



HAL
open science

#Dysturb. De nouveaux horizons d'attentes pour la photographie de presse

Maxime Fabre

► **To cite this version:**

Maxime Fabre. #Dysturb. De nouveaux horizons d'attentes pour la photographie de presse. Communication & langages, 2016, 2016 (190), pp.41-51. 10.4074/S0336150016014034 . hal-02354229

HAL Id: hal-02354229

<https://hal.science/hal-02354229>

Submitted on 7 Nov 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.

Communication & langages

<http://www.necplus.eu/CML>

Additional services for **Communication & langages**:

Email alerts: [Click here](#)

Subscriptions: [Click here](#)

Commercial reprints: [Click here](#)

Terms of use : [Click here](#)



#Dysturb. De nouveaux horizons d'attentes pour la photographie de presse

Maxime Fabre

Communication & langages / Volume 2016 / Issue 190 / December 2016, pp 41 - 51
DOI: 10.4074/S0336150016014034, Published online: 24 February 2017

Link to this article: http://www.necplus.eu/abstract_S0336150016014034

How to cite this article:

Maxime Fabre (2016). #Dysturb. De nouveaux horizons d'attentes pour la photographie de presse. Communication & langages, 2016, pp 41-51 doi:10.4074/S0336150016014034

Request Permissions : [Click here](#)



#Dysturb. De nouveaux horizons d'attentes pour la photographie de presse

MAXIME FABRE

1. UN PROJET SOUS TENSION : ART, INFORMATION ET PHOTOJOURNALISME

Crise de la photographie de presse, mort du photoreporter, les discours sur « la fin de... » ne cessent de trouver écho dans la sphère du photojournalisme. Les causes de l'effondrement seraient à la fois économiques, juridiques et médiatiques. Les médias traditionnels ne seraient plus suffisamment efficaces pour continuer à faire vivre la profession. C'est en tout cas dans ce contexte qu'est né le projet #Dysturb lancé par Benjamin Girette et Pierre Terdjman en février 2014, qui peut se résumer en quelques mots par : coller illégalement des photographies d'actualité, dans les rues de villes de plus en plus nombreuses. Paris, Lyon, New York ou encore Sarajevo. Le projet a pris de l'ampleur et s'appuie sur un certain nombre de revendications de la part des acteurs du photojournalisme. La déclaration du photoreporter Laurent Van der Stockt va d'ailleurs en ce sens quand il explique avec virulence que « la presse prend ses lecteurs pour des cons qui ne s'intéressent à rien. Il n'y a plus aucun sens de la hiérarchie de l'info. Le foot est devenu préoccupant que la situation internationale ! »¹.

Même constat pour Pierre Terdjman dans une interview adressée au *Journal International* : « #Dysturb est né de l'envie de partager les actualités et les sujets que nous couvrons en tant que photojournalistes, avec le plus

La présente publication se propose d'interroger le devenir artistique de la photographie de presse en analysant le projet #Dysturb, inauguré par un collectif de photojournalistes français en février 2014. En présentant une application sémiotique du concept d'« horizon d'attente », l'auteur suggère de comprendre le cas #Dysturb comme la circulation de photographies de presse à travers des espaces et des temporalités différents. Le devenir artistique est alors l'une des variables présupposées par les horizons d'attentes du projet.

Mots clés : sémiotique, communication, photojournalisme, #Dysturb, médias informatisés, art urbain, horizon d'attente

1. <http://www.polkamagazine.com/27/le-mur/l-info-descend-dans-la-rue/1653>



Illustration 1 : Logo de #Dysturb
Source : © Dysturb [<http://dysturb.com/>]

grand nombre. Lassés d'un manque de visibilité dans la presse traditionnelle et conscients du besoin de changement, nous avons créé avec Benjamin #Dysturb, en mars dernier »².

Les magazines relayent à leur tour l'initiative en la décrivant sous l'angle du « ras-le-bol » professionnel : « Ils veulent croire en ce nouveau format qui peut faire évoluer la manière d'informer, dans une société où la presse est sclérosée par les “réflexes marketing” et où la photographie s'est transformée en une “simple illustration” »³.

