

Le grand assemblage du panoptique planétaire

Un travail d'amateurs...

DANIEL THIERRY

Maître de conférences
Université de Rennes 1
CRAPE

daniel.thierry@univ-rennes1.fr



ans une acception usuelle, l'action en train de se faire constitue l'objet premier de l'image d'actualité. Nous interrogeons ce point de vue face aux images photojournalistiques qui permettent avant tout de visualiser les scènes où s'écrivent les pages d'histoire du monde. La construction du cadre, propre à toute forme de narration, perpétue des écritures journalistiques traditionnelles qui, par l'adjonction de gravures réalistes (Mouillaud et Tétu, 1989), ont tenté de renforcer l'effet de réel avant même d'utiliser la photographie. Loin de considérer que les transformations des images d'actualité résultent de l'effet conjugué d'une digitalisation généralisée et de l'usage des réseaux numériques, nous pensons que la photographie perpétue une tradition d'objectivation des cadres. Parmi les différentes approches des images d'actualité, nous adoptons une perspective à long terme qui montre que la photographie et le photojournalisme, tendent depuis leur origine à s'éloigner du singulier pour aller vers le général. Ainsi le pittoresque ou l'événement se sont fondus parmi les images décrivant le monde au même titre que celles des géographes ou des anthropologues. Aujourd'hui cette tendance se confirme avec l'élaboration d'un vaste espace de collecte d'images dites « *d'amateurs* » illustrant chaque lieu à chaque instant. Ajoutons à cela la célérité des réseaux de diffusion, la banalisation des dispositifs de traitement numérique, mais aussi la multiplication des échanges d'informations entre pairs et il apparaît impossible de penser les

Pour citer cet article

Référence électronique

Daniel Thierry, « Le grand assemblage du panoptique planétaire. Un travail d'amateurs... », *Sur le journalisme, About journalism, Sobre jornalismo* [En ligne], Vol 3, n°1 - 2014, mis en ligne le 15 avril 2014. URL: <http://surlejournalisme.com/rev>

images d'actualité sans regarder ce qui se passe en marge des médias traditionnels.

Nous rappellerons d'abord comment le reportage photographique classique a instauré les codes de représentation des scènes de l'actualité du grand reportage en perpétuant la tradition des voyageurs photographes. Cette analyse s'applique de même à la télévision qui, en multipliant le nombre de ces images, a renforcé un regard convenu sur l'actualité (Sontag, 1979) où les pratiques divergentes restent marginales. Dans un second temps, nous verrons comment la réception des images médiatiques s'est transformée avec la massification des flux d'images dématérialisées qu'introduisait la télévision. Notamment parce que l'hyper exposition aux images a remis peu à peu en cause la fonction testimoniale d'une photographie qui renseigne moins sur les transformations du monde qu'elle n'illustre sa prétention à *tout* montrer. En réaction à cette transformation, nombre de photographes se sont affranchis du temps court de l'actualité au profit d'une écriture à long terme sur plusieurs mois ou années (Winckler, Depardon, Salgado, etc.) afin de retrouver cette fonction de témoignage. Enfin, dans un troisième temps, outre l'élaboration numérique du panoptique illustré du monde, nous regarderons ce que les récepteurs font avec ces « images errantes ». Car, aux frontières des innovations techniques expérimentées par les médias, les images d'information, les images d'actualité constituent moins une écriture dans une forme achevée, mais ne deviennent qu'un matériau brut pour ce que l'on nomme de façon générique : « photos computationnelles ».

LE FONDEMENT DU CADRE DES IMAGES DE PRESSE

Les cadres fondateurs

Depuis l'origine de la presse illustrée par la photographie, la question du cadre de l'action se pose avant même celle des scènes où s'inscrit l'actualité rapportée par le journaliste. Bien souvent, l'exposition de cadres *exotiques* tenait lieu d'information centrale chez Jann Riis, Lewis Hine ou bien chez Jack London pour ne citer que quelques-uns des plus célèbres de ces premiers reporters d'images. Tous étaient alors très attentifs au fait que le sens de leurs images dépendait de leur aptitude à rendre intelligible des situations ordinaires survenant dans des espaces inconnus et « étranges ». Leur art s'efforçait de donner consistance à ces scènes grâce à l'objectif de leurs appareils de prise de vue. Pour cela, ils s'inscrivaient dans la lignée des photographes reporters qui ont défriché le terrain en tant que géographes, anthropologues ou bien d'amateurs passionnés d'images argentiques.

