

## Critiques de la crédulité

Yves Michaud

---



### Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/321>

ISSN : 1777-5302

### Éditeur

Société française de photographie

### Édition imprimée

Date de publication : 1 novembre 2002

Pagination : 110-125

ISBN : 2-911961-12-9

ISSN : 1270-9050

### Référence électronique

Yves Michaud, « Critiques de la crédulité », *Études photographiques* [En ligne], 12 | novembre 2002, mis en ligne le , consulté le 09 juin 2022. URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/321>

---

Ce document a été généré automatiquement le 9 juin 2022.

Propriété intellectuelle

---

# Critiques de la crédulité

Yves Michaud

---

image Nous savons tous que les images sont produites. Je veux dire par là : nous savons bien qu'elles ne sont pas de simples émanations de la réalité, des simulacres ou petites images émises par les choses comme le prétendaient les Épicuriens, des pellicules arrachées à elles, mais des objets construits entretenant avec la réalité des relations compliquées. Nous savons bien que ce que nous voyons dans les magazines ou sur nos écrans de télévision n'est pas la réalité mais des signes humains d'origine technique, qui entretiennent avec le réel une relation problématique. Et pourtant, nous ne voulons pas y croire et nous nous empressons de prendre pour argent comptant ce que nous apportent les médias. Même les intellectuels critiques croient tout ce qu'on leur montre. L'expression "vu à la télévision" témoigne non seulement de notre manière de concevoir la notoriété mais aussi de notre manière de concevoir la réalité. Il y a là quelque chose qui touche en profondeur au régime de la croyance dans nos sociétés de médias. Au point que comme au XVIIIe siècle, c'est d'une théorie et d'une critique du témoignage et de la crédulité que nous aurions avant toute autre chose et constamment besoin. Il nous faut inlassablement reprendre l'analyse et faire de nouveau valoir de salutaires banalités à propos du caractère construit, produit et fabriqué des images, y compris de celles qui se présentent comme les plus vraies et les moins contestables. Il y a là comme un travail de Sisyphe. Entre parenthèses, cette tâche devrait conduire à s'interroger non seulement sur la malédiction des dieux mais sur les capacités réelles de Sisyphe, sur la nature de son rocher et la crédulité de ceux qui regardent la scène. [p. 111]

image Je vais donc à mon tour m'atteler à cette tâche à propos des images du photojournalisme. Sans entrer dans des questions compliquées concernant le statut ontologique des images, j'entendrai sous ce terme tous ces documents apparemment doués de ressemblance ou de semblance qui nous paraissent rapporter la réalité avec un indice de vérité particulier, qu'il s'agisse d'images photographiques ou d'images vidéo. Ma définition, on s'en doute, est on ne peut plus prudente, mais elle couvre assez bien l'ensemble des objets considérés.

image Avant même d'entamer l'analyse, il faut faire quelques remarques sur la manière dont ces images nous arrivent je ne parle pas du médium technique de la transmission mais des modalités d'apparition.

image Elles nous parviennent tantôt isolées (une image, un cliché), tantôt en paquets (les images d'un événement au sein d'un reportage). Elles nous arrivent aussi tantôt comme de simples documents ("le lieu où fut trouvé le corps de la victime", "la scène de l'attentat", "l'accident"), tantôt déjà transformées en icônes, insignes, emblèmes ou symboles (je ne choisis pas parmi ces termes qui renvoient chacun à leur manière à la valeur symbolique particulière de l'image) d'un fait ou d'une situation humaine : le malheur des Palestiniens, la guerre du Viêt Nam, la douleur d'une mère, l'accablement des victimes, la brutalité du soudard.[p. 112] Qu'elles nous viennent seules ou au sein d'une série, quelle que soit leur valeur symbolique ou leur banalité, ces images sont de toute manière prises dans un flux: l'immense fleuve de toutes les images qui sortent des laboratoires et des boutiques de développement rapide, qui se succèdent dans les journaux et magazines, sur les télévisions, sur les panneaux publicitaires urbains, sur les écrans vidéo des boutiques ou des galeries marchandes, sur les murs d'images des sièges des grandes sociétés et des ministères, sur les stands des salons d'affaire, etc., etc. Nous vivons dans un monde de surabondance et même d'indigestion d'images, très différent de mondes anciens pas si éloignés de nous qui étaient pauvres, très pauvres, voire quasiment démunis d'images et qui les considéraient en conséquence comme extrêmement précieuses, menaçantes ou bien dotées de pouvoirs magiques à aborder et à manipuler avec la plus grande précaution.

