



HAL
open science

Objectivité et imagerie médiatique à l'heure de la photographie numérique : la quête insoluble

Bertrand Cabedoche

► **To cite this version:**

Bertrand Cabedoche. Objectivité et imagerie médiatique à l'heure de la photographie numérique : la quête insoluble. *Hermès, La Revue - Cognition, communication, politique*, 2016, Vol. 5 (issue n° 4, october 2016), pp. 85-116. hal-02021579

HAL Id: hal-02021579

<https://hal.science/hal-02021579>

Submitted on 16 Feb 2019

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.

Objectivité et imagerie médiatique à l'heure de la photographie numérique : la quête insoluble

Bertrand Cabedoche, Chaire Unesco *Communication Internationale*, Gresec, Université Grenoble Alpes

Version actualisée et augmentée à partir de la communication orale de l'auteur, lors de la conférence pour le colloque international *Photographie, Histoire, Culture*, Université du Caire, 28 février 2014.

PLAN

Introduction

Le triomphe du réalisme photographique

Le glissement au statut d'objet idéologique

L'objectivation de la ...*subjectivité assumée*

Une critique contre la doxa, finalement doxique

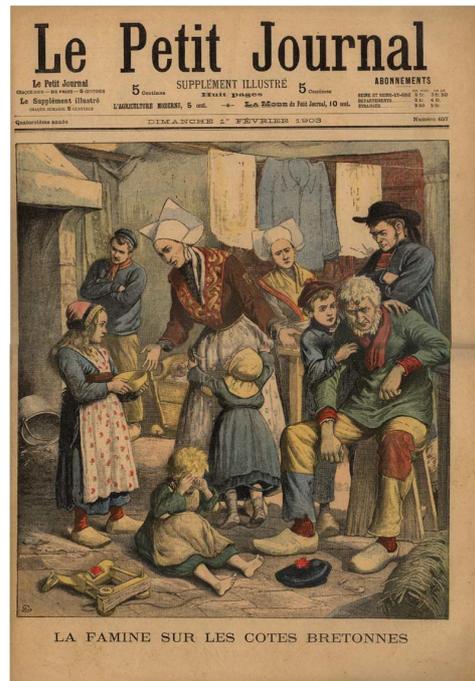
Conclusion

L'image semble d'autant plus rapidement consacrer sa supériorité sur le texte que cette forme d'expression primale s'est offerte immédiatement accessible, objectivante et mobilisatrice. En la créant avant le texte, l'homme ne cherche donc pas d'abord un plaisir esthétique, mais à visualiser ses activités et s'offrir une force surnaturelle, grâce aux propriétés emblématiques et symboliques de ce complément à l'oralité de ses premières formes d'échange. Si l'expression par le dessin et la peinture ne concerne qu'une minorité - elle suppose un talent pictural non partagé - la photographie apparaît vite comme un puissant moyen de représentation du *Réel* et de communication sociale, aisément distribuable (Amalsy, 1986 : 90). Il faut cependant attendre l'invention du Kodak en 1895, offrant de capter l'instantané de l'événement (Beurier & Taveaux Grandpierre, 2014), pour que, bénéficiant de la montée du Réalisme et du Positivisme, le phénomène s'étende à la photographie de presse, érigée « *photo testimoniale* » (Véron, 1994). Ainsi, le magazine moderne naît au début du XX^e siècle, désignant des revues et journaux dont l'illustration photographique s'offre abondante, informative et reliée au texte des articles de presse (Feyel, 2001 : 46). Le dessin de presse s'en retrouve moins probant pour témoigner du terrain (sauf à titre de suppléance ou d'emphase, *via* la caricature), jusqu'à ce que la photographie s'impose, élément fondamental de notre perception de l'information, au milieu du XX^e siècle (Le Collen, 2014).

1. Le triomphe du réalisme photographique

La première application socialement organisée de la photographie joue de sa potentialité téléportative, livrant à domicile les contrées lointaines sans le risque apparent de la déformation du récit ou de l'imprécision du croquis, liées à la subjectivité du grand voyageur - ce même rôle est dévolu au film cinématographique, dont « *l'image animée semblait pouvoir permettre*

un enregistrement objectif des gestes et des objets loin des défaillances de la mémoire » (Piault, 2000 :13) et dont la naissance correspond à celle de l'anthropologie coloniale. La photographie s'offre avec cette nouvelle vertu probatoire, recherchée par le photo-journalisme.



Photographie 1 –

Un réalisme contre lequel le dessin de presse ne pouvait plus lutter

Le témoin oculaire peut alors porter accusation, péremptoirement assurée par le cliché photographique, contre les conditions pitoyables de la vie aux Etats-Unis : Jacob Riis et Lewis Hine découvrent l'efficacité d'une technique, réaliste, pour la lutte sociale (Amalsy, 1986 : 91-95). Ailleurs, en Europe de l'Ouest, la photographie française s'impose, avec un autre dessein - réussir le *portrait bourgeois* - mais avec la perception d'un même atout : la vertu intrinsèquement mimétique de la photographie, en termes de ressemblance, tant dans sa dimension physique que morale, soigneusement disposée selon les canons de la physiognomonie de l'époque (Rouillé, 2005) et offerte au partage de l'appréciation grâce au *portrait-carte* d'Eugène Disderi en 1854 (Wrona, 2012 : 94). En Europe centrale, c'est sous la couverture protectrice de l'art que la photographie entend contourner la censure, pour exhiber la *réalité* de la condition paysanne en Autriche, Hongrie et Russie (Amalsy, 1986 : 96).

Bref, la photographie acquiert un rôle déterminant, comme tout acte de représentation prétendant à la maîtrise du réel et accédant au statut de pièce à conviction. Son appropriation sociale se déroule alors, gagnant toutes les couches de la population jusqu'à devenir une clé de compréhension sociétale (Freund, 1974 : 6), sans que l'on n'ait l'impression qu'il faille en apprendre un quelconque code. Ce pouvoir de substitution à la réalité explique que les images les plus prégnantes de ce XX^e siècle sont de nature photographique, car « *une photographie n'est pas seulement une image (comme l'est un tableau)* » du réel ; c'en est aussi une trace mémorielle, « *une sorte de stencil immédiat* » (Sontag, 1973 : 21).

Un siècle plus tard, le positivisme latent de ces propositions n'est plus académiquement de mise, même si, sans être dupes pour autant, les sciences exactes concèdent la possibilité d'une représentation visuelle de l'invisible, avec l'imagerie médicale (Sicard 1997, Babou, 1997). Le fétichisme de la véracité de la photographie-document et la modernité du réalisme

photographique s'effondrent. Deux préventions freinent les enthousiasmes : « *la première concerne la vérité, c'est-à-dire la fidélité des représentations à ce qu'elles représentent. En se glissant en intruse entre les choses et nous, en les effaçant de notre champ de vision, pour les remplacer par les constructions, l'image ment. La seconde concerne l'authenticité, c'est-à-dire la qualité de l'expérience immédiate. Par la distance qui délocalise l'expérience, l'ampute de ses racines et l'aplatit, l'image exclut l'authenticité* » (Dayant, 1994).

De fait, l'effondrement se présente autour des deux dimensions du discours d'enchantement de la photographie. La première est esthétique (Rouillé, 2005). La deuxième est idéologique, quand le message, d'abord identifié sans code, se trouve bientôt confondu.

Pointant les mutations de l'art liées au développement de la technologie, Walter Benjamin interroge au sein de l'*École de Francfort* en quoi l'aspect reproductible de la photographie, non unique, change la perception de l'œuvre d'art et entraîne la disparition de son aura, de son *hic et nunc*, son *ici* et son *maintenant*. Travestie dans l'esthétisme, ne permettant plus de saisir les rapports humains dans lesquels elle pénètre, la photographie annonce la commercialisation, plutôt que la connaissance (Benjamin, 1931).

De son côté, prenant acte du caractère polysémique de la photographie et de la forte influence du contexte sur le suggéré, Roland Barthes juge que ce que la photographie gagne en impressivité, elle le perd souvent en clarté. Sa critique d'une langue, jugée en soi « *fasciste* », s'étend aussi à cette forme d'expression techniquement médiée, qui peut d'autant plus se présenter porteuse d'idéologie qu'elle l'héberge, masquée (Barthes, 1980 : 16) ! Comme lui, Régis Debray estime que la photographie ne peut plus se présenter comme un domaine de compétence autonome des enjeux sociétaux et politiques. L'image a un pouvoir, dont l'auteur dénonce le procédé simpliste : « devant la console de visualisation, on se tait. Visualiser, c'est expliquer. En langue courante, "je vois" est remplacé par "je comprends" » (Debray, 1995 : 492, rééd. 2005) et l'instrumentalisation : l'image sert les pouvoirs, au sens de production d'effets sur les comportements (Debray, 1992 :150).

