



HAL
open science

La violence dans le regard. La photographie en périodes de conflits

Gabriel Périès

► **To cite this version:**

Gabriel Périès. La violence dans le regard. La photographie en périodes de conflits. De la culpabilité. Une notion aujourd'hui bafouée, Trent University, May 2022, Peterborough, Canada. hal-04749462

HAL Id: hal-04749462

<https://hal.science/hal-04749462v1>

Submitted on 23 Oct 2024

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

La violence dans le regard. La photographie en périodes de conflits.

La violencia en la mirada. La fotografía en periodos de conflictos.

Gabriel Périès, Enseignant-Chercheur en Sciences Humaines à l'Institut Mines-Télécom Business School d'Evry (France), Rattaché au Laboratoire LynX de l'Ecole Polytechnique de Paris-Saclay.

Résumé

Cette contribution se situe dans la prolongation d'une présentation que nous avons réalisé dans le cadre du Colloque international sur la Culpabilité organisé par la Trent University (Canada) entre les 13 et 15 mai 2022, qui a reposé sur la mise en perspective comparée de scènes du dernier film de Pasolini, *Saló ou les 120 jours de Sodome* (1975) avec des témoignages d'arrestations, de tortures, d'exécutions, comme de la vie quotidienne, dans ces Centres Clandestins de Détention en Argentine entre 1973 et 1983.

A été reprise cette structuration esthétique de la violence en se basant cette fois-ci sur un corpus de photographies prises par un photojournaliste en mission, en situations de crises, dont le savoir-faire, son art, a élaboré des re-présentations esthétiquement productrices de sentiments et de sensations exprimés dans les regards captés des êtres photographiés. Il s'agira d'en proposer une typologie phénoménologique centrée sur les regards tant du photographe comme des « cibles shootées » dans le temps et l'espace. Seront de la sorte abordées les caractéristiques de l'articulation objectivée entre l'acte créateur de l'image, la violence sociale-institutionnelle exercée sur les corps et les esprits et l'objectif de leur visualisation : leur représentation en tant qu'expériences existentielles à transmettre en tant qu'informations.

Mots clefs : photographie, violence, regard, re-présentation, phénoménologie, étant.

Resumen

Esta contribución constituye una prolongación de una presentación realizada dentro del marco del Coloquio internacional sobre la Culpabilidad organizado por la Trent University (Canadá) entre el 13 y el 15 de mayo 2022, basada sobre la puesta en comparación de escenas de la última película de Pasolini, *Saló o los 120 días de Sodoma* (1975) con testimonios de las detenciones, de las torturas, de las ejecuciones cómo de la vida cotidiana dentro de esos Centros Clandestinos en Argentina entre 1973 y 1983.

Se retomó pues esta estructuración estética de la violencia basándose esta vez sobre un corpus de fotografías tomadas por un fotoperiodista en misión, en situaciones de crisis, cuyo saber práctico, su arte, elaboró re-presentaciones estéticamente productoras de sentimientos y de sensaciones expresadas en las miradas captadas de los seres fotografiados. Se tratará pues de proponer una tipología fenomenológica centrada en las miradas, tanto las del fotógrafo cómo las de los « blancos disparados » tanto en el tiempo cómo en el espacio. Serán determinadas pues las características de la articulación objectivada entre el acto creador de la imagen y la violencia social-institucional ejercida sobre los cuerpos y los espíritus y el objetivo de su

visualización : sus re-presentaciones como experiencias existenciales para transmitir como información.

Palabras claves : fotografía, violencia, mirada, re-presentación, fenomenología, ente.

Introduction

Cette présentation se situe dans la prolongation d'un travail de recherche que nous avons présenté dans le cadre du Colloque international sur la Culpabilité organisé par Mme la Professeure Catalina Salgarra de la Trent University (Canada) entre les 13 et 15 mai 2022, et portant sur La société du *Centro Clandestino de Detención* (CCD) en Argentine pendant la dernière dictature¹. Communication qui a reposé sur la mise en perspective comparée entre les scènes du dernier film de Pasolini, un des plus violent de l'histoire du cinéma, *Salò ou les 120 jours de Sodome* (1975) et des témoignages des traitements violents, arrestations, tortures, exécutions, dans les Centres Clandestins de Détentions en Argentine couvrant la période de la politique contre-insurrectionnelle initiée en 1973 et se prolongeant par la dictature militaire instituée suite au coup d'Etat de 1976 jusqu'en 1983. L'articulation de l'esthétique de la violence propre au film de Pasolini avec les déterminants issus des témoignages des détenus-disparus réapparus a initié la problématisation de cette articulation entre l'image artistique et la violence, de l'esthétique de la violence donc ; si ce n'est, à travers ce questionnement, celui de l'articulation entre l'acte créateur de l'image, ses techniques artistiques, avec l'art en relation avec le savoir-faire pratique de la violence sociale-institutionnelle sur les corps et les esprits.

