

Charlotte HEULLAND
Spécialité Photographie
Promotion 2024



LA MISE EN SCÈNE DANS LA PHOTOGRAPHIE DOCUMENTAIRE

LES ALTERNATIVES QUI RENFORCENT LE PROPOS

**MÉMOIRE DE GRADE MASTER 2
ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE LOUIS-LUMIÈRE**

SOUS LA DIRECTION DE

Christophe CAUDROY - Photographe et enseignant à l'ENS Louis-Lumière.

MEMBRES DU JURY

Christophe CAUDROY - Photographe et enseignant à l'ENS Louis-Lumière.

Véronique FIGINI - Maître de conférences en histoire de la photographie.

Alix HAEFNER - Photographe et enseignante à l'ENS Louis-Lumière.

Pascal MARTIN - Professeur des universités à l'ENS Louis-Lumière.

LA MISE EN SCÈNE DANS LA PHOTOGRAPHIE DOCUMENTAIRE

LES ALTERNATIVES QUI RENFORCENT LE PROPOS

MÉMOIRE DE GRADE MASTER 2
ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE LOUIS-LUMIÈRE

SOUS LA DIRECTION DE

Christophe CAUDROY - Photographe et enseignant à l'ENS Louis-Lumière.

MEMBRES DU JURY

Christophe CAUDROY - Photographe et enseignant à l'ENS Louis-Lumière.

Véronique FIGINI - Maître de conférences en histoire de la photographie.

Alix HAEFNER - Photographe et enseignante à l'ENS Louis-Lumière.

Pascal MARTIN - Professeur des universités à l'ENS Louis-Lumière.

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier Christophe Caudroy, mon directeur de mémoire, pour son accompagnement et ses conseils tout au long de ce travail.

Je tiens particulièrement à remercier mes proches pour leur infinie confiance, mes soutiens les plus solides dans cette épreuve, sans qui je ne serai jamais arrivé jusqu'ici : Clarisse Heulland, ma mère, Emmanuel Heulland, mon père, Victor Heulland, mon frère, ainsi que mon partenaire de vie, Martin Soldadié, qui m'a supporté sans relâche et soutenu à chaque seconde.

Un grand merci à Lola Gadéa pour sa présence, son soutien, et son incontestable fidélité et amitié durant l'ensemble de notre scolarité lumérienne et, merci à Emma Castaño, Léa Martineau et Clémence Justet-Termier pour leur présence de chaque instant.

Je tiens également à remercier Fabrice Loussert pour son soutien sans failles durant ces trois années, ainsi que Caroline Sénécal qui, chaque jour, me soutient, m'encourage et me donne de précieux conseils.

Merci également à Stéphanie Solinas pour ses conseils et son suivi lors de la réalisation de ma partie pratique, et merci aussi à Augustin Flochlay et Engualine Guibert, ainsi que Claire Judel, Cyrille Heulland, et Aline Heulland qui ont permis à cette partie pratique de mémoire de voir le jour.

RÉSUMÉ

Jusqu'à un certain moment de l'histoire de la photographie, l'outil photographique était considéré comme une représentation fidèle du réel par son dispositif mécanique, chimique et optique, notamment dans les domaines du photojournalisme et du photoreportage. Cette croyance a évolué avec le temps et la photographie a commencé à s'imposer comme un médium de réflexion et d'expression artistique. De nombreux photographes, comme Jeff Wall, ont très tôt décelé sa capacité à ne pas seulement attester du réel, mais à évoquer des réalités complexes. Désormais, l'objectivité n'est plus la définition unique de ce qui constitue une image photographique, où la place ouverte à l'intellect, à la pensée par et avec les images va ouvrir le champ à d'autres pratiques photographiques. Si la mise en scène est dorénavant partie prenante de certaines pratiques à vocation documentaire, alors, les frontières entre la photographie documentaire - photojournalisme et photoreportage compris - et la photographie mise en scène deviennent de plus en plus étroites, ainsi, l'époque où la photographie était considérée comme un accès direct au réel est maintenant révolue.

MOT CLÉS : PHOTOGRAPHIE - MISE EN SCÈNE - DOCUMENTAIRE - PHOTOJOURNALISME - RÉALITÉ - VÉRITÉ

ABSTRACT

Until a certain time in the history of photography, the photographic tool was considered a faithful representation of reality through its mechanical, chemical and optical device, especially in the fields of photojournalism and photo report. This belief evolved over time and photography began to establish itself as a medium of reflection and artistic expression. Very early on many photographers, like Jeff Wall discovered his ability to not only reflect the reality, but to evoke complex realities. From now on, objectivity is no longer the sole definition of what constitutes a photographic image, where the open place to the intellect, to thinking through and with images will open the field to other photographic practices. If staging is now an integral part of some documentary-oriented practices, then the boundaries between documentary photography - photojournalism and photo report included, and staged photography becomes increasingly narrow and thus, the time when photography was considered a direct access to reality is now over.

