



HAL
open science

Veilles photographiques : nouvelles morales du portrait de territoire

Julia Bonaccorsi

► **To cite this version:**

Julia Bonaccorsi. Veilles photographiques : nouvelles morales du portrait de territoire. Colloque Portraits de pays. Textes, images, sons - Centre culturel international de Cerisy, Jul 2019, Cerisy-la-Salle, France. hal-02420165

HAL Id: hal-02420165

<https://hal.science/hal-02420165>

Submitted on 20 Aug 2020

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 au *Colloque Portraits de pays. Textes, images, sons* - Centre culturel international de Cerisy, Juillet 2019, Cerisy-la-Salle, France

Draft, version définitive à paraître en 2020

Veilles photographiques :

nouvelles morales du portrait de territoire

Julia Bonaccorsi

Qu'advient-il au portrait de pays quand on le confronte aux formes ordinaires, banales, peu légitimes, de la communication numérique contemporaine présentant et promouvant des espaces idéaux ou vécus, auprès de publics, de touristes ou d'habitants ? J'ai souhaité m'intéresser à des formats et des médias qui révisent et revisitent, par les thèmes, les supports et les pratiques mobilisés, la fonction sociale et instituante du « portrait de pays » et qui bousculent ses lieux communs idéologiques, sa morale et ses bonnes intentions, pour en construire d'autres. « Le territoire est un objet de discours, visuel et verbal, il est une médiation qui agit sur et par les dynamiques de socialisation, il est toujours un construit et un produit symbolique en même temps qu'il relie les hommes et les femmes à leur espace de vie »¹. Dans les opérations de mise en récit des territoires orchestrées par les institutions publiques et des organisations privées – autrement dit, dans les stratégies de communication publique et territoriale –, certaines dimensions du genre du portrait de pays semblent particulièrement condensées à travers les mutations médiatiques liées au numérique, comme si elles faisaient l'objet d'une réduction à feu vif. Ces caractéristiques du portrait de pays sont plus spécifiquement la place importante occupée par le récit visuel et l'étroite imbrication entre des fins commerciales, culturelles ou idéologiques².

Prosaïquement, c'est cette « réduction » qu'offrent à notre attention les collections photographiques éditorialisés par les comptes Twitter ou Instagram, indexées par des mots-clés

¹ Julia Bonaccorsi, Sarah Cordonnier, « Le territoire au pluriel : pratique, objet, concept d'une démarche communicationnelle et collective », In, Bonaccorsi Julia, Cordonnier Sarah (dir.), *Territoires. Enquête communicationnelle*, Paris, EAC, 2019, p. i.

² David Martens, « Qu'est-ce que le portrait de pays ? Esquisse de physiologie d'un genre mineur », *Poétique*, 2018/2 (n° 184), p. 247-268.

toponymiques. Les gouvernements locaux, selon des objectifs de communication publique ou plus spécifiquement touristique, inscrivent ces médias dans leurs stratégies de communication, en faisant appel à des productions dites amateurs³. Instagram fait-il « portrait » ? Assurément non. Cependant, la prégnance sociale de ces médiations visuelles fondées sur la contribution du regard ordinaire n'est pas à négliger et s'oppose aux propriétés de flux, de surenchère, de déjà-vu et d'éphémère trop rapidement associées aux usages sociaux de la photographie numérique. Au contraire, scruter les modalités sociales et symboliques de ces écritures numériques sollicitées – en tant qu'elles reposent sur la contribution amateur par la production d'un discours visuel – permet de nous saisir des conditions contemporaines du portrait de territoire, au moins en partie.

Il semble que le portrait en tant que genre repose sur une dynamique d'unité et de synthèse, matérialisée par des formats, des supports, des collections et une visée énonciative précis. Dans les objets concrets qui m'occuperont, l'unité, la visée synoptique, la production d'un point de vue, l'auctorialité, sont à première vue autant d'ingrédients manquants pour que l'énonciation en jeu dans ces documents et ces formats puisse être qualifiée comme un portrait : le fragment, la dispersion, la polyphonie, la non-clôture semblent au contraire prédominer.

Anne Beyaert-Geslin a joliment formulé – certes, à propos du portrait de sujets humains –, la dialectique à l'œuvre : « Le portrait indique plus précisément comment le sujet prend place dans son monde, celle qu'il donne et désigne à autrui. Il n'indique donc pas seulement ce que deux êtres sont l'un pour l'autre, mais ce qu'ils sont dans un certain monde »⁴. En déplaçant cette proposition vers le domaine du territoire, comme « sujet », il m'importera de comprendre la nature de la relation qui s'opère entre le photographié et le photographe, c'est-à-dire « ce qu'ils sont dans un certain monde », celui du dispositif représentatif. L'amateur photographe est requalifié en portraitiste, puisque cette qualité de non-professionnel est impérative dans les processus communicationnels évoqués ; la fabrique de la valeur de représentation, c'est-à-dire la prétention à une vérité du pays ou du territoire par le portrait tient à cette qualité d'amateur, dans la relation qui est établie avec une autorité légitimatrice du portrait, somme de l'ensemble des regards amateurs.

³ À ce titre, certaines communautés sont déjà organisées à la jonction entre l'impulsion des industries médiatiques (Instagram) et des pratiques de communication institutionnelles qui réunissent ces acteurs lors de rencontres ou « Instameets » d'échange de visibilité : la carte des communautés des Igers de France synthétise cette logique : <https://www.instagramersfrance.fr/villes>. Cependant, les stratégies auxquelles je m'intéresse ne s'adressent pas forcément à des communautés mais des individus.