Dans cette continuité, les approches phénoménologiques et esthétiques inscrites dans la présente communication ont aussi contribué, en s'appuyant, entre-autres, sur les approches de Maurice Merleau-Ponty dans *L'œil et l'Esprit*², de celles de Roland Barthes dans *La chambre claire*³, et sur celles, sociales-historiques, de Daniel Foliard, dans son travail *Combattre, punir, photographier*⁴, à la compréhension de cette articulation entre la construction-élaboration de l'image de la violence et la reproduction imagée de la violence par l'art techno-structurant existentiel, comme le pose Susan Sontag, dans *Devant la douleur des autres*⁵, qui permettent de comprendre le regard porté sur le réel comme l'élaborateur esthétique, par le savoir-faire, d'un témoignage situationnel temporellement et matériellement fixé. En l'occurrence, dans ce présent travail, celui du photographe qui, réalisant l'acte de re-production du réel, en élabore dès lors une *re-présentation* construite en tant que phénomène producteur d'expériences existentielles et d'*étants*⁶ désignés comme « information ». Etants, compris ici comme des expressions de la façon d'être au monde. Celle-ci se voit de la sorte figée par la prise circonstanciée de l'image de l'être-là, de son image issue de la capacité re-productrice de la photographie créée par l'acte de sa prise puis du développement de celle-ci, ou de son transfert réticulé, en tant qu'objet spécifique informationnel produit par l'art photographique, que ce soit sur un support matériel ou numérique.

¹ Pour voir la présentation de cette communication, aller sur le site de la revue universitaire Genobs <https://ojs.trentu.ca/ojs/index.php/genobs/article/view/505>, Vol. 2 No. 1 (2023): *De la culpabilité. Une notion aujourd'hui bafouée ?*

² Merleau-Ponty M., *L'Œil et l'Esprit*, Editions Gallimard, Paris, 1964, Folio Essais, 1985.

³ Barthes R., *La chambre claire. Note sur la photographie*, Cahiers du Cinéma Gallimard, Seuil, Editions de l'Etoile, Gallimard, Le Seuil, Paris, 1980.

⁴ Foliard D., *Combattre, punir, photographier. Empires coloniaux. 1890-1914*, Paris, La Découverte, 2020.

⁵ Sontag S., *Devant la douleurs des autres*, 2002, Christian Bourgois Edit., 2003.

⁶ Voir à ce sujet, Corvez M., *L'Être et l'étant dans la philosophie de Martin Heidegger*, Revue Philosophique de Louvain. Troisième série, tome 63, n°78, 1965. pp. 257-279.

Ce cadre déterminé, nous choisissons de poser les termes de *re-production/re-présentation* dans leurs expressions sémantiquement et lexicalement dé-composées pour en souligner leurs sens : celui de la *re-production* du réel par l'acte photographique et l'image produite qui présentent le réel à un spectateur qui n'est pas situé dans les mêmes espaces temporels et physiques que le sujet photographié. Un autre réel qui en re-présente un autre le restitue donc. Il s'agit ainsi d'un étant sur le plan factuel, avec ses règles constitutives spécifiques issues du savoir-faire technique du photographe et de son appareil, de son instrument : de son art. Ce questionnement méthodologique articule, de la sorte, l'esthétique à la phénoménologie de la re-présentation de la violence qui se trouve au centre de notre approche en tant que variable contextuelle saisie sous la temporalisation des périodes de conflits, temporalisation qui implique, de la sorte, la présence du photographe dit « de guerre » *in situ*, sur place.

Pour ce faire, nous nous sommes basés sur un corpus d'images photographiques constitué à partir de celles réalisées le long de sa carrière par un photographe professionnel, Stéphane Lehr, que nous remercions. Y ont été ainsi choisies onze photographies qui sont présentées à la suite de ce paragraphe et qui sont les produits des différentes missions de travail de ce photojournaliste et cameraman indépendant qui a exercé ce métier depuis 1992 jusqu'en 2020, et ce, sur plusieurs continents et sous-continentes : l'Afrique, l'Asie, l'Europe, les Proche et Moyen Orient et en Amérique latine. Période pendant laquelle il a travaillé sous contrat, dans le cadre de l'agence Polaris Images à New York, et certains de ses reportages sont sur le site de LensCulture⁷. Il a également couvert des conflits internationaux et leurs impacts sociaux en tant que photojournaliste freelance pour Médecins du Monde France, l'Armée du Salut, et d'autres ONG.

Les onze photographies choisies donc, l'ont été en prenant en compte deux paramètres : le premier est que celles-ci n'ont pas été publiées, car non acceptées par les entreprises contractantes avec le photographe. Le second, sensible, peut-on dire, est celui de l'expressivité des regards. C'est-à-dire que ces photographies ne sont pas liées, dans leur détermination visuelle actuelle, à des légendes d'institutions, privées ou publiques, à un discours relevant du cadre strictement professionnel donc ; mais dont le point commun est que ces regards sont associés à des contextes conflictuels ou des situations senties comme des violences exercées sur le corps ou les esprits, en tant qu'expériences existentielles posées, de la sorte, dans le temps et l'espace et saisies par le savoir-faire du photographe. Cela constitue l'épicentre épistémique de cette présentation.

Ces photographies posent de la sorte les termes du « statut » de ce regard figé par la pratique de cet art, par celui de Stéphane Lehr donc, et ceux de *la* ou *des* personnes figées par l'acte du photographe dans le temps et dans l'espace. A ces photographies, ce sont ajoutées celles du photographe lui-même que nous avons sollicité. Elles concernent les re-présentations visuelles de ses instruments de travail et de ses postures actives lors de l'acte photographique, dont une en particulier est utilisée pour conclure cet article. A ce corpus ainsi constitué, nous avons intégré celle du portrait de Lewis Payne (1865), issue de l'ouvrage de Roland Barthes, *La Chambre Claire*⁸, et illustrative de nos propos.

Tous les êtres ainsi re-présentés dans ce présent travail sont, ou sont devenus, de la sorte, — le photographe Stéphane Lehr, donc lui aussi — des étants, comme il le sont déterminés par

⁷ Voir le site : <https://www.lensculture.com/Stéphane-lehr>

⁸ Barthes R., *Op. Cit.*, p. 149

nos propres actes, ici donc, de re-présentation et de saisies visuelles de ces images re-produites qui posent ainsi des charges sémantiques et épistémiques différentes de ces étants : illustrations à l'origine de nos propos.

