
Guerre et iPhone. Les nouveaux fronts du photojournalisme

War and the iPhone: New Fronts for Photojournalism

Vincent Lavoie

Traducteur : John Tittensor



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3294>

ISSN : 1777-5302

Cet article est une traduction de :

War and the iPhone - URL : <https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3480> [en]

Éditeur

Société française de photographie

Édition imprimée

Date de publication : 24 mai 2012

Pagination : 204-241

ISBN : 9782911961298

ISSN : 1270-9050

Référence électronique

Vincent Lavoie, « Guerre et iPhone. Les nouveaux fronts du photojournalisme », *Études photographiques* [En ligne], 29 | 2012, mis en ligne le 05 février 2013, consulté le 09 juin 2022. URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3294>

Ce document a été généré automatiquement le 9 juin 2022.

Propriété intellectuelle

Guerre et iPhone. Les nouveaux fronts du photojournalisme

*War and the iPhone: New Fronts
for Photojournalism*

Vincent Lavoie

Traduction : John Tittensor

- 1 Plusieurs observateurs ont qualifié la couverture médiatique des attentats de Londres de juillet 2005 de moment charnière du journalisme visuel, en raison notamment de la place inédite accordée à la photographie amateur dans le traitement journalistique des événements. Comme jamais auparavant semble-t-il¹, la photographie amateur a imposé sa présence sur les Unes des grands quotidiens, à travers la publication d'images prises au moyen de téléphones portables par les témoins directs du drame². L'impression de nouveauté fut telle qu'aux lendemains des attaques, spécialistes des médias et journalistes s'empressent de commenter cette singularité tenue pour le signe salvateur d'une profonde mutation du métier de journaliste. Professeur de journalisme à la Southern Oregon University, Dennis Dunleavy résume ainsi l'opinion commune : « L'histoire du photojournalisme s'est écrite la semaine dernière. Pour la première fois, le *New York Times* et le *Washington Post* ont illustré leur Une avec des photos faites par des journalistes citoyens avec des camphones³. » Dunleavy est prompt à inscrire cette documentation fortuite des attentats à l'intérieur du spectre des pratiques journalistiques, même si aucune ambition de cette nature ne préside à leur réalisation. De toute évidence, les images prises par les témoins et survivants procèdent moins d'une intentionnalité documentaire que d'une réponse à un choc traumatique similaire à celle observée par Barbie Zelizer dans le contexte des attentats du 11-Septembre⁴. Qu'à cela ne tienne, la médiatisation « amateur » des attentats de Londres, bien que produite en dehors de tout cadre journalistique, constitue un acte d'information. Telle est l'opinion de Robert MacMillan, journaliste au *Washington Post*, pour qui la valeur journalistique des images de Londres ne fait aucun doute. Qualifiées de « comptes rendus vivants et factuels d'une histoire qui vole en éclats⁵ », ces photographies sont selon lui porteuses de plusieurs fondamentaux du journalisme :

probité informative du témoignage visuel, célérité de la production et de la transmission des contenus, médiatisation quasi immédiate des informations. Persuadé de l'opérativité journalistique de ces images, MacMillan ira jusqu'à reconnaître en celles-ci l'essence même du reportage.

- 2 Il n'en faut guère davantage pour que les images de Londres s'imposent comme les nouveaux modèles tutélaires d'un secteur professionnel souhaitant réaffirmer ses idéaux. « Des gens comme moi ont passé des années dans les écoles de journalisme à apprendre comment bien faire. Nous avons consacré les années suivantes à vous soumettre des résultats mitigés. Stacey, Zoulia et des centaines d'autres journalistes amateur, munis de leur téléphone portable et désireux de blogger, nous rappellent combien cela peut être simple⁶. » La simplicité des « méthodes » amateur évoque même les postures les plus audacieuses du journalisme de terrain. C'est ainsi que Scott Shamp, directeur du New Media Institute de l'université de Géorgie, qualifie les utilisateurs de la téléphonie mobile de photographes « embedded⁷ » (embarqués), renvoyant par l'emploi de ce terme aux conditions prévalant dans le journalisme de guerre. Si l'analogie posée par Shamp induit que le citoyen est un journaliste en puissance et l'espace public une zone de guerre potentielle, elle trahit aussi le fantasme d'une couverture médiatique instantanée et ubiquitaire. L'indice de nouveauté associé au contexte de production des images de Londres est élevé. À propos des témoins du drame, Mike Hughlett parle de l'avènement d'une « nouvelle espèce de photojournalistes accidentels⁸ », comme si l'accident ou l'événement transmuait le citoyen en journaliste, rien de moins.
- 3 Inédites au chapitre des modes de captation, de transmission et de dissémination des contenus visuels, phénomènes de société sans précédent, les images de Londres, qu'elles soient fixes ou animées, sont décrites comme les symboles d'une nouvelle ère médiatique. Selon ces commentateurs, dont les propos sont tenus aux tout lendemains des attaques, l'inclusion de ces images dans le champ des pratiques journalistiques est une évidence. L'amateurisme des procédures figuratives employées, la provenance souvent incertaine des images, la facture quelconque des contenus visuels n'entament en rien leur conviction à l'effet qu'il s'agit bien là d'une nouvelle forme de journalisme. Il y a de la part des professionnels un empressement à s'accaparer les images réalisées par les témoins du drame et à les situer à l'intérieur d'un espace discursif contrôlé par eux. La couverture médiatique des événements de Londres est singulière en ce qu'elle oblige la profession à redéfinir ses prérogatives face à une mutation de la production journalistique provoquée par la téléphonie mobile. D'où cette urgence à vouloir incorporer les images amateur à un domaine de compétence dûment constitué. Plutôt que de jouer, comme d'autres au même moment⁹, les Cassandra du journalisme et de voir dans les pratiques dites « citoyennes¹⁰ » le signe funeste d'une fin de la profession, plusieurs acteurs des médias adhèrent à un *mobile turn* caractérisé par la démultiplication et la déhiérarchisation des sources d'information. C'est à ce titre que les images de Londres se sont avérées probantes, malgré le fait que peu d'entre elles aient été au final reproduites dans les médias traditionnels. Plus que le nombre d'images diffusées, c'est la valeur ajoutée générée par le déploiement d'instances de production hétéroclites qui importe.
- 4 Cette forme de couverture médiatique « augmentée » grâce à la participation des anonymes est aujourd'hui chose courante. Mais plus symptomatique encore de la profonde reconfiguration des logiques de production journalistique est l'emploi par les