Si la photographie naît dans l'immobilité d'une boîte à lumière posée sur le rebord d'une fenêtre, très vite elle ne se contente plus de cette place. Les premiers photographes s'instaurent comme collecteurs de clichés « pittoresques ». Qu'il s'agisse du travail des premiers photographes bretons¹, des orientalistes (Le Gray), ou bien de celui des explorateurs des cimes (Bisson), tous s'ingénient à maximiser cette différence avec le cadre de vie quotidien de leurs lecteurs. La photographie n'a de valeur que dans cet écart à l'ordinaire et son propos sert davantage la comparaison que la compréhension de l'altérité. Plus que l'intérêt pour l'autre en tant que sujet, cette recherche se concentre sur le décor qui est l'objet unique de la scène pittoresque. Avec l'essor du support de diffusion que constituaient les cartes postales², cette recherche d'exotisme au sein d'un marché concurrentiel va élargir les terrains d'investigation. L'instauration du genre « scène de vie » va commencer à institutionnaliser les formats d'un album d'images du monde en quête d'exhaustivité (Geary, 2007). Dans les domaines techniques mentionnés plus haut, la même tendance est observée. Aux spectaculaires images de femmes en robes longues franchissant des crevasses sur d'improbables échelles, succède un relevé photographique des espaces alpins et ainsi « *en répondant aux exigences de description exacte de la science, la photographie restait attachée aux principes de contemplation, voire de dévotion pour la nature, que le romantisme avait réintroduit dans l'art* »³. L'intérêt des premiers « autochromistes » pour les couleurs des fêtes et costumes locaux se transforma, lui aussi, en une minutieuse recension des lieux de vie qui constitueront la richesse du programme *d'archives de la planète* d'Albert Khan⁴. Durant cette première période précédant le travail des photojournalistes, le propos s'inscrit le plus souvent dans le plus vaste projet de collecter et d'exposer les images du monde dans une logique plus coloniale qu'ethnologique. Entre le milieu du XIXe siècle où Baudelaire appelait la photographie « *à rentrer dans son véritable devoir, qui est d'être la servante des sciences et des arts* » et le premier tiers du XXe siècle, la photographie de reportage quitte la quête de l'exceptionnel et de l'original au profit d'une représentation plus générique du monde. Le photojournalisme naît et se développe dans la seconde partie de cette période. Après avoir, dans un premier temps, répondu à la demande de mise en images du monde, le photojournalisme a suivi le même chemin conduisant vers un catalogage généralisé des instants et lieux du monde contemporain. « L'actualité » ne constitue ici, au mieux, qu'une qualification éphémère des images publiées car, ainsi que le soulignait Keim, « *les caractères particuliers s'effacent lentement pour transformer la photo en un document apportant un large témoignage sur une époque* »⁵. Certes la périodicité des

publications impose de mettre en avant des actions renouvelées témoignant de la réactualisation du cadre. C'est là l'ambition de journaux qui de façon emblématique vont, comme l'*Excelsior*, faire de la présentation des images d'actualité leur domaine d'excellence. Une particularité qui le distinguait de titres comme *l'illustré*, *l'image de la guerre*, *sur le vif* ou bien encore l'incontournable *l'illustration* qui multipliaient les gravures héroïques, les « tableaux photographiques » ou les portraits de dignitaires. À partir de la fin de la première guerre mondiale, les magazines illustrés et journaux seront rejoints par des titres régionaux publiant des photographies relatant des événements locaux et beaucoup de portraits utilisés en vignette. Les journalistes locaux se contentent pour la plupart de relater l'actualité locale des faits divers et des manifestations sportives en produisant des images qui veulent rendre compte du déroulement des actions. Les « événements » priment alors sur les cadres, pourtant les reporters illustrent en fait les similitudes et la répétitivité des comportements des hommes sur l'ensemble de la planète. Le cadre demeure toujours le référent qui actualise et localise l'essentiel des images au fil de l'histoire du photojournalisme.

L'édification des canons du photojournalisme

Le photojournalisme en presse régionale est quantitativement très important, mais peu novateur et se révèle frileux vis-à-vis des innovations techniques ou éditoriales. Ainsi depuis la seconde guerre mondiale jusqu'à présent, cette presse, mais aussi une grande partie de la presse d'actualité nationale, est restée en marge des innovations de la presse magazine. Si l'utilisation de la couleur apparaît à la fin des années 30 dans la presse magazine, la photographie en couleur attend les années 1970 pour apparaître en presse quotidienne, si les grands reporters utilisent le format 24x36 (1925) en modifiant leur regard photographique, les journalistes de presse quotidienne restent massivement fidèles à leurs Rolleiflex. Les transformations importantes du photojournalisme sont à chercher ailleurs.

Durant *l'âge d'or*⁶ de la presse magazine incarné notamment par Bischof, Smith, Capa et autres grands faiseurs d'images, les pratiques canoniques du photojournalisme élaborent une taxinomie quasi exhaustive des cadres (et cadrages) pour écrire l'actualité du monde. Le grand reportage devient alors autant une proposition esthétique qu'une écriture imposée des images du monde dont tous les états possibles découlent de la combinaison élémentaire d'un certain nombre de *patterns*.

Les agences photographiques et les grands magazines illustrés constituent durant trois décennies

après la seconde guerre mondiale une puissante machine à reproduire les formes convenables des écritures photojournalistiques. Le grand reportage survivra dans cette forme à la disparition de ses fondateurs (Seymour 1951, Bischof 1954, Capa 1954), alors que d'autres genres comme les flâneries des photographes humanistes (Ronis, Izis, Boubat) renouvellent les décors. Ici les sujets et les événements ne sont que des figures secondaires sur des décors privilégiant à la fois la ville et principalement Paris (Doisneau) et le cadre de la vie ordinaire des classes populaires (Ronis, Niepce⁷) symbolisant une France traditionnelle. L'affaire du *baiser de l'hôtel de ville* qui a contraint Doisneau à reconnaître qu'il avait recruté des acteurs pour les faire poser devant des décors de la ville de Paris est emblématique de cette pratique. La photographie humaniste doit son succès à son aptitude à construire le cadre d'un discours sur l'envers du Paris mondain qui appartenait aux objectifs des grands reporters d'alors. Il s'agit pour ce courant de mettre en scène les figures interchangeables du petit peuple dans un ensemble de décors appropriés : la fête populaire, les bistrotts, les rues animées, les logements misérables, etc.