Pour ce faire donc, il sera question, dans un premier temps, de poser les termes de la problématique qui va orienter l'approche de ce corpus en précisant les critères qui vont en circonscrire des sous-ensembles et permettre de la sorte d'établir une typologie des regards. Seront ainsi précisées les différentes opérations qui permettent de déterminer la nature du rendu et des processus de création des images produites des regards en fixant l'herméneutique des actes élaborateurs des étants re-présentés⁹.

Il sera ainsi possible, dans un second temps, à travers cette typologisation du corpus, de s'y avancer en proposant, à travers ces regards classés dans de différents sous-ensembles, la détermination d'une herméneutique de la violence ainsi contextualisée grâce à la re-présentation orale transcrite des légendes qu'en propose le photographe, afin de les placer dans leurs cadres physiques et temporels. Ce qui va y situer la posture physique même du photographe comme source de ces étants aux expressions si particulières que lui-même a saisi. Postures re-présentées sur notre demande dans le cadre de l'exposé et également intégrées dans la conclusion de ce travail comme nous l'avons dit précédemment.

I. La problématique : l'élaboration du corpus et sa typologisation

Regardons ainsi ces photographies qui ont figé des regards intégrés à des contextes de violences y compris, comme nous l'avons déterminé, à la violence exercée par l'acte technicien qui les objective, c'est-à-dire celui du photographe lui-même.

Dans une première étape, il sera ainsi question de déterminer quelles informations, affectives et factuelles, ces photographies nous transmettent-elles sur leur statut d'objets figeant dans le temps et l'espace des êtres devenus des *étants* issus de contextes violents pour les corps et les esprits. Sera ainsi posée la question de savoir comment ces re-présentations expriment et produisent des émotions particulières et, surtout, comment les analyser?

Puis, nous en fixerons les légendes¹⁰ herméneutiques qu'elles n'ont jamais eu, si ce n'est à travers cette communication, c'est-à-dire, leur légende commune : à savoir l'interprétation énonciative d'actes visuels qui pose de la sorte une tentative d'une approche phénoménologique de la violence en tant que détermination des formes sous laquelle « la violence subjectivise ou désobjectivise ». ¹¹ C'est-à-dire comment, le recours à l'art photographique rend possible ou impossible le fait de rendre compte de la constitution d'un sujet existentiel inclus dans son monde social et caractérisé alors par l'expression saisie d'un acte qui, de façon re-présentationnelle, fige le sens de la violence issue d'un contexte conflictuel ou de domination déterminé dans le temps et dans l'espace.

Posons maintenant l'ensemble des photographies constitutives de notre corpus avant d'en déterminer les éléments qui en structurent des sous-ensembles spécifiques.

⁹ Wunenburger J.-J., Philosophie des images, Presses Universitaires de France (PUF), Paris, 1997, p. 78 et s.

¹⁰ Pour ce qui concerne le concept de légende(s), voir Pontremoli E., (1996), L'excès du visible. Une approche phénoménologique de la photographie. Editions Million, Grenoble, 1996, p. 41 et s.

¹¹ Staudigl M., « Esquisse d'une phénoménologie de la violence », Revue germanique internationale, 13 (2011), Phénoménologie Allemande, phénoménologie française, CNRS Editions, p. 207

L'organisation de ce corpus posée, il s'agit maintenant de circonscrire la problématique de sa structuration qui est basée sur deux dynamiques articulées dans cette présentation : celle de la constitution d'une typologie spécifique des regards et celle d'une démarche herméneutique qui rende compte de l'élaboration des étants.

1. La constitution d'une typologie des regards

La constitution d'une typologie des regards dans le corpus se réalise par la simple observation de leurs différences car ils ne sont pas les mêmes à être saisis par le photographe et être transformés en étants spécifiques. Ils constituent en effets des détails sémiotiques de l'objectivation photographique en tant qu'action créatrice d'images produisant des sensations, des réactions affectives et qui expriment dès lors les multiples façons dont « nous existons en personne » lorsque nous sommes transformés en étants phénoméniques qui figent notre « vision en acte » comme le souligne Maurice Merleau-Ponty¹². Car nous les reconnaissons. L'Art photographique apparaît de la sorte comme un des mode de la constitution intersubjective et historique du sens et permet ainsi d'en reconstruire, d'en thématiser la genèse dans l'expérience de situations violentes existentielles, historiques et géographiques spécifiques : celles des guerres civiles, des conflits, des viols, ... dans lesquels les étants s'expriment en partie à travers leurs regards et à travers lesquels l'œil se transforme en la « fenêtre de l'âme »¹³. Apparaît ainsi l'« horizon affectif » d'une sensibilité personnalisée, posant les termes d'une vulnérabilité ou d'un agissement douloureux vécus ou subis sur le plan corporel et/ou psychologique.