image Nous accordons aussi aux images une valeur de véracité particulière: elles sont vraies pour ainsi dire par principe. Ce qui recouvre des raisons passablement différentes. Parce qu'elles rapportent comment étaient les choses ou comment elles se sont passées. Parce qu'on nous assure qu'elles sont vraies, parce que les canaux de communication par lesquels elles nous viennent sont consacrés à l'information et donc "objectifs". L'historienne de l'art Patricia Fortini Brown a écrit un livre sur la peinture vénitienne du xve siècle où elle montre que les peintures de l'époque étaient investies par les contemporains d'une valeur de véracité particulière: on pouvait dire d'une chose ou d'un événement qu'ils étaient vrais parce que c'était ainsi que les représentaient les peintures peintes dans un esprit de témoignage oculaire. C'était vrai parce que c'était peint ainsi. Pour nous, c'est vrai parce que c'est ainsi sur l'image, parce que ce fut photographié ou pris en vidéo ainsi. Le plus souvent on a rapporté, et on rapporte encore aujourd'hui, cette véracité particulière de l'image photographique au caractère automatique et mécanique de la prise de vue et de l'enregistrement photographique, à l'objectivité de l'"objectif", à la brûlure du réel sur l'empreinte photographique (Benjamin), au caractère d'index du signe photographique. On sait très bien qu'il n'en est rien. Il reste pourtant beaucoup de cette conception dans notre crédulité envers les images (que l'on songe seulement au culte de la photocopie dans l'administration, bien qu'il n'y ait rien de plus facile à falsifier et que, de toute manière, on ne regarde jamais la copie!), alors que nous savons pertinemment bien que les images sont produites, fabriquées et donc peuvent être aussi bricolées, montées et remontées, pour tout dire trafiquées et falsifiées. [p. 113]

image Dans les pages qui suivent, je vais argumenter la thèse banale mais largement déniée en dépit de toute l'évidence que l'image est le produit de dispositifs de production et que si degré particulier de véracité il y a, il doit être compris et évalué

par rapport à ces dispositifs de production. Il se peut que ces réflexions jettent des doutes ou des ombres sur le photojournalisme.

image La prise de vue

image La prise de vue comme saisie ou capture de l'image, moment en principe premier et fondateur du processus, est soit accidentelle, soit professionnelle. Quelqu'un se trouvait être là avec un appareil: un passant avec sa caméra, un insomniaque sur son balcon qui prend la vidéo d'une bavure policière (affaire Rodney King), ou bien un reporter (en général c'est plutôt une foule de reporters) était arrivé sur les lieux.

image Il faut cependant remarquer, avant même de raisonner sur ces considérations, que la prise de vue a une contingence très particulière et qu'elle peut en fait être tout simplement absente, ratée ou détruite: il n'y avait personne sur place quand la chose est arrivée, ou bien ceux qui étaient là sont morts, ou bien encore personne n'a eu le temps ou la présence d'esprit de réagir. Il n'y a pas de photos des cadavres de tous ceux, très nombreux, qui se jetèrent dans le vide le 11 septembre 2001 depuis les étages en feu des Twin Towers et s'écrasaient au sol en des impacts sourds que l'on entend dans le film des frères Jules et Gédéon Naudet sans que les spectateurs actuels ni même ceux du moment (les pompiers présents dans les halls) osent comprendre de quel bruit il s'agit. Cela tient non seulement à des raisons de décence dont je vais très vite parler, mais aussi à ce qu'il n'y avait tout bonnement personne en dessous pour prendre ces photos, ou encore à ce que ceux qui s'y aventurèrent, s'il y en eut, sont morts. Cette extrême contingence de l'image, qui explique pourquoi de la plupart des événements les plus graves et les plus tragiques il n'y a aucune image, devrait faire réfléchir sur les documents qui existent en s'interrogeant sur leur existence à partir de tous ceux qui n'existent pas et qui auraient pu, voire dû, exister: par quel miracle une prise de vue nous arrive-t-elle? Comment cela se fait-il qu'il y ait eu un témoin? Comme on sait, les miracles sont rares<sup>»</sup> Je suggère que nous prenions modestement et lucidement la mesure de cette exception: ce jour du 3 février 1968 où Eddie Adams photographia l'assassinat d'un prisonnier viêt-công par le général Nguyen Ngoc Loan, ce reporter fut certainement le seul [p. 114] à saisir aussi emblématiquement cet instant fatal, mais il n'est pas scandaleux de rappeler que, ce jour-là précisément, les photoreporters avaient été convoqués par la police sud-vietnamienne pour couvrir une opération d'envergure<sup>»</sup>