Cette prédominance du cadre de l'action par rapport à l'événement se retrouve de façon caractéristique dans le photojournalisme local. Le traitement de l'information de proximité nécessite une approche différente du cadre car celui-ci est implicitement partagé et reconnu par le lectorat et ne peut faire l'objet principal de l'information publiée. Le cadre physique est alors estompé ou suggéré pour mettre en scène la vie des acteurs locaux. L'actualité est ici réduite aux figures cycliques élémentaires du passage du temps confortant l'image d'une vie locale immuable face aux bouleversements qui affectent la planète. La fonction première de ces photographes de proximité consiste à construire l'image médiatique d'un ordinaire qui mérite l'attention des lecteurs (Thierry, 2010).

La remise en question de ces formes figées de l'écriture photojournalistique, notamment par la photographie nord-américaine des années 1970, est liée à cette question du cadre. D'une part, elle élargit l'aire des sujets « convenables » aux espaces hors normes (Arbus), ou bien déporte son point de focalisation (Frank), tout en réintroduisant le sujet humain dans des représentations plus marginales (Clark). Le cadre devient parfois l'objet même du travail du reporter (Friedlander). Les formats et sujets changent, mais pour développer les propos photographiques ils s'appuient souvent sur la prégnance du milieu où ils exercent. Ainsi la banlieue (Morvan), l'hôpital (Winckler), le bar interlope de Hambourg (Petersen) sollicitent l'intérêt du lecteur au même titre que les sujets qui y sont montrés.

L'histoire du photojournalisme que nous venons de survoler sommairement rappelle comment, au fil du XXe siècle, se sont forgées les représentations classiques de l'actualité en figeant les formes d'écritures recevables. Outre les mutations économiques des agences photographiques, les évolutions les plus récentes de l'image d'actualité sont directement liées aux pratiques des récepteurs et aux innovations technologiques. À commencer par la télévision qui depuis la fin des années 1960 est devenue le premier pourvoyeur d'images.

LES TRANSFORMATIONS DU RÉGIME DE CONSOMMATION DES IMAGES

Nous soulignerons dans cette seconde partie comment la réception des images de presse contemporaine évolue en lien avec l'usage des techniques numériques et des réseaux de diffusion associés. Nous verrons aussi comment, dans un flux débridé de production et de diffusion d'images du monde, des photojournalistes ont instauré des pratiques alternatives.

La dématérialisation des images

L'irruption de la télévision ouvre l'ère nouvelle de la consommation d'images dématérialisées où la fabrication industrielle et la distribution des supports de consultation cessent de limiter le potentiel de diffusion des films et photographies. Il s'ensuit une massification des images, notamment animées, via la télévision qui réinterroge les critères d'éligibilité des images publiables. Dans ce régime d'abondance, la télévision forme davantage à la consommation qu'à la lecture des images fixes ou animées. La diffusion en continu des images renforce la référence dominante à « l'actualité ». Toutefois *l'histoire en train de se faire* n'étant pas au rendez-vous en permanence, la pratique des reporters s'inscrit elle aussi dans la construction d'un cadre où les images d'actualité restent cantonnées à quelques « scoops » accidentels ou à des séquences construites comme des moments historiques. Nous assistons à la première étape de production des images à une échelle planétaire et à l'industrialisation des agences iconographiques. Celles-ci accompagnent la demande provenant de canaux de plus en plus nombreux, mais aux exigences qualitatives de plus en plus minimalistes. Les conditions de production vont commencer à se transformer en Europe à partir des années 70, suivant en cela les exemples nord-américains tant dans la production télévisuelle que dans les pratiques photojournalistiques. Les reporters d'actualité élargirent alors significativement le panel de leurs sujets. Une fois encore, même en élargissant le concept d'évé-

nement, celui-ci peine à combler la demande « d'actualité » des télévisions et cette pénurie contraint à rechercher d'autres produits où les décors du monde occupent une place magistrale.

L'irruption de la vidéographie grand public a également engagé une nouvelle façon de regarder les documents où l'interaction avec le spectateur grâce à la télécommande et la consultation sur écran préfiguraient des pratiques contemporaines. L'utilisation des magnétoscopes familiaux a manifesté une liberté nouvelle octroyée au spectateur qui se voyait alors mis en position de gérer ses disponibilités, mais aussi la façon de recevoir les images (Baboulin, Gaudin, Mallein, 1983). Pour la première fois, le statut de spectateur s'accompagne d'une possibilité d'intervenir sur les contenus filmiques grâce à une accumulation de nouveaux outils technologiques tels les magnétoscopes de salon ou les télécommandes. Les images d'information comme de fiction commencent à devenir un matériau utilisable à d'autres fins que celles voulues par leurs auteurs. Ce n'est donc pas une irruption spontanée de la photographie numérique qui a provoqué un séisme dans le monde de l'image d'actualité. La vidéo/photographie numérique intervient dans un processus autorisant l'intervention directe d'auteurs et des spectateurs non professionnels sur la forme finale des documents. Le caméscope familial a rompu la filiation avec la caméra super 8 en permettant d'opérer des montages élémentaires, de dupliquer les films, de visionner aisément et avec souplesse les séquences projetées en famille. Le film familial commence à s'enrichir partiellement de références aux écritures cinématographiques et à ne plus être un simple assemblage de représentation des « moments de bonheur » (Odin, 1995). L'appareil photo numérique a facilité l'évolution d'une pratique photographique de représentations solennelles vers des formes d'expressions beaucoup plus novatrices, mais a aussi radicalement modifié le rapport aux photographies de la famille (Jonas, 2010). Les séquences vidéos comme les photographies personnelles, mais aussi les images médiatiques de l'actualité, s'échangent, se dupliquent, se retouchent, se commentent sur les réseaux numériques introduisant une culture de l'usage des flux d'images à la place de la seule contemplation.