Le regard pose dès lors une expression non verbale de la dimension sociale des normes, des institutions impliquées dans la gestion existentielle de la violence par l'étant encore vivant, avec effet visuel. Expression phénoménique — et non phénoménologique pour le moment — de la dimension affective de l'épreuve re-présentée : le regard visualisé à travers la photographie nous permet de la sorte de déterminer comment apparaît, chez l'étant, la situation conflictuelle dans la perspective du tiers qui, dans le cadre de cette présentation, rend artistiquement, — par son savoir-faire —, visible l'événement de l'expérience de l'étant et du photographe comme le détermine Michael Staudigl.¹⁴

2. Une herméneutique des actes élaborateurs d'étants

Cette approche de l'expérience du photographe qui réalise celle de l'étant repose quant à elle sur une herméneutique de ses actes qui va permettre de thématiser la genèse du regard de l'étant dans l'expérience de l'étant figée dans l'espace de la re-présentation photographique et, surtout de l'art du photographe, lui-même transformé en étant inscrit dans l'objectivation du regard objectivant. En effet, en se basant sur l'origine même d'un des sous-ensembles du corpus constitué : celui qui repose, sur le plan phénoménologique, sur le regard objectivant du photographe et sur sa posture physique, sources de violences vécues comme éprouvées, et dont une métaphore photographique se trouve dans un des sous-ensembles du corpus — il s'agit du portrait de Lewis Payne¹⁵ et dont la légende est : « il est mort et il va mourir » — et qui fait apparaître une sous-problématique : celle d'une violence en tant qu'expression d'une « intentionnalité incarnée », une « auteurité » qui détermine les termes, eux aussi visuels, du « principe créatif », de la « mimesis » donc structurant le tragique de l'agir photographique en

¹² Merleau-Ponty M., *Op. Cit.*, p. 54

¹³ Merleau-Ponty M., *Op. Cit.*, p. 82

¹⁴ Staudigl M., *Op. Cit.*, p. 214

¹⁵ Barthes R., *Op. Cit.*, p. 149

période de conflits, ou d'imposition d'un ordre social posant la représentation du contrôle des corps, comme dans le cas de ce condamné à mort, ou de celui de l'acte médical violent, ou vécu comme tel par un patient qui, non sans l'expression d'une souffrance, se fait observer l'œil à travers un outil d'une discipline médicale : l'ophtalmologie.

Il devient ainsi possible de reconstituer un processus technique de l'objectivation photographique, tout comme son vocabulaire, en tant que sources de violence qui créent l'étant existant grâce à l'art photographique en temps de crises dans l'optique (sic) de sa représentation, de celle ou de celui saisie par son objectif instrumental. Il s'agit bien là d'un « événement de l'expérience (*Erfahrungsgeschehen*), dans lequel le sens se forme dans l'horizon de notre triple contingence — c'est-à-dire dans la confrontation vécue d'intentions subjectives, d'exister intercorporels et d'appels objectifs de l'ordre ». ¹⁶

En posant ces espaces herméneutiques et en les déterminant pour réaliser cette typologie, il est dès lors possible de concrétiser notre approche d'une phénoménologie de la violence qui permet de penser la violence en tant que telle, c'est-à-dire comme l'événement qui précède son classement symbolique dans l'ensemble des significations données et transmises ici par les étants, par les légendes du photographe qui les accompagnent et par notre propre capacité à en poser une herméneutique, c'est-à-dire une interprétation.

Cet ensemble référentiel déterminé, passons maintenant à la constitution des sous-ensembles qui en assure la détermination d'une typologie des spécificités des expressions, de la sémiotique spécifique des actes de violence re-présentés à travers les regards.

II. La typologisation du corpus : ses sous-ensembles constitutifs d'une herméneutique de la violence

Il s'agit maintenant donc de déterminer dans notre corpus de base, les sous-ensembles des types des regards qui, dans des contextes violents, vont être fixés en tant qu'étants spécifiques par l'acte du photographe. Ils posent ainsi, dans un premier temps, la question de la détermination de l'acte même du photographe comme acte violent qui fixe les moments de ceux ou de celles qui savent qu'ils ou elles vont mourir.

1. De l'expression des regards à la détermination des postures physiques du photographe : un acte de violence ?

Et nous retrouvons l'intensité de ces regards encadrée par le photographe et suscitée par l'*objectif de l'objectif* qui ressemble alors au canon d'une arme qui pointe sur sa cible, dans des contextes sous tensions où les armes circulent et tuent comme le montre les deux photographies du photographe et de sa posture. Les quatre photos réunies dans ce sous-ensemble sont celles de la jeune fille qui se trouvent entre deux femmes à moitié nues, celle de personnes qui sont dans une file d'attente pour se nourrir, celle, en noir et blanc, qui transmet un regard d'une femme cadré, puis celle d'un enfant africain prise à travers des barreaux.

1.1 La saisie du regard de l'autre : une construction par le contact objectivé. Une attaque ou un témoignage ?

¹⁶ Staugdigl M. , *Op. Cit.*, p. 214

Que voient donc les personnes photographiées lorsqu'elles sont encore vivantes dans des situations de crise ? Ou qui savent qu'elles vont mourir dans une temporalité existentielle plus ou moins longue, comme dans la photographie des deux femmes africaines qui prennent une pose ?

Les postures du photographe au moment de la prise de ses photographies, dans un contexte marqué par la violence, constituent-elles, elles-mêmes, des expressions d'une forme de violence ? Ou de l'attente d'un acte de saisie d'un moment vital ?

Dans la plupart des cas, comme nous l'a signifié Stéphane Lehr, le photographe qui nous a autorisé à avoir recours à son corpus de photographies, ce ne sont pas des photos dites « volées ». Elles impliquent en effet, une autorisation préalable productrice ainsi d'une posture spécifique de la part du photographe tout comme de la personne photographiée, avec, comme conséquences, des objectivations pratiques de poses qui donnent naissance à l'étant : son objectivation matérielle ou numérique par l'image produite par la saisie technique du réel. Et qui produisent également un témoignage, en quelque sorte accepté par la personne avant qu'elle ne devienne un étant.