Trois concepts modélisent en fait le projet, sans qu'ils soient pour autant explicités par les acteurs précités : la question de l'information, celle du photojournalisme, et en creux celle de l'art, dont il faudra interroger le rôle. Ces trois concepts sont imbriqués dans des espaces et des supports différents. Car le propre de la démarche de #Dysturb est, comme l'explique le nom lui-même ainsi que l'utilisation du signe *hashtag*, de « perturber », du moins « toucher » et faire circuler le discours du projet à travers des espaces et supports différents : du mur à la rue, aux villes, aux pays, jusqu'aux *médias informatisés*⁴, et inversement. Il est important de dissocier dans un premier temps le discours de #Dysturb des discours d'escorte qui *accompagnent* le projet dans leurs différentes apparitions médiatiques. Pour cela, il nous a paru important de distinguer les corpus, en fonction de leurs espaces médiatiques respectifs, ce qui nous permet d'élaborer plusieurs niveaux de pertinence pour l'analyse. Nous distinguons ainsi :

- le site et les réseaux sociaux officiels liés au projet #Dysturb,
- les discours d'escorte produits par les industries médiatiques (journaux en ligne, magazines),
- les photographies affichées dans le cadre du projet et leur mise en scène.

2. http://www.lejournalinternational.fr/Dysturb-Le-photojournalisme-se-reinvente_a2295.html

3. *Polka Magazine*, art. cit.

4. « Dispositif médiatique qui permet la circulation des écrits d'écran sur les réseaux et les différents matériels informatiques. » Yves Jeanneret, *Critique de la trivialité*, Le Havre, Éditions Non Standard, 2014, p. 13.

Ces trois corpus permettent d'élaborer plusieurs axes de réflexion, que nous ferons interagir dans une démarche sémiotique et communicationnelle que nous pouvons déjà définir comme « complexe », au sens d'un agencement discursif *plurisémiotique* (texte, image, matérialité) et *transmédiatique* (photographie, rue, médias informatisés). La démarche est acrobatique mais révèle aussi en creux ce qui nous intéressera tout au long de l'analyse, autrement dit, la description d'*espaces tensifs dialogiques* dont la photographie, le journalisme et le devenir artistique de l'information médiatisée sont les trois composantes principales.

En cela, #Dysturb constitue un cas qui permet de comprendre les liens qui unissent, ou pas, ces thématiques, et ainsi de poser un certain nombre de questions sur ce qui caractérise « le devenir artistique de l'information ».

2. PRÉSENCES À DISTANCE :

CIRCULATIONS TRANSMÉDIATIQUES ET PHOTOJOURNALISME

#Dysturb, c'est d'abord et en premier lieu le collage illégal de photographies d'actualité sur les murs d'une ville (quelle que soit cette ville). C'est avant tout une démarche, que l'on peut qualifier d'acte militant. Des photographies sont spécifiquement choisies par les acteurs de #Dysturb pour être montrées au public, disons ici aux « passants », passagers d'un instant qui seraient susceptibles de voir ces images et, peut-être, d'y porter une attention particulière. Ce serait donc cette présence, voulue comme « inquiétante étrangeté » au sens freudien du terme⁵, qui serait mise en exergue dans la rue. Tension première d'une présence à peine visible car collée sur les murs d'une rue, espace ô combien interstitiel !, voué aux passages, plus ou moins rapides, d'un public, plus ou moins concerné. Double contrainte, à laquelle la présence de ces images doit répondre par ce qu'on pourrait appeler, dans la continuité de Barthes : « le choc photographique »⁶. Rencontre ponctuelle et particulière d'un spectateur et d'une image d'actualité marquante, et choisie dans ce but précis : « donner à voir » et « former le regard », selon les propres termes du fondateur Benjamin Girette. C'est ici que le projet s'approche le plus du devenir artistique de l'information, son but étant de déplacer la photographie de presse du média papier traditionnel à la rue, comme l'art urbain est le déplacement de la galerie vers ce qu'Allan Kaprow nomme dans *L'art et la vie confondus* : « l'urbain réel »⁷. La photographie ainsi exposée se retrouve mise en tension entre

5. « L'inquiétante étrangeté est cette variété particulière de l'effrayant qui remonte au depuis longtemps connu, depuis longtemps familier. Comment cela est possible, à quelles conditions le familier peut devenir étrangement inquiétant, effrayant, c'est ce qui ressortira de la suite. » Sigmund Freud, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1985, p. 256.