image Accidentelle, la prise de vue est le plus souvent amateur, bougée, mal cadrée et, en fait, insignifiante: quelqu'un se trouvait là et a saisi ce qu'il a pu, d'où il était (dans le cas des vidéos de surveillance, de là où était fixée la caméra). Il faut donc, après l'avoir découvert, recadrer, nettoyer, agrandir le document. Certaines des photographies les plus impressionnantes et émouvantes des attentats du 11 septembre 2001 sont des vues de loin prises par de simples témoins où l'on découvre dans le [p. 115] détail agrandi, saisie par inadvertance, la situation désespérée d'une femme coincée entre décombres et vide, et qui va bientôt mourir.

image Professionnelle, la prise de vue est le fait de reporters partis couvrir un événement ou une crise.

image Ce qui implique déjà un différé temporel, une organisation, une préparation en fait toute une logistique. Les photojournalistes peuvent en dire plus que moi sur l'intendance de leur profession, mais il y a là un ensemble de conditions dont l'énumération risque d'être incomplète, qui cependant doit être indiquée, même en gros.

image L'accès à l'image dépend d'abord des moyens financiers pour se rendre sur les lieux et des possibilités de transport. Il faut aller en Afghanistan, trouver ensuite un passage en hélicoptère, en camion, en taxi vers la zone des combats. Il faut se faire guider à travers le pays et parmi les belligérants.

image L'accès à l'image dépend aussi de la connaissance de la région et des lieux, qui, elle-même, dépend des guides et des informateurs disponibles, plus ou moins compétents ou intéressés, plus ou moins partisans, plus ou moins professionnalisés (les officiers de presse). La prise de vue dépend encore, bien évidemment, du contrôle et de la censure exercés par les acteurs du conflit sur les lieux et les événements. Cette censure peut être faite d'interdictions formelles. C'est beaucoup plus fréquent qu'on ne pense, mais quand la censure est stricte, on ne la discute pas: la zone est simplement "interdite" et il est toujours difficile de rapporter l'absence. La censure peut passer plus subtilement par des suggestions, incitations, mises à disposition qui organisent le visible: le reportage devient un voyage de presse.

image Très concrètement et très brutalement, l'accès à l'image dépend en fait de la possibilité d'accéder aux événements compte tenu du danger physique ou des risques courus. On parle régulièrement, avec des trémolos dans la voix, du "lourd tribut que paient les reporters" à la liberté de l'information. On se souvient en effet avec émotion des disparitions de journalistes au Cambodge au début des années 1970 (du point de vue des massacreurs, elles furent très efficaces pour assurer le *black-out* sur les actions des Khmers rouges), on se souvient aussi des reporters tués ou blessés lors de l'insurrection de Budapest en 1956, des photographies tremblées du débarquement en Normandie par Robert Capa. Les organisations professionnelles tiennent la comptabilité noire de ces risques du métier. Il devrait cependant venir à l'idée que par rapport à [p. 116] tous les reporters qui paient de leur vie leur métier, il y a aussi tous ceux qui vont indemnes d'un théâtre d'opérations à un autre au sein d'une sorte de caravane des médias. Sont-ils plus habiles, plus prudents, plus chanceux ou bien vont-ils là d'où l'on revient indemne?

image Je n'insiste pas plus avant sur l'ensemble de ces conditions, mais elles conduisent à dire sans aucune hésitation que ce qui est photographié, c'est d'abord ce qui peut être photographié, au sens à la fois de possibilité physique et de possibilité morale et d'autorisation. Compte tenu en effet du rôle considérable de l'information dans les conflits, il faut se résoudre à penser que même l'immunité du reporter est organisée et que ce qui est photographié est en fait ce qui doit être photographié à la suite d'une mise en scène plus ou moins organisée. Garry Winogrand disait: "Je photographie pour trouver à quoi une chose ressemblera quand on la photographie"; on pourrait dire à sa manière: "Le document de reportage montre à quoi les choses ressemblent quand on parvient à les photographier<sup>2</sup>."