KEYWORDS : PHOTOGRAPHY - STAGING - DOCUMENTARY - PHOTOJOURNALISM - REALITY - TRUTH

SOMMAIRE

REMERCIEMENTS	3
RÉSUMÉ	4
ABSTRACT	5
SOMMAIRE	6
INTRODUCTION	7
I - POINT DE VUE HISTORIQUE SUR LA MISE EN SCÈNE	10
I.1. LA PHOTOGRAPHIE AUX FRONTIÈRES DU RÉEL	10
I.2. REMISE EN QUESTION DES CODES DU PHOTOJOURNALISME	23
II - POUR UN DOCUMENTAIRE CONTEMPORAIN	31
II.1 FALSIFIER POUR FALSIFIER	31
II.2. FALSIFIER POUR DÉNONCER	38
II.3. RENFORCEMENT DU PROPOS DOCUMENTAIRE	47
III - VERS DE NOUVELLES PERSPECTIVES	50
III.1. MISE EN SCÈNE DE L'OBJET	50
III.2. À L'ÈRE DES IMAGES GÉNÉRÉES PAR INTELLIGENCE ARTIFICIELLE	55
CONCLUSION	63
BIBLIOGRAPHIE	65
TABLES DES MATIÈRES.....	71
TABLE DES ILLUSTRATIONS	73
PRÉSENTATION DE LA PARTIE PRATIQUE	77

INTRODUCTION

La représentation fidèle de la réalité semble être réellement née avec la photographie, qui « garantit l'authenticité de la représentation »¹. De par ses caractéristiques, beaucoup de théoriciens, d'historiens, et de photographes, ont tout de suite considéré sa fonction de document. C'est tout naturellement que le terme de « photographie documentaire » s'est imposé. Roger Fenton ramène des photographies de la guerre de Crimée dès 1855 et, très vite, l'image photographique fut utilisée pour documenter, donner à voir des faits marquants de l'actualité. Au siècle suivant, l'arrivée du photojournalisme de masse a favorisé l'emploi de la photographie comme témoin direct. Les photographes étaient aux côtés des soldats, et se plaçaient en véritable témoin des atrocités, reprenant à leur compte l'héroïsme de Capa : « Si vos photos ne sont pas assez bonnes, c'est que vous n'êtes pas assez près ». Ce même Robert Capa qui se trouva au coeur d'une polémique à propos de sa célèbre photographie, *Mort d'un Soldat Républicain*, prise en 1936 lors de la Guerre Civile Espagnole, et dont personne n'a remis en question les conditions de prise de vue à ce moment-là. Trente ans plus tard, dans les années 1970, la prise sur le vif de cette photographie sera réexaminée, et cette image, présentée comme un « témoignage » du réel, serait peut-être une mise en scène. Mais est-ce grave si elle rend tout de même compte de l'horreur de la guerre à ce moment-là ? Est-ce que cette photographie a tout de même un intérêt historique ?

À mesure que le XX^e siècle avançait, le modèle de société qui avait permis l'émergence de ces images et de leur supposé langage universel ne tarda pas à s'assombrir, et avec lui ses propres photographies. Peu à peu, l'idée que les photographies apportent des généralités sur le monde semble être déconstruire et qu'il soit davantage mis en avant que les images, issues d'un processus technique, sont fondées sur la présence d'un opérateur pensant et agissant, elles ne seraient pas un pur enregistrement d'attestation. L'évolution de la photographie, s'élevant au rang des Beaux-arts, vint pousser le photographe à la mise en scène : « *Le photographe mangeait à la cuisine ; il est désormais invité à la table du maître* »², ainsi sa pratique ne pouvait plus se placer en simple témoin de la vie quotidienne, mais davantage en tant qu'acteur.

¹ André Gunthert, « Les nouveaux chemins de l'authenticité photographique », in *Études photographiques* [En ligne], mis en ligne le 11 Mai 2014. URL: <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3380>

² Charles Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, Paris, Editions Gallimard, collection « Écrits sur l'art », 2024 [1863], 112p.