2. Le glissement au statut d'objet idéologique

Ce glissement du statut d'objet technique à celui d'objet idéologique est repérable beaucoup plus tôt. Devenant animée au début du XX^e siècle, l'image est érigée ambassadeur de la paix par Jack London. Porté par l'évolution de la technique, la puissance intrinsèquement et universellement évocatrice du message de l'image, désormais potentiellement animée, transcende les classes sociales, les cultures, les frontières, les époques : « *Les images animées abattent les barrières de la pauvreté et de l'environnement qui barraient les routes menant à l'éducation, et distribuent le savoir dans un langage que tout le monde peut comprendre. Le travailleur au pauvre vocabulaire est l'égal du savant... L'éducation universelle, c'est le message... Le temps et la distance ont été annihilés par le film magique pour rapprocher les peuples du monde... Regardez, frappé d'horreur, les scènes de guerre, et vous devenez un avocat de la paix... Par ce moyen magique, les extrêmes de la société se rapprochent d'un pas dans l'inévitable rééquilibrage de la condition humaine* ». (Mattelart, 1995).

La conviction perdue au-delà des deux conflits mondiaux, lorsque photographie et cinéma s'invitent pareillement sur les écrans télévisés. Par sa seule monstration, le petit écran, devenu transfrontalier, est érigé facteur de développement, par sa puissance suggestive et sa mise en visibilité des comportements à suivre, autorisant le *take-off* économique (Lerner, 1958). Plusieurs analyses ultérieures continuent à révéler ce pouvoir évocateur de la seule mise en

visibilité par les télévisions transnationales, alors que la barrière de la langue, de la culture et des référents politiques, peuvent freiner l'engouement (Ferjani, 2002, Hong, 2002).

L'image fixe aurait pu être écrasée par son homologue animée. Mais la *Grande Guerre* révèle le rôle éminemment propagandiste de la carte postale, à l'origine même de l'expression « *bourrage de crâne* », inventée par un poilu anonyme (Morin, 2012). Parce que la photographie pointe un seul et unique instant, cette logique de paralysie lui octroie une prévalence, en terme d'instantanéité du fragment par rapport à la séquence, une résonance émotionnelle se dégageant ainsi, plus forte, du déclic de la prise de vue fulgurante (Bassenne, 2011). Roland Barthes interroge ainsi la photographie, dont le principe est le choc. La première « surprise » possible naît de la rareté du sujet photographié. Elle peut aussi être liée à l'instant décisif capturé au bon moment. Elle peut relever de la prouesse, révélant un phénomène invisible à l'œil nu. Elle peut enfin procéder de la contorsion technique, avec la retouche, le montage, le flou... (Barthes, 1980 : 7). À la fin du XX^e siècle, on peut encore glorifier ces photographies, supposées avoir changé le monde : images de l'attaque de Pearl Harbour ; saisie-arrêt sur Martin Luther King s'adressant à Nelson Mandela en prison... L'image se révèle dans les jeux d'acteurs (Stepan, 2000). Jouant l'effet mémoriel, elle travaille alors la puissance du symbole, lorsque, par gommage de toute trace énonciative, la plongée dans l'anonymat œuvre à accélérer l'identification collective, comme lors des combats d'Iwo Jima dans le Pacifique (Cabanes, 2006).



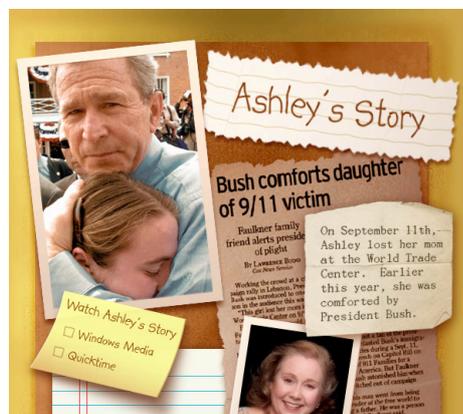
Photographie 2 – Le cliché de Joe Rosenthal, symbole mis en scène ? de la victoire US dans le Pacifique, prix Pulitzer 1945

Sur le même registre mémoriel de « *l'identification citoyenne* » (Darras, 2008 : 89), l'image s'aventure aussi sur le terrain de l'indice : par l'individualisation portraiturée, les acteurs innocents d'un événement collectif dramatique sortent de l'insoutenable anonymat, comme ces *Portraits of grief*, publiés dans le *New York Times* suite aux attentats du *World Trade Center* après le 11 septembre 2001 pour renforcer l'esprit patriotique aux États-Unis (Wrona, 2012). La photographie traduit ainsi un surplus de signification, participant de la symbolique d'une époque, d'une classe ou d'un groupe artistique (Bourdieu, Boltanski, Castel, Chamboredon, 1965 : 25.)



Photographie 3 – Les portraits of grief publiés par le New York Times après l’attentat du World Trade Center

Un tournant narratif (Kreiwirth, 1992) est pris avec l’irruption du *storytelling* fin du XX^e siècle, dont la photographie devient le support indispensable, contribuant ainsi à l’accélération de la « mise en histoire de la politique » (Salmon, 2007). George W. Bush mesure immédiatement l’intérêt électoral de l’*Ashley’s story* : son spot de campagne immortalise l’émotion aux larmes de cette jeune fille, prostrée depuis le décès de sa mère dans les attentats du 11 septembre et que l’étreinte avec le président des Etats-Unis débloque, soudain !



Photographie 4 : l’exploitation photographique d’une vraie souffrance à des fins électorales

Dénoncée dans ce contexte supposé récent du *storytelling* (Salmon, 2007), l'image miraculeuse est cependant déjà stigmatisée dès les années 70, par une pensée critique dont la déconstruction s'offre alors plus audible. La revendication des non-alignés surgit à Alger en 1973, soutenue par le pointage rigoureux d'une *circulation à sens unique de l'information internationale*, tant du texte que de l'image (Nordenstreng, Varis, 1974). Le XX^e siècle instruit ainsi le procès d'un méta-discours médiatique dominant, réfugié derrière le déterminisme du support et l'universalité du fait visible pour imposer ses propres lectures métonymiques et métaphoriques.

Effectivement. L'image, qui détient intrinsèquement des valeurs d'information, d'actualité, de nouvelle, dispose aussi les hiérarchies comme les objets mis en scène selon une perspective sociale, économique et politique (Baeza, 2003 : 36). Or, en cette deuxième moitié du XX^e siècle, le *miroir social* (Charaudeau, 1997) que construisent des « médias aux ordres des pouvoirs » - autoritarismes nationaux aussi bien que holdings déterritorialisées – paraît ne plus réfléchir que leur *extranéité* (Madani, 1996), dans lequel les populations ne se reconnaissent plus, plutôt le *réel* de leur quotidien. Portée par les médias transnationaux, la photographie se présente finalement bien cynique, quand la distinction esthétique écrase l'éthique, à l'instar du *World Press Photo Awards* attribué en 1986 à Franck Fournier pour ses clichés pris un an auparavant, lors de la lente agonie à 13 ans d'Omeyra Sanchez, prisonnière de la boue après un glissement de terrain à Ameiro en Colombie (Campio-Vincent, Renard, 2002 : 261-290).



Photographie 5 : une lente agonie pour un *World Press Photo Awards*

Parce qu'elle se caractérise aussi par sa dépendance à un texte préalable (Baeza, 2003 : 39), la photographie contribue à instruire le procès contre les médias du Nord, pour un *Nouvel Ordre Mondial de l'Information et de la Communication* : « Le concept d'impérialisme culturel est celui qui décrit le mieux la somme des processus par lesquels une société est intégrée dans le système moderne mondial et la manière dont sa strate dominante est attirée, poussée, forcée et parfois corrompue pour modeler les institutions sociales, pour qu'elles adoptent, ou même promeuvent les valeurs et les structures du centre dominant du système » (Schiller, 1976 : 16, Beltrán, 1976, Boyd-Barrett, 1977).

