé du tweet.

Il importe de souligner les propriétés glissantes de la représentation cartographique en tant que dispositif de vérité : une description visuelle qui soit vraie (le lieu représenté sur la photographie correspond au point sur la carte) ; une mise en relation qui produit une nouvelle connaissance (de la donnée au savoir sur la ségrégation silencieuse des sans-abri) ; une fonction de démonstration qui engage la crédibilité (la carte *fait vrai*).

Comme l'a formulé Anne Beyaert-Geslin, la carte est un discours construit sur des effets de vérité qu'il constitue lui-même²³. Or, de quoi relèvent ses effets de vérité ? La détermination de l'autorité en est une dimension, par exemple, par les données de référence (comme le calcul à partir du Méridien de Greenwich). Une seconde dimension concerne la part méta-représentative de la carte qui énonce la recherche de correspondance entre le support d'inscription et le monde : elle est une énonciation et son objectivité relative n'est pas sans perspective.

En ce sens, l'approche sémiotique de Beyaert-Geslin aborde la carte comme une médiation politique, en saisissant les représentations de l'identité et de l'altérité dans les discours cartographiques. Par la visualisation cartographique, une stratégie discursive met en jeu un

²¹ Idem, p. 61.

²² Dominique Boullier, Maxime Crépel, « Biographie d'une photo numérique et pouvoir des tags. Classer/circuler », *Revue d'anthropologie des connaissances*, 4, 2013, p. 785-813.

²³ Beyaert-Geslin Anne, « Stratégies cartographiques ». *Visible*, 10, 2013, p. 71-86.

actant collectif et un antactant contre lequel la lutte s'opère, ou, plus simplement, en regard duquel s'informe l'identité. Par exemple, Beyaert-Geslin a mis en évidence plusieurs stratégies rhétoriques de la carte à partir d'une approche du *contour* comme un argument, et celles-ci apparaissent particulièrement fertiles dans le cas d'une définition de la carte comme dispositif documentaire. Dans son analyse, chacune des rhétoriques permet de rendre compte de la relation entre des savoirs et une autorité sur le territoire, et qualifie la prise de position d'un sujet éthique. La première rhétorique est celle du *collage*, entendu comme une forme performative qui déclare une autorité sur un territoire sans continuité entre les parties, à partir d'un pouvoir imposé et en quête de valeurs collectives : l'actant intérieur est défini par l'antactant extérieur. La deuxième rhétorique repose sur le modèle de la *mosaïque*, qui démontre une cohérence globale et une cohésion interne visant à assumer l'autorité conquise (démocratie). La troisième rhétorique est définie par le modèle du *puzzle* et concerne un enjeu de reconquête de l'autorité et d'appropriation du territoire. Ce dernier modèle est caractérisé par des « pièces » manquantes et des lacunes.

Ainsi, on peut dire que la carte permet de réaliser en un seul geste une *description du monde*, en tant que représentation d'un territoire, et un jugement de valeur, en *faisant figurer ce qui compte vraiment*.

Les enjeux soulevés à partir de ces trois entrées seront particulièrement utiles pour discriminer les actions de documentation en jeu dans le cadre de #SoyonsHumains, et la médiatisation humanitaire qui se déploie à partir de ces actions.

C'est à cette analyse que je vais m'employer à présent, proposant de réfléchir à la manière dont le document peut constituer une parole agissante, à travers la valorisation documentaire réalisée par #SoyonsHumains.

2- Le document, une parole agissante ?

Dans la suite de cet article, je suivrai le chemin tracé par Luc Boltanski dans *La souffrance à distance*, pour nourrir la compréhension du statut du document en tant que *parole* dans l'espace public²⁴, à partir de l'enquête visuelle que j'ai menée dans l'archive réunie par le site #SoyonsHumains²⁵.

À la différence du spectateur à distance décrit par Boltanski, le spectateur contributeur de #SoyonsHumains doit endosser le rôle de témoin oculaire, qui « transmet des énoncés et des images à un spectateur qui peut les reprendre et, par sa parole, faire passer à son tour ce qu'il

²⁴ Luc Boltanski, *La souffrance à distance, Morale humanitaire, médias et politique*, Paris, Gallimard, 2007.