professionnels eux-mêmes des outils communément associés aux pratiques citoyennes du journalisme. En février 2011, Ann Derry, directrice éditoriale de la vidéo et de la télévision au *New York Times*, indique sur Beet.tv que plusieurs journalistes de son journal produisent désormais leurs reportages à l'aide d'un iPhone 4¹¹. De même, le *Wall Street Journal* annonce au printemps 2011 qu'il entend offrir à ses reporters une formation leur permettant, outre de produire des enregistrements vidéo, de diffuser par Skype des séquences en streaming au moyen de ce même appareil¹². Plus récemment encore, la BBC a affirmé travailler à la mise au point d'une application offrant à ses reporters la possibilité de transmettre des contenus audiovisuels par l'intermédiaire d'un iPhone ou même d'un iPad¹³. Plus qu'un simple pourvoyeur d'images amateur, le téléphone portable s'impose aujourd'hui comme une plate-forme de diffusion mobile, le point nodal d'une nouvelle économie de l'information, mais aussi l'instrument d'une redéfinition des compétences photojournalistiques, voire l'agent d'une relégitimation de la photographie de presse. C'est sur ce dernier point que le présent article entend proposer une analyse. Quelle forme de supplément symbolique l'usage du iPhone apporte-t-il aux professionnels de la presse ? Quel type de mérite et de reconnaissance un photojournaliste chevronné peut-il tirer du recours à une technique familière de tous ? Quel régime de vérité la téléphonie mobile construit-elle une fois intégrée au champ de l'information ?

- 5 Ces questions apparaissent d'autant plus cruciales que nous assistons depuis quelques années à une recrudescence de l'emploi du iPhone dans le domaine de la photographie de guerre, secteur porteur des plus hautes aspirations de la profession.

Réenchâter la photographie de guerre

- 6 Plus qu'un dispositif de transmission efficient des contenus visuels, le iPhone apparaît comme le catalyseur des ambitions contemporaines du journalisme visuel, l'emblème d'une refondation impérieuse de la probité journalistique. C'est ainsi que cet appareil devient en octobre 2010 l'instrument de prédilection d'une petite équipe d'opérateurs médiatiques mobiles suivant à la trace un bataillon de Marines dans le sud de l'Afghanistan. Les images produites par Balazs Gardi (*voir fig. 1 à 7 et 18*), Rita Leistner, Monica Campbell ou Teru Kuwajama alimentent la plate-forme open source Basetrack dédiée à la diffusion de contenus visuels, audio ou écrits tenus pour alternatifs. L'essentiel de ces images montrent le quotidien des Marines et de la population afghane, des portraits de militaires, des objets usuels, des vues aériennes, de même que des sujets plus difficilement identifiables au registre de la guerre. En février 2011, le photojournaliste David Guttenfelder, maintes fois primé par le World Press, réalise au iPhone des images de la guerre en Afghanistan aux formes délavées et laiteuses en raison de l'utilisation de l'application Polarize imitant le rendu des Polaroid. Le parti pris est manifestement esthétique. Quelques mois auparavant, la probité journalistique du iPhone connaît un saut qualitatif majeur : le *New York Times* reproduit en Une quatre clichés de Damon Winter réalisés dans le nord de l'Afghanistan au cours d'une campagne militaire. Par ce geste éditorial, le quotidien américain confirme la légitimité du iPhone au titre d'instrument du photojournalisme de guerre.
- 7 Photographe attitré au *New York Times*, lauréat en 2009 d'un prix Pulitzer pour un reportage photographique consacré à la campagne présidentielle de Barack Obama et

de deux prix décernés par le World Press Photo (2006 et 2007), récipiendaire en 2011 du « Picture of the Year International », Damon Winter est un photojournaliste habitué aux lauriers. Il représente en cela l'un des photographes professionnels les plus respectés du domaine, comme l'atteste sa récente nomination au titre de « Photographer of the Year 2011 » par le Donald W. Reynolds Journalism Institute. Winter est aussi l'auteur d'un reportage photographique réalisé au iPhone. Prises au cours de l'été et de l'automne 2010, ses photographies regroupées sous le titre "A Grunt's Life" (Une vie de soldat) montrent les activités d'un bataillon de Marines basés dans le nord de l'Afghanistan (voir fig. 8 à 16 et 17). En dehors de quelques exemples passablement elliptiques, aucune des images de ce reportage ne représente les combats. Les contenus photographiés ont plutôt trait à l'ordinaire des soldats : les loisirs, la camaraderie, les travaux d'entretien, les tâches ménagères, les repos, beaucoup les repos, rappelant ainsi que la guerre est d'un profond ennui. La vie quotidienne des soldats, que ce soit par la représentation des actes les plus banals – prise du petit déjeuner, séchage des chaussettes – ou encore par la monstration d'objets usuels – rasoir électrique, chaise, confiture en sachet –, domine le répertoire iconographique de "A Grunt's Life". Le 20 novembre 2010, le *New York Times* publie sur sa Une, en ouverture d'un article de James Dao intitulé "Between Firefights Jokes and Sweat, Tales and Tedium" (Entre coups de feu, plaisanterie et corvée. Légende et ennui), une série de clichés accompagnés d'une légende soulignant la part de trivialité inhérente à toute opération militaire. En page intérieure du journal, six autres photographies illustrent la suite de cet article, où alternent récits d'opérations militaires et comptes rendus d'activités journalières. Si la contribution du reporter panache faits d'armes et gestes prosaïques, celle du photographe ne porte en apparence que sur ces derniers : deux militaires écoutant de la musique depuis le même iPod, un autre sautant sur un sommier de lit en métal ou se bagarrant avec un de ses camarades, un groupe de soldats endormis, la préparation d'un petit déjeuner, le rasage du matin. Quatre autres images signalent toutefois, mais de manière très elliptique, les affrontements : un fusil d'assaut sur un lit de paille, un soldat gravissant une échelle menant à un poste d'observation, une patrouille à l'affût, un militaire débarrassant son pantalon de la poussière projetée suite à l'explosion d'un mortier. Les signes de combats et d'escarmouches sont ténus, discrets et difficiles à déceler sans le secours du texte de Dao. La relative invisibilité des affrontements tient à la relégation systématique dans le hors-champ de l'image des attributs du combat : tirs, assauts, terre retournée, présence de fumée, militaires blessés, adversaires neutralisés. C'est dans la périphérie de ces images, toutes exemptes des tropes de la guerre, que le conflit se déroule.