Depuis, le sentiment de décalage des perceptions se renforce. L'uniformisation de l'image est pointée à partir du contrôle exercé par un nombre réduit de diffuseurs, s'agissant par exemple de l'image photographique des moignons de tours jumelles détruites le 11 septembre 2001 du *World Trade Center* dans les médias globalisés (Chéroux, 2009). Pour autant, la photographie sur le Web devient aussi acte de résistance, outil par excellence de la singularité des expressions, détrônant bientôt l'écrit dans le discours « amateur ». Les usages et pratiques des

acteurs des « révolutions arabes » le traduisent, comme les ruses des Iraniennes pour contourner les interdictions des expositions publiques de leur corps en développant la créativité dans leur représentation photographique¹.

3. L'objectivation de la ...*subjectivité assumée*

La rencontre des journalistes avec les « professionnels de la création » ne se fait pas sans encombre au sein des rédactions, si elle a pu servir d'apport probatoire au texte. La tension est réelle « *entre la créativité formelle et la compétence journalistique* » (Charon, 2001, p. 60). Les journalistes peuvent penser que leur performance se situe à un niveau plus qualifiant que celle de « *l'illustrateur* ». L'effet mémoriel de ce « *narcissique des petites différences* » est encore présent dans les rédactions, même si les directions générales des médias prônent désormais la polyvalence. La référence distinctive du professionnalisme en rédaction reste ainsi du côté de « *l'art du bien écrire* », plutôt que du savoir-faire, jugé technique, dans la performance du « *bien reproduire* » sur le terrain du visuel. Cela est manifeste au sein de ce journalisme dit « *à la française* », dont la généalogie renvoie aux cercles littéraires et revues critiques du XIX^e siècle, où s'est dégagé le concept d'*espace public*, indice majeur de l'état de démocratie moderne.

C'est sur cette même estrade argumentative que le journalisme s'auto-proclame bientôt « *professionnel* » (Wolton, 1990, pp. 6-22), lorsqu'à l'extérieur de l'instance classique productrice de l'information médiatique, une contestation de son exclusivité performative naît d'une production profane, « citoyenne », rediscutant parallèlement la hiérarchie informationnelle jusque là établie entre l'écrit et l'image.

Avec l'irruption des mouvements pour le changement social dans les pays arabes, généreusement attribuée au développement des nouveaux outils de l'interactivité numérique, la construction de l'image et sa diffusion apparaissent, soudain, accessibles, quels que soient les niveaux, technique, expressif et symbolique (ce dernier niveau renvoyant au capital économique et culturel du locuteur). Ces pratiques de publicisation se présentent formidablement perlocutoires, à la faveur du développement des médias sociaux : cessant de n'être qu'un *pré-texte* spectaculaire, l'image se donne à voir aujourd'hui pour elle-même. Décrivant en soi ce qui se rebelle aux mots, elle redonne autorité absolue au message testimonial que l'Académie avait progressivement réduit au seul rang d'indice, quant à sa valeur probatoire (Cabedoche, 2003). L'image s'offre même *pré-test*, palliatif salutaire lorsque l'outil technique révèle son impuissance à reproduire le sensoriel humain, dans toute sa complétude. Tel est l'*artefact* auquel procèdent les médias audiovisuels et les revues spécialisées, lorsqu'avec la marchandisation du culinaire, ils se révèlent soudain fort démunis sur le terrain de la transmission gustative : au même titre que l'écrit, l'image permet de transformer un objet physique en objet virtuel, saisissant par l'esprit ce qui n'est pas encore possible techniquement de saisir par le corps (Ferguson, 2004). Une relation profonde est ainsi démontrée, entre l'esthésie (les sensations), l'esthétique (les formes) et l'éthique (les valeurs), qui gouvernent l'approche du monde sensible (Boutaud, 2012 ; Boutaud, Chaumier, 2012). Le blog culinaire observe cette même réorientation grammaticale de l'échange, après le développement des émissions de télévision sur ce terrain (Chapoutot, 2006).

¹ Cf. Le travail de Shadi Ghadirian exclusivement sur ce terrain et le témoignage d'Annabel Benhalem, « Pourquoi les femmes iraniennes se prennent en photo avec leur vélo », *Huffingtonpost*, 5 octobre 2016, www.huffingtonpost.fr/2016/09/20/photos-velo-iran_n_12098772.html [consulté le 28 juillet 2017].

Voilà donc cette dimension sociétale de la photographie amateur, reconnue porteuse de sens, « *configuration de situations [...], visée intentionnelle [...] et [...] produit de relations sociales* » (Caune, 1999 : 143). Finalement, *colunchers*, cybermilitants, diasporas numériques, médias transnationaux se confortent réciproquement dans leur rôle de passeur métonymique et métaphorique. En proposant une lecture plurielle, pléthorique et en continu de la vie sociale, la *subjectivité assumée* finit même par prétendre à l'objectivation, avec la révélation visuelle et permanente de la « *vraie vie* », en train de se faire.

Le présentiel n'offre ainsi sa puissance légitimante qu'immédiatement partagé et visuellement attesté, tandis que d'un côté, le *Livelogging*² permet enfin la réconciliation de la carte et du territoire et de l'autre, le *live* s'offre en valeur nouvelle des observateurs patentés de médias traditionnels en panne de modèle économique. À n'en pas douter, la compréhension du mouvement social se conjugue, désormais, insécable de la convocation d'appellations objectivantes incontournables : les syntagmes nominaux « *révolutions facebook* », « *révolutions twitter* », « *révolutions Al Jazeera* » et autres « *cyber-résistances* », élargissent ainsi le répertoire explicatif du changement social en monde arabe. S'y ajoutent les « *révolutions Flickr* », et « *Révolutions Instagram* », avec le lot des 40 millions de nouvelles photographies que le site spécialisé dégorge chaque jour au sein de l'espace public sociétal, quand la bibliothèque du Congrès américain, pourtant la plus grande banque d'images physiques au monde, ne propose que ses 12 millions d'images. L'offre devient pléthorique, inondant les réseaux sociaux, tout en prévenant le gavage limité des disques durs grâce au déversoir de *Picasa* (le logiciel d'images de *Google*) ou au puisard du service de stockage à distance *Cloud*. De plus en plus invitée à en registrer le quotidien, la photographie accueillie sur les réseaux sociaux donne « *de nouvelles couleurs à la sociologie de proximité* » et favorise « *la mise en scène des individualités* », (Beuscart, Cardon, Pissart, Prieur, 2009), la mode des *selfies* en constituant l'un des derniers avatars. La prescription de Charles Juliet semble ainsi devenue norme : c'est en pénétrant ce que chacun a de plus intime que l'être humain peut atteindre l'universel (Juliet, 2003).

Sauf que cette critique-action de la doxa par l'image ne lève pas les ambiguïtés. Bien au contraire ! Comme pour le texte, elle réactualise l'interrogation du réel et de l'objectivation académique, ouverte par Peter Berger et Thomas Luckmann (Berger, Luckmann, 1966) et largement reprise depuis (Chevé, 2001 : 202, Lévy-Leblond, 2006, Cabedoche, 2006).

4. Une critique contre la *doxa*, finalement à son tour ...doxique !

La critique sociale ne va généralement pas jusqu'à contester la vertu mimétique de la réalité de l'image. Ou du moins, elle n'en tire pas toute les conclusions, se bornant souvent à la posture de rectification de l'image décriée, et réinvestissant la photo-document corrigée comme preuve du *véritable sens de l'histoire*. Les portraits de Marx et Lénine, puis ceux de Mao Zedong, ont ainsi travaillé, « *dans un esprit marxiste-léniniste* ». De ce point de vue, l'historiographie « *prolétarienne* » est particulièrement agissante (la photographie s'épanouit en même temps que le socialisme !). Autrefois bourgeois, le portrait institue officiellement le *revenant*, dans tous les sens du terme, distribuant les disgrâces avec la disparition de la représentation indicielle dont Lev Kamenev fut la première victime en 1936 (King, 1999 ; Figes, 2009 : 303) ; sacralisant par l'image emblématique le *personnage-héros*, de façon bien plus efficace que l'écrit : la construction postérisée à l'envi d'Ernesto Che Guevarra par

² L'enregistrement de sa propre vie.

Alberto Korda le 5 mars 1960 en constitue sans doute le symbole le plus évocateur (Gott, 2004 et 2006).