Le flux : une nouvelle relation avec les images

Nous ne reviendrons pas ici sur les étapes technologiques et législatives qui ont permis la mondialisation d'un marché dérégulé des images dans un monde de réseaux numériques. Constatons seulement que ce phénomène a accompagné la transition du modèle de diffusion de masse (médiats imprimés, télévision) vers une consommation individualisée de données numériques. Dans ce flux torrentiel

d'images, l'original, l'unique et l'inattendu n'ont plus de références directes avec les modèles antérieurs et l'on retiendra deux points principaux.

Tout d'abord dans ce flux, la scène planétaire de l'actualité se construit par une imprégnation permanente où les actions se développent dans des espaces démultipliés et renouvelés en permanence. Dans cette surexposition, l'actualité tend à se dissoudre de plus en plus rapidement dans le cadre banalisé d'autres actualités enchâssées. Ainsi les images des dégâts du raz-de-marée nippon de 2011 s'estompent pour devenir le *théâtre* de la catastrophe de Fukushima qui, à son tour, devient la *scène* des déboires des sauveteurs. Ces dernières formes de construction du cadre s'élaborent par la conjonction des évolutions technologiques (images numériques et réseaux de diffusion), mais aussi dans le contexte d'une consommation d'images dessinant des formes d'actualité de plus en plus évanescentes.

Deuxièmement, ce flux se caractérise par l'hyper diffusion des images provenant de capteurs ouverts en tout point du monde à tout instant, ce qui remet en cause la fonction traditionnelle de l'image témoin au profit de l'enregistrement permanent. L'image a perdu en grande partie sa valeur indicelle. Le « *ça a été* » barthien n'est plus convoqué dans la réception de ces images car ces dernières sont, trop éphémères, dans le flux de la multitude, pour activer cette forme de mémoire. Le cadre seul perdure dans nos mémoires et seules des focalisations singulières comme, par exemple, celles des victimes du Tsunami asiatique de 2004 peuvent parvenir à réintroduire une valeur testimoniale dans ces flux hétérogènes d'images professionnelles stéréotypées. Dans ce contexte « *l'objectif de la photographie n'est plus ni politique, ni moral. La finalité de la photographie est la photographie* » ainsi que le déclare, désabusé, Michael Ignatief constatant la fin de l'ère prestigieuse de l'agence Magnum⁸. L'image de presse est moins faite pour être regardée que pour être réactivée dans d'autres processus d'information où elle devient un simple matériau brut.

Aux marges de l'actualité

Ici encore nous devons regarder l'ensemble des processus de transformation des usages des images médiatiques pour mieux situer ce que l'on nomme l'image d'actualité. Car, au milieu des flots décrits ci-dessus, subsistent des flots de professionnels du reportage qui souscrivent à d'autres types de pratiques photographiques présentées lors de manifestations telles que les *visa pour l'image* de Perpignan. Dans un contexte économique difficile pour les agences photographiques et pour les photographes, on découvre des travaux découlant de pratiques alliant le finan-

cement par des coproductions d'ouvrages, de documentaires, parfois de droits de monstration dans des manifestations artistiques ou professionnelles. On mesure aussi la place grandissante de multiples pratiques plus ou moins créatrices de webdocumentaires qui utilisent une partie des photographies du flot d'images destinées aux réseaux numériques. Mais cela ne modifie pas fondamentalement le statut des images d'actualité diffusées par l'ensemble des médias. Dans un régime d'hyper-concurrence ces pratiques multimodales innovantes perpétuent des pratiques déjà balisées, que ce soit par la durée de l'immersion du journaliste (Winckler, Depardon), par la délégation de l'écriture vers les acteurs eux-mêmes (Morvan) ou par l'édition de produits issus d'un long travail de reportage (Salgado). Les photographes ont eux aussi intégré non seulement les évolutions des produits, des attentes des publics, mais ils ont également pris des distances avec le statut d'auteur. Succédant à l'agence photographique, les collectifs de photographes sont nés dans l'univers individualiste de la photographie autour de l'idée de pluralité des points de vue, des temporalités décalées: « *l'événement s'est effacé au profit d'un parcours créatif inattendu dont les résultats ne trouvent plus leur place dans les médias*⁹. » Autant de postures rompant radicalement avec la vision d'un auteur magistral captant *l'instant décisif* qui caractérisait l'apogée de la génération de Cartier-Bresson. On observe dans les agences photographiques et chez les photojournalistes un moindre intérêt pour la photo d'actualité alors que cet espace est investi par les amateurs. Tous ces travaux s'efforcent de protéger les écritures photojournalistiques de la banalisation des regards portés sur les cohortes d'images en circulation accélérée.

L'IMAGERIE NUMÉRIQUE DU MONDE

Essayons à présent de voir comment s'opère le glissement de l'actualité singulière vers un enregistrement systématique des données générales du monde. Nous sommes face à un mouvement comparable à celui mentionné dans la première partie de cet article à propos de la photographie de la fin du XIXe et début du XXe siècle. Là où un auteur traquait l'image de l'événement unique ou du cadre pittoresque, nous rencontrons à présent des dispositifs destinés à capter le maximum de données sur l'état général du monde. Mais ces transformations à un siècle d'intervalle ont en commun de se produire dans les périphéries de l'univers médiatique et, de ce fait, ne sont pas comprises comme une transformation en cours du rapport des publics vis-à-vis de l'information d'actualité. Nous évoquerons néanmoins dans cette dernière partie les évolutions technologiques au sein des médias traditionnels, lar-

gement commentées, qui masquent en grande partie les nouvelles pratiques des publics.