6. « Toutes ces surprises obéissent à un principe de défi (ce pour quoi elles me sont étrangères) : le photographe, tel un acrobate, doit défier les lois du probable et même du possible ; à l'extrême, il doit défier celles de l'intéressant : la photo devient "surprenante" dès lors qu'on ne sait pas pourquoi elle a été prise. [...] Dans un premier temps, la Photographie, pour surprendre, photographie le notable ; mais bientôt, par un renversement connu, elle décrète notable ce qu'elle photographie. Le "n'importe quoi" devient alors le comble sophistiqué de la valeur. » Roland Barthes, *La chambre claire : notes sur la photographie*, Paris, Gallimard, 1980, p. 59-60.

7. « L'art s'est déplacé de l'objet spécialisé en galerie vers l'environnement urbain réel ; vers le corps et l'esprit réels ; vers les technologies de communication. » Allan Kaprow, *L'art et la vie confondus*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1999, p. 261.

ce qu'on pourrait appeler le *studium* de la rue, du regard en surplomb et de la vision détachée, et le *punctum* photojournalistique⁸, marqué par des photographies « chocs ».

Par ce biais, #Dysturb opère une *déterritorialisation*, comme diraient Deleuze⁹ et Guattari, qui constitue aussi une *re-sémiotisation* du statut de la photographie de presse. Car la présence de photographies d'actualité dans la rue re-contextualise ces photographies et leur confère une aura bien différente. Elles ne sont plus médiatisées par un journal ou magazine traditionnel, mais exposées dans cet « urbain réel » dont parlait Kaprow. Le projet #Dysturb se situe en premier lieu dans ce processus de déterritorialisation, à travers une performance militante, qui sera par ailleurs elle-même mise en scène par l'utilisation des médias informatisés, et plus particulièrement des réseaux sociaux.

Mais #Dysturb, c'est aussi un réseau *d'interdiscours*¹⁰ mis en tension dans des espaces médiatiques hétérogènes. Du « faire descendre l'information dans la rue » au « renouvellement du photojournalisme » et à la « formation du regard », les contradictions, ou plutôt ambiguïtés, apparaissent rapidement et semblent constitutives du projet.

Car si c'est la rue qui est le point de départ de la démarche militante, ce sont en fait les médias informatisés qui prennent le relais du projet. Et c'est un point intéressant car affirmé et développé dans la démarche même de #Dysturb.

3. LES CANONS DU PHOTOJOURNALISME

Instagram¹¹, Facebook¹², Twitter¹³ et bien évidemment le site officiel¹⁴, #Dysturb s'expose aussi à travers les médias informatisés en général, et sous la forme de publications instantanées qui mettent en scène la performance dite « illégale ». Paradoxe intéressant d'une démarche judiciairement punissable et pourtant allègrement exposée par des photographies de l'acte lui-même sur ces mêmes réseaux. En fait, la prise de risque dans la rue vient rejoindre et faire référence implicitement à la prise de risque photographique, plus importante, sur les terrains

8. Roland Barthes, *La chambre claire. . .*, op.cit., p. 36.

9. « Chez les animaux nous savons l'importance de ces activités qui consistent à former des territoires, à les abandonner ou à en sortir, et même à refaire territoire sur quelque chose d'une autre nature (l'éthologue dit que le partenaire ou l'ami d'un animal "vaut en chez soi", ou que la famille est un "territoire mobile"). À plus forte raison l'hominien : dès son acte de naissance, il déterritorialise sa patte antérieure, il l'arrache à la terre pour en faire une main, et la reterritorialise sur des branches et des outils. Un bâton à son tour est une branche déterritorisée. Il faut voir comme chacun, à tout âge, dans les plus petites choses comme dans les plus grandes épreuves, se cherche un territoire, supporte ou mène des déterritorialisations, et se reterritorialise presque sur n'importe quoi, souvenir, fétiche, ou rêve. [...] On ne peut même pas dire ce qui est premier, et tout territoire suppose peut-être un déterritorialisation préalable ; ou bien tout est en même temps. » Jacques Deleuze, Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2005, p. 66.

10. Jean-Jacques Courtine, « Analyse du discours politique », *Langages*, 62, 1981, p. 54.

11. <https://instagram.com/dysturb/>

12. <https://www.facebook.com/Dysturb>

13. <https://twitter.com/dysturbofficial>

14. <http://d219x6t5qap4y.cloudfront.net/>

de guerre de l'actualité. C'est en tout cas une hypothèse que nous postulons. Les photographies choisies sont en effet le plus souvent issues du photojournalisme le plus connu car le plus médiatisé, celui qui consiste à prendre des photographies sur les terrains d'opérations les plus dangereux du monde : Ukraine, Syrie et Irak en tête.