- 8 Dans un article paru sur *Lens*, un blog administré par le *New York Times*, Winter soutient que le iPhone lui a permis de réaliser des clichés impossibles à produire autrement. « L'image du groupe d'hommes se reposant sur un sommier de lit rouillé n'aurait jamais pu être réalisée au moyen d'un appareil conventionnel. Ils se seraient dispersés dès l'instant où j'aurais pointé sur eux mon [Canon] 5D avec ses gros objectifs, assure-t-il¹⁴. » Le iPhone sied à la représentation de situations tenues pour plus intimistes et familières. C'est en substance ce qui ressort de la remarque de Winter qui suggère l'existence d'une forme de corrélation entre la technique d'enregistrement retenue et le coefficient de discrétion de la scène photographiée. À sujet confidentiel, appareil furtif. En prêtant semblable discrétion au iPhone, Winter reconduit les principes de la photographie « candide » qui, dès les années 1930 à la faveur de l'essor des appareils miniatures, se caractérise par l'enregistrement à la dérobée de sujets

confidentiels. Cette actualisation de la photographie candide se conjugue cependant à un nouveau phénomène où le iPhone, plus qu'un sésame autorisant des accès privilégiés, s'impose comme l'interface d'une forme inédite de partage entre Winter et les militaires. « Les soldats eux-mêmes réalisaient fréquemment des images des uns et des autres à l'aide de leur téléphone¹⁵ », explique Winter pour qui cet appareil représente un instrument d'intégration collective davantage qu'un agent de différenciation. Le téléphone portable constituant le dénominateur commun à l'ensemble des acteurs, l'habituelle disparité statutaire entre photographes et modèles s'en trouverait du coup amoindrie sinon abolie.

- 9 Fondée sur le principe d'une redistribution des attributs d'autorité, cette mutualité des usages ne résiste toutefois pas à l'analyse des contextes de publication des images de Damon Winter. "A Grunt's Life" paraît également sur le site du projet *A Year at War*, une plate-forme interactive dédiée à la documentation des opérations d'une division d'infanterie de l'armée américaine basée dans le nord de l'Afghanistan entre mars 2010 et mars 2011¹⁶. Les images de ce reportage illustrent une version web de l'article de James Dao, le seul qui soit accompagné d'images prises au iPhone. Tous les autres reportages mis en ligne sur ce site comportent des visuels – photographies et vidéos – réalisés à l'aide d'un appareil (un Canon 5D Mark II) davantage conforme aux critères de la production photojournalistique. Aucun autre article ne reproduit d'images au format carré si caractéristique de l'application « Hipstamatic » utilisée par Winter pour la réalisation de "A Grunt's Life". Cette application n'aurait d'ailleurs pas reçu la faveur des militaires puisque aucune de leurs images déposées sur la plate-forme *A Year at War*, auxquelles une section entière est dédiée, n'en révèle les attributs formels : format reproduisant l'apparence des épreuves prises à l'Instamatic, filtres altérant les couleurs d'origine, reflets de lumière parasites, bordures blanches hachurées ou noires semi-transparentes. Les photographies prises par les militaires sont toutes de format rectangulaire et ne font montre d'aucune forme particulière de travestissement plastique. Le respect des attributs descriptifs propres au médium constitue un mot d'ordre et préside à la production de ces images à la vocation testimoniale et commémorative manifeste. Si, comme dans les images de Winter, des compagnons d'armes figurent dans les images, ceux-ci sont en revanche représentés accomplissant des actions propres à justifier la présence militaire américaine : soldats venant en aide ou conversant avec des civils afghans, surveillance aux abords de la frontière pakistanaise, tirs en direction des insurgés. Les images réalisées et mises en ligne par les militaires attestent toutes du bien-fondé de la mission. Elles épousent d'ailleurs volontiers les codes convenus de la représentation militaire héroïque. Rien de cela chez Winter, où les militaires performant pour l'essentiel des actes ludiques, banals, voire même franchement vains.
- 10 Les images de Winter font état d'un intérêt marqué pour les situations prosaïques et dépourvues d'héroïsme. La prédominance de sujets mineurs ou simplement indéfinis au regard des thématiques cardinales de la photographie de guerre, plus particulièrement celles que la presse illustrée a eu coutume de privilégier (échanges de tirs, assauts, victimes), procède d'une redéfinition des critères de validité de l'illustration photographique. En réunissant des images montrant des actions périphériques au combat, "A Grunt's Life" confère aux imageries ordinaires de la guerre une exemplarité inédite. Les images de guerre, à tout le moins celles valorisées par les médias et l'historiographie de la photographie, sont pour l'essentiel des clichés à forte valeur événementielle. Cette dernière tient notamment à la nature des contenus figurés – une