La constitution du grand panoptique

Le renforcement du dispositif de captation d'images du monde tient autant à la multiplication des technologies disponibles qu'au statut des auteurs anonymes dans la constitution permanente d'un gigantesque puzzle planétaire. La prolifération des capteurs d'images a ôté à l'acte photographique le sens que lui donnait l'énonciateur. L'intentionnalité de *l'operator* préparant l'insolation de sa plaque au collodion n'a guère d'équivalent lors de la mise sous tension d'une caméra de surveillance. De même, l'image produite à partir de téléphones portables ne peut plus être considérée comme le produit d'une écriture, mais comme la trace de l'histoire saisie fortuitement dans l'espace de vie d'un individu *lambda*. Ce double mouvement d'anonymisation et d'automatisation de la production des images est étroitement lié à la banalisation de ces capteurs en tous lieux sur la planète. Cette construction permanente s'élabore sous nos yeux à travers les contributions des amateurs qui projettent leur espace privé ordinaire dans le panoptique planétaire de *Flickr* ou *Google Earth* par exemple. La photographie de presse d'actualité suit le même processus d'illustration d'un gigantesque dispositif de géolocalisation des événements du monde. Les images d'anonymes de la place Tahrir au Caire s'inscrivent sur la cartographie du printemps arabe au même titre que celles des ultimes combats de Syrie en Libye, ou de ceux des villes martyres de Syrie. De même, les *indignados* de la *puerta del sol* viennent illustrer la version ibérique d'*Occupy Wall Street* à New York. Bien sûr, quelques éléments émergent par accident de ce magma comme les images d'Abu Ghraïb ou celles du massacre de la jeune Neda en Iran. Mais ces « accidents » ne font pas davantage illusion que les *scoops* survenant par hasard lors des précédentes décennies. Ces moments singuliers de l'enregistrement permanent ne révèlent rien sur le statut nouveau des images d'actualité, tout au mieux signalent-ils un *hot spot* éphémère sur le planisphère de l'information.

Ces images sans auteur paraissent toutes provenir d'un réseau planétaire de webcams sans énonciateur, sans intentionnalité autre que de collecter des données pour alimenter les flux numériques. De ce fait, il est difficile de les créditer d'un point de vue singulier sur l'état du monde tant elles semblent issues d'une chaîne de duplication. Nous sommes passés d'une multiplicité d'images stéréotypées découlant d'une intention photojournalistique univoque proposée sur un marché des images d'actualité à un libre flux d'images errantes dépourvues de toute intentionnalité informative pour un public élargi. Les références à l'expertise du regard

photojournalistique s'estompent face à une nouvelle économie des images, basée sur l'accumulation de données et sur leur célérité. C'est cette mutation de l'écriture iconique vers la simple trace inscrite sur le panoptique numérique qui nous permet de comprendre comment l'actualité change en dehors du paradigme médiatique. Un constat s'impose : l'image de presse est de moins en moins faite pour être regardée, mais surtout pour être réactivée dans d'autres processus d'information où elle devient un simple matériau brut.

La matière brute des images errantes

En utilisant quelques-unes des milliards d'images disponibles gratuitement sur Internet, les blogs privés et sites d'information relaient indéfiniment la diffusion d'images de tous les espaces et événements et les destituent de leur valeur testimoniale sur l'actualité. À la différence de ce que nous observions encore à l'époque de l'essor de la télévision, il est devenu impossible de caractériser systématiquement les photographies qui circulent dans le « cyberspace ». Les catégories existantes ne sont plus opératoires lorsque, par exemple, on ne parvient plus à distinguer les images virtuelles des images référentielles au sein de cette production ou bien lorsque l'auteur d'un document devient un collectif d'anonymes. C'est pourquoi nous préférons nous intéresser aux usages plutôt qu'aux caractéristiques des photographies.

En premier lieu ces images deviennent des particules d'informations libres circulant en désordre entre les machines de millions d'internautes qui ne songent pas à les conserver comme trace de l'histoire en train de se faire. Certaines pratiques montrent l'émergence de cette tendance. Ce fut l'objet de l'exposition « tous photographes » de Lausanne (2007) qui mettait en scène la prolifération d'images ordinaires sur le *Web*. Puis l'exposition *From Here On* lors des Rencontres d'Arles de 2011 a mis en cimaise le phénomène omniprésent, mais invisible, de création permanente opérée par des millions d'internautes recyclant une infinité d'images en ligne. Comme l'exprime Clément Chéroux¹⁰, plutôt que de créer de nouvelles images, il s'agissait dans cette exposition de recycler celles qui circulent en flot continu sur des sites comme *Flickr*, « en les transformant et en les transcendant ». Cette démarche souligne la clôture potentielle du corpus d'images du monde et invite à se contenter de réutiliser la matière disponible pour re-formuler des données existantes. En d'autres termes, la photographie ne pourrait plus nous apprendre quelque chose de nouveau sur l'état du monde... Immatériels et intemporels, les pixels de ces images se prêtent à une réécriture potentielle à chaque étape de leur circulation. Les dispositifs numériques accélèrent l'érosion d'une écriture d'auteur des productions au

profit de l'émergence *d'auteurs en collectif* qui ne se connaissent guère (Weissberg, 2001). Le droit d'auteur est devenu illusoire à l'heure où des milliards d'images anonymes circulent sur des plateformes dédiées à la photographie comme *flickr*, *fotolia*, *Tumblr* ou même sur *Facebook* qui se targue à lui seul d'héberger aujourd'hui 100 milliards de photographies. Les nouveaux photographes et cadres de presse entrent dans des modes de production en rupture avec des règles et pratiques déjà mises à mal depuis deux décennies dans les grands médias.