²⁵ Pour cet article, je m'appuierai principalement sur la série « parisienne », c'est-à-dire l'ensemble de tweets réunis et documentarisés à partir de la carte « Paris » sur le site #SoyonsHumains. Je ne traiterai donc pas du fil Twitter #SoyonsHumains qui prolonge et dépasse l'archivage sur le site #SoyonsHumains, ni de la médiatisation générale de la campagne. Par exemple, Christian Page, lui-même sans-abri, en est un des contributeurs les plus actifs sur Twitter, mais ses tweets ne sont pas archivés sur le site #SoyonsHumains (voir : « Paris : Un dispositif anti-SDF retiré après une campagne sur les réseaux sociaux », *Le Parisien*, 26 déc.2017, <http://www.leparisien.fr/paris-75019/paris-un-dispositif-anti-sdf-retire-apres-une-campagne-sur-les-reseaux-sociaux-26-12-2017-7472295.php>).

en a retenu »²⁶. Nous sommes donc face à un dédoublement du spectateur : le contributeur/témoin oculaire, et le spectateur du média #SoyonsHumains.

La photo-document et l'éditorialisation de celle-ci par le partage photographique, dont j'ai souligné plus haut les opérations d'indexation et d'étiquetage, condensent alors une *proposition d'engagement* faite à un spectateur à distance de #SoyonsHumains. Certains « témoins » réalisent une véritable « couverture » dans une ville ou un quartier : par exemple, à Toulouse, 17 photographies sur 23 sont tweetées à partir du compte du groupe local de la France insoumise ; à Paris, la collection étudiée présente également de nombreuses co-occurrences de certains profils (individuels ou représentant des acteurs collectifs comme des associations).

i- *Que donnent à voir les photographies ?*

La consigne donnée était claire : « Soutenez notre combat en *tweetant les photos de mobilier urbain anti-SDF* que vous rencontrez avec #SoyonsHumains. ». Elle désigne *a priori* une figuration détaillée de l'espace public à partir d'un objet fixe, le « mobilier urbain », mais dont la caractéristique technique, si l'on peut dire ainsi, est d'empêcher une station longue ou l'installation à des fins de repos et d'abri. Autrement dit, la mission photographique apparaît relever plutôt de l'inventaire (les objets/monuments sont déjà là) que de la révélation ou de la construction du regard (désigner comme anti-SDF des objets hors-catégorie ou dont la fonction est indéterminée).

Figure 2 : Trois exemples de l'inventaire (a, b, c)

Le respect de la consigne au pied de la lettre traverse les matériaux analysés, les collections, ville par ville, qui démontrent une application à relever du *détail* urbain, comme pour un herbier (figure 2, a, b, c). La mise en série constitue alors un véritable *catalogue*, où transparaissent des sous-ensembles (ou espèces, si l'on veut garder la métaphore de l'herbier) non ordonnés : ce qui pique et blesse, ce qui sépare, ce qui *fait comme si*. Mobiliers sadiques ou hypocrites, cloisons sociales : majoritairement en gros plan, les photographies sont, à l'exception de quelques-unes, sans personnage humain ou animal, ce qui renforce l'effet catalogue.

Le tutoriel indique quant à lui le relevé de « lieux », et ce terme ambigu sera d'autant plus troublé à la lecture de la liste/tableau des villes, produite à partir des publications sur le site web et quantifiée.

Figure 3 : Correspondance des lieux et des publications

Quatre types de « lieux » peuvent être identifiés : fermé et souterrain (le métro) ; les devantures des lieux marchands (banques, magasins...) ; les entrées d'immeubles privés ; les interstices laissés par le rapport entre le bâti et la rue (renforcements, surélévation).

²⁶ Idem, p. 269.

Sans filtre, ni retouche visible ou montage, parfois floues, souvent peu cadrées, les images se veulent neutres, lisibles (*évidentes*) et dénuées d'un regard esthétisant : en cela, l'archive présente une homogénéité plastique et formelle suffisamment remarquable pour pouvoir être interprétée comme un indice de ce que les contributeurs considèrent comme le « bon » point de vue documentaire. Une certaine esthétique de l'urgence transparaît à travers ces caractéristiques, comme réponse au soupçon de déformer les faits (si précieux), ou encore à la critique de la complaisance émotionnelle (l'attendrissement tourné vers soi).

ii- *Que donnent à lire les textes ?*

L'absence des individus sans-abri dans les photographies conduit à une médiation entre le *malheureux* et le *spectateur* qui s'opère selon deux angles : celui du document (en tant qu'objet formel et produit), et celui de la logique documentaire (en tant que pratique et valorisation). L'opération de légendage, individuelle, constitue un point de passage tout à fait intéressant, de la *pratique-source* à la *pratique-cible* qui est la collectivisation de l'image²⁷. Je fais l'hypothèse que c'est à cet endroit, dans le travail d'*oblitération* du sens de la photographie, que le jugement (le point de vue sur la cause) se réalise, ainsi que la définition du rapport à l'autre. Autrement dit, la subjectivation politique est cristallisée dans le « pour circuler », et, partant, dans les diverses interprétations du rôle de la légende (et des métadonnées) comme opérations de documentation de la photographie.