⁴ Anne Beyaert-Geslin, *Sémiotique du portrait*, Paris, De Boeck Supérieur, 2017, p. 10.

Dans son travail sur le « portrait du roi », Louis Marin définit le portrait comme toutes les formes discursives, rituelles et visuelles par lesquelles le roi est représenté en figure, alors que son corps physique est absent. Marin développe également cette réflexion dans un texte issu d'un exposé oral en octobre 1981 : « La ville dans sa carte et son portrait »⁵. Ces deux textes décrivent spécifiquement les rapports entre pouvoir et représentation, selon une analyse du dispositif représentatif comme moyen de puissance et fondement de la puissance.

Pouvoir, c'est être en état d'exercer une action sur quelqu'un ou sur quelque chose ; non pas agir ou faire, mais avoir la puissance, avoir la force de faire ou d'agir. [...] Autrement dit, (...), que le dispositif représentatif opère la transformation de la force en puissance, de la force en pouvoir ; d'une part en mettant en réserve la force, c'est la puissance, et, d'autre part, en valorisant cette puissance en état légitime, obligatoire, en justifiant la puissance.⁶

À qui profitent le portrait (et donc, qui en tire bénéfice) et le pouvoir ? Dans les deux écrits précédemment cités, Marin rend compte du dispositif poétique et perspectif que constitue la représentation, en prenant au sérieux la matérialité des supports, des formes, des signes, comme figuration et énonciation du territoire, autrement dit, une médiation politique. Celle-ci engage des régimes d'autorité et des enjeux socio-politiques pragmatiquement situés.

En quoi ces ensembles d'images photographiques éditorialisées par des plateformes numériques font-ils « portrait » – et de quel pays ou territoire ? Au contraire, génèrent-ils des a-portraits, en tant que sans forces et sans pouvoir ? Le portrait de pays est-il un mythe ? Nous le postulons dans une perspective sémiologique. À qui profite le mythe ? À qui bénéficie-t-il ? Notre investigation dans ce chapitre portera ainsi sur les pouvoirs du portrait. Deux hypothèses d'analyse en découlent.

Première hypothèse, le portraitiste-auteur et le regardeur-lecteur sont particulièrement difficiles à discriminer dans le cas des médias informatisés. Roland Barthes distinguait trois actions dans la production de la signification photographique : celle de l'*Operator* (voué au *faire*), du *Spectator* (assigné à *regarder*) et du *Spectrum* (résigné à *subir*)⁷. Or, dans le cas des réseaux sociaux numériques, on perçoit l'indiscernabilité matérielle entre les statuts d'*Operator* et de *Spectator*, qui peuvent aussi bien être occupés par le photographe amateur ou par les instances médiatrices que sont les administrations territoriales et les institutions. La communication numérique et la contribution photographique engagent une dynamique du « vu » et de l'« être

⁵ Présenté lors du colloque de l'« Agence d'urbanisme pour l'agglomération strasbourgeoise sur le projet urbain », 1981. Louis Marin, « La ville dans sa carte et son portrait. Propositions de recherche » (1983), in *De la représentation*, Paris, Gallimard, 1994, p. 204-218.

⁶ Louis Marin, « Le pouvoir et ses représentations » (1980), dans *Politiques de la représentation*, Paris, Collège International de Philosophie, Kimé, 2005, p. 73.

⁷ Roland Barthes, « La chambre claire », In *Œuvres complètes III 1974-1980*, Paris, Seuil, 1994, p. 1114.

vu » qui est tissée entre des pratiques culturelles (de la photographie amateur, de l'usage des réseaux sociaux, de la ville), la pratique communicationnelle d'une instance (institution, organisation, collectif) et le dispositif médiatique (le réseau social numérique et sa norme éditoriale).

Je fais la seconde hypothèse que les autorités énonciatrices sont particulièrement disséminées et que, de ce point de vue, le pouvoir de la représentation est faible, de peu d'efficacité sociale ou politique : à la différence des conclusions de Marin, la mise en réserve de la force et du pouvoir est peu tangible quand il s'agit de la photographie amateur et du flux des publications en ligne, *a priori* opposées aux prétentions synoptiques du genre du portrait.

De fait, mon questionnement est resserré sur des modes de coexistence entre des savoirs experts, profanes, le voir et le donné à voir, l'observé et le savoir, et leur acquisition d'une valeur de portrait. Plusieurs terrains et corpus travaillés lors de recherches antérieures seront soumis ici à la « revisite »⁸ : ils relèvent tous d'une production photographique non-professionnelle sollicitée⁹ pour représenter un référent commun, énoncé en territoire, à partir d'une instance médiatrice.

Trois enrôlements

L'*Operator*-affiche (ou l'homme-sandwich)

Aujourd'hui, il n'est pas de métropole ou de ville ou encore de service territorial qui ne s'appuie sur les industries de communication que sont les réseaux sociaux numériques. Quelques exemples de ces représentations territorialisées rendent compte de cette instrumentalisation naturalisée qui repose sur différents mécanismes : les propriétés médiatisantes des RSN par l'indexation et le tagging des contenus publiés ; la modération par un *community manager* ; les stratégies de visibilité plus ou moins fortes des photographes non-professionnels qui prévoient les moments opportuns de publication pour avoir plus de *vues*. Pour reprendre les mots d'Yves Jeanneret, les « industries médiatisantes » apparaissent « maîtres d'un espace global, celui de

⁸ Gilles Laferté, « Des archives d'enquêtes ethnographiques pour quoi faire ? Les conditions d'une revisite », *Genèses*, vol. n° 63, no. 2, 2006, pp. 25-45. Ces recherches ont été menées principalement dans le cadre de la recherche collective *Identités numériques urbaines* (Idenum), LabEx Intelligence des Mondes Urbains, Université de Lyon (2016-2019).