#Dysturb, c'est donc aussi la question du photojournalisme comme profession, de son renouvellement par des démarches qui sont censées briser les codes traditionnels des industries médiatiques, mais qui pourtant viennent réactiver l'imaginaire doxal de la photographie de presse : la prise de risque sur les théâtres d'opérations de l'actualité. #Dysturb s'inscrit textuellement dans la longue tradition d'un âge d'or du photojournalisme, celui des Robert Capa, Henri Cartier-Bresson et Gilles Caron, tout en voulant le modifier dans sa médiatisation. Et le choix du noir et blanc pour les images exposées dans la rue, même s'il n'est pas désiré mais permet de réduire les coûts du projet, vient tout de même, en tant que signe plastique, réactiver cet imaginaire de l'âge d'or à travers une esthétique particulière et identifiable par tous : les années 1940-1950, puis 1960-1970, de la génération dite des « trois A » (les agences photographiques Gamma, Sipa et Sygma).

4. DES ESPACES TENSIFS AUX TEMPORALITÉS TENSIVES

Nous avons parlé d'*espaces tensifs*, il serait tout aussi juste de parler de *temporalités tensives*. Car diffuser et coller des photographies d'actualité dans la rue, c'est faire coïncider le « ça a été » barthésien¹⁵ ou « l'avoir été là » véronien¹⁶ à l'*icéité* de la rue, à « l'ici et maintenant » de la temporalité quotidienne, mais aussi à « l'être-là » des médias informatisés. La photographie est à la fois une configuration sensible (en rapport à l'expérience de la prise de vue et de sa réception), un produit (en relation avec une pratique, le photojournalisme) et un discours (caractère textuel et contextuel de l'image soumise à une énonciation).

Pour résumer plus simplement, ces photographies sont prises dans des espaces et temporalités très différents, en tension mais aussi et surtout en circulation constante. Et finalement, ce ne sont plus les photographies en elles-mêmes qui semblent être valorisées dans ce processus, c'est-à-dire leur textualité, mais bien plus encore la mise en scène qui les accompagne et le discours qui les escorte. #Dysturb est en fait un dispositif actantiel qui ne se limite pas au simple fait de regarder une image d'actualité, il implique d'autres modes, comme la sensori-motricité du spectateur (dans la rue comme sur les médias informatisés) et la distance méta-photojournalistique, autrement dit, de questionnement plus large sur l'avenir du photojournalisme.

Ce que reconnaissent par ailleurs très bien les fondateurs, qui voient dans l'évolution de leur démarche une nouvelle dimension, pédagogique, d'éducation à l'image informative et à la profession qui la sous-tend. La performance de départ

15. « Cela que je vois s'est trouvé là, dans ce lieu qui s'étend entre l'infini et le sujet (operator ou spectator) ; il a été là, et cependant tout de suite séparé ; il a été absolument, irrécusablement présent, et cependant déjà différé. » Roland Barthes, *La chambre claire*. . . , *op. cit.*, p. 121.

16. Eliseo Verón, « De l'image sémiologique aux discursivités : le temps d'une photo », *Hermès*, 13-14, 1994, p. 53.

devient même un faire-valoir plus large pour d'autres revendications, d'autres discours, notamment celui qui concerne l'industrie médiatique actuelle (sur la photographie bien évidemment).

Finalement, ce sont d'autres médias, les médias informatisés, qui prennent le relais de la médiatisation de #Dysturb. Alors que ce sont ces mêmes photojournalistes qui critiquaient l'utilisation de ce qu'Yves Jeanneret nomme les *industries médiatisantes* que sont Instagram, Facebook et Twitter¹⁷. En fait, deux espaces se trouvent non en tension, mais plutôt en relation quasi-symbiotique. Tension « territoriale » qui va de l'imaginaire d'un espace « libre » de la rue à celui considéré tout aussi « libre » d'Internet. Même les médias traditionnels (pourtant critiqués par le projet) vont jusqu'à relayer le discours de #Dysturb. Ce parallèle entre la rue et Internet est d'autant plus intéressant qu'il alimente un imaginaire trompeur de ces deux médias.