image Un autre aspect de la prise de vue est la sélectivité inévitable du cadrage et l'élimination du photographe. L'image, toute image, est toujours un prélèvement sur la réalité, une partie pour le tout. Elle laisse déjà de côté par [p. 117] force les dimensions perceptives non visuelles qui sont pourtant essentielles à la perception et à la compréhension: les bruits, les cris (les hurlements des blessés), les odeurs (l'odeur de la scène d'un attentat), les vibrations et secousses (d'un tremblement de terre ou d'une explosion). Elles laissent aussi en dehors tous les à-côtés visuels et même optiques des scènes qui sont pourtant indispensables pour savoir ce qui se passe vraiment. Un seul exemple ici, les photographies du petit Mohammed Amal Al Durreh tué par balles le 30

septembre 2000 aux côtés de son père en Palestine: elles sont toutes, y compris dans leur série, des prélèvements sur la réalité d'un événement qui doit ensuite être reconstitué hypothétiquement par les croquis des positions des différents acteurs de la scène (tireurs israéliens, tireurs palestiniens, victimes, journalistes). Avec, on s'en doute, plusieurs reconstitutions différentes en conflit.

image Une question qui devrait donc sans cesse venir à l'esprit, tant elle va d'elle-même, est celle de la place du photographe. Où était-il lors de la prise du cliché? Comment était-il protégé? Comment a-t-il pu se placer là, comment est-il arrivé? Par quels moyens et [p. 118] sous quelle protection? Où était donc le photographe quand le conquérant de l'impossible arriva épuisé et radieux en haut du sommet inviolé? Sur le sommet inviolé lui-même ou juste un peu en surplomb?

image Les possibilités de falsification qui tiennent au recadrage et à l'émission du contexte sont énormes. Ceux-ci ont en outre l'avantage de permettre un trucage sans retouche, un trucage donc "innocent" et sans culpabilité: il suffit de laisser de côté. Quant à l'émission de la place du photographe, elle suspend la question de la véracité même de l'image: et si le photographe était en fait bien à l'abri pour une prise de vue faite durant des manoeuvres (Capa et le combattant espagnol tué au moment de l'assaut: était-ce au moment d'un assaut ou lors de manoeuvres?), ou bien encore pour une photographie posée, voire reconstituée et finalement fabriquée. Pas mal d'images splendidement orientalistes de la campagne en Afghanistan en 2001 et 2002 donnaient cette impression de posé ou de joué dans une guerre "en images" et, comme d'habitude, l'on n'a guère vu d'images d'affrontements, mais plutôt des paysages d'avant et d'après la bataille.

image L'acceptabilité et la sélection

image Une fois que les documents existent, ils ont à être montrés, publiés, diffusés.

image Je vais parler maintenant des conditions *esthétiques* de l'exhibition, en entendant par esthétique, en un sens large mais pas vague ni incohérent pour autant, ce qui relève à la fois de la sensibilité, de la correction morale et éventuellement de l'art.

image Parmi ces conditions esthétiques, il y a en tout premier lieu des conditions à la fois morales et de sensibilité qui imposent une censure spontanée, je dirais même naturelle, de l'horreur et de l'obscénité, notamment en matière de violence. Quoi qu'on prétende dans les débats hypocrites sur la liberté de l'information (ils ont atteint des sommets de malhonnêteté en France après le 11 septembre), cette censure est naturelle, spontanée et quasiment inévitable. Elle est d'ailleurs le fait, pour commencer, des auteurs eux-mêmes qui s'autocensurent souvent. L'idée que j'avance est difficile à "prouver" parce que justement les vrais documents de violence ne sont quasiment jamais diffusés. Seuls les spécialistes savent à quel point les documents bruts de la violence sont insoutenables et pires que pornographiques. Pour quelques photographies intolérables et insupportables d'un supplicé chinois découpé vivant en [p. 119] morceaux présentées par Georges Bataille dans les *Larmes d'Éros*, photographies elles-mêmes récupérées dans un savant traité de psychologie à la diffusion très limitée (le traité de psychologie de Georges Dumas) qui les empruntait, lui-même, aux archives d'un médecin collectionneur dont les goûts devaient être étranges, il y a heureusement toutes les horreurs que l'on ne montrera jamais. Les raisons de cette autocensure sont faciles à comprendre et je ne vois pas comment on pourrait s'opposer à elles. Il y a d'abord les simples exigences de la dignité humaine, et notamment de la dignité des victimes dont on peut difficilement admettre qu'après avoir été torturées, lynchées,