⁹ Désormais, l'expression « photographie non-professionnelle sollicitée » sera employée plutôt que « contribution amateur », qui me semble plus adéquate à qualifier la relation entre les individus et les instances collectives commanditaires.

l'expression, et toujours contraint[e]s d'agir dans le lieu de l'autre et d'y faire des coups, comme si, en un renversement spectaculaire, c'était l'utilisateur qui agissait dans son lieu propre et l'industriel qui braconait »¹⁰. Cette « exploitation stratégique du potentiel grégaire des photos partagées »¹¹ constitue un potentiel qui dépend d'une prédiction d'usage matérialisée dans les dispositifs médiatiques.

L'*Operator* participe à l'enrichissement d'ensemble d'images dont le bénéfice revient à la marque (ici la métropole), et au réseau social, en tant que la marque lui délègue, partiellement, les règles du genre : édition ante-chronologique, indexation et métadonnées. L'analyse de corpus a montré sans surprise une répétition des images, une stéréotypie de la représentation dans cette sorte de carrousel de cartes postales, qui, comme le carrousel devant lequel on se tient, revient toujours aux mêmes images et mots-clés associés, ou du moins à des esthétiques standardisées, quels que soient les portraitistes et quels que soient les sujets photographiés (villes).

Illustration 1 – Ville de Lyon, Compte officiel Instagram, janvier 2020

Ce constat d'un déjà-vu évoque directement la recherche collective dirigée par Pierre Bourdieu en 1965 : « On ne peut manquer d'être frappé d'abord par les régularités selon lesquelles s'organise la pratique commune : il est peu d'activités qui soient aussi stéréotypées et moins abandonnées à l'anarchie des intentions individuelles »¹². On peut prolonger cette analyse des usages sociaux de la photographie en considérant de quelle manière ces images, plutôt que révéler l'insolite, le détail, l'expérience singulière et une subjectivation du « pays », conduisent à des figures standards, au premier degré, comme si l'intention de regard, parfaitement intégrée, était toujours la même et réunissait les conditions d'une représentation palimpseste du territoire¹³. Cette répétition a été traduite visuellement par l'artiste Corinne Vionnet dans *Photo Opportunities* : elle montre une topo-photogénie qui présente une étrange proximité formelle et une réitération des mêmes images, par exemple un même point de vue sur Notre-Dame de Paris. Celles-ci sont superposées en une nouvelle et seule photographie, cependant, la superposition

¹⁰ Yves Jeanneret distingue trois modalités industrielles : les industries médiatiques (productrices instituées de contenus), les industries médiatisées (marques-médias), enfin, les industries médiatisantes valorisées par le calcul, l'activité d'organisation de l'information selon un objectif de « passage ».

Yves Jeanneret, *Critique de la trivialité. Les médiations de la communication, enjeu de pouvoir*, Éditions Non Standard, Paris, 2014, p. 643-644.

¹¹ Gustavo Gomez-Mejia, « Fragments sur le partage photographique. Choses vues sur Facebook ou Twitter », *Communication & langages*, vol. 194, no. 4, 2017, p. 61.

¹² Pierre Bourdieu, *Un art moyen, essai sur les usages sociaux de la photographie*, en collaboration avec Luc Boltanski, Robert Castel et Jean-Claude Chamboredon, 1965, p. 39

¹³ David Martens, Anne Reverseau, *Pays de papier. Les livres de voyage*, préface de Xavier Canonne, Charleroi, Musée de la photographie, 2019, p. 40.

génère d'infimes décalages du motif qui créent un effet de flou rendant compte des prises de vue singulières, « uniques »¹⁴.

Dans les cas analysés, l'écart et la variation, nécessaires au politique, ne peuvent s'effectuer dans ces conditions énonciatives et médiatiques, malgré la prétention à la diversité et l'hétérogénéité contenue dans la promesse communicationnelle. Les photographies et leur épitexte sont prises dans un discours *euphorique* caractéristique du discours commercial, ce qui a bien été décrit par les spécialistes de la communication marchande à propos de la « conversation » comme nouvelle relation publicitaire avec les consommateurs :

un avatar éventuellement déceptif qui propose d'ajouter au « participatif » tel que les marques le conçoivent classiquement (appel au vote, appel à la recommandation, appel à la production de messages publicitaires...) une nouvelle modalité qui passe par la construction imaginaire d'une « horizontalisation » du processus de communication véhiculée par le « mythe » de la conversation.¹⁵

Peut-on parler de *portrait* ici ? Oui, en tant que les ensembles d'images sont bien réunis par une ligne éditoriale, plus ou moins maîtrisée mais aussi anticipée par les contributeurs qui se conforment à une *commande* propre à la construction d'une représentation et qui maintient une fiction propre à la communication publique et territoriale : « la fiction d'un espace clairement délimité, non problématique [...] en euphémisant les antagonismes "objectifs" »¹⁶. Contribuer au portrait (et consentir à l'euphorie), c'est voir, se voir et voir en d'être vu en train de voir un pays euphémisé, c'est-à-dire endosser le rôle du porteur d'affiche ou d'homme-sandwich.