explosion (Ut), une exécution sommaire (Adams), une embuscade (Burrows), un débarquement (Capa) –, conformément à une conception moderne de l'événement ayant mis l'accent, soutient Raymond Aron, « sur l'issue imprévisible et imprévue de ce qui se passe¹⁷ ». Immaîtrisable et hirsute, l'événement a ceci de caractéristique qu'il rompt le cours régulier du temps. La fortune médiatique des icônes du photojournalisme est largement tributaire de cette dimension accidentelle de l'événement. La teneur événementielle d'une image se mesure également aux retombées sociales et politiques de sa médiatisation, c'est-à-dire à l'importance de l'activité discursive générée par sa mise en circulation. Sans médiatisation massive, une image ne saurait être candidate au titre d'icône. Comme l'explique Robert Hariman et John Lucaites, les icônes photographiques sont des catalyseurs d'opinions et constituent à ce titre des déterminants fondamentaux de la culture publique¹⁸. Reproduites massivement, déclinées dans divers médiums, voire reconstituées au gré de l'actualité, ces icônes sont assimilables à des places publiques – John Hartley parle à juste titre d'agora¹⁹ – ouvertes au débat. Or, certains photographes tel Danfung Dennis, auteur du stupéfiant *Hell and Back Again* (2011), un film documentaire sur la guerre en Afghanistan réalisé à l'aide d'un Canon 5D Mark II modifié, ne croient plus à la performativité sociale de l'icône photographique. Une redéfinition des formes et des procédés du journalisme visuel s'impose alors ; que ce soit, à l'instar de Dennis, en trafiquant l'un des outils fétiches des photojournalistes de métier, ou encore, comme Winter, en photographiant la guerre au iPhone. Le *New York Times* ne s'y est pas trompé : le réenchâtement de l'image de guerre passe par le iPhone, ce nouveau symbole de la discursivité citoyenne.

La réingénierie du photojournalisme

- 11 En raison des valeurs morales qu'elle véhicule – bravoure, abnégation, sacrifice –, la photographie de guerre est tenue pour le genre le plus noble du photojournalisme ; les icônes du photojournalisme sont pour l'essentiel des images de guerre, les zones de conflits les scènes des plus vifs débats politiques, la ligne de front le théâtre des plus grands mythes du photoreportage. La guerre est le cadre paradigmatique du photojournalisme et le terreau de ses principaux idéaux. C'est à l'aune de ce paradigme qu'il convient d'évaluer l'opérativité symbolique des images de Winter. Or, photographier la guerre au moyen d'un téléphone intelligent, c'est-à-dire à l'aide d'une technique associée à une pratique dilettante de l'image, n'est pas sans heurter les valeurs du domaine de l'information. Les réactions les plus vives ne sont pas survenues aux lendemains de la publication des images dans le *New York Times* mais plusieurs mois après cette première diffusion. La raison en est simple. Le 7 février 2011 sont divulgués les noms des lauréats de la 68^e édition du prestigieux concours de photojournalisme « Picture of the Year International » (POYi). Sous les auspices du Donald W. Reynolds Journalism Institute, une antenne de l'université du Missouri, ce concours représente, avec le Pulitzer de l'université Columbia et le World Press Photo à Amsterdam, l'une des principales instances de légitimation internationale du photojournalisme. Créé en 1944 afin « de rendre hommage à ces photographes de presse et ces journaux qui, malgré les difficultés causées par la guerre, font un travail splendide²⁰ », ce concours se donne aujourd'hui pour mission de « faire honneur à la meilleure photographie documentaire et au photojournalisme²¹ ».

- 12 Le 7 février donc, le jury de ce concours annonce que Damon Winter est le lauréat d'un troisième prix pour la réalisation de "A Grunt's Life". Il sera nommé quatre jours plus tard « Photographer of the Year » pour l'ensemble de ses travaux réalisés en 2010. La nouvelle suscite la désapprobation de plusieurs photojournalistes, comme si cette reconnaissance par l'institution les dévaluait eux-mêmes. On comprend mal qu'une instance de légitimation aussi respectée que le POYi puisse accorder du mérite à un travail de cette nature. L'emploi du iPhone n'est pas ce qui pose le plus de problèmes aux détracteurs de Winter. On admet aisément que l'utilisation du smartphone s'inscrit dans le cadre d'un protocole figuratif visant à produire de la complicité avec les personnes photographiées sur la base du principe qu'elles sont elles-mêmes familières de l'outil. L'usage du iPhone apparaît d'autant plus autorisé qu'il n'est qu'un élément à l'intérieur d'un ensemble étendu de techniques d'enregistrement recevant l'assentiment de la profession. Les reportages qui ont valu à Winter le titre de « Photographer of the Year » ont tous été produits au moyen de ces techniques plus conventionnelles, à l'exception notable de "A Grunt's Life". Le recours à plusieurs techniques d'enregistrement n'a rien d'inhabituel. Il est en effet coutumier pour les photojournalistes d'apporter avec eux plusieurs types d'appareils : un boîtier muni d'une focale pour les vues rapprochées, un autre pour les plans d'ensemble, un troisième chargé d'une pellicule couleur. Il n'est pas rare de voir les photojournalistes les porter tous en bandoulière. En ayant accès à l'ensemble de ses appareils, chacun pré-réglé en fonction d'un type particulier de sujet, le photographe est assuré de réduire ses temps de réaction. Cela est particulièrement utile en situation de combat²². Une technique d'enregistrement plus atypique peut parfois cohabiter avec des instruments convenus du journalisme visuel. C'est ainsi que Joel Meyerowitz photographie les décombres de Ground Zero avec, entre autres, une chambre en bois de grand format datant de 1944. Les longs temps d'exposition imposés par cet appareil d'une autre époque concordent parfaitement avec le projet du photographe américain de produire une documentation méditative de la destruction par l'inscription d'une durée dans la genèse même de ses images. Sur le fond, la décision de réaliser un reportage au moyen d'un iPhone n'est pas très différente de celle prise par Meyerowitz de recourir à un appareil datant de la Seconde Guerre mondiale afin de constituer une archive du 11-Septembre. Dans l'un et l'autre des cas, on a opté pour le protocole figuratif le mieux adapté à la situation. L'usage du iPhone aux côtés d'autres techniques d'enregistrement procède ainsi d'une forme de préférence logistique visant à assurer la meilleure performativité de l'acte photographique.
- 13 Le reproche que l'on adresse à Winter ne remet pas en cause l'usage du iPhone proprement dit. La critique porte plutôt sur l'utilisation de l'application Hipstamatic installée sur le smartphone du photographe. Application parmi les plus téléchargées de l'App Store, Hipstamatic permet de réaliser des images reproduisant l'apparence de photographies prises au moyen d'un appareil éponyme conçu dans les années 1980 par les frères Bruce et Winston Dorbowsky. Le récit des origines de cette application est édifiant. En 1972, les frères Dorbowsky reçoivent en cadeau un appareil en plastique de confection russe. Hors d'usage et devenu introuvable, ils décident dans les années 1980 de produire et de commercialiser un appareil semblable. C'est la naissance de l'Hipstamatic 100, un appareil tout plastique également inspiré du Kodak Instamatic. Cent cinquante-sept exemplaires sont produits entre 1982 et 1984. Neuf ans plus tard, un incendie détruit les archives et documents de l'aventure Hipstamatic. En 2009, la firme californienne Synthetic lance la populaire application en hommage à la création des frères Dorbowsky disparus tragiquement en 1984, indique-t-on sur le site