La cause de l'autre est ainsi formulée dans les légendes à partir des registres conjoints de l'ancrage et du relais : dans une certaine mesure, la collection des photographies produit une clé d'interprétation fondée sur la répétition et la série dont la monotonie et la régularité finissent par générer une tonalité ironisante. Quand elles sont isolées et décontextualisées, le poids documentaire des photographies est très faible. C'est donc bien le registre textuel qui donne autorité à l'image pour *faire preuve*, parce qu'il permet de l'ancrer dans l'espace et le temps.

Figure 4 : Le rôle de la légende pour ancrer le poids documentaire de la photographie.

Les contributeurs endossent le rôle de témoin oculaire en charge d'établir la réalité des faits, *adressée* au spectateur à distance. Revenons sur trois modalités-types de l'interprétation de leur rôle médiateur par les contributeurs, à travers le rapport légende/image et le *vouloir-dire* dont ils témoignent.

Une première modalité de l'engagement est manifestée par une attention à la visée de recensement, par le choix des mots-clés servant à préciser la localisation de la photographie, ou à dénommer le mobilier urbain, comme dans les exemples figure 5. La référence au « SDF fakir » est emblématique des néologismes ironisants présents dans les légendes, parfois même utilisés comme de nouveaux hashtags (#reposdufakir), et fait directement référence au court-métrage de Gilles Paté et Stéphane Argillet *Le repos du fakir* (2003). Le détournement modalise

²⁷ Anne Beyaert-Geslin, « L'image ressassée. Photo de presse et photo d'art », *Communication et langages*, 147, 2006, p. 119-135.

le geste d'indexation lui-même, à la fois de la photographie en tant qu'objet documenté et de l'énoncé visuel.

Figure 5 : Détournement dans le geste d'indexation.

L'ancrage est pluridimensionnel, par exemple dans le tweet de menalahy, la liste des types de mobiliers renvoie à la série d'images réalisées par le témoin ; les hashtags qui légendent le tweet de Jonathan Choquel ancrent la photographie dans d'autres séries (Figure 5, b). Cette modalité est manifeste d'une forme de réflexivité spectatorielle.

La deuxième modalité concerne la dénonciation des responsabilités et la désignation du persécuteur²⁸. Elle est largement mobilisée dans le corpus examiné. Ce constat est peu étonnant, le mot-dièse commun #SoyonsHumains semble prédisposer ce point de vue (en tant qu'impératif). C'est par exemple le cas de l'usage des tournures exclamatives ou des majuscules (« HONTEUX ! ») L'interpellation de « responsables » est également fréquemment effectuée, comme dans les quatre exemples ci-dessous qui concernent aussi bien des acteurs publics plus ou moins abstraits (la France, Paris) et des acteurs collectifs privés (SFR, Citadium...) (Figure 6, a, b, c, d).

Figure 6 : La désignation des responsabilités.

L'interpellation de responsables témoigne d'une conception de la ville comme un espace public politique, et non comme cet espace physique matériel et autonome (auto-généré), ce que les photographies tendraient à représenter. Cette modalité de l'engagement peut être renvoyée plus directement à un régime de justice²⁹ qui met au premier plan la question la responsabilité et vise une réparation matérielle ou symbolique³⁰.

La troisième modalité de l'engagement est également caractérisée par l'indignation, sans anti-sujet, si ce n'est le spectateur lui-même appelé à sortir de son « indifférence ».

Figure 7 : Surgissement émotionnel.

Le régime de justice est beaucoup plus ténu que pour la modalité précédente, et peut, comme dans le tweet de camillechalvin (figure 7, b), envisager la cause de l'autre et sa transmission au

²⁸ Sur la désignation des responsabilités et les interprétations de l'agir politique qu'elle sous-tend, voir le chapitre d'Isabelle Garcin-Marrou « La pauvreté : une violence sans auteur ? » dans *Des violences et des médias*, p. 175-226

²⁹ Boltanski, op. cit., p. 353.