La rue, considérée ici dans son *immédiateté* face à la médiatisation des industries médiatiques, est aussi ce qu'on pourrait appeler un « espace fluctuant », interstitiel et donc à l'opposé du *punctum*, ou disons plutôt un « événement énonciatif »¹⁸ voulu par la photographie du projet exposée dans la rue ; tandis qu'Internet est un espace où une panoplie d'architextes (c'est-à-dire d'écritures qui conditionnent d'autres écritures) viennent dicter les publications faites par le projet, du *like* au « partage » en passant par le « commentaire ». Les photographies se retrouvent ainsi prises dans un nouveau dispositif, non moins « industriellement » formaté que les médias traditionnels. L'image de presse est alors tiraillée entre sa prétention à être un objet unique, exposé dans la rue, et sa propension à circuler et être partagée, par le hashtag, sur lesdits réseaux sociaux.

La prétention *transmédiatique* du projet crée en fait ce qu'on pourrait appeler de la « présence à distance ». L'intraitable photographique barthésien¹⁹, ce qui fait qu'une chose a vraiment été là dans le passé et se retrouve de nouveau présent par sa



Illustration 2 : Mise en scène de la performance artistique
Source : à gauche et à droite : © Dysturb sur Instagram

17. Yves Jeanneret, *Critique de la trivialité. . . , op. cit.*, p. 12.

18. Claude Zilberberg, « Pour saluer l'événement », *Nouveaux Actes Sémiotiques*, 111, 2008, <http://epublications.unilim.fr/revues/as/1601>.

19. Variante conceptuelle du « ça-a-été » exposé plus haut : « Le nom du noème de la Photographie sera donc : “Ça-a-été”, ou encore : l’Intraitable ». Roland Barthes, *La chambre claire. . . , op. cit.*, p. 120.

représentation photographique, est en fait contrebalancé par « l'espace fluctuant » de la rue et le conditionnement des réseaux sociaux. Présences photographiques re-mises à distance dans la démarche du projet, ce que nous allons voir dans la partie suivante.

5. DES ESPACES TENSIFS DIALOGIQUES AU DEVENIR ARTISTIQUE DE LA PHOTOGRAPHIE DE PRESSE

La question qui nous intéressera et qui dirigera notre questionnement sur le devenir artistique de la photographie de presse est en fait celle posée par Nelson Goodman quand il explique que l'on ne doit plus se demander « qu'est-ce qui est art ? », mais plutôt « quand est-ce de l'art ? »²⁰. En déplaçant l'interrogation, Nelson Goodman fait bien plus que réinterroger le monde de l'art, il permet l'ouverture d'une démarche explicitement sémiotique et surtout *pragmatique*. Pour le dire autrement, l'image peut changer de statut selon les pratiques sociales au sein desquelles elle est sémantisée.

Il faut cependant rappeler que le discours officiel de #Dysturb et de ses protagonistes n'est pas explicitement artistique. Ce sont la mise en scène et les discours d'escorte produits par les industries médiatiques (issus de notre corpus) qui proposent une interprétation selon laquelle le projet est considéré comme artistique, TF1 titrant par exemple « ces artistes de rue adeptes de l'affichage sauvage », ou *Fisheye*, « la carte de l'expo sauvage à Paris ». De même, les images en elles-mêmes ne sont pas mises en valeur dans le projet et la circulation médiatique du projet. C'est la déterritorialisation de ces photographies et leur mise en contexte dans la rue qui *re-sémantisent* l'image ainsi que le projet vers ce que l'on appelle ici le devenir artistique de l'information. Ce devenir est surtout à lier à celui de l'acte militant de la performance artistique dans la rue, et sa mise en scène sur les réseaux sociaux.

Par ailleurs, #Dysturb remet le corps au cœur de la photographie et finalement au centre de ce qu'on pourrait appeler la *sémiosis artistique*. Car le dispositif actantiel, défini plus haut, place le spectateur dans une situation *intramondaine*²¹, tandis que les images, affichées en grande taille dans la rue, le placent dans un rapport « je-tu », entre regardant et regardé, et ouvrent au dialogue intime et introspectif entre le texte photographique et le passant d'un instant. Ce que permet aussi le cadrage, et l'emplacement du collage photographique dans la rue, qui est en fait un « morceau choisi », une fenêtre ou *templum* romain²², ouvert vers un