Dans ce cadre, tant le produit que comme le producteur corporel, biologiquement vivant de l'image à savoir l'œil, apparaît de la sorte comme un instrument organique médié par un autre instrument, technique, si ce n'est technologique, dont l'activité *objective*, au sens verbal du terme, une herméneutique disciplinaire spécifique de l'art photographique, — de la capacité constructive de l'art du photographe, de son savoir-faire, tout comme l'expression existentielle propre à l'être ou des actes devenus des étants — qui vise à interpréter puis à objectiver l'œil et les yeux des êtres qui deviennent ainsi des étants, des étants phénoméniques spécifiques, figés dans le temps et dans l'espace, en tant qu'organes expressifs objectivés. C'est-à-dire, pour nous, sous la forme figée re-présentative, source d'une ou d'expression(s) particulière(s) : le regard. C'est ce qui nous a ainsi fixé le critère de constitution du corpus basé sur les regards des étants et l'objet de cette communication. Ce qui constituait pour nous un véritable enjeu.

1.2 Que d'objectifs pour un regard objectivant et objectivé !

Or, cette objectivation, n'est pas « neutre », tant d'un point de vue sémiotique comme sémantique. Elle est structurellement polysémique. C'est ce qui va produire un sens à la prise de vue, en déterminant la maîtrise d'un savoir-faire d'un processus d'objectivation spécifique ayant recours à l'objectif de l'appareil photo, objectif technique qui transforme à son tour l'être visé en tant qu'objectif — terme polysémique donc qui désigne tant la représentation mentale créative du photographe avant qu'il ne déclenche la fonctionnalité de son appareil, qui par la fonctionnalité optique de l'objet technique, en organise la pratique, son objectif donc, élabore la réalisation objectivée, à travers l'organe de la vision du photographe qui s'approprie de la réalité, de ce qui constitue l'être vivant ou la chose visés par l'auteur de l'acte technique, la prise de la photographie. Auteur de l'acte qui utilise l'appareil possédant son propre objectif — transformant ainsi l'être objectivé en étant. Pour le dire autrement : l'objectif subjectif du photographe passe par son sens de la vision, celui de son organe oculaire qui, par l'usage pratique de l'objectif technique de son appareil vise l'objectif subjectif du photographe : celui d'objectiver le réel visé par l'organe de la perception oculaire de Stéphane Lehr.

Se construit ainsi un produit exprimant le sentiment figé dans l'espace et le temps contextuellement prédéterminé. Car l'être qui va être photographié a été choisi puis ciblé en fonction du contexte : celui de violences actives avec leurs effets sémiotiques sur les

expressions des corps transformés en cibles. Celles également du photographe et de son appareil, de leurs objectifs associés dans l'acte créatif de la photographie. Il s'agit là de l'hypothèse de cette partie. Et les étants de l'acte technique en exposent, à travers les deux photographies qui accompagnent ce paragraphe, des postures de Stephan Lehr qui en signifient l'acte : ce que perçoivent les photographiés, et leurs regards produits donc par l'agir instrumental. Et ils sont différents. Ce qui en légitime leur typologisation, et ce d'autant plus que, sur le plan du discours professionnel du photographe de guerre, l'acte de prise de photographies en série d'une même « cible » est désigné à travers les expressions verbales de « mitrailer », et que le photographe « vise » sa cible avant de « shooter ».

Dans ce contexte opératif, le sens commun se rompt. C'est l'acte de la prise de la photographie qui crée le regard. Celui-ci fixe l'objectif médiant une volonté qui s'impose alors à travers un instrument technique. Il convient d'interroger ainsi le sens que prend alors l'acte lorsque le regard agissant est médié par un appareil qui saisit l'être en situation d'objectivation et de création ou de transmission d'une image devenant une information, ou un produit dont la valeur est appréciée dans un marché ou une entreprise. Et ce d'autant plus, que l'acte est réalisé dans un contexte marqué par la violence. L'interaction entre le photographe et le futur « étant » n'est donc pas neutre car elle induit un sens au regard saisi.

2. C'est ainsi que la jeune fille africaine fixe avec une certaine agressivité l'objectif du photographe

L'enfant de la photo n°1 du premier sous-ensemble du corpus, vit dans une société marquée par plus de trente années de guerre civile — l'Angola en 2005 — et avec deux femmes atteintes du sida, qui ont perdu leurs maris et plusieurs membres de leurs familles et qui survivent dans une ancienne usine à charbon en ruines à Huambo en se prostituant. Leurs corps, privés de leurs têtes, donc de leurs regards en représentent l'état physique délabré. Dans la photo, le cadrage a éliminé leurs regards..., mais potentialisé celui de la fillette. La photo n° 4 du sous-ensemble, revoie à cette même logique visuelle : elle est celle du garçon observé à travers des barreaux qui se trouve dans le même sous-ensemble de la typologie des regards que nous évoquerons par la suite, car associée à une autre thématique : celle d'un savoir existentiel spécifique qui diffère de celui du premier ensemble.

On retrouve donc cette expression, entre la surprise et l'agressivité, dans les regards des jeunes enfants fixés dans l'image de la photo n°2 objectivée en 2004 pour l'ONG Médecins du Monde signifie les regards des étants. Celle-ci a été prise dans un camp de réfugiés en Afghanistan en 2004 dans lequel il s'agit de donner de la nourriture à des déplacés qui ont fui des zones contrôlées par les Talibans de Al Quaida et bombardées par les forces armées américaines. Et les regards apparaissent clairement fixés vers l'objectif tant par la petite fille du premier plan que par l'autre qui se trouve portée sur le dos d'une femme.