Ce qui n'est pas sans rappeler que parmi les pratiques contemporaines qui se détournent d'un rapport direct aux faits et aux images, on retrouve par exemple les tableaux photographiques de Jeff Wall, qui tire ses photographies en grands formats et les expose dans des caissons lumineux. À travers ça, il reprend les codes de l'image publicitaire en donnant de l'importance à une scène de la vie commune : « *ce même mélange d'un travail de la caméra de type documentaire, de décors naturels, d'acteurs non-professionnels et de mise en scène, qui aboutit à une expression qu'on pourrait dire néo documentaire* »³. Jeff Wall réagence et photographie des scènes vues précédemment dans la rue, croisées dans des œuvres ou même rêvées, lui permettant de se détacher de l'unique part instrumentale de l'image et de recomposer, de proposer une vision selon lui plus complexe des scènes représentées.

À l'heure du numérique, d'une hyper-présence des images et des possibilités d'altérités sans fin, les photographies ne se sont pas pour autant noyées dans une multitude de cris inaudibles dont nous aurions détourné notre attention. En épilogue de son livre⁴, Susan Sontag évoque l'œuvre *Dead Troops Talk* de Wall, une scène de bataille rejouée et montée de toute pièce en studio. Les corps mutilés par les affrontements y sont présentés dans des positions extravagantes et, par le truchement de l'image et de la construction opérée par Wall, s'animent et reprennent vie. Ils parlent. La photographie, pourtant considérée comme un document fidèle attestant de la réalité est remise en question, et l'authenticité de la photographie elle-même aussi.

Certains photographes contemporains utilisent la mise en scène pour évoquer la réalité. Malgré leur caractère scénarisé, ces images semblent parfois réelles. Peut-on renforcer le propos documentaire avec de la mise en scène ? Est-ce que mettre en scène une photographie peut en dire plus que le réel lui-même ne peut le faire?

³ Jeff Wall, cité par Jean-François Chevrier, *Essais et entretiens*, Paris, Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, collection « Ecrits d'Artistes », 2001, p. 18. cité par Julie Boisard, « Jeff Wall : « faux réels » ? », in *Sociétés & Représentations*, 2012/1 (n° 33). 105-118. URL : <https://www.cairn.info/revue-societes-et-representations-2012-1-page-105.htm>

⁴ Susan Sontag, *Devant la douleur des autres*, Paris, Editions Bourgois, collection « Littérature Etrangère », 2003, 139p.

Dans une première partie, ce mémoire s'attardera à comprendre la manière dont la photographie n'a jamais été vraiment objective, ni dénué de subjectivité. Une analyse qui nous permettra de comprendre comment, dès le début, l'évolution de la photographie n'a fait que confirmé qu'il était juste de douter de son objectivité. Nous nous demanderons également, si les médias, à travers leurs différents usages, n'auraient pas modifié son essence et, fait prendre une place ambiguë à l'image-vérité.

Dans une seconde partie, nous nous attacherons à faire un état des lieux de la scène photographique contemporaine, dans laquelle nous évoquerons les frontières de la photographie photojournalistique et celle de la photographie documentaire. Nous chercherons à comprendre comment le documentaire et la mise en scène s'entremêlent pour tenter de mieux représenter le réel, mais aussi comment cette photographie s'inscrit dans nos sociétés.

Enfin, dans une troisième et dernière partie, nous nous tournerons davantage vers la scène artistique, qui propose de nouvelles formes de mise en scène, tant dans la mise en scène des objets via l'image photographique que par les nouvelles pratiques qui s'installent avec l'essor des images générées par intelligence artificielle.

I - POINT DE VUE HISTORIQUE SUR LA MISE EN SCÈNE

« La poésie de la peinture traditionnelle tient en partie au fait qu'elle crée l'illusion que la peinture a décrit un moment unique. En photographie, il y a toujours un moment réel - celui où l'obturateur se déclenche. La photographie repose sur ce sens de l'instantanéité. La peinture, par ailleurs, créait une illusion d'instantanéité magnifique et complexe. »⁵