éventrées ou défigurés elles aient en plus droit à être exhibées comme de la viande à l'étal. Il y a ensuite les exigences de la responsabilité politique: celui qui aurait montré les grappes de malheureux qui sautèrent dans le vide depuis les tours du World Trade Center le 11 septembre 2001 aurait dû endosser la responsabilité des émeutes raciales qui se seraient produites le soir même contre certains quartiers arabes américains. Il y a encore le problème de la pornographie de l'horreur. Comment offrir gratuitement, en grand et au grand public, des documents que des pervers recherchent avidement dans des officines clandestines ou sur Internet? Comment démocratiser le *snuff movie* alors qu'au même moment les producteurs de ces sortes de documents sont traqués car, en dépit des dénégations vertueuses de ceux qui ne veulent pas voir cette réalité sordide, les *snuff movies* existent<sup>3</sup>, sauf [p. 120] qu'on ne les appelle pas ainsi quand on tombe sur eux et que leurs réalisateurs passent devant les tribunaux sous l'appellation normale d'assassins ayant commis des actes de barbarie en réunion?

image Ces conditions de sensibilité et de pudeur sont au demeurant reprises, prolongées et organisées par les règles du droit, et notamment par les lois qui protègent le droit des victimes à la protection de leur image. On peut toujours prendre de grands airs à la Alain Genestar, patron de *Paris-Match*, au nom de la liberté de la presse et s'indigner que la publication des photos des lieux d'un attentat fasse l'objet de poursuite de la part des victimes qui s'y retrouvent dénudées, choquées et ensanglantées, mais on ne voit pas pourquoi à l'horreur d'mutilation et d'un traumatisme, les victimes devraient ajouter le fait de se retrouver les fesses nues entre deux sauveteurs dans *Paris-Match* pour que le magazine dénonce encore mieux le terrorisme et la violence tout en engrangeant l'argent du sensationnel. Il faut ajouter à ce sujet que ceux qui sont aujourd'hui livrés en pâture à notre indignation bien pensante sont désormais des taliban, des combattants africains, ou des victimes exotiques d'attentats lointains, de pauvres diables donc, comme par hasard du tiers-monde, qui n'ont nul représentant légal pour les protéger: au moins on peut continuer à publier (et voir) des meurtres et des exécutions publiques avec la conscience tranquille, le bon vieux mépris colonial de toujours et sans ennuis légaux. [p. 121]

image Outre ces conditions de sensibilité et de droit, interviennent, bien sûr, des conditions esthétiques au sens habituel. Est-ce que le document est bon ou pas bon? Est-ce que la photographie est belle ou non? Est-ce que le photographe est connu ou non? Est-ce que cela cadre avec le style de l'agence ou de la publication, selon que les critères en sont le sexy, le glamour, le chic, le "tendance", le sensationnel, le people, le crade, l'excitation du tabloïd? Je ne m'entends pas là-dessus.

image Tout cela forme ce que j'appelle *un ensemble de conditions a priori de l'acceptabilité*, auxquelles il faut surtout ne pas oublier d'ajouter les conditions commerciales: est-ce que le document est vendu cher ou non par l'agence ou le photographe? Est-ce qu'il fera vendre ou non? Est-ce qu'il vaut la peine qu'on prenne des risques juridiques avec lui?

image C'est pour la commodité de l'analyse que je distingue entre ces conditions d'acceptabilité et celles qui commandent la présentation physique elle-même du document, mais elles viennent en fait en continuité. Interviennent alors de nouveau la sélection, le montage, le cadrage, mais aussi le légendage, la mise en pages, le rythme donné à la présentation, le choix des articles qui vont encadrer le document. De nouveau toutes les manipulations sont possibles en jouant des effets de contextualisation. Ceci vaut de la présentation des images sur un support journalistique

comme dans le cadre d'une exposition de photos documents. Quel est le propos: est-il esthétique et artistique, ou encore documentaire? Vise-t-il un effet de propagande, un effet publicitaire, un effet de mode ou d'art? Tout cela est trop connu pour qu'il soit nécessaire d'insister.