www.hipstamatic.com administré par cette même corporation. Cette triste histoire a toutes les apparences d'une épopée de la photographie pré-numérique. Comme le promet la publicité, grâce à l'Hipstamatic « digital photography never looked so analog » (la photographie numérique n'a jamais paru aussi analogique). La simulation analogique proposée se présente sous la forme d'images carrées aux couleurs imprécises, aux tonalités aléatoires, aux contrastes trop marqués, aux bordures disgracieuses et aux mises au point approximatives. Selon les contempteurs des usages journalistiques de cette application, Hipstamatic décline l'inventaire des erreurs photographiques commises par les amateurs. Muni de cette application, le iPhone devient ainsi un instrument de sabotage esthétique et de déprofessionnalisation, estime Martin Gee, superviseur de la mise en pages des reportages au *Boston Globe*. Afin d'illustrer la duperie de cette application, celui-ci publie le 12 février 2011, soit moins d'une semaine après la remise des prix du POYi, un article intitulé "Look at this Fucking Hipstamatic", où il juxtapose deux reproductions d'un célèbre portrait d'O.J. Simpson, toutes deux prises au iPhone ; l'une en activant Hipstamatic (à droite), l'autre sans (à gauche, *fig. 16*). La démonstration cherche moins à souligner l'incurie esthétique de l'application qu'à dénoncer son improbité éthique. En optant pour la juxtaposition de ces portraits, Martin Gee ravive un débat qui en 1994 avait enflammé les opinions sur les usages éhontés des outils informatiques. On se souvient en effet que le *Time* avait été sévèrement blâmé pour avoir numériquement accentué la négritude du footballeur alors accusé de meurtre. L'assimilation de cette opération éditoriale litigieuse au traitement de l'Hipstamatic vise à démontrer que cette dernière enfreint la déontologie journalistique. L'application ne saurait en conséquence rencontrer les préceptes éthiques de la photographie de guerre : « l'application ajoute des bordures, des textures, une couleur et des effets qui ne se retrouvent pas dans l'image originale. Je dis non au iPhone pour les photos de guerre²³ ». Dans le même ordre d'idées, Matt Buchanan met en doute la véracité des photographies de Winter, en les qualifiant de « fauxlaroid » d'une part, et en les rapprochant d'autre part de celles, notoirement bidouillées et sanctionnées, prises par Adnan Hajj lors d'un raid sur Beyrouth en août 2006²⁴. Même l'élection de Winter au titre de photographe de l'année du POYi est contestée. Le photojournaliste Logan Mock-Bunting est ainsi persuadé que les images de son collègue contreviennent aux règlements mêmes de l'organisation qui l'honore²⁵. Il invoque en appui à son grief un passage des règlements de POYi interdisant formellement toutes formes d'altération des images. Selon Mock-Bunting, l'usage de l'application Hipstamatic viole ce règlement et invalide *de facto* la candidature de Winter. Tous commettent la même erreur de ne pas établir de distinction entre des manipulations effectuées sur un fichier source depuis un poste informatique et des altérations numériques intrinsèques au fonctionnement même de l'application. Les modifications dites délictueuses résultent en vérité d'un encodage survenant au moment même de la capture photographique. Le photographe ne jouant aucun rôle dans la production de ces effets, où est donc la faute ? Elle est dans cette indifférence du photographe envers la fabrique de ses propres images.