³⁰ Il est notable que le « cahier des charges Design » pour la RATP sur la conception du mobilier urbain mentionne sans détour : « doit interdire la position allongée », pour répondre à une problématique d'usages. « Les différentes assises recensées ne donnent pas (ou plus) lieu à consensus. L'appropriation des lieux par les « indésirables » génère un sentiment d'insécurité et des plaintes chez les usagers. La réaction des gestionnaires consiste à supprimer sporadiquement les sièges ou à les remplacer par des appuis ischiatiques (siège assis-debout) de type Miséricorde. », Stéphanie Bouché, « Concevoir l'assise implantée sur les quais du métro », *Les Annales de la recherche urbaine*, 88, 2000, p. 78. La tension entre « logique d'entreprise » et « logique humanitaire » dans les relations avec les sans-abri au sein de la RATP a été plus largement analysée par Emmanuel Soutrenon, « Faites qu'ils (s'en) sortent... À propos du traitement réservé aux sans-abri dans le métro parisien », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 136-137, no. 1, 2001, pp. 38-48.

spectateur à distance à partir d'une extériorisation (certes très brève) de l'intériorité (« vivre heureux »), c'est-à-dire un surgissement émotionnel³¹.

La pluralité des modalités du jugement n'apparaît que lors de l'éditorialisation des photographies : cette opération les donne à interpréter *appareillées* par les éléments textuels et visuels (photo de profil), ce que Rouillé désigne comme des « notations extra-photographiques »³². Sans ces éléments de « légendage » et leur épitexte qui singularisent les images, les collections photographiques, comme nous l'avons vu dans le premier point, ne rendent pas compte d'une subjectivation politique mais d'une position de détachement de l'observateur, propre à la « prétention scientifique » de la mission documentaire. Je vais approfondir cette réflexion à partir d'une attention portée aux cartographies et à leur sujet éthique.

iii- *La carte et l'archive*

Résumons : chaque tweet est éditorialisé de manière à rendre compte de certaines métadonnées (auteur, mention du lieu et date), en excluant celles propres à Twitter. Chaque ville est représentée par une collection (208 photographies pour Paris), qui est donnée à voir via une « galerie », avec un fond noir qui valorise les photographies et homogénéise leur lecture.

La représentation cartographique, effectuée en six cartes très inégalement enrichies, est bien une redocumentarisation puissante qui participe de l'attribution d'un nouveau statut aux photographies publiées sur Twitter : ce statut est celui d'un document d'archive, élément d'un inventaire. Or la visualisation géoréférencée ne rend pas compte de la propriété visuelle des données : la collection est représentée à partir du commun dénominateur du lieu, et par l'agrégation des données traduites en chiffres. Autrement dit, la variation de l'échelle de la carte transforme la répartition des collections et des sous-ensembles constitués.

Figure 8 : La redocumentarisation par la carte numérique, spectateur invisible.

Si la carte peut être envisagée au prime abord comme l'organisation d'un rapport à l'espace à partir de données territorialisées, elle est aussi un rapport au temps. Ici, elle annule et recompose la temporalité événementielle induite par le fil antéchronologique Twitter en agrégeant et ordonnant les publications par *lieux* (Figure 8). La localisation est une donnée tout à fait imprécise dans le média #SoyonsHumains, en raison des libertés prises par les contributeurs, de l'instabilité de la géolocalisation et de la modération humaine accomplie pour le site. Elle constitue néanmoins un argument fondamental dans la stratégie rhétorique de la représentation cartographique et sa qualité de parole agissante.

Les principaux éléments documentaires composant le média #SoyonsHumains instruisent une représentation de l'espace public (et du rôle du spectateur dans celui-ci) qui rassemble les points de vue et jugements contrastés. La représentation cartographique doit tenir ensemble une visée d'objectivation des faits par l'enquête et la collecte documentaire et géolocalisée, et la vertu du témoignage ordinaire sur la souffrance des sans-abri. Le modèle est celui de

³¹ Boltanski, op. cit., p. 160.

³² Rouillé, op. cit., p. 140.

l'observatoire visant un horizon documentaire qui dépasse (ou élude) l'enjeu local : « L'observation localisée apparaît ici comme le vecteur d'une forme d'énonciation territoriale, à la fois unique, localisée et reliée au monde par le partage de connaissances que rend possible le travail d'observation numérique. »³³. En quelque sorte, l'autorité du média #SoyonsHumains bénéficie du « crédit d'objectivité et de pureté morale de l'archivage »³⁴.