L'Operator-Public

Une deuxième configuration concerne l'enrôlement par les institutions publiques de contributeurs amateurs dans un partenariat d'intérêt général, comme celui du patrimoine mais aussi plus largement de partage et de célébration des représentations d'un commun, d'une citoyenneté spatialisée¹⁷. Non spécifiques à la médiation numérique, il s'agit souvent de concours photographiques, portés par des municipalités et des institutions culturelles (musées

¹⁴ Serge Chaumier, Anne Krebs, Mélanie Roustan (dir.), *Visiteurs photographes au musée*, Paris, La Documentation française, 2013, p. 167.

¹⁵ Karine Berthelot-Guiet, « Extension du domaine de la conversation : discours de marque et *publicitarité* », *Communication & langages*, 2011/3 (N° 169), p. 77-86.

¹⁶ Christian Le Bart, « Les bulletins municipaux : une contribution ambiguë à la démocratie locale », *Hermès*, n°26-27, 2000, p. 178.

¹⁷ Nicolas Navarro, Julia Bonaccorsi, « Documenter le renouvellement urbain : le devenir-archive des énonciations ordinaires de la ville », Colloque international franco-brésilien MUSSI 2018 – Médiations des savoirs : la mémoire dans la construction documentaire, Lille, 20-21 juin 2018, en ligne.

et éco-musées, bibliothèques, théâtres...). Noémie Couillard a analysé de nombreux concours, montrant différentes ambiguïtés à l'œuvre :

« Si la volonté de départ pouvait être d'ouvrir l'institution culturelle à moins d'auctorialité, le déséquilibre entre les institutions et les publics reste fort dans la mesure où les cadres d'action des publics sont très limités et où les institutions, peu habituées à laisser les publics s'exprimer, souhaitent garder la maîtrise de la situation. Il en découle un statut incertain pour les photographies qui sont soumises à la grille de lecture artistique des institutions. On notera également qu'il n'existe pas de capitalisation de la participation du public car peu ou pas de traces de ces actions sont archivées par l'institution. »¹⁸.

Ces concours ou appels à contribution participative sont donc événementiels et s'ils peuvent relever de prétentions savantes à la collecte documentaire ou à l'inventaire, ils conditionnent des portraits éphémères, mais associés à un projet culturel, ou, au moins, socio-politique¹⁹. Ils sont fondés sur un contrat propre à la relation entre une institution et son public, celui d'une confiance dans les règles du jeu et des places occupées par les différentes parties prenantes, en tant qu'elles partagent un commun à construire.

Ainsi, Catherine Clark, historienne de la culture visuelle, a fait l'analyse de l'opération « C'était Paris en 1970 »²⁰. En 1970, la Ville de Paris engagera 14 000 amateurs pour « couvrir » Paris, quadrillée en 1755 carrés de 250 m de côté :

« L'hétérogénéité de ces documents défie toute approche synthétique, mais certains schémas émergent qui éclairent la manière dont les photographes amateurs concevaient Paris et son passé en tant que matériau photographiable, et comment ils se sont approprié l'idée d'établir une documentation historique d'un présent en passe de disparaître pour protester contre la transformation rapide de leur ville. »²¹.

Clark souligne que le projet vise à « penser que des amateurs pouvaient témoigner avec force de l'actualité de la vie moderne en période de mutation urbaine » (C. Clark, 2014). Ce projet

¹⁸Noémie Couillard, « Les concours photographiques ou les ambiguïtés de la participation des visiteurs », In, Chaumier Serge, Krebs Anne, Roustan Mélanie (dir.), *Visiteurs photographes au musée*, Paris, La Documentation française, 2013, p.249.

¹⁹ C'est par exemple le cas du Musée d'Histoire de Lyon, le Musée Gadagne, avec le concours photo Instagram *#metamorphoseLyon*, en 2018, que nous avons interrogé en 2019 avec Nicolas Navarro au sein du projet Idenum.

²⁰ Plus récemment, elle a publié : Catherine E. Clark, *Paris and the Cliché of History. The City and Photographs, 1860-1970*, New York, Oxford University Press, 2018, 310 pp.

²¹ Catherine E. Clark « C'était Paris en 1970 », *Études photographiques*, 31, 2014, p. 91-113.

rend compte d'une conception des habitants comme un « réservoir de créateurs mais aussi d'audience ». Le corpus sur lequel Clark a travaillé reprend en fait les principes génériques de la « mission photographique », qui produit une œuvre de recensement institutionnalisé et systématisé en faisant appel à des photographes professionnels. La photographie est chargée d'une capacité à produire des savoirs sur la variation et le temps urbain, la morphologie urbaine mais aussi la sociabilité. Dans le cas de ce concours, il s'agit de réunir une documentation urbaine à moindre frais et de créer une communauté : convaincre les Parisiens de l'attention que le politique accorde à la préservation du patrimoine, au moins sous formes d'images. Cette documentation collaborative événementielle est caractérisée par l'intitulé de la commande « C'était Paris en 1970 » qui relie les parcelles photographiées en un portrait fondé sur une discrétisation institutionnelle du territoire et réinterprétée par les photographes non-professionnels sollicités.

A Montréal au Québec, un concours annuel est organisé depuis 1991 (40 éditions) par le Centre d'histoire de Montréal (musée municipal), donnant lieu à une exposition : ce concours constitue une banque d'images d'ampleur aujourd'hui (10 000 photos), organisée autour de thématiques bi-annuelles puis annuelles. Chaque thématique de concours constitue une partie d'un portrait en constitution (par exemple, *Montréal toute garnie, Montréal les Berges ; Montréal carte postale (1^{er} concours) ; ça c'est Montréal ! Montréal Histoire et patrimoine, Quartiers disparus, Scandales et moralité*)²².