14 On connaît tous le célèbre slogan qui servit en 1888 à lancer le Kodak, cet appareil qui marque les débuts de la photographie amateur : « Appuyez sur le bouton, nous faisons le reste. » C'est la promesse d'une photographie sans peine qui est à l'origine de l'immense succès commercial de cet appareil²⁶. Cette formule résume parfaitement les conditions d'émergence de la photographie amateur à la fin du XIX^e siècle. Il s'agissait de faire en sorte que la photographie soit une activité des plus simple, cela en

déléguant le « reste », c'est-à-dire le développement de la pellicule et le traitement des épreuves, à l'industrie. C'est ce qui donnera naissance à la photographie de masse. Désormais, l'amateur peut réaliser lui-même des images tout en étant parfaitement ignorant de la technique photographique. C'est cette ignorance libératrice que Winter rejoue en recourant à l'Hipstamatic. Plus que l'usage d'une technologie plébiscitée, c'est le renoncement à un savoir-faire séculaire qui pose problème à ses détracteurs. Céder à la vulgate du marché des applications le soin d'administrer les formes du témoignage est inconcevable. Que des institutions tels le *New York Times* et le POYi cautionnent ces actes de déqualification délibérés en publiant et en accordant des prix à ces images impies est une hérésie. Telle est l'opinion d'une frange conservatrice du journalisme visuel qui ne voit dans l'emploi de l'Hipstamatic qu'une irresponsable abdication des compétences. Le recours à cette application procède en vérité d'une stratégie de relégitimation du photojournalisme. Dans un de ses textes les plus éclairants, Jeff Wall rappelle combien la répudiation des compétences, ce qu'il nomme le *de-skilling*, est partie prenante du processus de refonte des valeurs artistiques dans les années 1960 et 1970²⁷. C'est en outre par l'imitation des procédures de l'amateurisme que la photographie entreprend alors une autocritique des préceptes garants de sa modernité artistique. Cette remise en cause survient à une époque où la photographie amateur connaît elle-même une profonde mutation. Une nouvelle forme de professionnalisation de l'amateurisme survient en effet dans les années 1960 alors que les appareils Pentax et Nikon détrônent les Kodak et Hawkeye au titre d'instruments de prédilection de la photographie amateur. Requérant une connaissance plus étendue de la technique photographique, ces appareils, au demeurant privilégiés par les photographes de presse, deviennent alors les symboles d'un amateurisme plus éclairé et marquent, selon Wall, la fin de l'ère Eastman. Or, c'est précisément à cette époque, caractérisée par un saut technique qualitatif de la photographie amateur, que l'art conceptuel s'approprie les formes d'un amateurisme plus « primitif ». Les marques d'incompétence et d'inattention (réitération abusive du motif, banalité du sujet, cadrages bâclés) rencontrées dans les travaux d'Ed Ruscha ou de John Baldessari, par exemple, sont ainsi interprétées comme les signes d'une déprofessionnalisation²⁸ salutaire de l'art. En cela, l'art conceptuel actualise une posture plus ancienne – perceptible dès les premiers travaux de Gustave Courbet et plus encore dans ceux d'Édouard Manet – prônant la déflation des indices du talent académique. Comme le précise John Roberts²⁹, les peintres modernes espèrent moins épouser les manières alors dévaluées de l'artisan ou de l'amateur que mettre à mal l'arsenal normatif de l'Académie, en premier lieu l'injonction répressive du savoir-faire technique. On assiste aujourd'hui dans l'art contemporain à un revival des outillages technologiques amateur : carrousel diapo, projecteurs Super 8, photographies au sténopé. Le « retroengineering », comme le qualifie Charlotte Laubard³⁰, est la dernière occurrence en date de ces gestes de régression technique posés par les artistes. L'usage de l'application « Hipstamatic » s'inscrit dans cette mouvance préconisant la résurgence d'esthétiques et de procédés surannés. Pour rhétorique qu'elle soit, la reviviscence analogique promise par cette application participe de cette tradition critique qui, de Courbet au « retroengineering » en passant par l'art conceptuel, dévalue les savoir-faire institutionnalisés. Depuis les années 1990, le photojournalisme a cru trouver son salut en privilégiant ces symboles canoniques de la reconnaissance institutionnelle : le grand format, le tirage luxueux, l'exposition individuelle, l'affirmation des prérogatives d'auteur, l'entrée dans les grandes collections publiques et privées. Voilà que Damon Winter, en photographiant

la guerre à l'Hipstamatic, substituée à ces indicateurs de légitimité ceux, plus valorisants encore, de la déprofessionnalisation volontaire, de la déflation technique, de l'amateurisme candide et de la désuétude esthétique.

NOTES

1. Les amateurs ont pourtant toujours alimenté les médias illustrés en images d'intérêt public, tandis que les rédactions n'ont eu de cesse de solliciter le concours des anonymes. Il en est ainsi au moins depuis la Première Guerre mondiale, alors que la presse illustrée réclame la participation photographique des amateurs. L'illustration photographique n'a jamais été l'apanage exclusif des photojournalistes de métier mais plutôt le fait de photographes d'ambitions et de statut divers.

2. On se souvient que pour trois d'entre elles, les explosions de Londres se sont produites dans le métro, c'est-à-dire en un lieu confiné et rapidement bouclé par les forces de l'ordre. Ces conditions particulières ont rendu difficile sinon impossible à la presse l'accès au site. Les seules images disponibles furent donc celles produites par les usagers du métro londonien; d'où le caractère d'exclusivité de ces photographies montrant la lugubre évacuation souterraine des voyageurs. C'est notamment en cela que la couverture médiatique des attentats de Londres est apparue remarquable.

3. Dennis DUNLEAVY, "Camera Phones Prevail: Citizen Shutterbugs and the London Bombings", *The Digital Journalist*, juillet 2005 (<http://digitaljournalist.org/issue0507/dunleavy.html>).

4. Barbie Zelizer analyse le rôle essentiellement rédempteur joué par la photographie dans la presse populaire en réponse aux événements. Ayant pour fonction principale d'inviter à la « méditation documentaire » et de guider les lecteurs vers « un espace post-traumatique », les exigences minimales en matière de journalisme sont apparues superflues. Barbie ZELIZER, "Photographie, journalisme et traumatisme", in Daniel DAYAN (dir.), *La Terreur spectacle : terrorisme et télévision*, Bruxelles, Éditions De Boeck Université, 2006, p. 137-151.