Dans ce contexte, Stéphane Lehr vise ... L'objectif de son appareil et sa posture sont observés par les deux enfants qui apparaissent tout à la fois surpris, comme inquiets. En effet, ils sont deux : en regardant avec précision le regard du petit enfant porté sur le dos de sa mère, on se rend compte que son regard marque un sentiment de surprise, de curiosité ou d'inquiétude induit par le photographe et son objectif, instrument formant part de son appareil de prise de vue.

Dans la photo n°3, le regard médié de Stéphane Lehr se pose, le 8 Décembre 1992, sur celui d'une réfugiée palestinienne à Sabra et Chatila qui est très cadré. C'est l'expression

sémiotique d'une force, voire d'une colère intériorisée qui s'extériorise à travers les yeux par les présences du photographe comme de celle de son objectif qui en deviennent les témoins du regard ainsi médié de Stéphane Lehr lui-même. Le regard du photographe se pose de la sorte, le 8 Décembre 1992, sur celui de cette réfugiée palestinienne, et l'encadre dans la réalisation, le développement même, sur le plan matériel de la photographie. C'est Stéphane Lehr qui l'a développée.

La légende de l'image : « Pendant une semaine, j'ai pu recueillir des témoignages de familles palestiniennes sur la guerre et le massacre du 18 septembre 1982, sur leur vie actuelle 10 ans plus tard et de leur vision du futur. » L'étant fige cette métaphore discursive dans la dernière partie du syntagme de l'instant du témoignage cadré qui est ainsi exprimé par le photographe : « Vision du futur ».

Dans photo n°4, saisie à travers des barreaux, le regard est porté cette fois-ci par un étant enfant qui a été recruté comme milicien en République Démocratique du Congo (RDC) en 2010 et où Stéphane Lehr a été envoyé pour « couvrir la guerre civile à Goma ». L'image a été prise à travers la fenêtre d'un centre de réinsertion pour des enfants-soldats. Il s'agit là de l'étant d'un enfant qui a pu tuer des personnes donc et dont le regard capte que l'on est en train de le viser. L'étant est figé comme reconnaissant l'acte. Le regard est très cadré. C'est son expression qui constitue l'étant esthétique de la photographie. Expression sémiotique d'une force, voire d'une colère intériorisées qui s'extériorisent à travers les yeux par les présences du photographe, de son objectif qui en deviennent les témoins, tout comme celles des métonymies visuelles des autres observateurs qui sont re-présentés par les parties de leurs corps : celles d'autres étants donc, qui re-présentés par leurs mains qui saisissent les barreaux de la fenêtre, en signifient également leurs présences corporelles agissant en situation d'observation de l'enfant-soldat.

3. La photographie : un acte qui fixe un acte qui crée une surprise ou une douleur

En s'interrogeant sur l'acte médié par un objectif créant une surprise, voire une sensation proche d'une action violente ressentie par un étant et figée en son regard rapporté, nous avons eu recours à cette photographie aux fonctions métaphoriques, illustratives de nos propos qui montre une personne âgée qui se fait explorer un de ses yeux par une femme médecin. Ainsi regardée, en tant qu'acte réalisé à travers un appareil qui médie une observation médicale qu'à travers l'instrument de travail du photographe sur le plan phénoménologique, nous percevons qu'à travers la photographie, la posture de l'œil de l'observé comme celle induite par l'instrument de l'observant médical, produisent un regard spécifique de l'étant.

On peut considérer que cette photo de l'observation de l'œil d'un patient âgé réalisée en 2008 à l'Hôpital Henri-Mondor de Créteil constitue une métaphore ontique de cette observation observée. Observer l'organe de vision avec un instrument n'est pas sans effets sur le regard de l'être observé : étant alors figé par la photographie qui saisit la réaction oculaire et son ensemble sémiotique, l'expression de sa bouche entrouverte, ensemble sémiotique induit par l'action médicale observante ainsi objectivée. C'est l'unité de ces données qui en fige les éléments constitutifs de la dimension esthétique : elle est réalisée par le cadrage. Et nous ne faisons ici qu'évoquer, sans entrer dans les détails, l'oxymore visuel de la représentation de la douceur des mains en relation avec la charge sémiotique portée par le visage dans lequel se situe l'œil observé, tant par la personne soignante métonymiquement déterminée par ses bras, que par le photographe, qui réalise l'acte photographique, que par nous-mêmes qui l'avons déterminé comme objet d'une communication qui, à son tour, implique celui de chaque participant et

participante à ce colloque, et lecteur de cette publication. La violence comme la douleur représentées circulent. Les étants les portent sémiotiquement dans et à travers leurs regards représentés que nous saisissons à travers les nôtres, nos capacités d'observation et d'interprétations agissantes. Notre herméneutique.