20. Nelson Goodman, *Manières de faire des mondes*, Paris, Éditions Jacqueline Chambon, 1992, p. 89-90 et 93.

21. C'est-à-dire « dans le monde », qui s'applique à la vie sociale dans la philosophie d'Heidegger.

22. « Le *templum* antique romain était un dispositif de vision : vision oculaire de l'augure et vision sacrée de divination. Des signes réels (des oiseaux) présents au sein du cadre rectangulaire délimité y prenaient une autre signification et devenaient objets à interprétation. [...] Le système opératoire du cadre rectangulaire est comparable à celui du *templum* romain antique. Le cadre qui entoure un tableau fonctionne lui aussi en tant que dispositif de vision commençant et commandant une lecture, une représentation, une interprétation de marques de peinture en signes picturaux. Le spectateur du tableau lit et interprète les traces laissées par le pinceau contre la toile. Il en fait aussi naître un sens. » Louise Charbonnier, *Cadre et regard : généalogie d'un dispositif*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 30.

« ailleurs » photojournalistique. L'affichage « sauvage » est en réalité une opération purement rhétorique qui vise à mettre en valeur la dimension artistique du projet à travers deux variables : l'esthétisation des images et l'exposition de ces images dans la rue à la manière de l'art urbain. La possibilité de recirculation de ces photographies sur les réseaux sociaux pose ensuite de nouvelles interrogations.

À partir du questionnement de Nelson Goodman, on pourrait définir une brève typologie du devenir artistique du photojournalisme, sous la forme suivante.

- La valorisation muséale (exemples : les expositions consacrées aux photographies de Magnum à l'Hôtel de Ville de Paris, du 12 décembre 2014 au 25 avril 2015, ou de l'AFP, avec la collection virtuelle en partenariat avec la BNF).
- La valorisation par l'auteur et l'histoire (exemples : les livres consacrés à Cartier-Bresson, Capa, Caron, Depardon et l'utilisation de leurs photographies dans les manuels d'Histoire).
- Une troisième voie, qui serait la valorisation par l'acte militant, la performance de l'art urbain (le cas de #Dysturb).

Si nous nous accordons sur le fait que le devenir artistique de la photographie de presse passe pour #Dysturb par l'acte militant et sa mise en scène, ce devenir semble être un « faire-valoir » pour des questionnements plus larges sur les industries médiatiques (notamment sur le pouvoir de diffusion incarné par les industries de l'édition), ainsi qu'une mise en valeur (ou revalorisation) du photojournalisme. Mais toutes ces interrogations ne sont pas seulement en tension, elles sont aussi et surtout *dialogiques*, en interaction forte car coexistant au sein d'un même projet. Elles interagissent constamment entre elles et forment un « paquet de significations », ce qu'on pourrait appeler en termes sémiotique et communicationnel des espaces tensifs dialogiques.

#Dysturb a su évoluer au fil du temps. Du simple « collage illégal », nous sommes passés à des revendications plus profondes qui passent elles-mêmes par une mise en scène et une esthétisation de plus en plus fortes du projet dans le temps long.

De l'amateurisme au professionnalisme photographique, du collage à la *pédagogie*, du français à l'anglais et à la mondialisation du projet, #Dysturb s'est considérablement développé. Et sa posture *tensive*, tiraillée entre la démarche artistique, les revendications corporatistes d'une profession (le photojournalisme) et les questions sur les industries médiatiques, est de plus en plus évidente et de plus en plus complexe.

Par ailleurs, cette mondialisation ainsi que la visibilité ostentatoire des différentes « facettes » du monde, que Daniel Thierry nomme « le grand assemblage du panoptique planétaire »²³, par les photographies affichées, ne vont pas sans poser de nouvelles questions quant à l'esthétique photojournalistique et au stéréotypage discursif de l'image de presse, comme l'a par exemple montré Adeline

23. Daniel Thierry, « Le grand assemblage du panoptique planétaire », *Sur le journalisme, About journalism, Sobre jornalismo*, 3(1), 2014, <http://surlejournalisme.com/rev/index.php/slj/article/view/134>



Illustration 3 : Évolution du projet dans le temps, de la mise en scène amateur au noir et blanc artistique
 Source : à gauche : © Dysturb Facebook publiée le 2 mai 2014;
 à droite : © Dysturb Facebook publiée le 25 avril 2015

Wrona avec son analyse de ce qu'on a appelé la Madone de Fukushima²⁴, héritière de la célèbre Madone de Bentalha²⁵. Les codes et genres photojournalistiques tendraient à se mondialiser, et #Dysturb l'exemplifie aussi très bien par sa démarche transnationale et son passage sur déjà quatre continents (Europe, Amérique, Océanie et Afrique).