5. Robert MACMILLAN, "Witnesses to History", *The Washington Post*, 8 juillet 2005 (<http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2005/07/08/AR2005070800584.html>).

6. L'auteur fait ici référence à Adam Stacey, un fonctionnaire de vingt-quatre ans photographié à sa demande par Elliot Ward au moment de son évacuation du métro de Londres, ainsi qu'à Matina Zoulia, témoin des événements dont le compte rendu s'est retrouvé le jour même sur le « News Blog » du quotidien britannique *The Guardian* (<http://www.guardian.co.uk/news/blog/2005/jul/07/youreyewitness>). Sur les effets d'une globalisation du témoignage par la technologie, voir Anna Reading, "The London Bombings: Mobile Witnessing, Mortal Bodies and Global Time", *Memory Studies*, vol. 4, n° 3, juillet 2011, p. 298-311.

7. Cité in Mike HUGHLETT, "Technology is changing how big media cover stories", *Chicago Tribune*, 10 juillet 2005 (http://www.satrib.com/nationworld/ci_2850091).

8. *Ibid.* Dans un registre analogue, Julia Day identifie les usagers du métro londonien à une « nouvelle avant-garde de reporters amateur », insistant par ces mots sur la valeur de rupture attribuée aux images de Londres. Voir Julia DAY, "We had 50 images within an hour", *The Guardian*, 11 juillet 2005 (<http://www.guardian.co.uk/technology/2005/jul/11/mondaymediasection.attackonlondon>).

9. En page éditoriale de la livraison des 20 et 21 août 2005 du quotidien *Libération*, Patrick Sabatier pose en ces termes les angoisses du secteur face à ce que l'on appelle alors le « journalisme citoyen » ou l'« alterjournalisme » : « La technologie met à portée de tout citoyen la capacité de recueillir et, surtout, de publier, c'est-à-dire de diffuser largement faits, sons, images ou opinions. Tout le monde devient producteur d'images, tout le monde peut faire connaître sa vision de la réalité. L'information, denrée jadis rare, donc chère, dont les médias avaient le monopole, se banalise, se démocratise, se privatise. Les journalistes se demandent si les prophètes de malheur qui prédisent la fin des médias n'auraient pas raison. » Aussi, Sabatier souligne-t-il le « besoin de mise en forme, de classement, de décryptage et d'analyse » de l'information, c'est-à-dire l'importance de la sélection et de la validation des contenus journalistiques, une tâche que seul l'expert est en mesure d'accomplir. Face à cette nouvelle donne médiatique, le secteur du journalisme ressent la nécessité de réitérer les vertus de la compétence et des savoirs spécialisés. Plutôt que d'intégrer l'amateurisme dans le giron des pratiques journalistiques, cette posture veille à distinguer le quidam du professionnel. Les motivations au fondement de cette distinction sont autant économiques que symboliques. On espère d'une part résister aux pressions du marché qui voit comme une aubaine l'usage de photographies d'anonymes, on souhaite d'autre part maintenir les privilèges d'une aristocratie du reportage réputée garante d'une presse éclairée.

10. Sur la question du « journalisme citoyen », voir notamment Dan GILLMOR, *We the Media. Grassroots Journalism by the People, for the People*, Sebastopol, O'Reilly, 2^e éd., 2006, p. 125-129.

11. Andy PLESSER, "New York Times Staffer Using Apple iPhone 4 for Video News Gathering, 'A Huge Game Changer' Says Paper's Video Chief", 1^{er} février 2011 (<http://www.beet.tv/2011/02/iphone4nytimes.html>).

12. "Wall Street Journal Deploying iPhone4 Globally for News Gathering and Live Streaming", 10 mai 2011? (<http://www.beet.tv/2011/05/wsjiiphone.html>).

13. Joel GUNTHER, "BBC developing new iPhone app for field reporters", 14 juin 2011: <http://www.journalism.co.uk/news/bbc-developing-new-iphone-app-for-field-reporters/s2/a544714/>.

14. Damon WINTER, "Through My Eye, Not Hipstamatic's", *Lens. Photography, Video and Visual Journalism*, *The New York Times*, 11 février 2011 (<http://lens.blogs.nytimes.com/2011/02/11/through-my-eye-not-hipstamatics/>).

15. *Ibid.*

16. Voir <http://www.nytimes.com/interactive/world/battalion.html#/NYT>.

17. Raymond ARON, *Dimensions de la conscience historique*, Paris, Plon, 1961, p. 155 ; cité par François DOSSE, *Renaissance de l'événement. Un défi pour l'historien : entre sphinx et phénix*, Paris, Presses universitaires de France, 2010, p. 6.

18. Robert HARIMAN et John L. LUCAITES, "Public Culture, Icons, and Iconoclasts", *No Caption Needed: Iconic Photographs, Public Culture and Liberal Democracy*, Chicago, University of Chicago Press, 2007, p. 25-48.

19. John HARTLEY, "Agoraphilia. The Politics of Pictures", *The Politics of Pictures. The Creation of the Public in the Age of the Media*, Londres / New York, Routledge, 1992, p. 28-41.

20. Voir la rubrique "A brief History of POYi" sur le site de l'organisme : <http://www.poyi.org/67/history.php>.

21. <http://www.poyi.org/68/Newseum.html>.

22. Par exemple, Robert Capa, photographe de guerre emblématique s'il en est, s'embarque pour Omaha Beach avec autour du coup deux reflex monoculaires Contax 35 mm, chacun chargé de pellicule noir et blanc de trente-six poses, et un Rolleiflex muni des négatifs carrés de plus grand format. Au moment du débarquement, Capa se sert du Rolleiflex pour photographier l'action

depuis la côte mais utilise les Contax quand il se trouve dans l'eau en se dirigeant vers le rivage. Voir Richard WHELAN, *Robert Capa, la collection*, Paris, Phaidon, 2004, p. 9-10.