III. Les regards figés de celui ou de celles qui vont mourir ou qui expriment la solitude de la souffrance

1. *La photographie du palestinien : un visage couvert de sang et son dernier regard*

La photo de gauche est celle du visage d'un palestinien ensanglanté, et qui est la première qui se trouve dans la présentation générale du corpus. Le palestinien a reçu une décharge de balles de l'armée israélienne au début de la seconde Intifada, le 1 novembre 2000. La légende orale puis écrite du photographe se pose : « Il est à quelque centimètres de moi, ce jeune palestinien qui, atteint de plusieurs balles tirées par un soldat israélien décédera. Son sang se retrouve sur mon jean et ma chemise. A ce moment-là, sur les douze personnes que nous sommes, huit jeunes décéderont /.../. Le sang coule, des centaines de mouches prennent plaisir à venir boire ou pondre. Nous ne pouvons plus bouger sans risquer le pire. J'attends, je pense, je chante », nous précise Stéphane Lehr. La puissance du regard est là : le palestinien sait qu'il va mourir et la photographie fixe sont dernier instant de vie. C'est le témoignage qui l'illustre et lui donne sa puissance tout comme sa charge esthétique basée sur les contraste des couleurs : celles du sang qui recouvre un visage et le bleu du ciel qui se détache dans l'angle supérieur droit et le centre de la photographie. Et l'instant se réalise entre les couleurs : le blanc de la pierre et la couleur noire des cheveux du palestinien comme celui de son ombre, de son vêtement, de ses yeux, de sa montre, une forme non directement déterminable sur le coin gauche de l'image. Et le sang coule et se repend. La vie s'en va, mais reste signifiée par le produit de l'acte photographique.

2. *Les femmes angolaises qui se savent atteintes du sida*

La photographie de droite, est celle des deux femmes qui encadrent la jeune fille qui fixait avec force l'objectif en Angola et dont on ne percevait pas les visages du fait du cadrage du photographe. La légende posée par Stéphane Lehr permet de les nommer : il s'agit de Eugenia et Lucia, et de déterminer leur situation existentielle : elles sont atteintes du Sida. Elles existent en mars 2005 donc, et vivent dans une usine à charbon en ruines dont on perçoit les murs défaits. Elles sont seules et se prostituent pour se nourrir et aider la fillette à survivre et elles veulent être photographiées. « Notre rencontre dure une heure, ces femmes pleines d'humanité posent fièrement », me signale Stéphane Lehr et « elles me demandant de montrer l'horreur et la souffrance dont elles sont atteintes du fait de leur maladie ».

Un point supplémentaire : Stéphane Lehr, pendant notre entretien, nous a souligné, en la repérant, la dimension christique de l'image issue de la croix formée par les vitres situées derrière la jeune femme qui se tient debout.

Dans le cadre de ce commentaire, nous n'avons pas pu éviter de penser à la photo que pose Roland Barthes dans son ouvrage *La Chambre claire* : celle de Lewis Payne qui tenta en 1865 d'assassiner le secrétaire d'Etat américain, W.H Seward et qui a été photographié quelques heures avant sa pendaison et à laquelle Roland Barthe a mis comme légende « Il est

mort et il va mourir »¹⁷. Là aussi, le regard porte le sens. Comme dans le cas du palestinien, ou des jeunes femmes atteintes du Sida : les regards directs sont ceux de ceux et de celles qui savent qu'ils et elles vont mourir. Nous reprenons donc la légende de R. Barthes en l'intégrant aux deux autres photographies des regards saisis en la paraphrasant : *ils et elles sont mortes et ils et elles vont mourir* (nous soulignons). C'est le temps du regard figé du photographe : il fixe le temps présent de personnes transformées de la sorte en étants qui, au moment où l'on regarde leurs images, sont décédées, non en tant qu'étants, mais en tant qu'êtres vivants conscients de leur mort prochaine.

Regards de la lucidité donc et de la puissance existentielle de cette conscience d'êtres vivants qui, en posant physiquement, élaborent leurs propres re-présentations, au-delà de leur disparition. Regards de vivants qui expriment ainsi leur volonté d'être saisis en vie. Il et elles sont donc conscients de cette force de l'acte photographique qui prolonge lucidement leur image d'êtres vivants dont il et elles ont choisi la pose physique de leur corps en fixant de la sorte leur re-présentation après leur mort. En étant là.

3. Les regards qui portent ailleurs : la solitude de la souffrance

Apparaît alors un troisième sous-ensemble dans le corpus. Celui dont les éléments constitutifs sont basés sur des regards qui ne sont pas captés, voire suscités par la prise de l'image de l'étant. Ce type de regards se porte vers un autre espace qui ne signifie plus forcément un contact direct avec le monde, mais avec une autre image : celle issue d'une conscience sans un objet matériel nécessairement saisi par les organes de la vision. L'objet est ailleurs ou renvoie à un monde détruit d'où l'étant est exclu, ou est basé sur la volonté qui saisi les besoins d'un partage ou de la compréhension de la douleur de l'autre à travers une sémiotique spécifique.

3.1 Je regarde un ailleurs en priant

L'image des deux femmes mozambicaines vue précédemment, métaphoriquement christique, recoupe la thématique de celles des deux regards qui ne fixent pas l'objectif de l'appareil. S'ils sont bien présents comme expressions figées de deux étants, c'est avec leur consentement, nous précise leur photographe. Ces expressions posent de la sorte les deux premières photographies des étants dont les regards se portent au-delà du champs visuel couvert par l'image : celles de deux femmes qui ont été violées à Goma RDC, en octobre 2010. La fille s'appelle Ushindi et est âgée de neuf ans et l'adulte, Mwasi Bonane, qui en a plus de cinquante, a été violée par six soldats du FDLR (Front de Libération du Rwanda) ainsi que ses deux filles, et a contracté le VIH. Et la légende se charge d'un élément non visuel : son mari a été emmené dans la brousse et a été exécuté. Stéphane Lehr effectue alors un reportage pour des ONG sur le « viol comme arme de guerre ».