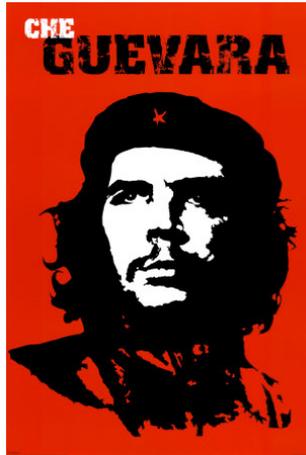


Figure 6 : la photographie sacralise le personnage-héros

Si la photographie constitue toujours ce « *certificat de présence* » dont parle Roland Barthes, elle se présente aussi en tant que reconfiguration singulière du réel, la *Fable*, qui autorise désormais son analyse en tant que procédé de fictionnalisation (Grojnowski, 2011).

La distanciation est prononcée, davantage encore, vis-à-vis de la *communauté des égaux* qu'ouvrirait le néo-militantisme internet, redistributeur égalitariste des expressions écrites et filmiques (Flichy, 1999 et 2010, Granjon, 2001, Cardon, Granjon, 2010). Plus récemment encore, la critique des lectures dominantes, techno-déterminées, s'étend désormais à la « *révolution des pixels* », prônée par les sites, logiciels et applications de stockage photographique.

Certes, la critique du techno-déterminisme porté par de nombreux éditorialistes ne doit pas se fondre dans un socio-déterminisme tout autant critiquable (Jouët, 1987 : 158). Comme les expressions textuelles et autres gazouillis twittés ouvrent à de nouvelles formes d'expression, de pratiques sociales et de jeux d'acteurs (Dahmen-Jarrin, 2012), le passage du film argentique à la carte mémoire et l'arrivée d'un capteur CMOS derrière l'objectif bousculent les habitudes de prise de vue, élargissent les formes d'expression photographiques, produisent des effets de sens³ et justifient de nouvelles alliances, comme la généralisation du document amateur dans les médias historiques (Le Collen, 2014).

L'acte de distanciation s'y retrouve nécessairement interrogé, lorsque la fin du diktat technique du temps de pose en amont de la production (Londe, 1888) et le flux incessant de la diffusion en temps réel des images se conjuguent, pour entremêler confusément temps de création et temps de validation, qualité de l'expression et instantanéité d'exécution (Gunther, 2009).

Est aussi mise en question la gratuité de l'acte photographique, même relié à l'ordinaire, en permanence scruté par ce qu'il convient aujourd'hui de désigner filière d'une industrie culturelle éminemment marchande, autant sur le terrain du photo-journalisme (Debeauvais, Vaublanc, 2010), que de la photographie d'amateur (Huet, Ion, Lefebvre, Miège, Péron, 1984 : 35, Schmitt, 2010)⁴. Du point de vue de l'usage et de la consommation, « prendre » une photographie ne semble plus correspondre à un coût (donc à une garantie de recette pour le fournisseur-développeur), comme avec l'argentique. La distinction amateur/professionnel est

³ Cf. Tom Thello, « Nos réflex(es) ont changé », *Télérama*, n° 3308, 5 juin 2013, p. 44-46.

⁴ Il suffit de relever la somme d'un milliard de dollars déboursée par *FaceBook* pour s'appropriier *Instagram* et les surenchères astronomiques auxquelles se livrent *FaceBook* et *Google* pour tente d'acquiescer *Snapchat*.

bousculée (Flichy, 2010), lorsqu'en poussant la sensibilité du capteur jusqu'à 102 400 ISO sans autre forme de compétence technique, le preneur de vue s'offre un appareil capable de « mieux voir » que l'œil et lorsque les accords commerciaux, développés par les médias traditionnels ouvrent les vocations sans formation et les appétits des paparazzis anonymes (Schmitt, 2010 : 500). Sauf à adopter un point de vue normatif ou un jugement esthétique - encore que même sur ce terrain, la *fautographie* peut consacrer le cliché raté, exposé à Poitiers (Maresca, 2004) - le cloisonnement ne tient plus, que les industries culturelles avaient contribué à imposer (Miège, Bouquillion, Mœglin, 2013 : 39) et qui, désormais, consacrent l'« *affaiblissement de la valeur symbolique des productions culturelles* » (Bouquillion, Matthews, 2010). La pertinence de la distinction entre industrie créative et industrie culturelle s'en retrouve interrogée (Clot, 2015).

Le questionnement interpelle encore la gestuelle, qui, à la posture inconfortable, subjective et voyeuriste de l'œil collé au viseur comme au trou de la serrure, substitue le pointage discret, respectueux, fugace de l'appareil à bout de bras, prolongement pédagogique du doigt magistral éclairant la démonstration plutôt que castigation, comme l'étaient la baguette du maître d'école ou le rouleau du philosophe (Dulaey, 1973), quand la prise de vue ostentatoire, déplaisante et irrespectueuse était dénoncée, jusque dans la littérature, pour son obsession de la monstration malsaine et le viol des intimités (Tournier, 1985), avant sa livraison au striptease organisé et collectivisé par la diffusion commerciale (Mathonet, 1996).

Enfin, la grande question, déjà abordée du temps de l'analogique (Gallot, 1969), concerne aujourd'hui l'auteur, lorsque l'original numérisé se confond avec le fichier, téléchargeable à l'infini, dépatrimonialisé, déterritorialisé, désincarné et détemporalisé (Michalos, 2004), finalement désacralisé.

Pour autant, ce grand chambardement numérique interpelle, quant à la confusion des savoirs, qu'il semble ainsi provoquer. Lorsque la conviction personnelle est érigée en aune de mesure pour toute chose (Jost, 2013) et en refuge nihiliste (Bruckner, Finkelkraut, 1977) ; lorsque le présent, les circonstances, l'aléatoire et les émotions écrasent tout autre lecture que cette sensibilité post-moderniste (De Lemos, Da Luz Correia, Oliveira, 2011), le bouleversement annoncé ne parvient tout au plus qu'à reconstituer une trivialité totémique, encadrée par un langage propre qui, produisant ses propres normes en fixant par exemple les limites du photographiable (Bourdieu, Boltanski, Castel, Chamboredon, 1965 : 25), n'a rien d'universel. En admettant même que la connaissance puisse se réduire à la seule juxtaposition en temps réel et en continu des singularités, la course-poursuite d'*Instagram* par exemple se révèle para-doxale. Elle engloutit la mémoire photographique dans le magma gluant d'internet, que l'archivage sans tuteur du *cloud* ne parvient pas même à fixer temporairement pour structurer la consultation. Elle sert une iconographie, dont le repérage des auteurs anonymes ne s'étend pas pour autant à la dissolution des idéologies sous-jacentes. Partant de l'approche artistique du Libanais Rabih Mroué, compilant les dernières images d'insurgés contre Bachar El-Assad avant de périr eux-mêmes dans cette homérique geste testimoniale, une « *pixelated revolution* » pourrait dramatiquement réduire l'empan dans la *photostream* à la fulgurance d'images exclusivement létales⁵. D'autant plus que le monde numérique modifie la perception de l'encombrement, jusqu'à réduire l'information documentation à une simple syllogomanie, comme l'analyse Daniela Petrelli de l'Université Sheffield dès 2008 : « *quand il devient trop important dans le monde physique, les gens retirent le surplus, pour ne garder que les choses importantes. Dans le monde numérique, ce problème de sélection n'intervient pas, parce que les individus ne ressentent pas ce sentiment de trop-plein. Les souvenirs signifiants cotoyant*

⁵ « *Syrians are filming their own death* », Rabih Mroué, 2012, à propos de sa lecture-performance *The Pixelated Revolution*, Kassel : Staatstheater, Documenta 13, June. @ ATP/Ibraaz Publishing, 2012.

les plus anodins, leur valeur s'affaiblit et ils ne méritent juste plus qu'on vienne les consulter. » (Pitrelli, Whittaker, 2008 : 22).

Enfin, si Internet se présente idéal pour des cultures du sud fixant leur mémoire davantage sur le visuel que sur le texte, au point que l'Afrique puisse aujourd'hui se dire plus de tradition plastique que de tradition écrite ou orale (Vole, 2004), l'essor de la créativité photographique ne permet pas encore d'y faire vivre des œuvres – et des auteurs - originaux, quand le processus de diffusion reste industriellement extérieur, correspondant ainsi davantage à un morcellement, qu'à une promotion véritable de la diversité culturelle (Kiyindou, 2013).