23. Martin GEE, "Look at this Fucking Hipstamatic", 12 février 2011 (http://web.mac.com/hellvetica/Site/martypants/Entries/2011/2/12_look_at_this_fucking_hipstamatic.html).

24. Matt BUCHANAN, "Hipstamatic and the Death of Photojournalism", 10 février 2011 : <http://gizmodo.com/5756703/is-hipstamatic-killing-photojournalism>. Sur les sanctions prises à l'encontre de ce photographe pigiste de Reuters, voir Donald R. WINSLOW, "Reuters Apologizes Over Altered Lebanon War Photos ; Suspends Photographer", 7 août 2006, National Press Photographers Association (http://www.nppa.org/news_and_events/news/2006/08s/reuters.html). Pour une discussion sur les aspects déontologiques relatifs aux infractions éthiques, voir Vincent Lavoie, "La rectitude photojournalistique. Codes de déontologie, éthique et définition morale de l'image de presse", *Études photographiques*, n°26, novembre 2010, p. 190-212 (<http://etudesphotographiques.revues.org/index3123.html>).

25. L'auteur invoque les règlements mêmes du concours, notamment la mention à l'effet que « No masks, borders, backgrounds or other artistic effects are allowed » (<http://www.poyi.org/64CFE/rules.html>), pour disqualifier le travail de Winter. « La question porte sur les manipulations numériques qui ont été appliquées à l'image. Le filtre modifie le contenu de l'image et, selon les règles énoncées ci-dessus, ne devrait pas être applicable à ce concours. » <http://blog.birdstofindfish.com/?p=947>.

26. Voir François BRUNET, *La Naissance de l'idée de photographie*, Paris, Presses universitaires de France, 2000 ; en particulier le chapitre 5 "La révolution Kodak", p. 213-267.

27. Jeff WALL, "Marks of Indifference": Aspects of Photography in, or as, Conceptual Art" (1995), reproduit in Douglas FOGLE, *The Last Picture Show: Artists Using Photography, 1960-1982*, Minneapolis, Walker Art Center, 2003, p. 32-44.

28. J'emploie le terme de déprofessionnalisation dans le sens proposé par Edgar Morin, c'est-à-dire comme processus de « régressions des spécialisations au profit de polycompétences et de compétences générales ». Voir Edgar MORIN, "À propos de dé professionnalisation", *Critère*, n° 26, 1979, p. 147-160 (http://agora.qc.ca/Documents/Profession--A_propos_de_la_deprofessionnalisation_par_Edgar_Morin).

29. John ROBERTS, "The Amateur's Retort", in Grace KOOK-ANDERSON et Claire FITZSIMMONS (dir.), *Amateurs*, San Francisco, Wattis Institute for Contemporary Arts, 2008, p. 15-24.

30. Voir le dossier "Retroengineering" coordonné par Charlotte LAUBARD in *02*, n° 36, hiver 2005-2006, p. 9-18. Sur le rôle de la culture numérique dans le revival des formes artistiques «vintages», voir Simon REYNOLDS, *Rétromania. Comment la culture pop recycle son passé pour s'inventer un futur*, traduction française de Jean-François Caro, Marseille, Éditions Le Mot et le Reste, 2012.

RÉSUMÉS

Plus qu'un simple pourvoyeur d'images amateur, le téléphone portable s'impose aujourd'hui comme une plate-forme de diffusion mobile, le point nodal d'une nouvelle économie de l'information, mais aussi l'instrument d'une redéfinition des compétences photojournalistiques, voire l'agent d'une relégitimation de la photographie de presse. C'est sur ce dernier point que le présent article entend proposer une analyse. Quelle

forme de supplément symbolique l'usage du iPhone apporte-t-il aux professionnels de la presse ? Quel type de mérite et de reconnaissance un photojournaliste chevronné peut-il tirer du recours à une technique familière de tous ? Quel régime de vérité la téléphonie mobile construit-elle une fois intégrée au champ de l'information ? Ces questions apparaissent d'autant plus cruciales que nous assistons depuis quelques années à une recrudescence de l'emploi du iPhone dans le domaine de la photographie de guerre, secteur porteur des plus hautes aspirations de la profession.

No longer a mere purveyor of amateur imagery, the mobile phone has now firmly established itself as both a portable communications platform – the nodal point of a new information economy – and a tool for the redefinition of photojournalistic skills, not to say the moving force behind a renewed status for press photography. This article will propose to analyze the latter: what is the symbolic advantage offered to the press professional by the iPhone? What kind of credit and recognition can an experienced photojournalist draw from resorting to a technique that anybody can use? What order of truth does mobile telephony give shape to once it has become part of the information sphere? These issues seem all the more crucial in recent years, which have seen an upsurge in the use of the iPhone in war photography, a field that exemplifies photojournalism's highest aspirations.

AUTEURS

VINCENT LAVOIE

Vincent Lavoie est professeur au département d'histoire de l'art de l'université du Québec à Montréal. Auteur de plusieurs publications consacrées aux images d'actualité, parmi lesquelles *Photojournalismes. Revoir les canons de l'image de presse* (Paris, Hazan, 2010), ses travaux actuels portent sur les problématiques de la réeffectuation (*reenactment*) dans les pratiques photographiques contemporaines et les littératures du fait divers. Vincent Lavoie est membre régulier de Figura, centre de recherche sur le texte et l'imaginaire. Vincent Lavoie teaches in the Art History Department at the University of Quebec in Montreal. He is the author of a number of books on the news image, among them *Photojournalismes: Revoir les canons de l'image de presse* (Paris: Hazan, 2010) and *Now: Images of Present Time* (Montreal: Mois de la Photo, 2003). He is currently researching issues of reenactment in contemporary photographic practice and the literature of news events. He is a member of Figura, a centre for research about text and the imaginative sphere.