Alors ? Ces regards qui ne subissent pas l'acte de l'objectivation vécu comme une attaque, qu'expriment-ils ? Ils ne fuient pas l'objectif, car les consciences, suite à des échanges oraux avec le photographe et une traductrice, sont dans le savoir. Les personnes photographiées ne sont pas parties : elles ont donc accepté l'objectivation. Toutefois, dans le cadre de la présente typologie, leurs regards fixent un espace qui se trouve « au-dessus », et leurs mains expriment un toucher non agressif, caressant leur propre visage. Il s'agit d'un geste de prière nous a précisé Stéphane Lehr : ce n'est pas l'être au monde qui est regardé par ces personnes, mais une entité

¹⁷ Barthes R., *Op. Cit*, p. 149

divine qui a compris leurs paroles et leur vécu. En dehors de la petite pièce où elles se trouvent alors, une file de femmes et d'enfants est dans l'attente à la porte du bâtiment dans lequel elles se trouvent pour venir témoigner, nous a précisé Stéphane Lehr.

3.2. L'enfant sorcier : je regarde des ruines

Alors arrive une autre photographie également intégrée en tant qu'élément dans ce sous-ensemble constitué de regards qui ne sont pas en situation de fixer le canon de l'appareil du photographe. C'est celle d'un enfant seul assis au milieu de ruines urbaines. Cette représentation est issue elle aussi du même contexte : Goma, en octobre 2010. Elle revoie aux enfants des rues qui attaquent des personnes qui sortent des supermarchés pour les dépouiller de leurs achats. Puis qui vivent dans des ruines d'habitations qu'ils squattent.

Stéphane Lehr remarque dans cet espace un enfant seul qui est triste et renfermé, qui regarde toujours le sol et auquel personne n'adresse la parole alors que les autres font la fête. C'est un « enfant sorcier », lui dit-on, banni par sa famille et de son village parce qu'il parlerait avec les morts et auraient des pouvoirs diaboliques. Accusés de sorcellerie, ces enfants sont expulsés par leur famille. Violence sociale subie donc avec son regard propre qui va au-delà de son objectivation. Celui qui a été photographié est ainsi déjà un étant dans le réel techniquement non imagé car constitutif de l'imaginaire social quotidiennement vécu qui l'a saisi. Il est déjà représenté comme un être non désirable. Il est la représentation sociale de l'expression d'une autre existence : il est ailleurs et son regard se pose alors sur les ruines d'un monde dont il a été exclu.

3.3. Les regards multiples qui portent ailleurs : partage de compassion et de sanglots

Février 2011, Stéphane Lehr est au Caire, Place Tahir, pendant la révolution égyptienne. Pluies de pierres et de gaz lacrymogène.

On reconnaîtra ici qu'il n'y a pas qu'un seul regard. En effet, il y en a quatre : celui du jeune homme qui regarde avec compassion l'homme qui éclate en sanglots en face de lui et qui, du fait de ses pleurs a ses yeux fermés. Ses globes oculaires ne sont pas visibles : ils sont recouverts par les paupières. Protections organiques des yeux exprimant tant les affects que les fonctions sémiotiques, physiques, comme psychologiques des glandes lacrymales et des paupières protectrices : la douleur ferme les yeux aussi. Pas de regard absent donc car on le sait intériorisé : l'homme sait, même les yeux fermés, qu'il est objectivé. C'est le visage qui, dans sa complexité expressive d'une sémiotique, fixe les expressions de la tristesse et de la douleur. Tout comme les postures du corps.

En effet, douleur et pleurs sont également couverts sémiotiquement par la gestuelle des bras ouverts et par l'expression spécifique de la bouche : l'étant geint. Il s'agit alors de la saisie d'une plainte, de pleurs gestualisés et déterminés par la posture physique : bras ouverts qui renvoient à une sémiotique de la volonté d'accueillir un réconfort tout comme l'acceptation de la présence du photographe en situation d'objectivation. Expression d'une volonté partagée de reproduire un témoignage à transmettre. Troisième regard donc : celui qui nous transmet ce qu'il a saisi en tant que objectif-cible capté, puis à son tour objectivé par l'objectif technique de son appareil ; et qui fixe de la sorte nos propres actes de vision, de l'individu transmetteur d'interprétations hermeneutiques, puis le vôtre ...

Conclusion

Etant de la posture de l'acte de Stéphane Lehr qui prend une photo en pointant sa cible avec l'objectif de son appareil. Cible que nous sommes potentiellement.

Bibliographie

Ouvrages

Barthes R. (1980), *La Chambre claire, Notes sur la photographie*, Paris, Editions de l'Etoile, Gallimard, Le Seuil.

Foliard D. (2020), *Combattre, punir, photographier, Empire Coloniaux. 1890-1914*, Paris, La Découverte.

Merleau-Ponty M. (1964), *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard.

Pontremoli E. (1996), *L'excès du visible. Une approche phénoménologique de la photogénie*, Grenoble, Million Edit.

Quillot R. dir. (1998), *Philosophie de l'Art*, Paris, Ellipses.

Rouillé A. (2005), *La photographie*, Paris, Folio, Essais Gallimard.

Sontag S. (2003), *Devant la douleur des autres*, Paris, Ch. Bourgois Edit.

Wunenburger J-J. (1997), *Philosophie des images*, Paris, PUF.

Articles

Corvez M. (1965), « L'Être et l'étant dans la philosophie de Martin Heidegger », *Revue Philosophique de Louvain*. Troisième série, tome 63, n°78, pp. 257-279.

Staudigl, M. (2011), « Esquisse d'une phénoménologie de la violence », *Revue germanique internationale*, 13/2011, CNRS Edit., pp. 205-220.