Les représentations des cadres de l'action que nous avons examinées durant la première partie de ce texte sont à présent démultipliées par tous ces « *interactants* » pour reprendre la terminologie de Jean-Louis Weissberg. Chaque blog, chaque site personnel, chaque échange interpersonnel de fichiers reprend ces images errantes et les recontextualise à l'infini de telle sorte qu'elles s'immiscent aussi bien dans notre sphère privée que dans les espaces médiatiques. Ces images d'information sur l'actualité deviennent familières car transmises par des proches qui font circuler *leurs* liens comme des objets privilégiés à l'attention de leurs amis. Ces fichiers numériques indéfiniment reproductibles sans altération génèrent une paradoxale forme *d'authenticité* des images qui a encore beaucoup à voir avec le *pinceau de la nature* qui a fait illusion pendant des décennies après la naissance de l'idée de la photographie (Brunet, 2000). En effet, les outils techniques de capture d'images et les compétences réduites des opérateurs ordinaires les conduisent à considérer qu'ils obtiennent une empreinte « immédiate » du réel. Ils limitent également les interventions sur les documents lors des échanges entre pairs. Ces images « brutes » sont ainsi considérées comme exemptes des suspicions entretenues à l'encontre des images médiatiques et constituent une part du succès de la photographie du genre « amateur ».

Il existe aussi une autre frange d'utilisateurs pour qui toute photographie disponible sur les réseaux électroniques devient une proposition de jeu avec les codes, avec les formes de l'expression iconique démultipliée par une panoplie d'outils techniques mis gratuitement à la disposition du plus grand nombre. Bien souvent ces pratiques n'accèdent pas à une large notoriété et cette fabrication d'images dans des *webzines* ou blogs militants est d'emblée considérée comme étrangère à l'univers médiatique. Cette pratique s'inscrit pourtant dans des traditions oubliées du photomontage, légitimées dans les publications antifascistes de John Heartfield dans le magazine communiste *AIZ*.

Les jeux avec l'image numérique

La transformation des pratiques de médiation innovantes que nous évoquons se heurte à un médiacentrisme qui peine à relier ces pratiques « sau-

vages » avec les évolutions des médias classiques. Les débats sur le photojournalisme portent davantage sur la massification de son économie, sur le statut de ses acteurs ou bien sur les technologies en elles-mêmes que sur ce qu'il advient des photographies. Mais tant que seules les marges bougent on a l'impression que le cœur du métier est protégé loin des expérimentations évoquées ici et là.

Les médias les plus traditionnels, tels que la presse nationale papier, ne se sont intéressés aux images numériques que fort tardivement et marginalement. Beaucoup de médias « sérieux » n'ont vu dans les transformations que nous venons d'évoquer que des jeux gratuits sans rapport avec leurs pratiques. La numérisation a permis d'obtenir plus rapidement un choix élargi de documents avec pour conséquence une transformation radicale de l'économie de cet univers professionnel depuis deux décennies. S'il est vrai que pour le lecteur, les traces de ces modifications sont longtemps passées inaperçues, les « nouvelles images » s'affichent et sont revendiquées comme marqueurs de la modernisation d'un support traditionnel. Ainsi le récent concept de « photo computationnelle¹¹ » se manifeste par exemple par la publication d'une banale photographie traitée sous forme HDR¹² à la une du *Washington Post* du 13 janvier 2012¹³. Ou bien encore par la publication très médiatisée de photographies en 3D par le quotidien régional *Ouest-France* en mars 2012 qui introduit le téléphone portable dans l'acte de lecture du journal quotidien. On relèvera aussi que ces photographies ne traitent pas des sujets d'actualité mais montrent les cadres de vie de leurs lecteurs... La mise en scène du recours à des technologies informatiques dans la production de n'importe quelle image numérique, prime alors sur leur valeur informative. Le document résultant de ce traitement est lui-même l'objet de l'information et obère l'information découlant de la confrontation du photographe avec le réel. L'hybridation des éditions papier et en ligne des grands titres de presse écrite s'ouvre vers des écritures de type webdocumentaires où les photographies subissent des traitements spécifiques au numérique sans pour l'instant constituer un genre informationnel stabilisé. Mais les circuits de distribution restent encore souvent appariés à des médias traditionnels et les consultations interactives concernent une minorité d'internautes.