Conclusion

Finale­ment, le retour à Roland Barthes s'impose, à partir de ce constat dramati­quement paradoxal. L'horreur du stéréotype ne permet pas fondamentalement de le dépasser : il n'est pas de représentation ou de conceptualisation, qui ne révèle, d'une façon ou d'une autre, une schématisation et des modes de découpages accréditées, en un mouvement irrésistible vers la stéréotypie. Celui qui s'obstine à s'en libérer s'y enchaîne plus encore (Amossy, 1991 : 77). Le sémiologue Barthes entend d'abord se démarquer de la pratique naïve de la photographie de famille, fidèle en cela au travail de distanciation des cercles avant-guardistes français. À l'issue de cette vaine tentative, Barthes refuse de répudier l'album familial incriminé, comme s'y complaisent les esthètes des clubs photographiques d'alors. Car en cherchant initialement à se libérer de la hantise du *pré-construit*, l'auteur finit par retrouver un usage simple, direct et heureux de la photographie de famille (Barthes, 1975). La démarche semble pareillement revendiquée dans le testament laissée par Susan Sontag : « *la profusion des interprétations de l'art aujourd'hui empoisonne notre sensibilité. Dans une culture dont le dilemme classique est l'hypertrophie de l'intellect au détriment de l'énergie et du développement des sens, l'interprétation est la revanche de l'intellect sur l'art. [...] Le plus important maintenant est de recouvrer nos sens. Nous devons apprendre à voir davantage, à écouter davantage, à sentir davantage.* ». (Sontag, 1967).

Finale­ment, le refus de la *doxa*, entendu comme obsession de la différence, recherche incessante et toujours renouvelée de la distinction chez Barthes, ou plongée absolue dans la singularité comme fondement de l'universalisme chez Juliet, renvoie à cette étrange contradiction, dont Barthes est parfaitement conscient : « *Très souvent, il [ce refus] part du stéréotype, de l'opinion banale qui est en lui. Et c'est parce qu'il n'en veut pas (par réflexe esthétique ou individualiste) qu'il cherche autre chose ; habituellement, vite fatigué, il s'arrête à la simple opinion contraire, au paradoxe, à ce qui dénie mécaniquement le préjugé... Il entretient en somme avec le stéréotype des rapports de centrage, des rapports familiaux...* ». Tel est selon lui le sens de son œuvre, à partir de ces jeux de retournement vertigineux : une *doxa* est posée, dont on ne se dégage qu'en posant un postulat en terme de *paradoxe*, qui, s'empoissant, devient lui-même concrétion nouvelle, nouvelle *doxa*, jusqu'à aller plus profondément dans la recherche d'un nouveau *paradoxe*.

Enfin, Barthes serait-il parvenu à son projet initial d'objectivisation, la promesse photographique s'inscrit aussi dans une co-construction qui n'est jamais parvenue à dissuader la réception de son autonomie de lecture, ou qui, avec l'art cinétique, l'a exploitée, jouant des facultés perceptives polysensorielles et corporelles du regardeur pour faire exister l'œuvre avec l'illusion d'optique (Crary, 1994, Feyeux, 2008) ! Quitte à ce que la *doxa* se reconstruise, là où le preneur de vue ne l'attendait plus.

À ce jeu, la créativité de la photographie, ouverte par le numérique, doit aussi être lue dans un contexte général qui voit cette diversité s'exprimer au sein d'espaces, certes élargis au point d'être, comme dans le secteur musical, de plus en plus métaphoriquement désigné par l'appellation de la « *fourmilière* » (Hennion, 1993). Mais ces espaces se révèlent encore économiquement contraints, bornés par les investissements des oligopoles qui continuent à constituer la plus belle part des industries culturelles, en termes de production, mais aussi de diffusion (Kiyindou, 2013). Ainsi, si l'observateur pressé s'est précipité sur les potentialités ouvertes par le *rooming* numérique (itinérance), les médias dominants traditionnels gardent une part de leur fonction d'agenda et continuent à influencer l'interprétation, au-delà de l'intentionnalité du créateur.

Pour témoignage, sous le titre : « ce que l'on croit voir... », le journal *Le Monde* a publié durant l'été 2013 six procès d'intention collectifs - chacun relu après enquête - significatifs en ce sens de l'écart irréductible et imprévisible entre effets voulus et effets produits.

Ainsi, l'attribution du *World Press Photo* en 2007 à Spencer Platt a-t-elle créé polémique dès l'annonce du prix, née du sentiment d'indécence provoqué par l'accompagnement photographique de la promenade charognarde de jeunes oisifs en tenue provocatrice, touristes voyeuristes des champs de ruine dans le sud de Beyrouth, ce 15 août 2006 à la fin de la guerre entre Israël et le Liban.



Photographie 7 : « Non représentative des atrocités » !

Or, pour l'auteur de la séquence filmique ainsi décriée, le dévoilement visait précisément à bousculer le personnage de la victime telle que prédéfinie par les clichés – photographiques et idéologiques – dominants des médias occidentaux. Le film portait en réalité l'angoisse de jeunes Libanais du quartier, employés et étudiants, profitant du cessez-le-feu pour seulement constater l'étendue des dégâts, après le bombardement qu'ils venaient eux-mêmes de subir⁶.

Le Monde rappelle encore qu'au moment précis où la Cour Suprême des Etats-Unis avait mis fin au caractère criminel des mariages entre personnes d'origine ethniques différentes, la

⁶ « La guerre sous un autre angle », *Le Monde*, 21 juillet 2013.

publication en 1967 dans le livre *Animals* de la photographie d'un couple mixte avec singes, composée par Garry Winogrand, avait suscité les accusations de racisme.



Photographie 8 : simplement, une scène anodine qui se présente au photographe au zoo.

Pourtant, l'auteur avait toujours décliné toute forme de message, ou de responsabilité sociale, quels qu'ils soient, dans ce qu'il considérait finalement de son art en tant qu'acte compulsif d'enfermement de l'image dans la boîte noire⁷.

L'image la plus romantique du monde de ce marin et de cette infirmière s'embrassant avec passion à Times Square pour célébrer la capitulation du Japon le 14 août 1945, était devenue le symbole du *V-J Day* (*Victory over Japan Day*) admirablement composée par Alfred Eisenstaed, au point d'avoir longtemps été accusée de n'être qu'une mise en scène.



Photographie 9 : l'image la plus romantique du monde !

⁷ « Un après-midi de singe », *Le Monde*, 22 juillet 2013.

L'image relevait d'une démarche spontanée dont les protagonistes, photographe compris, étaient chacun inconnu des deux autres, puisque la scène immortalisait en fait une... agression sexuelle !⁸.

Embedded, le photojournaliste bosnien Damir Sagoli offre en mars 2003 l'image d'un GI en pleurs tenant dans ses bras une petite fille irakienne, blottie contre lui.



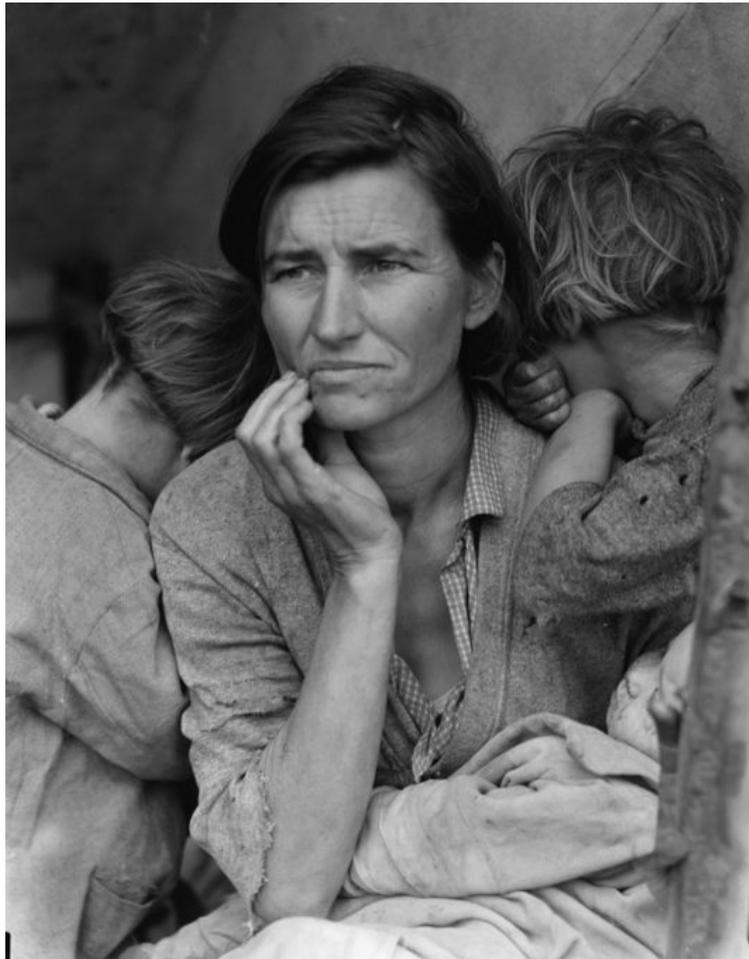
Photographie 10 : une belle opération de propagande, ...à ricochet.