#Dysturb est donc un complexe de *stratégies énonciatives* hétérogènes. Et ce sont ces « stratégies » qui infléchissent profondément le cœur du projet. La photographie exposée dans la rue passe au second plan, derrière le questionnement sur le photojournalisme comme profession, et celui sur l'éducation au regard photographique. Mais ces stratégies sont sous-tendues par une démarche artistique, la performance en elle-même, revendiquée dans sa mise en scène, à travers les réseaux sociaux et les discours d'escorte diffusés par les autres médias.

Il n'est donc pas question de dire que l'art ne serait qu'un pur « faire-valoir » d'un projet plus large et plus politique dont #Dysturb et ses protagonistes, Benjamin Girette et Pierre Terdjman, seraient les instigateurs. L'art se trouve en fait mis en tension avec d'autres valeurs, dont nous avons exposé les enjeux. Et ces tensions sont parties prenantes de la signification globale du projet, qui exemplifie le débat régulier qui existe entre l'art et l'image à visée informative. Il suffit de voir la polémique déclenchée par la remise du prix du World Press Photo de 2015²⁶, polémique centrée sur la tension entre art et photojournalisme, esthétisation et mise en scène, regard et information.

24. Adeline Wrona, « Une madone à Fukushima. La condition numérique du portrait de presse », *Sur le journalisme, About journalism, Sobre jornalismo*, 3(1), 2014, <http://surlejournalisme.com/rev/index.php/slj/article/view/137>

25. Dominique Ducard, « Stéréotypage discursif d'une image de presse ». *Communication & langages*, 165, 2010, p. 3-14.

26. Le prix a été retiré au photoreporter Giovanni Troilo pour « information falsifiée » concernant à la fois la mise en scène des images prises à Charleroi, ainsi que le lieu de prise de vue qui avait été modifié par le photographe lui-même. http://www.lemonde.fr/culture/article/2015/03/04/le-world-press-photo-retire-son-prix-a-giovanni-troilo-pour-son-travail-sur-charleroi_4587501_3246.html

CONCLUSION : DE NOUVEAUX HORIZONS D'ATTENTES POUR LA PHOTOGRAPHIE DE PRESSE, QUAND LE PHOTOJOURNALISME DEVIENT ART : LE CAS #DYSTURB

Prises dans les passages des réseaux urbains comme ceux des médias informatisés, les photographies de presse se sont trouvées dans la démarche « dysturbienne » en tension entre plusieurs discours, souvent antagonistes, mais qui pourtant coexistent ici dans un même projet. L'idée paraîtrait inacceptable si elle n'était pas sous-tendue par un « horizon d'attente », défini en ces termes par le sociologue Hans Robert Jauss :

La fusion des deux horizons : celui qu'implique le texte et celui que le lecteur apporte dans sa lecture peut s'opérer dans la jouissance des attentes comblées, dans la libération des contraintes et de la monotonie quotidienne, dans l'identification acceptée telle qu'elle était proposée, ou plus généralement dans l'adhésion au supplément d'expérience apporté par l'œuvre. Mais la fusion des horizons peut aussi prendre une forme réflexive : distance critique dans l'examen, constatation d'un dépaysement, découverte du procédé artistique, réponse à une incitation intellectuelle – ce pendant que le lecteur accepte ou refuse d'intégrer l'expérience littéraire nouvelle à l'horizon de sa propre expérience.²⁷