De même, en France, le Musée d'Histoire de Lyon (Musée Gadagne) a plus récemment lancé plusieurs séries de concours, comme celui de « Métamorphoses de Lyon », à l'occasion d'une exposition intitulée *Lyon sur le divan, les Métamorphoses de la Ville*. La consigne donnée au public était la suivante : « Votre métamorphose, celle qui vous a le plus marqué. »

Illustration 2 - Musée Gadagne, Lyon, Concours Métamorphoses de Lyon, 2018

L'échange au printemps dernier avec Myriam Dumont, du Service communication/webmestre rend saillant un double objectif : d'une part, enrichir le « portrait » dessiné avec des « vues modernes » qui ne sont pas dans les collections ; d'autre part, être médiateur du lien à la ville.

L'Operator-vigie

Le veilleur est celui ou celle qui garde, protège, surveille, alerte et ne dort pas : du latin *vigilare* (vigile), opposé au sommeil, à la mort, à la passivité. D'une certaine manière, c'est une promesse de la veille (voire d'éveil) que comporte le paradigme participatif.

²² Rencontre au Centre d'Histoire de Montréal en octobre 2018.

Le cas ici revisité concerne un usage détourné de la contribution photographique, visant une prise de parole collective à des fins de critique sociale : il s'agit de la campagne de documentation photographique des « mobiliers urbains anti-SDF » initiée en décembre 2017 par la Fondation Abbé Pierre et Emmaüs Solidarité²³..

« Soutenez notre combat en *tweetant les photos de mobilier urbain anti-SDF* que vous rencontrez avec #SoyonsHumains. ». Dans ce projet les contributions photographiques sont indexées à partir de l'hashtag #SoyonsHumains et font l'objet, en dehors du réseau social Twitter, d'une éditorialisation sur un site web dont l'énonciateur principal est la Fondation Abbé Pierre. La démarche constitue un instrument au service d'une « politique de la pitié » propre au champ humanitaire (à la *cause*), et propose une modalité d'engagement mais aussi de subjectivation politique dans la production du « spectacle » de la souffrance à des fins de plaidoyer²⁴. La consigne initiale désigne *a priori* une figuration détaillée de la ville à partir d'un objet fixe, le « mobilier urbain » dont la caractéristique technique et fonctionnelle est d'empêcher une station longue ou l'installation à des fins de repos et d'abri. Autrement dit, la *mission* photographique et idéologique, s'apparente à l'inventaire (les objets/monuments sont déjà là) plutôt qu'à la révélation d'un nouveau savoir.

Cette démarche de « veille » relèverait d'« un compte des incomptés, une forme de visibilité de ce qui est réputé non visible ou soustrait à la visibilité » selon les mots de Jacques Rancière²⁵. En prenant appui sur l'industrie médiatisante qu'est Twitter et plus largement sur la photographie *augmentée* par différents types de métadonnées, le média #SoyonsHumains va alors reformuler une autorité à travers la redocumentarisation des tweets eux-mêmes sur une carte numérique publiée dans un site web dédié.

Le respect de la consigne par les photographes non-professionnels sollicités rend compte d'une application à prélever des détails urbains. La mise en série constitue alors un véritable catalogue, où transparaissent des sous-ensembles non ordonnés : ce qui pique et blesse, ce qui sépare, ce qui fait comme si.

Illustration 3 – Photographies extraites du site Soyonshumains.fr

Le média #SoyonsHumains instruit une représentation du territoire (et du rôle du spectateur/veilleur dans celui-ci) qui rassemble les points de vue et jugements contrastés : le projet doit tenir ensemble une visée d'objectivation des faits par l'enquête et la collecte

²³ Pour une analyse plus approfondie, Julia Bonaccorsi, « L'agir documentaire, une politique du détail. À partir du cas de #SoyonsHumains », *Communication & langages*, n°199, 2019, p. 91-113.

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

²⁵ Jacques Rancière, *Aux bords du politique*, Paris, Gallimard, 2007, p. 115.

documentaire nationale et géolocalisée, et la vertu du témoignage ordinaire sur la souffrance des sans-abris. Le modèle est celui de l'observatoire visant un horizon documentaire qui dépasse (ou élude) l'enjeu local. Selon Anne Piponnier, « L'observation localisée apparaît ici comme le vecteur d'une forme d'énonciation territoriale, à la fois unique, localisée et reliée au monde par le partage de connaissances que rend possible le travail d'observation numérique. »²⁶. L'opération de légendage des photographies, individuelle, constitue un point de passage tout à fait intéressant, de la pratique-source à la pratique-cible qui est la collectivisation de l'image²⁷. Le média #SoyonsHumains, entre tableau général et comptable, et relevé du détail et de la singularité, produit une description du monde et un jugement de valeur, en faisant figurer ce qui compte vraiment.

Les photo-documents donnent en quelque sorte à voir un espace public malhonnête, caractéristique dont atteste la collecte photographique dans sa méthode et ses produits. De manière inattendue, le dévoilement des stratégies des acteurs de la ville et la mise en visibilité de la ségrégation et du non-partage de l'espace public prennent une épaisseur différente liée aux effets d'écriture : par la sérialité des images, la neutralité esthétique, l'absence des corps et des personnes, l'approximation de la localisation. L'écart s'accomplit, ici, à travers la poésie même de l'énumération, par exemple, qui défait les normes de Twitter. Par le regard du photographe en vigie, le portrait procède d'une dé-figuration du local, pour livrer non pas « l'âme des lieux » mais une abstraction de la ville contemporaine, en tant que traversée par des modèles d'aménagement universels. Que la couverture topographique soit juste, vraie, n'est donc pas un problème : par ces écarts, se façonne une géographie symbolique d'un « pays » (un paysage partagé, commun, des savoirs) qui échappe au *locus*.