CONCLUSION

En prenant du recul par rapport à la place réelle de l'actualité au sein de l'ensemble de la production d'images médiatiques, il apparaît que les transformations à l'œuvre sont à chercher ailleurs. De même, penser l'intégration des techniques numériques dans les pratiques de reportage est stérile si l'on ignore ce qui se passe en marge de ces médias. Plusieurs approches pour un même constat : le rapport aux

images qui nous entourent n'est plus celui du siècle dernier et pourtant nous pensons toujours la fonction des médias selon ce paradigme. À la fois rapide et discret, ce changement n'a pas affecté directement les médias traditionnels où l'on peine à repérer des symptômes explicites. Hormis les initiatives de quelques photographes dont nous avons décrit les approches, rien ne change radicalement dans les pratiques du photojournalisme. Pourtant l'image informative est non seulement dématérialisée, mais elle est aussi atomisée pour circuler de machine en machine. Elle s'articule avec une infinité de pratiques et de sociabilités où le rapport traditionnel avec les médias importe peu. L'indifférenciation des sources des pixels inscrits sur les écrans réduit chaque image à une proposition d'intervention ou non de la part du récepteur. *A minima*, il s'agit de faire circuler les photographies sur des réseaux personnels, mais aussi de construire d'autres écritures, d'autres configurations disponibles pour des lectures singulières. Car l'ère de la consommation de masse des informations laisse la place à des pratiques individualisées réutilisant d'abondantes données brutes et non hiérarchisées. « L'amateur », autant producteur, que récepteur ou passeur de bribes d'informations dans

le flux des données qui transitent, s'impose comme une référence. Ce concept renvoie très souvent à une vision de l'amateur au sens où le définit Antoine Hennion. Ce n'est pas cet amateur auquel nous nous référons, mais à un acteur omniprésent de la chaîne d'information numérique qu'il active autant comme producteur, comme médiateur et comme récepteur des images d'actualité. Ces trois fonctions conjuguées autour de l'exploitation des ressources de l'image numérisée ne requièrent qu'un investissement minimal. C'est pourtant toute l'économie de l'information qui se transforme ainsi car cet amateur est partout où il existe des téléphones portables, des écrans et des ordinateurs connectés ; c'est à dire en tout point du monde. Il opère aujourd'hui comme un discret capteur anonyme sur une toile faite de millions de points d'entrée pour des données binaires brutes. Loin de l'actualité de l'agenda journalistique, les images banalisées qui circulent et s'échangent à chaque instant, donnent davantage de place à chaque espace ordinaire qui complète le panoptique de la planète.

NOTES

¹ Cf. Montier et alii, 2007.

² Au début du XXe siècle plus de cent millions de cartes postales étaient imprimées chaque année en France.

³ De Decker et Chevrier, 1984 : 22.

⁴ Le banquier Albert Kahn (1860-1940) consacra sa vie et sa fortune à faire établir par une multitude de photographes et opérateurs cinématographiques un état illustré de la planète entre 1910 et 1930.

⁵ Keim, 1963 : 54.

⁶ Un *âge d'or* (1935-1965) qui débute avec l'avènement des grands magazines d'informations illustrés qui vont ouvrir le marché de l'image jusqu'à ce qu'ils soient détrônés par la télévision.

⁷ Janine Niepce s'intéressait plus particulièrement aux luttes sociales (des immigrés, des femmes) tout en s'inscrivant dans le courant esthétique de la photographie humaniste.

⁸ Ignatief, 1999 : 60.

⁹ Maresca, 2009 : 37-38.

¹⁰ Cf. *From Here On* consultable sur : http://www.rencontres-arles.com/a11/c.aspx?vp3=cms3etvf=arl_7

¹¹ Voir notamment le dossier du *Monde.fr* sur cette question : <http://expo-photo.blog.lemonde.fr/2012/03/07/de-nouveaux-yeux-pour-voir-le-monde/>

¹² La technologie HDR consiste à assembler plusieurs fichiers photographiques afin de créer une image unique présentant une exposition optimale. Ceci constitue une pratique photographique qui transgresse très largement la fidélité au référent de l'image.

¹³ Cf. http://www.washingtonpost.com/blogs/ask-the-post/post/post-photography-and-the-use-of-high-dynamic-range/2012/01/17/gigahgig5p_blog.html

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Baboulin, J.-C., Gaudin, J.-P., Mallein, P., 1983, *Le magnétoscope au quotidien. Un demi pouce de liberté*, Paris, Aubier-Montaigne.
- Brunet, F., 2000, *La naissance de l'idée de photographie*, Paris, P.U.F.
- Campell Reesman, J., Hodson, S. et Adam, P., 2011, *Jack London photographe*, Paris, Phébus.
- De Decker, H. et Chevrier, J.-F., 1984, « La photographie de montagne » in *Montagne. Photographies de 1854 à 1914*, Denoël/Musées de Chambéry.
- Geary, C.M., 2007/1, « Mondes virtuels: les représentations des peuples d'Afrique de l'Ouest par les cartes postales, 1895-1935 », *Le temps des médias*, n°8, pp. 75-104.
- Hennion, A., 2009, « Réflexivités. L'activité de l'amateur », *Réseaux*, vol. 27, n°153, pp. 57-78.
- Ignatief, M., 1999, *Magnum*, Paris, Phaidon.
- Jonas, I., 2010, *Mort de la photo de famille ? De l'argentine au numérique*, Paris, L'Harmattan, coll. Logiques sociales.
- Keim, J.A., 1963, « La photographie et sa légende », *Communication*, n°2, pp. 41-55.
- Maresca, S., 2009, « Pré-voir l'actualité. La notion d'événement redéfinie par la photographie de presse », in Haver, G. (Éd.), *Photo de presse*, Antipodes, Lausanne.
- Montier, J.-P., 2007, *Voyages en Bretagne 1900-2000*, Rennes, éditions Ouest-France.
- Mouillaud, M. et Tétu, J.-F., 1989, *Le journal quotidien*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon.
- Odin, R. (Éd.), 1995, *Le Film de famille. Usage privé, Usage public*. Paris, Méridiens Klincksieck.
- Sontag, S., 1979, *Sur la photographie*, traduit de l'américain par Blancherd, P., Paris, Le Seuil, coll. 10/18.
- Weissberg, J.-L., 2001, « L'auteur et l'amateur dans le mouvement de fluidification-réception-production », in Guichard, É., *Comprendre les usages d'Internet*, Paris, ENS, pp. 73-81.
- Thierry, D., 2010, « Le correspondant de presse local: un professionnel du photojournalisme amateur », *Communication et Langages*, n°165, septembre, pp. 31-45.