Dans la définition donnée par Jauss de « l'horizon d'attente », il existe donc une dimension pragmatique qui, resituée à l'aune de la sémiotique peircienne, permet de comprendre pourquoi le projet initié par Pierre Terdjman et Benjamin Girette implique autant de tensions. En rappelant l'importance du contexte au sein du processus interprétatif, Charles Sanders Peirce explique que la *sémiosis* est toujours le mouvement d'avancée d'un signe vers un autre signe²⁸. Autrement dit, on ne peut interpréter le *representamen* qu'en situation, or ces situations fluctuent en fonction des interprètes, des supports et des circulations de l'objet réel. Si l'on analyse le projet dans son ensemble comme nous l'avons fait, alors toutes ces interprétations se retrouvent en conflit, en tension les unes par rapport aux autres. C'est pourquoi la définition de Jauss, complétée par celle de Peirce, permet d'envisager l'« horizon d'attente » du point de vue non plus seulement de la sociologie, mais de ce que l'on pourrait appeler dans la continuité d'Eliseo Verón la « *sémiosis sociale* »²⁹. L'« horizon d'attente » devient alors un « espace de réception fluctuant » et donc naturellement *tensif* du fait de la diversité des supports, des interprètes et des discours qui le composent. C'est d'ailleurs du point de vue de la sémiotique tensive que nous allons conclure³⁰.

Les tensions qui animent le projet #Dysturb sont à la fois des valeurs : le photojournalisme comme profession, l'art urbain, les industries médiatiques et l'information par l'image ; mais aussi des catégories spatio-temporelles : de la photographie collée au mur à la rue, aux villes et jusqu'aux médias informatisés.

C'est dans cet espace fluctuant que se situe le devenir artistique de la photographie de presse. Mais il s'agirait ici de ne pas confondre le « devenir » et

27. Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1990, p. 259.

28. Charles Sanders Peirce, *Écrits sur le signe*, Paris, Seuil, 1978.

29. Eliseo Verón, *La sémiotique sociale, fragments d'une théorie de la discursivité*, Paris, PUV, 1987.

30. Jacques Fontanille, Claude Zilberberg, *Tension et signification*, Bruxelles, Mardaga, 1998.

la « finalité ». Nous avons précisément introduit le terme d'« horizon d'attente » pour expliciter la conviction peircienne qui est la nôtre. À savoir que le devenir artistique de la photographie de presse n'est qu'un devenir « parmi d'autres », il n'en est aucunement son « aboutissement » ou sa « finalité ». Souvenons-nous que la sémosis est toujours le mouvement d'avancée d'un signe vers un autre signe, jamais son épuisement par une quelconque forme discursive, qu'elle soit artistique, informationnelle ou militante. Dans le cas de #Dysturb, le devenir artistique est effectivement l'une des variables présupposées par l'horizon d'attente du projet.

Bibliographie

- Barthes Roland, *La chambre claire : notes sur la photographie*, Paris, Gallimard, 1980
- Charbonnier Louise, *Cadre et regard : généalogie d'un dispositif*, Paris, L'Harmattan, 2007
- Courtine Jean-Jacques, « Analyse du discours politique », *Langages*, 62, 1981, p. 9-128
- Deleuze Jacques, Guattari Félix, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2005
- Ducard Dominique, « Stéréotypage discursif d'une image de presse », *Communication & langages*, 165, 2010, p. 3-14
- Fontanille Jacques, Zilberberg Claude, *Tension et signification*, Bruxelles, Mardaga, 1998
- Freud Sigmund, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1985
- Goodman Nelson, *Manières de faire des mondes*, Paris, Éditions Jacqueline Chambon, 1992
- Jauss Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1990
- Jeanneret Yves, *Critique de la trivialité*, Le Havre, Éditions Non-Standard, 2014
- Kaprow Allan, *L'art et la vie confondus*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1999
- Peirce Charles Sanders, *Écrits sur le signe*, Paris, Seuil, 1978
- Thierry Daniel, « Le grand assemblage du panoptique planétaire », *Sur le journalisme, About journalism, Sobre jornalismo*, 3(1), 2014, <http://surlejournalisme.com/rev/index.php/slj/article/view/134>
- Verón Eliseo, *La sémosis sociale, fragments d'une théorie de la discursivité*, Paris, PUV, 1987
- Verón Eliseo, « De l'image sémiologique aux discursivités : le temps d'une photo », *Hermès*, 13-14, 1994, p. 45-64
- Wrona Adeline, « Une madone à Fukushima. La condition numérique du portrait de presse », *Sur le journalisme, About journalism, Sobre jornalismo*, 3(1), 2014, <http://surlejournalisme.com/rev/index.php/slj/article/view/137>
- Zilberberg Claude, « Pour saluer l'événement », *Nouveaux Actes Sémiotiques, Recherches sémiotiques*, 111, 2008, <http://epublications.unilim.fr/revues/as/1601>.

MAXIME FABRE
fabre_maxime@live.fr