Le portrait en dispositif de veille

A partir de ces trois entrées, comment rassembler ces figurations du pays par des images photographiques dont l'*Operator* est non-professionnel et le plus souvent habitant ? Comme l'ont montré Elizabeth Edwards à propos de l'Angleterre ou encore Olivier Lugon pour l'Allemagne, le recours à l'amateur photographe est véritablement constitutif de l'histoire de la photographie dans le projet politique de construction de consciences nationales²⁸. Les usages

²⁶ Anne Piponnier, « Observer pour gouverner : information, prescription et médiation dans les observatoires numériques territoriaux », *Études de communication*, 34, 2010.

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

²⁸ Olivier Lugon, *La photographie en Allemagne, Anthologie de textes 1919-1939*, Paris, Jacqueline Chambon, 1997 ; Elizabeth Edwards, *Camera as Historian: Amateur Photographers and Historical Imagination 1885-1912*, Durham, Duke University Press, 2012.

privés de la photographie ne se définissent pas de manière parallèle et étanche aux usages professionnels mais au contraire y sont articulés par les autorités incitatrices que sont les États et les institutions publiques, de manière plus ou moins légitime et reconnue selon les époques.

Quelle valeur du portrait dans ces manières de « donner la parole » à l’habitant, vecteur privilégié de l’intelligibilité culturelle et sensible de son territoire ? A l’inverse de l’œuvre du portraitiste, c’est la surenchère d’image (et le pari sur l’addition des regards « ordinaires ») qui caractérise la dynamique de ces portraits et leur évanescence relative.

La notion d’ordinaire – consolidée à la croisée de plusieurs traditions disciplinaires pour qualifier les « non illustres » ou les pratiques quotidiennes privées – a notamment été développée au sujet des médias informatisés et de leur prétention communicationnelle et politique à donner la parole aux « vraies gens ». Dans les cas analysés, l’homme ordinaire doit endosser le rôle de témoin oculaire, qui « transmet des énoncés et des images à un spectateur qui peut les reprendre et, par sa parole, faire passer à son tour ce qu’il en a retenu »²⁹. S’opère donc en quelque sorte un dédoublement du spectateur : l’*Operator*/témoin oculaire est potentiellement le *Spectator*/regardeur du portrait, audience du média (de la photographie, de l’exposition, du livre, mais aussi du compte Instragram ou Twitter).

André Gunthert a défini les propriétés à la fois formelles, politiques et sociales de ces usages sociaux, qu’il désigne comme des « images vernaculaires ». Ses recherches sur le partage photographique reposent sur un présupposé communicationnel puissant, celui « d’images conversationnelles », et un second présupposé, politique, celui de l’accès à l’espace public, selon une conception habermassienne. A la différence d’Edwards et de Lugon, la perspective de Gunthert met l’accent sur les vertus émancipatrices de la production et de la circulation des images non-professionnelles, parfois anonymes, et de leur pouvoir représentationnel. Citons-le :

« La leçon que nous pouvons tirer des analyses sociales de la photographie amateur, c’est que *l’utilité des images vernaculaires est à proportion de leur visibilité*. En passant de l’album aux réseaux sociaux, l’image privée d’autrefois a accédé à l’exposition publique, multipliant son impact social dans des proportions inédites. En apportant au débat les ressources du document figuré, l’intégration de l’image au sein de la conversation en ligne (ici dénommée « image conversationnelle ») participe à la construction du récit de l’actualité, pèse sur les choix médiatiques et les décisions

²⁹ Luc Boltanski, *op. cit.*, p. 269.

politiques. Elle constitue une nouvelle étape dans l'histoire longue de l'accès à la sphère publique. »³⁰

Dans cette perspective, les médias informatisés constituent des vecteurs et des rouages de la mise en visibilité, de la diversification des expressions selon la logique sociale du « partage ». On peut difficilement contredire Gunthert quand il pointe la dimension inédite de cette production non-professionnelle, qu'il appelle aussi vernaculaire. Cependant, l'insistance de l'auteur sur la rupture historique et démocratique qui découlerait d'un nouveau statut médiatique de l'image privée est discutable et ne convainc pas pour saisir les enjeux socio-politiques de mes cas d'étude. Au contraire, notre analyse montre que nous assistons à une reconfiguration des pouvoirs de définition du portrait et à son instrumentalisation, plutôt qu'à la naissance d'un nouveau type d'*Operator* (le portraitiste émancipé) qui serait l'homme ordinaire.

Ainsi, plusieurs points méritent discussion qui permettent de nuancer et relativiser l'idée selon laquelle, par ces pratiques, un accès facilité à la sphère publique s'opèrerait. Tout d'abord, la conception de « l'image conversationnelle » donne peu de place à la prise en compte des autorités organisatrices : qui/quoi a autorité à formuler un discours collectif, celui du portrait, à partir des expressions individualisées ? Qui/quoi fait l'« addition », aux sens matériel, formel, symbolique ? Qui/quoi « sacre » l'amateur, pour reprendre le titre d'un ouvrage de Patrice Flichy, et à quelles fins ? Autrement dit, qui/quoi « veille » : le chercheur qui recompose des corpus et statue ainsi sur les valeurs sociales des documents ? L'institution qui observe et conserve ? Le réseau social qui collecte, médiatise et archive ? Le photographe ? Loin d'être anodine, cette *inquiétude* est au contraire centrale et fonde une analyse critique des visées stratégiques du portrait.