image Les modes perceptifs

image Il faut dire quelques mots maintenant des modes de réception. Cela pourra paraître bizarre dans le cours d'une réflexion sur le système de production de l'image. Sauf que ce moment de la réception est assez connu des producteurs pour qu'ils l'intègrent à leur pratique: chacune des parties, producteurs comme regardeurs, de part et d'autre, sait assez bien à quoi l'autre joue et comment elle le fait. Les historiens de l'art savent à quel point les peintres ont toujours intégré à leur production picturale les conditions de la perception de la peinture: la lenteur, l'attention recueillie, le désir de parler qui se prolonge dans la description paraphrastique. Les photographes intègrent de la même manière d'autres modalités perceptives.

image Parmi ces modalités perceptives, il y a celles qui tiennent aux effets de flux, à la banalisation et à l'inattention qu'ils induisent, au besoin corrélatif [p. 122] de chocs perceptifs réguliers pour exciter l'attention blasée, la réveiller et la ressaisir. La banalité des images doit être régulièrement scandée d'images chocs. Cette banalisation assortie de saccades s'accorde avec la pratique désormais généralisée du *scanning* des données perceptives: les images en flux sont balayées avec une attention flottante qui est à la recherche justement du choc ou de la dissonance qui arrêtera un temps son parcours distrait.

image Dans ce flux scanné, les images sont reçues sans autre contexte que celui d'autres images. Ce qui fait passer au premier plan les valeurs affectives des images au détriment de la saisie intellectuelle de leurs significations. On perçoit la peine, la douleur, la joie, le plaisir, l'excitation, pas leurs raisons, leurs conditions, leur naissance ni leur épuisement. La perception, celle de tout un chacun, intellectuels et philosophes compris, devient un curieux mélange d'hyper-émotivité, d'insensibilité due à la banalisation et à la répétition, d'inattention par excès de sollicitation. À quoi s'ajoute l'absence de mémoire induite par le renouvellement en continu des stimulations. Tout cela contribue à une suspension du jugement critique et même de la pensée qu'un jugement critique serait possible. Les temps de la sémiologie furent ceux de la lecture de l'image. Celle-ci a été presque aussitôt neutralisée et vaincue par le déluge des images: quand il y en a tant, il ne s'agit plus de les lire mais de les regarder défiler. On en a l'illustration dans quasiment tous les magazines qui proposent des reportages dont les images contredisent allègrement les textes: tel escroc mondain dont le reportage photographique montre en cinq ou six photos l'intégrité physique explique longuement dans la page qui livre "le premier (*sic*) interview sincère d'un menteur professionnel" que sa mère l'abandonna si précipitamment qu'en claquant la portière de la voiture elle lui coupa le doigt. Tel philosophe à la mode explique son avant-gardisme artistique, mais il est photographié dans un salon louis-philippard ou style Louis XV à pleurer. Peu importe: on ne lit plus les images, on les voit passer.

image Et pourtant, en dépit de tout cela, refait surface encore et toujours le principe de la véracité de l'image: c'est ainsi parce qu'on vous le montre. On se prend à souhaiter des expositions ou des ouvrages qui démontreraient les mécanismes de trucage, de recadrage, de falsification par omission ou décontextualisation, de propagande mais c'est toujours une Leni Riefenstahl paléolithique quoique ultra-liftée et poudrée qui

parade au milieu de Noubas bien huilés comme s'il n'y avait nul génocide ni famine au Sud-Soudan. [p. 123]

image La conclusion de ces quelques remarques sera banale comme la plupart des remarques qui l'ont précédée. D'abord, la construction de la réalité visuelle telle que la rapportent en prétendant la refléter les reportages du photojournalisme est aussi artificieuse que la construction de toute réalité sociale. Nous vivons un monde fait de très peu d'expériences directes, de peu de savoir, qui plus est en général assez flou et chaotique, et de beaucoup d'images. Ce que nous appelons la réalité est un système assez peu satisfaisant d'expériences sensorielles en petit nombre, de croyances mal étayées et d'images reçues à la va-vite: un journal télévisé de TF1 est une assez bonne illustration de cette "réalité". Cela ne signifie nullement que les journalistes qui tentent d'apporter des informations soient tous des faussaires, des menteurs, ou eux-mêmes victimes des mensonges de ceux qui les manipulent encore que les cas de fausses interviews ou de reportages bidonnés n'aient pas manqué, y compris chez certaines grandes consciences. Cela signifie que nous devons appliquer au photojournalisme les mêmes critères d'examen que nous sommes censés appliquer au journalisme écrit sans d'ailleurs le faire non plus. Il en va des constructions sociales de la réalité comme des constructions conceptuelles des sciences: ce sont des architectures qui font tenir ensemble plus ou moins solidement des observations, des concepts explicatifs et des raisonnements déductifs plus ou moins explicités ou présupposés comme allant d'eux-mêmes. La même forme de critique doit être vigilante dans tous les cas. Les images de CNN, pour l'heure, ne valent pas mieux que celles d'Al Jazirah et celles d'Al Jazirah ne valent pas mieux que celles de CNN.