Photographie la plus publiée de ce conflit, le cliché devient aussi symbole honni de la critique contre la propagande pour l'armée américaine intervenant en Irak. Car ce que ne voit pas le contemplateur non averti de l'image, c'est que l'armée américaine, dont relève le soldat accablé, vient de tuer la famille de la petite fille. Et ce que ne considère pas davantage le commentateur offusqué, c'est que Damir Sagoli lui-même avait déploré son travail saccagé dans cette diffusion médiatique : l'exploitation de celui-ci à des fins de propagande par le magazine *People* s'était limitée à l'image, oublieuse du commentaire de l'auteur faisant scrupuleusement état du contexte de sa mise en scène⁹.

Immortalisé par hasard pour illustrer l'action du gouvernement en faveur de travailleurs agricoles migrants, le poster de cette mère angoissée, contre laquelle s'étaient blottis ses enfants affamés au sein du camp de Nipomo en Californie, s'était aussi présenté idéal, symbole de la résilience de la nation tout entière pendant la grande Dépression des années trente.

⁸ « Un baiser peut en cacher un autre », *Le Monde*, 23 juillet 2013.

⁹ « Les larmes amères d'un GI », *Le Monde*, 24 juillet 2013.



Photographie 11 : la résilience des fermiers blancs, chassés de leur terres par la crise des années 30.

Des milliers de fermiers blancs du Midwest chassés de leurs terres par la crise s'étaient reconnus dans cette mère courageuse immortalisée par Dorothea Lange, personnage caractéristique de l'héroïne que reprendra John Steinbeck quelques années plus tard dans le personnage de Ma Joad des *Raisins de la Colère*. La mobilisation consécutive avait été telle que les autorités états-uniennes s'étaient chargées de distribuer 10 000 kg de nourriture dans le camp.

Il aura fallu quarante ans pour que la *Mère migrante inconnue* se manifeste et témoigne de son exaspération, en corrigeant la lecture du personnage ainsi déifiée : indienne cherokee dont la tribu avait été chassée de ses terres ancestrales de l'Oklahoma bien avant les années trente, Florence Owens Thompson s'était juste arrêtée au camp de Nipomo voisin de son domicile habituel, le jour où la fameuse photographie l'avait figée dans ce personnage de madone, le temps de faire réparer son véhicule dont elle n'avait jamais vendu les pneus pour survivre, comme l'avait romantiquement légendé Dorothea Lange¹⁰.

Enfin, le Sud-africain Kevin Carter entra dans la légende du photojournalisme quand il réussit ce tableau angoissant d'un enfant soudanais squelettique, à l'agonie au sein de la réserve d'Avod et guetté par un vautour. L'impact de l'image avait été d'autant plus fort que l'on ignorait ce qu'il était advenu du sort de l'enfant, une fois le cliché pris et diffusé par le *New York Times*.

¹⁰ « Mère colère contre Mère courage », *Le Monde*, 25 juillet 2013.



Photographie 12 : la détresse humaine, guettée par les charognards.

Le photographe y gagna un prix Pulitzer en 1994 et un ...suicide trois mois plus tard, ne s'étant jamais vraiment remis ni de l'angoisse de ce qu'il avait vu, via l'objectif de son appareil, ni paradoxalement des assimilations au vautour dont il avait fait l'objet par les critiques acerbes contre le photojournalisme prédateur ! Une fois de plus, cet épisode dramatique du voyage photographique appelait relecture quand vingt ans après, l'ami de Carter rendait enfin justice au photographe, témoignant des fantômes qui avaient hanté ce dernier dans son propre exercice professionnel et du sort de l'enfant représenté, effectivement mort depuis des suites des fièvres intenses provoquées par une crise de paludisme... quatorze ans après le cliché !¹¹.

L'autonomie de l'image aura depuis gagné encore en termes d'autonomie de qu'elle peut perdre en termes d'éthique, avec le numérique et le développement des réseaux sociaux devenus territoires d'accueil du réflexe paparazzi. L'exemple du « buzz » provoqué par le retrait volontaire du circuit de diffusion public par l'auteur lui-même d'une photographie seulement disgracieuse d'une autorité politique est rapidement lu comme le résultat de pressions politiques, plutôt que d'une rigueur professionnelle. Par exemple, le président François Hollande en a fait les frais en septembre 2013 lorsque l'agence AFP avait émis un « *mandatory kill* » (mention qui oblige les personnes ayant acheté une photographie à l'effacer et à ne plus l'utiliser) contre une photographie qu'elle venait de mettre en ligne le matin même pour marquer symboliquement la rentrée des classes à l'école primaire, et dont elle avait ensuite estimée l'instantané de la prise, peu flatteuse, et la diffusion d'une photographie « de pool », donc supposée donner une visibilité d'ensemble de l'événement, en décalage éditorial. Directeur de l'information de l'agence, Philippe Massonnet, avait dû ensuite préciser : « *la photographie n'a pas été supprimée par intervention de l'Élysée* »¹².

¹¹ « Une si pesante image », *Le Monde*, 26 juillet 2013.

¹² Cf. MASSONNET, Philippe, 2013, « Quand « tuer » prolonge l'espérance de vie. Décryptage », *Making-off. Les coulisses de l'information* <http://blogs.afp.com/makingof/?post%2F2013%2F09%2F04%2Fquand-tuer-prolonge-l-espérance-de-vie#.Ujj642RJVTa> [consulté le 18 septembre 2013, à 3h 23]



Photographie 12 : une rentrée scolaire mouvementée pour le Président Hollande

En ce cas, le suicide photographique avait paradoxalement prolongé l'espérance de vie filmique, par acharnement thérapeutique des réseaux sociaux ! Dix ans auparavant déjà, de manière tout aussi paradoxale, le déboutement de la plainte de la comédienne Barbra Streisand avait accéléré la consécration planétaire d'une photographie aérienne de sa propriété à Malibu, qu'elle avait tenté juridiquement de faire retirer de la circulation. En 2013, le hold-up photographique est devenu arme favorite des *cybertalkers* harceleurs, aux dépens des adolescents trop naïfs (Akdeniz, Ellison, 1998) !



Bertrand Cabedoche
Gresec, Université Grenoble Alpes
(version réactualisée et augmentée)

Bibliographie

- AKDENIZ, Yaman, ELLISON, Louise, 1998. 'Cyber-stalking : the Regulation of Harassment on the Internet', *Criminal Law Review*, December (Special Edition : *Crime, Criminal Justice and the Internet*), pp. 29-48.
- AMALSY, Paul, 1986. « Les pouvoirs de l'image photographique », *Communication et langages*, vol. 70, n° 70, pp. 89-100.
- AMOSSY, Ruth, 1991. *Les idées reçues. Sémiologie du stéréotype*. Paris : Nathan (Coll. « Le texte à l'œuvre »).
- BABOU, Igor, 1997, « Images numériques et médiatisation des sciences ». *Hermès. Sciences et médias*. Paris, CNRS, pp. 55-67.
- BAEZA, Pepe, 2003. *Por una función crítica de la fotografía de prensa*. Barcelona : Gustavo Gili.
- BARTHES, Roland, 1975. *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris : Le Seuil (Coll. « Écrivains de toujours »).
- BARTHES Roland, 1980. *La chambre claire : Note sur la photographie*. Paris : Éditions du Seuil.
- BASSENE, Romain, 2011. *Photographie affichée, média d'implication dans les campagnes de communication sociétale*. Mémoire sous la direction de Claire Bras, Lyon : ENS.
- BELTRAN S., Luis Ramiro. 1976, 'Alien Premises, Objects, and Methods in Latin American Communication Research'. *Communication Research* 3(2), pp. 107-135.
- BENJAMIN, Walter. 1931. "Kleine Geschichte der Photographie", *Die Literarische Welt*, 7^e année, n° 38, 18 septembre, pp. 3-4 ; n° 39, 25 septembre, pp. 3-4 et n° 40, 2 octobre 1931, pp. 7-8. [Traduction Maurice de Gandillac, *Petite histoire de la photographie, Essais 1 (1922-1934)*. Paris : Denoël-Gonthier, 1983].
- BERGER, Peter Ludwig, LUCKMANN, Thomas, 1966. *La construction sociale de la Réalité*. Paris : Masson/Armand Colin (trad. française 1986, rééd. 1987, coll. « Références »).
- BEURIER, Joëlle, TAVEAUX-GRANDPIERRE, Karine, 2014. *Le photojournalisme des années 1930 à nos jours*. Rennes : Presses universitaires de Rennes.
- BEUSCART, Jean-Samuel, CARDON, Dominique, PISSARD, Nicolas, PRIEUR, Christophe, 2009. « Pourquoi partager des photos de vacances avec des inconnus ? », *Réseaux : web 2.0*, n° 154, février, pp. 91-129.