De fait, les médias informatisés se voient attribuer différents pouvoirs par ceux qui sollicitent les non-professionnels, notamment les pouvoirs d'accéder à des données précieuses et parfois stratégiques, différemment traduites en « opinion », « émotion », « traces du social ». Autrement dit, il s'agit pour ces instances de créer à la fois les conditions de possibilité de la contribution, mais également de voir et lire « ce que les gens font » ou pensent, quelque part. Quand Marta Severo et Thimothé Giraud scrutent les impensés de différents projets de recherche et des analyses du monde social formulées à partir de données Twitter, ils rendent

³⁰ André Gunthert, « La visibilité des anonymes », *Questions de communication*, n°34, 2018, mis en ligne le 01 janvier 2022, consulté le 13 novembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/bibelec.univ-lyon2.fr/questionsdecommunication/15693>.

palpables les prétentions de représentation et de savoir à l'œuvre dans les stratégies des protagonistes des villes ou plus largement des territoires³¹. Par exemple, c'est parfois le « pouls » de la ville qui constitue l'enjeu de savoir et d'observation, non loin de celui de la surveillance politique et sociale.

Je choisirai de retenir précisément l'idée de « veille », plutôt que celle de surveillance, car elle est plus ample et contient au moins deux dimensions complémentaires. La première dimension qualifie la propriété de flux et d'actualisation continue des médias informatisés, qui constituent ainsi une autorité en état de veille, pour une réception reposant sur la logique médiatique de l'actualité, du « direct » et de l'ouverture (à l'inverse des Observatoires photographiques ou des Missions photographiques commanditées à des photographes professionnels) : ces médias produisent une illusion éditoriale et politique pour le *Spectator*. La seconde dimension repose sur la nature documentaire des médias informatisés ; la *veille* dépend d'outils et de pratiques, ceux de la « veille documentaire », qui la matérialisent³². La production et la publication des photographies privées est ainsi saisie et resémantisée comme les archives visuelles d'un commun invariant (le territoire), à partir d'une pratique de veille : d'une part, les photographes non-professionnels sont sollicités (et enrôlés) comme autant de « veilleurs », d'autre part, les instances médiatrices endossent le rôle méta-énonciatif de veilleur du territoire, c'est-à-dire de

« la cible, [du] référent, sorte de petit simulacre, d'*eidôlon* émis par l'objet, que j'appellerais volontiers le *spectrum* de la Photographie, parce que ce mot garde à travers sa racine un rapport au « spectacle » et y ajoute cette chose un peu terrible qu'il y a dans toute photographie : le retour du mort »³³

La veille est selon cette perspective une médiation, un tiers-symbolisant spécifique à l'art du portrait de territoire en régime numérique. Le portrait de territoire est ainsi caractérisé en dispositif de veille en considérant trois configurations de ces relations et les effets de sens qu'elles produisent. Je vais, dans une partie conclusive, rassembler ces éléments pour discuter de ce qu'ils nous apprennent du portrait de pays.

Conclusion

³¹ Marta Severo, Timothé Giraud, « La fabrique de la donnée géolocalisée. Une analyse socio-technique de Twitter pour les études urbaines », *Questions de communication*, n°36, 2019, p. 45.

³² La « veille territoriale » constitue une pratique visant l'intelligence économique à propos des territoires, elle désigne une opération de diagnostic (OPP).

³³ Roland Barthes, *op. cit.*, p. 114

Ce sont trois enrôlements que nous avons précisément explorés, au sens d'un « engagement au service de quelqu'un », « l'inscription dans un rôle » (CRNTL). En effet, quelles incidences ces différents registres d'enrôlement volontaire ont-ils sur le portrait, en tant que forme, genre et « mythe » ? Formellement, j'ai saisi trois *faire-portrait* à partir d'une unité éditoriale déterminée par un méta-énonciateur collectif (institution, organisation privée, association). Mes exemples mettent en évidence des proximités et dissemblances entre ces différents méta-énonciateurs. Ces différences relèvent du type de relation communicationnelle postulée avec les énonciataires (ainsi, qu'il s'agisse d'usagers, de clients, de touristes, de publics, de militants), et, partant, des *objets* et forces échangés dont la valorisation dépend de régimes de valeurs distincts. Par exemple, la contribution à un (anti) portrait de la ville par les vues des dispositifs anti-SDF mobilise les valeurs-principes du dévoilement, de la critique sociale et de l'opposition idéologique, alors que la participation au concours photographique patrimonial se fonde sur les valeurs-principes du commun et du bien public (célébration de l'institution) ou, dans le cas du marketing territorial, les valeurs-principes de l'expérience individuelle de l'utilisateur et de la visibilité.