La tension entre ces deux visées a particulièrement été développée par Boltanski :

Plus le spectateur est spatialement à distance du malheureux, plus la disjonction entre les situations paraît insurmontable, et par conséquent, plus l'action fait problème. Une politique de la pitié suscite nécessairement cette disjonction parce que, en tant que politique, elle doit s'élever au-dessus des misères locales de façon à former un tableau général, bien qu'elle ne puisse, pour conserver présente la dimension de la pitié, *se satisfaire des mises en équivalence* – par exemple d'ordre comptable – et qu'elle doit donc composer ce tableau en rassemblant des souffrances singulières, de façon à obtenir un immense rassemblement imaginaire de malheureux de toutes sortes³⁵.

Le média #SoyonsHumains et plus particulièrement la carte exercent cette fonction, entre tableau général et comptable, et « tentative d'épuisement » du détail et de la singularité. Comme l'a souligné Anne Piponnier, « tout observatoire ne porte-t-il pas, dans son projet même, une forme de réversibilité qui, tout en rendant visibles et disponibles les données recueillies, consiste à être vu, en tout point du réseau, en train d'observer ? »³⁶.

Pour le cas étudié, la rhétorique cartographique occupe le rôle abstrait du spectateur invisible, détaché. La délégation en jeu dans le recours à la carte numérique, délégation de la mémoire (traces) et de la connaissance, engage non seulement une transformation des photographies en « données » et des données en connaissances sur le monde, mais promet une modélisation transparente, prospective et générative.

3- Paradoxes sensibles de la tentative d'épuisement

Arrivée à ce point de mon analyse, j'ai mis en évidence certaines dimensions du sens social du *document* et ai tenté en chemin de réfléchir aux conditions sous lesquelles il peut constituer une parole agissante : conditions matérielles, formelles, esthétiques, sociologiques.

Les médiations documentaires ne peuvent cependant constituer ou se substituer à un liant social (en tant qu'elles sont des représentations). Plus précisément, elles ne doivent pas être confondues avec un reflet et un moyen d'accès à une réalité sociale : les économies documentaires, par leurs pouvoirs de hiérarchisation, de visibilité, d'inscription, constituent dans leur transparence logistique de puissantes « chimères ». Par exemple, la mise en visibilité par la photographie contribue à reformuler l'activité critique comme une activité de dévoilement voire de démystification : d'une part, le geste de production et de mise à disposition des photographies est défini comme une preuve de transparence informationnelle ; d'autre part, le calcul des données et la représentation spatialisée sont considérés comme des

³³ Anne Piponnier, « Observer pour gouverner : information, prescription et médiation dans les observatoires numériques territoriaux », *Études de communication*, 34, 2010.

³⁴ Lugon, op. cit., p. 290.

³⁵ Boltanski, op. cit., p. 212.

³⁶ Anne Piponnier, « Les observatoires et l'observation », *Communication & langages*, 171, 2012.

indices de l'appropriation par la société civile et par ses témoins oculaires. Yves Jeanneret a montré que ces « chimères », notamment cartographiques, présupposent plusieurs opérations interprétatives : l'association du nombre à la structure sociale ; la mise en visibilité liée à un travail graphique et éditorial pour figurer la *trace* (formes semi-symboliques) ; l'agir de la catégorisation qui permet d'interpréter la mesure et l'empilement documentaire comme un monde social (commentaires métonymiques permettant de décréter la communauté ou l'influence par le chiffre, la liste etc.)³⁷.

Dans cette troisième partie, l'analyse sera focalisée sur la représentation de l'espace public qui émerge en filigrane du dispositif de visibilité et d'intelligibilité territoriale et politique qu'est le média #SoyonsHumains. Dans le cas du concours amateur de 1970 présenté dans notre première partie, l'arraisonnement de la mémoire de Paris doit s'accomplir à travers un dispositif d'une rare complexité et ambiguïté sémiotique, que le protocole prévu par les opérateurs est censé maîtriser. La *documentation* envisagée est à double détente puisqu'elle renvoie aussi bien au processus de représentation de Paris qu'à la méthode (la « chasse » contrainte, dans une ville pré-quadrillée), et aux images réalisées, formant un ensemble documentaire normé. Autrement dit, la réalisation des images est idéalement pré-organisée par la classification prévue, selon un « zèle d'archivage » qui appartient au *style documentaire*.

La documentarisation cartographiée des tweets, imprécise, informant un territoire sans « bords » ni contour, répond par ses lacunes et manques au modèle du *puzzle* que j'ai emprunté à Beyaert-Geslin. De ce fait, la carte porte une visée d'appropriation de l'espace public et d'autorité sur le point de vue à occuper, en substituant au silence des sans-voix une collection de documents, comme autant de *traces*, de *garants* ou de *preuves* : une virtualité du pouvoir s'y énonce à partir de la matérialité documentaire entendue au double sens de classification et de figuration photographique.