image Une seconde conclusion, de nature déontologique, serait qu'il appartient dans ces conditions aussi aux journalistes et reporters d'être les premiers conscients qu'ils sont pris dans un tel système de production des images. Ils sont des rouages de ce système et leur bonne foi candide de voyageurs pressés ne peut leur servir d'excuse. La conscience lucide de leur situation serait déjà un premier pas hors de l'aliénation mais pas hors de la manipulation. C'est pourquoi les principes de l'action collective et de l'organisation de la profession ont tout autant d'importance: la politique des agences les concerne au premier chef, tout comme celle des médias qui publient et diffusent leurs reportages. On ne peut pas dire honnêtement que la guerre du Golfe ait été réellement couverte par les photoreporters. Il importe d'en tenir [p. 124] compte pour des situations futures qui verraient se renouveler des contrôles du même ordre sur l'information.

image La troisième conclusion est plus générale: il est plus que jamais indispensable et urgent d'analyser la crédulité de l'homme contemporain prétendument hyper- ou sur-informé. Les analyses que Jean Baudrillard a données de nos croyances sont pour la plupart très convaincantes. Reste, pour le philosophe, à se demander comment il se fait que nous croyions aussi volontiers des choses aussi incroyables ou que, si nous ne les croyons pas vraiment, comme il semble plus probable, nous soyons si bien disposés à faire comme si nous les croyions<sup>24</sup> [p. 125]

image *Une version orale de ce texte, avant rédaction, a été donnée le 5 septembre 2002 au colloque "Le photojournalisme en question" organisé dans le cadre de Visa pour l'image, 14e festival international du photojournalisme à Perpignan. Je remercie Jean-François Leroy et Jean-Jacques Fouché de m'avoir donné ainsi l'occasion de préciser mes idées.*

---

## NOTES

image <sup>1</sup> Patricia Fortini Brown, *Venetian Narrative Painting in the Age of Carpaccio*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1988.

image <sup>2</sup> Garry Winogrand, "Interview", in Peninah R. Petruck, *The Camera Viewed, Writings on Twentieth Century Photography*, vol. 2, Syracuse, E. P. Dutton, 1979, p. 126.

image <sup>3</sup> Cette idée du snuff movie qui n'aurait jamais existé est conceptuellement intéressante dans la manière dont elle opère sa dénégation. Elle consiste en effet à fantasmer l'existence d'un film mettant en scène l'agonie et la mort, de préférence assortie de sévices sexuels, d'une victime à des fins de commercialisation pornographique. La conception qui en est faite ("un film mettant en scène l'agonie et la mort, de préférence assortie de sévices sexuels, d'une victime à des fins de commercialisation pornographique") affaiblit à la fois le caractère intolérable et le caractère criminel du film dans l'idée de la commercialisation mais aussi de la représentation pornographique. Rien de surprenant donc à ce qu'on ne trouve jamais le snuff movie sur les rayons des vendeurs de pornographie, même les plus clandestins. Quand on le trouve, on trouve en fait un objet criminel utilisé: 1) à titre de preuve ou d'élément d'enquête, 2) à titre d'élément aggravant dans la procédure, y compris contre le distributeur devenu ipso facto complice. Le snuff movie est en fait un rêve de petit-bourgeois: inexistant comme objet pornographique supposant encore une forme de représentation, fût-elle la plus ténue, il est en réalité une pièce à conviction bien réelle. Il en va donc du snuff movie comme de ces photos de la violence dont j'ai dit qu'on ne les montrait jamais: de là à dire qu'elles n'existent pas, il y a une légère différence. Derrière cette question se profile celle des limites de la représentation et de l'esthétisation, une question abordée par Carole Talon-Hugon dans son livre *Goût et Dégoût, les limites affectives de l'esthétisable*, Nîmes, éditions Jacqueline Chambon, collection Rayon Art, 2003, sous presse.