- BOUQUILLION, Philippe, MATHHEWS, Jacob T., 2010. *Le Web collaboratif : mutations des industries de la culture et de la communication*. Grenoble : PUG ("La communication en plus").
- BOURDIEU, Pierre, BOLTANSKI, Luc, CASTEL, Robert, CHAMBOREDON, Jean-Claude, 1965. *Un art moyen : essai sur les usages sociaux de la photographie*. Paris : les Éditions de minuit ("Le sens commun").
- BOUTAUD, Jean-Jacques, 2012, « L'esthésique et l'esthétique : la figuration de la saveur comme artification du culinaire », pp. 85-99, in Évelyne Cohen et Julia Csergo, *L'artification du culinaire. Société et représentations*, n° 23, octobre.
- BOUTAUD, Jean-Jacques, CHAUMIER, Serge, 2012. « Scènes et scénographies alimentaires ». *Culture & musées*, n°13, p 3.
- BOYD-BARRETT, Olivier, 1977. « Media Imperialism : towards an international framework for the Analysis of media systems », in Curran, James, Gurevitch, Mikaël, Woollacott (dir.), *Mass Communication and society*. London: Edward Arnold.
- BRUCKNER, Pascal, FINKIELKRAUT, Alain, 1977. *Le nouveau désordre amoureux*. Paris : Seuil (Coll. "Essais").
- CABANES, Bruno, 2006, « Iwo Jima : six hommes et un drapeau », *L'Histoire*, n° 13, novembre, pp. 16-17.
- CABEDOCHÉ, Bertrand, 2004. « Historicité, didacticité et scientificité du discours d'information médiatique. La construction du récit commémoratif dans la presse magazine », *Les Cahiers du journalisme*, n° 13, septembre, pp. 40-79.
- CABEDOCHÉ, Bertrand, 2006. « Do the Media help us Grasp European Realities ? Philosophical, ethical and methodological questions. », pp. 202-216 in Nico Carpentier, Pille Pruulmann-Vengufeldt, Kaarle Nordenstreng et alii (eds.), *Researching media, democracy and participation*. Tartu : University of Tartu Press, October.
- CAMPION-VINCENT, Véronique, RENARD, Jean-Bruno, 2002. *De source sûre. Nouvelles rumeurs d'aujourd'hui*. Paris : Payot.
- CAUNE, Jean, 1999. *Pour une éthique de la médiation : le sens des pratiques culturelles*. Grenoble : PUG.
- CARDON, Dominique, GRANJON, Fabien, 2010. *Médiactivistes*. Paris : Presses de Sciences Po.

- CHAPOUTOT Claire, 2006. « Les blogs culinaires : quand Internet entre dans la cuisine », in Geneviève Cazes-Valette (dir.), *Faire la cuisine. Cahiers de l'Ocha*, n°11, p. 31.
- CHARAUDEAU, Patrick, 1997. *Le discours d'information médiatique. La construction du miroir social*. Paris : Nathan-INA.
- CHARON, Jean-Marie, 2001, « La presse magazine - Un média à part entière ? », « La presse magazine. Un média à part entière ? », *Réseaux*, n°105, pp. 53-78.
- CHÉROUX, Clément, 2009. *Diplopie : l'image photographique à l'ère des médias globalisés. Essai sur le 11 septembre 2001*. Paris : Point du jour.
- CHEVE, Dominique, 2001. « Les stéréotypes, entre opinion et posture critique », pp. 202 et s., in Boëtsch, Villain-Gandossi (dir.), *Hermès, "Les stéréotypes dans les relations Nord-Sud"*, n° 30, CNRS éditions.
- CLOT, Philippine, 2015. *Les présentations de soi au croisement des industries culturelles et des industries créatives, dans un contexte de reconfigurations de la sphère médiatique. Le cas de la mise en portrait et du storytelling dans la presse magazine*. Mémoire pour l'obtention du master 2 retic, Université Grenoble Alpes.
- CRARY, Jonathan, 1994. *L'art de l'observateur. Vision et modernité au XIXe siècle*. Paris : J. Chambon.
- DAHMEN-JARRIN, Zouha, 2012. « Mondialisation et culture numérique : le paradoxe des nouveaux dispositifs de communication », *Les Enjeux de l'information et de la communication*, mis en ligne le 6 avril 2012, URL : http://w3.u-grenoble3.fr/les_enjeux/pageshtml/travaux (consulté le 9 juin 2013, 11h18).
- DARRAS, Éric, 2008. « La coproduction des grands hommes. Remarques sur les métamorphoses du regard politique ». *Le Temps des médias*, n° 10, pp. 82-101.
- DAYANT, Daniel, 1994. « Entre public et privé : la construction sociale des images », *Hermès*, n° 13-14, pp. 19-26.
- DEBEAUVAIS, Rémy, VAUCLARE, Claude, 2010. *Étude de la filière du photojournalisme. Rapport de la société Ithaque*, Appui à la mission de l'IGAC, 2 juillet.
- DEBRAY, Régis. 1992. *Vie et mort de l'image*. Paris : Éditions Gallimard (coll. "Folio Essais").
- De CERTEAU, Michel, 1980. *L'invention du quotidien. Arts de faire*. Paris : Union générale d'éditions.
- DE LEMOS, Martins, DA LUZ CORREIA, Maria, OLIVEIRA, Madalena, 2011. « Les

- images numériques s'imaginent l'archaïque : mettre en perspective les cartes postales », *Sociétés*, n° 111, pp. 163-177.
- DULAY, Martine, 1973. « Le symbole de la baguette dans l'art paléochrétien », *REAug* 19 (Laboratoire d'études sur les monothéismes), pp. 3-38.
- ESQUENAZI, Jean-Pierre, 2008. « L'interprétation sociologique de l'image », in Bernard Darras (dir), *Images et études culturelles*. Paris : Publications de la Sorbonne, (Coll. Esthétique, série Images), pp. 37-50.
- FERGUSON Priscilla P., 2004. « La gastronomie en revues », *Critique*, n° 685-686, 2, p. 584.
- FERJANI, Riadh, 2002. « Internationalisations du champ télévisuel en Tunisie », pp. 155-178 in Tristan Mattelart (dir.), *La mondialisation des médias contre la censure. Tiers monde et audiovisuel sans frontières*. Bruxelles : de Boeck université, (Coll. « médias recherches. «Études »).
- FEYEL Gilles. « Naissance, constitution progressive et épanouissement d'un genre de presse aux limites floues : le magazine ». *Réseaux*, n°105, 2001, pp. 19-51.
- FEYEUX, Anaïs, 2008. « Existe-t-il une photographie cinétique ? », colloque international *Perspectives perceptives : l'art optique et cinétique sous observation*. Paris : Institut national d'histoire de l'art, 12 mars. www.centrechastel.paris4.sorbonne.fr/colloques.htm
- FIGES, Orlando, 2009. *Les chuchoteurs. Vivre et survivre sous Staline*. Paris : Denoël.
- FLICHY, Patrice, 1999, « Internet ou la communauté scientifique idéale », *Réseaux*, vol. 17, n° 97, 77-120.
- FLICHY, Patrice, 2010, *Le sacre de l'amateur. Sociologie des passions ordinaires à l'ère numérique*. Paris : Seuil.
- FREUND, Gisèle, 1974. *Photographie et société*. Paris : Seuil.
- GALLOT, Simone, 1969, « Le droit d'auteur et la reproduction par la photographie ou les procédés analogues », *BBF*, 1969, n° 1, pp. 15-24. [en ligne] <<http://bbf.enssib.fr/>> Consulté le 10 juin 2013.
- GOFFMAN, Erving, 1973. *La mise en scène de la vie quotidienne. La présentation de soi*. Paris : Les Editions de Minuit.
- GOTT, Richard, 2004. *Cuba: A new history*. New Heaven : Yale University Press.
- GOTT, Richard, 2006. Poster boy. *The Guardian*, Saturday 3 June.