Or, si l'on prête attention aux lacunes, « trouées » et paradoxes intrinsèques à la représentation de l'espace public par le média #SoyonsHumains, il est possible de saisir d'autres dimensions de la campagne #SoyonsHumains : des saillances non intentionnelles du dispositif de représentation. Deux exemples illustreront ces impensés.

i- Des « lieux » et des savoirs

En contrepoint de la temporalité événementielle de la campagne #SoyonsHumains, et de la collecte *catalogue* visant notamment la quantité, s'énoncent des savoirs sédimentés sur la ville et l'espace public, qui relèvent d'une éthique d'habitant et de citoyen. Dans ce cas, le jugement du témoignage ordinaire rend compte de l'ici et maintenant du mobilier urbain photographié, en même temps qu'il déploie une appréhension passée et future de l'espace public.

³⁷ Yves Jeanneret, « Les chimères cartographiques sur l'internet. Panoplie représentationnelle de la "traçabilité" sociale », in Béatrice Gallinon-Ménélec (dir.), *Traces numériques : de la production à l'interprétation*, Paris, CNRS Éditions, 2012.

Figure 9 : Savoirs ordinaires et critique sociale.

Pour ces trois exemples, les spectateurs-témoins formulent une critique sociale qui suppose une *attention* et une *notation* antérieure à la campagne #SoyonsHumains, et partant, un spectateur de la *variation* de l'espace public, plutôt que de son *état* (Figure 9 a, b, c : « depuis des années », « après », « en décembre », « avant »). Cette intelligibilité fondée sur la diachronie et les savoirs spatiaux de proximité n'a pas de place prévue dans les médiations documentaires décrites précédemment (contrairement aux observatoires photographiques du paysage qui reposent sur une sémiotique de la variation diachronique), en dehors de la singularité du témoignage ordinaire. Paradoxalement, il apparaît que la remédiation par la localisation cartographiée échoue à la formulation d'une parole collective et localisée, alors que la proximité est un des vecteurs connus de *prise* et d'engagement politique.

ii- *La ville s'est adaptée*

Je l'ai évoqué, la collection photographique produite tend à ressembler à un catalogue d'instruments de torture, herbier fantasmagorique et monstrueux. Il rappelle le fameux *Catalogue d'objets introuvables* de Jacques Carelman (1969)³⁸, en étant son exact contraire : chez Carelman, les mutations auxquelles sont soumis les objets quotidiens visent à leur donner de nouvelles fonctions bienveillantes, accueillantes, fondées sur la sociabilité et le loisir ; leur part utilitaire, marchande, instrumentale, laborieuse, contondante ou blessante est adoucie, remédiée (pensons au « fauteuil radiateur », aux « lunettes d'amoureux myopes », au « marteau tordu », au « fusil à kangourou », etc.).

Figure 10 : Carelman, Catalogue d'objets introuvables, Livre de Poche, 1969.

Si la comparaison n'est ici qu'un détour, elle permet d'explicitier la singulière poésie qui finit par émaner de la consultation en séries d'images ou même à propos d'une photographie en particulier. Comme l'a montré Bouché, les cahiers des charges du mobilier urbain reposent également sur l'invention de nouveaux designs répondant à des objectifs de maîtrise des usages, et les types d'objets ainsi créés sont alors baptisés de noms étonnants. C'est le cas du siège assis-debout qui est nommé « Miséricorde »³⁹.

Dans la photographie ci-dessous (Figure 11), le banc « détaillé » apparaît difforme, à la fois familier et étrangement inconnu. Le cadrage de profil rend visible la courbure et la preuve est redoublée par l'énoncé de la légende, dont le caractère affirmatif devient une définition : « Le banc bombé sur lequel il est impossible de s'asseoir longtemps », ceci à la manière d'une description des caractéristiques fonctionnelles de l'objet.

Figure 11 : La banc bombé, étrangement familier.

³⁸ Jacques Carelman, *Catalogue des objets introuvables*, Paris, Livre de poche, 1969

³⁹ Bouché, Op. cit.

Signe évocateur du banc public traditionnel en bois, son remodelage discret le rend particulièrement hypocrite.