La mise en scène des images, que l'on parle du médium de la peinture, de la photographie ou bien du théâtre, correspond à l'organisation des éléments au sein d'une composition. Cela représente l'ensemble des choix artistiques et techniques que fait l'auteur pour qu'il puisse transmettre son intention. La photographie, cet outil ayant une forte valeur documentaire, longtemps considéré comme un document car il semblait être la reproduction du réel, a repris le rôle que la peinture a eu durant des années, celui de garder la trace des événements du passé. Nous savons que la peinture est une reconstruction du réel, et n'est qu'une mise en scène, puisque celle-ci ne peut agir qu'en deux temps. D'une part, le peintre est au contact du réel, dont il prend des notes, d'autre part, il est dans son atelier et retranscrit ses expériences, les arrange ou les invente. Cette retranscription permettrait probablement d'être plus juste d'une certaine façon, la mise en scène permettrait potentiellement d'arriver à une réalité plus complexe, plus exhaustive que le réel lui-même, en ajoutant des éléments à la composition, qui permettrait de mieux comprendre la scène, et qu'elle ne soit pas qu'un fragment. La photographie est, elle, dans l'instantanéité. Elle se place à l'opposé de la peinture en cela, elle n'est qu'un fragment, et avec le temps, plus qu'une microseconde d'un instant. Une avancée qui permit la propulsion du photojournalisme, puisqu'il devint possible de capturer l'essence même de l'actualité, « *l'instant décisif* »⁶.

I.1 - UNE PHOTOGRAPHIE AUX FRONTIÈRES DU RÉEL

I.1.1. TENDANCE RÉALISTE DE LA PEINTURE

Au cours du XIX^e siècle, la peinture d'Histoire prend une autre direction, où se côtoient plusieurs styles artistiques que sont l'art troubadour, le romantisme ou l'académisme. Cependant, cette période est également celle d'un goût particulier pour le réalisme. Ce mouvement se caractérise par une représentation brute de la vie quotidienne, du monde tel qu'il se présente objectivement.

⁵ Jeff Wall, *Essais et entretiens*, Paris, Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, collection « Ecrits d'Artistes », 2001, p. 254

⁶ « Instant Décisif » est un terme popularisé par Henri Cartier-Bresson, qui ferait référence au moment où tous les éléments visuels convergent pour créer une image unique, où le hasard de la vie et l'intuition du photographe s'entremêlent.

Les peintres semblent vouloir mettre en images les événements marquants de leur époque, en allant à l'encontre des règles qu'impose l'Académie des Beaux Arts et l'Empire. Plus de sujets mythologiques, religieux ou historiques, les réalistes veulent peindre la société actuelle, parler au présent et non plus au passé, et rejettent en quelque sorte l'imaginaire que peignent les romantiques. En 1804, Jacques-Louis David est nommé peintre de l'empereur, et Napoléon 1^{er} lui commande quatre tableaux qui relateraient de la cérémonie de son auto-couronnement. David semble s'être attaché à représenter le plus fidèlement possible cette cérémonie en mettant en scène de nombreux personnages présents ce jour-là, dans *Le Sacre de Napoléon* (1805- 1807). Pourtant, une prise de liberté notable est à remarquer. La mère de Napoléon, Maria Letizia Ramolino, qui trône au centre de la loge principale, n'était pas présente à la cérémonie, tout comme le cardinal Caprara, malade ce jour-là ou encore les neuf maréchaux représentés, qui étaient en réalité dix-huit. Même si David a représenté les personnages afin qu'ils soient reconnaissables, cette œuvre est chargée d'anachronisme, renforçant le fait que la représentation n'est pas fidèle à la réalité, même si elle semble vouloir s'en rapprocher au maximum. Alors, la fidélité à l'événement trouve probablement sa limite dans la nécessité de correspondre à la commande de son client, Napoléon 1^{er}. Dans leur quête du réalisme, le choix des artistes influence grandement la mise en scène, la composition et l'utilisation de symboles influencent la représentation et l'interprétation de l'Histoire, d'une manière ou d'une autre. Et déjà au XIX^e siècle, il semblait possible de remettre en question l'authenticité des faits qui étaient présentés dans les images - et dans toute représentation artistique voulant coller au réel. Alors le rôle de ce tableau n'était peut-être pas tant de relater d'un fait historique, mais davantage de mettre en avant Napoléon et sa prise du pouvoir.



Fig. 1 - DAVID Jacques-Louis : *Sacre de l'empereur Napoléon 1er et couronnement de l'impératrice Joséphine dans la cathédrale Notre-Dame de Paris, le 2 décembre 1804*. 1806-1807. technique : huile sur toile. format : 9,79 m x 6,21 m. musée du Louvre, département des Peintures. © 2018 RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Michel Urtado

Lorsque Théodore Géricault peint *Le Radeau de la Méduse* (1818-1819), il affiche son opposition au gouvernement, en réalisant une réelle composition historique, inspirée d'un fait divers que celui-ci veut étouffer. La mise en scène de ce tableau se veut être hyperréaliste, Géricault mène l'enquête, rencontre Henri Savigny et Alexandre Corréard - les deux survivants du naufrage, crée une maquette du radeau, part au Havre étudier la mer et le ciel, et étudie des cadavres à la morgue. Cet investissement se ressent dans son œuvre, qui dépasse la simple représentation artistique, elle semble venir capturer l'essence d'un fragment de l'Histoire. Grâce à la disposition des éléments dans l'espace, que ce soit la gestuelle des personnages, les expressions de leurs visages, ou les mouvements de la mer, une certaine crédibilité s'en échappe. Une crédibilité inspirée de la réalité elle-même, qui renforce le caractère dramatique et rend ainsi plausible la fidélité à l'événement pour le spectateur.