- GRANJON, Fabien, 2001. *L'Internet Militant. Mouvement social et usage des réseaux télématiques*. Rennes : Apogée, « Média et Nouvelles technologies ».
- GROJNOWSKI, Daniel, 2011. *Usages de la photographie*. Paris : José Corti.
- GUNTHER, André, 2009. « Photographie et temporalité. Histoire culturelle du temps de pose », pp. 191-202, in Giovanni Careri, François Lissarrague, Jean-Claude Schmitt, Carlo Severi (dir.), *Traditions et temporalités des images*. Paris : EHESS.
- HALL, Stuart, 1994. « Codage, décodage », *Réseaux*, n° 68, pp. 27-39.
- HONG, Seok-Keong, 2002. « L'enjeu audiovisuel entre les deux Corées », pp. 253-278 in Tristan Mattelart (dir.), *La mondialisation des médias contre la censure. Tiers monde et audiovisuel sans frontières*. Bruxelles : de Boeck université, (Coll. « médias recherches. «Études »).
- HUET, Armel, ION, Jacques, LEFEBVRE, Alain, MIÈGE, Bernard, PÉRON, René, 1978. *Capitalisme et industries culturelles*. Grenoble : PUG.
- JOST, François, 2013. *Le culte du banal : de Duchamp à la télé réalité*. Paris : CNRS (Biblis).
- JOUËT, Josiane, 1987. *L'écran apprivoisé. Télématique et informatique à domicile*. Paris : CENT (Coll. « Réseaux »).
- JULIET, Charles, 2003 (rééd.). *L'Autre Faim. Journal V, 1989-1992*. Lyon : P.O.L.
- KIYINDOU, Alain, 2013, 'De la diversité à la fracture créative : une autre approche de la fracture numérique', *Revue française des sciences de l'information et de la communication* [en ligne], 2, 1 janvier 2013, consulté le 9 août 2013. URL : <http://rfsic.revues.org/288>
- KING, David, 1997. *The Commissar Vanishes. The falsification of Photographs and Art in Staline's Russia*. New York, Metropolitan Books.
- KREISWIRTH, Martin, 1992. 'Trusting the tale: the narrative turn in the human sciences'. *New Literary History*, Vol. 23, No. 3, pp. 629-657.
- LE COLLEN, Klervi, 2014. « L'économie de la photographie de presse et son évolution paradigmatique », pp. 121-134, in Joëlle Beurrier et Karine Taveaux-Grandpierre. *Le photojournalisme des années 1930 à nos jours*. Rennes : Presses universitaires de Rennes.
- LERNER, David, 1958. *The passing of traditional Society : Modernizing the Middle East*. Glencoe: The Free Press.
- LEVY-LEBLOND, Jean-Marc, 2006, « Toutes les cultures humaines construisent leurs outils conceptuels. La science est-elle universelle ? », *Le Monde Diplomatique*, mai.

- LONDE, Albert, 1888. *La photographie dans les arts, les sciences et l'industrie*. Paris : Gauthier-Villars.
- MADANI, Lotfi , 1996 : 316-324. « Les télévisions étrangères par satellite en Algérie : formation des audiences et des usages », *Tiers Monde*, n° 146, avril-juin.
- MARESCA, Sylvain, 2004. « L'introduction de la photographie dans la vie ordinaire. Éléments d'histoire orale », *Éléments photographiques*, 15, pp. 61-77.
- MATTELART, Armand, 1995, « Nouvelles utopies, grandes inquiétudes. Une éternelle promesse : les paradis de la communication », *Le Monde Diplomatique*, novembre.
- MATHONET, Anne 1996. *Regard et voyeurisme dans l'œuvre romanesque de Simenon*. Liège : éditions du Cefal, pp. 87-95.
- MICHALOS, Christina, 2004. *The Law of Photography and Digital Images*. London: Sweet and Maxwell Limited.
- MORIN, Claude, 2012. *La grande guerre des images. La propagande par la carte postale, 1914-1918*. Turquant : L'apart éditions.
- NORDENSTRENG, Karl, VARIS, Tapio, 1974. *Television Traffic - A One-way Street?* Paris: Unesco Reports and Papers on Mass Communication No. 70. Online <http://unesdoc.unesco.org/images/0000/000075/007560eo.pdf>
- PETRELLI, Daniella, WHITTAKER, Steve, 2008. 'Auto Topography. What can Physical Mementos tell us about Digital memories?', communication in The 26th annual CHI Conference, *Human factors in Computing systems*, Florence (Italy), April 5-10.
- PIAULT, Marc-Henri, 2000. *Anthropologie et cinéma*. Paris : Nathan.
- ROUILLÉ, André, 2005. *La photographie. Entre document et art contemporain*. Paris : Gallimard (Coll. « Folio. Essais »).
- SALMON, Christian, 2007. *Storytelling, la machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*. Paris : La Découverte.
- SCHILLER, Herbert, 1976. *Communication and cultural domination*. New York: Sharpe.
- SCHMIDTT, Laurie, 2010. *Dissonances d'une presse quotidienne en mutations. Enjeux de l'intégration des photographies d'amateurs au sein des pratiques journalistiques*. Thèse pour le doctorat en sciences de l'information et de la communication, Université Alpes-Grenoble, décembre.
- SICARD, Monique, 1997. « Les paradoxes de l'image ». *Hermès. Sciences et médias*. Paris : CNRS, pp. 45-54.

- SONNAC, Nathalie, 2001, « L'économie des magazines », *Réseaux*, n° 105, pp. 79-100.
- SONTAG Susan, 1967, *Against Interpretation. And other Essays*. New York : Farrar, Straus et Giroux (1^e éd. 1964).
- SONTAG Susan, 1973. *Sur la photographie*. Paris : Éditions Christian Bourgeois.
- STEPAN, Peter, 2000. *Photos that Change the World*. London : Prestel.
- TOURNIER, Michel, 1985, *La goutte d'or*. Paris : Gallimard.
- VERON, Eliséo : 1994. « De l'image sémiologique aux discursivités. Le temps d'une photo », *Hermès*, n° 13-14, pp. 45-63.
- VOLE, Hortense, 2004. *La promotion de l'art africain contemporain et les N.T.I.C.*. Paris : L'Harmattan.
- WOLTON, Dominique, 1990. « Le journaliste victime de son succès ». *Médiaspouvoirs*, n° 1, (août), pp. 6-22.
- WRONA, Adeline, 2012. *Face au portrait. De Sainte-Beuve à Facebook*. Paris : Hermann Editeurs.

Résumé

Le glissement du statut d'objet technique à celui d'objet idéologique est repérable dès l'avènement de la pratique photographique fin du XIX^e siècle, servant successivement au XX^e siècle le pacifisme des entre-guerres, l'héroïsme prolétarien, le modèle consumériste états-unien, l'inversion des stigmates pour les critiques non-alignées de l'ordre mondial de l'information, avant l'activisme des cybermilitants des printemps arabes au XXI^e siècle. À ce décryptage de la vanité d'une prise de vue objectivante, le travail d'auto-distanciation de Roland Barthes vis-à-vis de sa propre œuvre retrouve une actualité particulièrement bénéfique, à l'heure du numérique.

Abstract**Media imagery and objectivity for the actual digital photography period: the insoluble quest**

The shift from a technical object status to an ideological one was detectable immediately the advent of photographic practices, late nineteenth century, and then successively mobilized in the twentieth century in favor of the interwar pacifism, the proletarian heroism, the US consumerist model, the stigma reversing of non-aligned countries fighting the world information order, just before the Arab spring cyber activism in the twenty-first century. To decrypt the vanity of any objectifying photographic capture, the self-distancing posture of Roland Barthes from his own work could a particularly beneficial rereading in the digital period.

Resumen**Imágenes de los medios de comunicación y objetividad en el momento de la fotografía digital**

El cambio de la situación de un objeto técnico a la de un objeto ideológico fue intificable desde el advenimiento de la práctica fotográfica a finales del siglo XIX, sirviendo sucesivamente para el pacifismo del siglo XX entre las guerras, el heroísmo proletario, el modelo consumista de los estados unidos, la inversión de estigmas para los países no alineados contra el orden mundial de la información, antes el ciberactivismo de las revoluciones árabes en el siglo XXI. Para descifrar la vanidad de una captura fotográfica objetivanda, el trabajo de auto-distanciamiento de Roland Barthes en contra de su propio trabajo es particularmente benvenido en la era de la Fotografía digital.