Les photo-documents donnent en quelque sorte à voir un espace public malhonnête en raison des faux-semblants qui sont mis en œuvre et dont la collecte photographique, dans sa méthode et ses produits, atteste. De manière inattendue, le dévoilement des stratégies des acteurs de la ville et la mise en visibilité de la ségrégation et du non-partage de l'espace public prennent une épaisseur différente liée aux effets d'écriture : par la sérialité des images, la contiguïté des objets documentés dans les collections, la neutralité esthétique, l'absence des corps et des personnes, l'approximation de la localisation. Dit simplement, l'agir documentaire s'accomplit, ici, à travers la poésie même de l'énumération, ou le repérage des frottements entre des strates de la ville, comme lorsque le dispositif anti-SDF cite Victor Hugo sans le vouloir (Figure 12).

Figure 12 : Place Victor Hugo.

L'archive réalisée par #SoyonsHumains n'est pas inédite : elle fait écho à d'autres projets notamment artistiques et scientifiques⁴⁰, ainsi qu'au court-métrage documentaire d'Emmanuel Gras, *Être vivant*, 2013 (batisphère productions). Dans ce film documentaire, le texte lu en voix off par Bernard Blancan a été réécrit à partir d'un écrit anonyme du blog Web'xclusion, au début des années 2000. Par de longs travellings arrière et le recours à la caméra subjective, le film rend compte de l'hostilité d'une ville devenue sujet-actant, inhospitalière, et dénonce son incapacité à accueillir en raison de la disparition des bancs, des lieux fermés : « la ville a changé, elle s'est adaptée », dit le narrateur. La *documentation* serait, alors « faite avant tout pour dresser l'archive du changement »⁴¹.

Conclusions

Cet article visait à montrer la part agissante du document, et à en expliciter quelques aspects. Je reviendrai ici sur deux niveaux de résultats. D'abord, l'exploration du cas de la campagne #SoyonsHumains a été fertile pour mettre en relief la porosité entre les facettes archivistique et médiatique du document. Dans un régime de matérialité numérique, la condensation de ces facettes est particulièrement remarquable. Ensuite, l'usage public de la parole par le média #SoyonsHumains constitue un mode de « mise en intrigue » de l'événement, pour reprendre les termes de Paul Ricœur⁴², une forme singulière de représentation et de médiatisation de « la cause de l'autre » que la compréhension des processus documentaires à l'œuvre permet de saisir.

⁴⁰ Voir par exemple : Projection *Paysages de l'inhospitalité*, Cité de l'architecture et du patrimoine, 25 novembre 2017, <https://www.citedelarchitecture.fr/fr/evenement/paysages-de-linhospitalite>, ou le travail photographique de Geoffroy Mathieu et Jordi Ballesta, *NIMBY, Une collection de dispositifs anti-installation*, <http://www.geoffroymathieu.com/nimby-une-collection-de-dispositifs-anti-installation> ; Gilles Paté, et Stéphane Argillet. « Bancs publics. Regard sociologique sur l'ordinaire des espaces urbains », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. n° 159, no. 4, 2005, p. 116-120.

⁴¹ Dorothea Lange, citée par Lugon, op. cit., p. 342

⁴² Paul Ricœur, « Devant l'inacceptable : le juge, l'historien, l'écrivain », *Philosophie*, 67, 2000, p. 15.

Ainsi, le *document* apparaît comme une « formule » dotée d'une certaine capacité de synthèse entre deux modalités de la représentation de la souffrance décrites par Boltanski.

[Le document permet] de surmonter [la] tension [de la représentation de la souffrance comme argument politique] en associant *dans un même énoncé* un monde réaliste rapporté par un spectateur non concerné observant de nulle part, et – en tenant compte de l'interdit qui pèse sur la factualité – un monde de personnes affectées, concernées, selon une modalité qui comprend une promesse d'engagement⁴³.

L'agir documentaire défini par #SoyonsHumains repose sur ce que l'on peut désigner comme une *politique du détail*, une « tentative d'épuisement » dont l'exhaustivité et la systémativité peuvent alors rester imparfaites et inachevées sans remettre en question la pertinence de l'ensemble. En effet, nous pouvons dire que la valeur de preuve du document désigne finalement autre chose que l'attestation factuelle d'une typologie géolocalisée de « Mobiliers urbains dissuasifs » : elle indique une manière de juger en commun l'inacceptable et de participer à l'instruction d'une *considération* de l'autre dans l'espace public⁴⁴.