Il nous faut observer un point commun : pour chacun des exemples, le portrait semble *adressé*, même de manière ténue, alors que la nature médiatique des réseaux sociaux numériques implique *a priori* un portrait infini et sans clôture. Cette adresse, à la différence du livre ou du document sonore, ne repose pas sur une auctorialité mais sur la médiation dynamique de la veille documentaire, qui fonde et légitime ainsi une énonciation « polychrétique » (Jeanneret, 2008). La polychrésie (c'est-à-dire la pluralité des usages et des réappropriations) est à la fois caractéristique des processus de circulation et d'écriture des médias informatisés, mais est aussi à l'œuvre quand on considère des concours photographiques amateurs antérieurs à l'écriture en ligne. Rappelons la double dimension en jeu dans la représentation : à la fois la dimension référentielle (que montre et désigne la représentation, c'est le niveau de la figure) et d'un autre côté, la propriété de tout dispositif de représentation de se présenter comme représentant (la figuration) et avoir valeur de loi, dans un rapport entre formes et forces. À entendre les porteurs de ces projets, le pouvoir est particulièrement disséminé, en raison des statuts éphémères et flottants des classifications et de l'ordonnement des images, des lieux et des supports. Mon investigation a cependant identifié différents statuts accordés à cette photographie non-professionnelle sollicitée et une pluralité de postures de la part des instances, comme autant de registres de veille documentaire. Ceux-ci valorisent différemment les photographies privées en archives visuelles et en savoirs : comme illustration d'un média de communication ; comme

document dans une collecte qui vient contribuer aux collections et à un commun, passant par un inventaire plus ou moins formalisé ; comme ressource préalable à l'élaboration d'un savoir critique. La vie sociale des images détachées et singularisées est ainsi régie par des modalités d'exposition, de circulation, d'éditorialisation qui en modifient partiellement le statut et la valeur représentationnelle selon le rôle dévolu à l'*Operator* (homme-sandwich ; public ; vigie) : cependant, le projet initial (la sollicitation) fonde transversalement le pouvoir de la photographie à représenter le territoire et en tirer le portrait, *parce que celui-ci est produit en dispositif de veille*.

Bibliographie

Barthes Roland, « La chambre claire », In *Œuvres complètes III 1974-1980*, Paris, Seuil, 1994.

Berthelot-Guiet Karine, « Extension du domaine de la conversation : discours de marque et *publicitarité* », *Communication & langages*, 2011/3 (N° 169), p. 77-86.

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

Beyaert-Geslin, *Sémiotique du portrait*, Paris, De Boeck Supérieur, 2017.

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

Bonaccorsi Julia, « L'agir documentaire, une politique du détail : le cas de #SoyonsHumains », *Communication & langages*, 2019, p. 91-113.

Bonaccorsi Julia, Cordonnier Sarah, « Le territoire au pluriel : pratique, objet, concept d'une démarche communicationnelle et collective », In, Bonaccorsi Julia, Cordonnier Sarah (dir.), *Territoires. Enquête communicationnelle*, Paris, EAC, 2019, p. i-viii.

Bourdieu Pierre, *Un art moyen, essai sur les usages sociaux de la photographie*, en collaboration avec Luc Boltanski, Robert Castel et Jean-Claude Chamboredon, Paris, Les Editions de Minuit, 1965.

Clark Catherine E., « « C'était Paris en 1970 » », *Études photographiques* [En ligne], 31 | Printemps 2014.

Chaumier Serge, Krebs Anne, Roustan Mélanie (dir.), *Visiteurs photographes au musée*, Paris, La Documentation française, 2013.

Couillard Noémie, « Les concours photographiques ou les ambiguïtés de la participation des visiteurs », In, Chaumier Serge, Krebs Anne, Roustan Mélanie (dir.), *Visiteurs photographes au musée*, Paris, La Documentation française, 2013.

Edwards Elizabeth, *Camera as Historian: Amateur Photographers and Historical Imagination 1885-1912*, Durham, Duke University Press, 2012.

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

Gunthert André, « La visibilité des anonymes », *Questions de communication*, n°34, 2018, mis en ligne le 01 janvier 2022, consulté le 13 novembre 2019.

Jeanneret Yves, *Critique de la trivialité. Les médiations de la communication, enjeu de pouvoir*, Éditions Non Standard, Paris. 2014.

Laferté, Gilles. « Des archives d'enquêtes ethnographiques pour quoi faire ? Les conditions d'une revisite », *Genèses*, vol. n° 63, no. 2, 2006, p. 25-45.

Le Bart Christian, « Les bulletins municipaux : une contribution ambiguë à la démocratie locale », *Hermès*, n°26-27, 2000, p. 178

Lugon Olivier, *La photographie en Allemagne. Anthologie de textes (1919-1939)*, Paris, Jacqueline Chambon, 1997.

Marin Louis, *De la représentation*, Paris, EHESS, Gallimard, 1994, p. 73-74.

Marin Louis, « Le pouvoir et ses représentations » (1980), dans *Politiques de la représentation*, Paris, Collège International de Philosophie, Kimé, 2005.

Marin Louis, « La ville dans sa carte et son portrait. Propositions de recherche » (1983), in *De la représentation*, Paris, Gallimard, 1994, p. 204-218.

Martens David, « Qu'est-ce que le portrait de pays ? Esquisse de physionomie d'un genre mineur », *Poétique*, 2018/2 (n° 184), p. 247-268.

Martens David, Reverseau Anne, *Pays de papier. Les livres de voyage*, préface de Xavier Canonne, Charleroi, Musée de la photographie, 2019

Navarro Nicolas, Bonaccorsi Julia. Documenter le renouvellement urbain : le devenir-archive des énonciations ordinaires de la ville. *Colloque international franco-brésilien MUSSI 2018 – Médiations des savoirs : la mémoire dans la construction documentaire*. Lille, 20-21 juin 2018, en ligne.

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

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

Severo Marta, Giraud Timothé, « La fabrique de la donnée géolocalisée. Une analyse socio-technique de Twitter pour les études urbaines », *Questions de communication*, n°36, 2019, p. 43-61.