Fr. L'actualité photographique résulte d'une scénographie déclinée à partir d'une typologie de cadrages conventionnels au sein desquels évoluent des acteurs interchangeables. L'histoire du photojournalisme a constitué une forme de cadre canonique qui a défini l'expression de plusieurs générations de reporters sans véritable innovation. La massification des images engagée avec l'apparition de la télévision a conforté ces cadres auprès des publics. Le besoin croissant d'alimenter des flux d'images dématérialisées a accéléré les évolutions technologiques des supports et entraîné de fortes évolutions des pratiques de réceptions. L'attente se porte de plus en plus sur l'universalité d'une vision panoptique rendue familière par la multiplicité des canaux de réception. Partant de ce constat, nous mettons en évidence une transformation importante de la nature des sources d'images d'actualité qui présentent deux caractéristiques principales. Tout d'abord les évolutions technologiques des capteurs d'images rendent ceux-ci pratiquement omniprésents à chaque instant en tout point de la planète. Par suite, ce maillage planétaire de capteurs produit des images sans auteurs et sans intentionnalité qui s'inscrivent dans les cadres préétablis. Face à cette perte de signification de la part des producteurs d'images, les récepteurs de ces milliards d'*images errantes* disponibles sont invités à composer des usages nouveaux face à l'actualité qui alimente les écrans en réseau. Les scènes classiques du photojournalisme perdurent, mais c'est avant tout l'activité des récepteurs de ces matériaux bruts qui produit l'écriture de l'actualité selon leurs attentes singulières. Face aux états du monde, la question de l'historicité, de la véracité ou de la partialité de l'auteur fait place à des critères de célérité, de définition et de formats de fichiers qui permettront ou non la réutilisation active des fichiers par des amateurs sur des espaces numériques personnels loin du monde des médias.

Mots-clés : actualité, photojournalisme, réseaux, panoptique.

En. Photographic news is the result of a scenography processed through a typology of conventional structures at the core of which evolve interchangeable actors. The history of photojournalism established a type of canonical framework that defined the expression of several generations of reporters, without real innovation. The massification of purposeful images with the advent of television reinforced these structures with the public. The growing need to produce a flux of dematerialized pictures accelerated technological developments in media and led to important changes in how they are viewed. Expectations lie increasingly in a universality of the panoptic vision, made familiar by the multiplicity of viewing channels. Based on this observation, we highlight an important transformation in the nature of the sources of news images, which demonstrates two main characteristics: first of all, technological advances in the capturing of images make pictures virtually omnipresent at all times and at any point on the planet. As a result, this global web of picture-takers produces images without authors and without intentionality which align in the established structure. Faced with this loss of meaning on the part of producers of images, the viewers of these billions of dispossessed available images are invited to create new uses for them, in contrast to the news that feeds networked screens. The classic scenes of photojournalism persist, but it is primarily the activity of the viewers of these raw materials that produces news writing according to their unique needs. Questions about the state of the planet, historicity, truth, or bias of the author are replaced by concerns for rapidity, and size and type of file which may or may not allow their reuse by amateurs in personal digital spaces far away from the media.

Keywords: news, photojournalism, networks, panoptic.

Po. A atualidade fotográfica resulta de uma cenografia derivada de uma tipologia de enquadramentos convencionais no interior dos quais evoluem atores intercambiáveis. A história do fotojornalismo constituiu um enquadramento canônico, que definiu a expressão utilizada por várias gerações de repórteres sem que houvesse, de fato, uma inovação. A massificação das imagens, resultado do aparecimento da televisão, reforçou esses enquadramentos junto ao público. A crescente necessidade de alimentar os fluxos de imagens desmaterializadas acelerou as evoluções tecnológicas dos suportes e ocasionou fortes evoluções das práticas de recepção. Tais expectativas se dirigem cada vez mais à universalidade de uma visão pan-óptica, que adquire um caráter familiar por meio da multiplicidade dos canais de recepção. A partir dessa constatação, evidenciamos uma transformação importante na natureza das fontes das imagens da atualidade e que apresentam duas características principais. Num primeiro momento, as evoluções tecnológicas dos sensores de imagem fazem com que eles estejam praticamente onipresentes, sendo mobilizados a todo momento e nos diferentes cantos do mundo. Em seguida, a disponibilização planetária dos sensores produz imagens sem autores e sem intencionalidades e que se inserem em enquadramentos pré-estabelecidos. Face a essa perda de significação da parte dos produtores de imagens, os receptores dessas milhares de fotografias errantes e disponíveis são convidados a inventar novos usos em vista da atualidade que alimenta os dispositivos em rede. As cenas clássicas do fotojornalismo perduram, mas é sobretudo a atividade dos receptores desses materiais brutos que leva à produção da atualidade a partir de suas expectativas singulares. Diante das situações do mundo, a questão da historicidade, da veracidade ou da parcialidade do autor abrem caminho para critérios como a celeridade, a definição e o formato dos arquivos e que permitirão ou não a reutilização ativa dos arquivos pelos amadores em espaços digitais pessoais, distantes do mundo das mídias.

Palavras-chave: atualidade, fotojornalismo, redes, pan-óptico.