Bibliographie

- Becker Howard, « Sociologie visuelle, photographie documentaire et photojournalisme : tout (ou presque) est affaire de contexte », *Communications*, 71, 2001, p. 333-350.
- Béguin Annette, Chaudiron Stéphane, Delamotte Éric, « Introduction : Entre information et communication, les nouveaux espaces du document », *Études de communication*, 2007, p.7-12.
- Bertho Raphaëlle, Conesa Héloïse (dir.), *Paysages français, Une aventure photographique (1984-2017)*, Paris, Éditions de la Bnf, 2017.
- Beyaert-Geslin Anne, « Stratégies cartographiques ». *Visible*, 10, 2013, p. 71-86.
- Beyaert-Geslin Anne, « L'image ressassée. Photo de presse et photo d'art », *Communication et langages*, 147, 2006, p. 119-135.
- Boltanski Luc, *La souffrance à distance, Morale humanitaire, médias et politique*, Paris Gallimard, 2007.
- Bonaccorsi Julia, Jarrigeon Anne, « Les Observatoires photographiques ou la production d'un regard public sur le paysage », In, Tardy Cécile (coord.), *Les médiations documentaires des patrimoines*, Paris, L'Harmattan, 2014, p. 107-146.
- Bouché Stéphanie, « Concevoir l'assise implantée sur les quais du métro », *Les Annales de la recherche urbaine*, 88, 2000, p. 77-81.
- Boullier Dominique et Maxime Crépel, « Biographie d'une photo numérique et pouvoir des tags. Classifier/circuler », *Revue d'anthropologie des connaissances*, 4, 2013, p. 785-813.
- Clark Catherine E. « « C'était Paris en 1970 » », *Études photographiques*, 31, 2014.
- Delage Christian, « L'image comme preuve : l'expérience du procès de Nuremberg », *Vingtième Siècle, revue d'histoire*, 72, 2001 p. 63-78.

⁴³ Boltanski, op. cit., p. 75. La mise en italique est du fait de l'auteur de l'article.

⁴⁴ Marielle Macé, *Sidérer, considérer. Migrants en France*, 2017, Paris, Verdier, 2017.

Després-Lonnet Marie, « La photographie de travail dans les recherches en archéologie : un objet hybride entre prise de note informelle et compte rendu normé », *Sciences de la société*, 89, pp.74-94, 2013.

Garcin-Marrou Isabelle, *Des violences et des médias*, Paris, L'Harmattan, 2007.

Guigueno, Vincent, « La France vue du sol Une histoire de La Mission photographique de la Datar (1983-1989) », *Études photographiques*, 18, 2006.

Gomez-Mejia, Gustavo. « Fragments sur le partage photographique. Choses vues sur Facebook ou Twitter », *Communication & langages*, 194, 2017, p. 41-65.

Gunthert André, « L'image partagée. La photographie numérique », *Textuel*, 2015.

Jeanneret Yves, « Les chimères cartographiques sur l'internet. Panoplie représentationnelle de la « traçabilité » sociale », *Traces numériques : de la production à l'interprétation*, Paris, CNRS Editions, 2012.

Lugon Olivier, *Le style documentaire*, Paris, Macula, 2001.

Macé Marielle, *Sidérer, considérer. Migrants en France*, 2017, Paris, Verdier, 2017.

Piponnier Anne, « Observer pour gouverner : information, prescription et médiation dans les observatoires numériques territoriaux », *Études de communication*, 34, 2010.

Piponnier Anne, « Les observatoires et l'observation », *Communication & langages*, 171, 2012, p. 19-28.

Perec Georges, *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, Paris, Christian Bourgois, 1982.

Rancière Jacques, *Aux bords du politique*, Paris, Gallimard, 2007.

Ricoeur Paul, « Devant l'inacceptable : le juge, l'historien, l'écrivain », *Philosophie*, 67, 2000, p. 3-18.

Roger T. Pedauque *Le document à la lumière du numérique*, Caen, C&F éditions, 2006

Rouillé André, *La photographie*, Paris, Seuil, 2005.

Paté, Gilles, Stéphane Argillet. « Bancs publics. Regard sociologique sur l'ordinaire des espaces urbains », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. n° 159, no. 4, 2005, pp. 116-120.

Soulez Guillaume, « En guise de conclusion provisoire. Du cinéma éclaté... au levain des médias : rapports de formes », *MEI*, p. 239-260, 2014.

Soutrenon, Emmanuel, « Faites qu'ils (s'en) sortent... À propos du traitement réservé aux sans-abri dans le métro parisien », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 136-137, no. 1, 2001, pp. 38-48.

Cet article doit beaucoup aux échanges avec Oriane Piquer-Louis et Nicolas Navarro. Je suis également reconnaissante aux étudiant.es de Master Information-Communication et Mode de l'université Lyon 2 pour avoir défriché avec moi cette réflexion lors du cours de Cultures visuelles.