Fig. 2 - GERICAULT Théodore : *Le radeau de la Méduse*. 1818 - 1819. technique : huile sur toile. format : 7,16 m x 4,91 m. musée du Louvre, département des Peintures. © 2015 RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Michel Urtado

Peu à peu, le réalisme prend réellement son essor en France, et beaucoup d'artistes cherchent à reproduire cette illusion du réel. Cette notion d'illusion est très importante, car même si la peinture a toujours eu pour vocation de représenter la réalité, c'est justement cette réalité qui change, ou en tout cas sa vision. Ils abandonnent alors la peinture d'Histoire pour des scènes de genre, qui n'ont pas l'intention de dénoncer, mais plutôt d'être une représentation se voulant être objective. Les sujets sociaux sont alors mis en avant sur des grands tableaux, tandis que les aristocrates n'y ont plus leur place.

L'œuvre d'Eugène Delacroix, *La Liberté guidant le peuple* (1830), symbolise parfaitement cette période. À travers ce tableau, mythique aujourd'hui, il représente le soulèvement du peuple du 26, 27 et 28 Juillet 1830, qui fera tomber Charles X. Delacroix se place en témoin des événements, et érige le peuple en tant que sujet. Des femmes, des artisans, des ouvriers, des paysans et des jeunes étudiants font partie de sa réalité de la révolution, de ce qu'il semble avoir vu. Il met en avant le peuple et la violence des affrontements entre celui-ci et l'État, comme en témoignent les soldats morts en bas du tableau. Il semble évident que cette scène, telle qu'elle est représentée formellement, n'ait jamais existé. En revanche, elle n'en est pas moins le symbole des Trois Glorieuses. De même que dans l'œuvre de Géricault précédemment citée, les expressions et les postures des personnages nous emportent à l'instant de l'événement, comme une photographie prise sur le vif dans la rue, lors d'une manifestation. Bien que cette œuvre fasse partie du mouvement romantique, elle peut tout de même s'apparenter à une œuvre réaliste, puisque la réalité de la révolution de Juillet 1830 donne la sensation d'avoir été capturée avec une intensité considérable. Les enfants sont le symbole d'une jeunesse révoltée, la femme coiffée d'un bonnet phrygien représente la liberté et la souveraineté du peuple, et les hommes, de part et d'autre du tableau, réunissent l'ensemble des catégories sociales les plus pauvres. La présence de tous ces éléments symboliques ne permet pas à cette œuvre de se placer totalement dans une représentation du réel, mais plutôt dans une représentation fictive, pourtant très juste, de la révolution, et sa nature réaliste réside alors dans un témoignage puissant de l'Histoire de France.



Fig. 3 - DELACROIX Eugène : *Le 28 juillet 1830. La Liberté guidant le peuple*. 1830. technique : huile sur toile. format : 3,25 m x 2,6 m. musée du Louvre, département des Peintures. © 2013

RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Michel Urtado

Cette envie de faire illusion s'est essouffée du côté de la peinture, pour la trouver davantage dans la photographie. Face à cette image d'un genre nouveau, la nature semble tenir le crayon et se représenter d'elle-même. Par son processus technique, elle semblait révéler une réalité objective, qu'on pouvait difficilement remettre en cause. En outre, ce sont ces premières croyances en la transparence du langage des images qui furent reprises lors de la construction d'une théorie de la photographie à la fin du XX^e siècle. « Dans la photographie, je ne puis jamais nier que la chose a été là »⁷ nous dit Roland Barthes. L'image apparaît donc comme une vérité scientifique, puisque comme l'invention relève de mécanismes optiques et chimiques, personne ne peut la contester. C'est ce qui fera dire à Rosalind Krauss qu'à la manière d'un photogramme, toute photographie est une empreinte, un index du réel⁸. Et très vite, l'image photographique fut utilisée pour documenter et donner à voir des faits.

La photographie et la peinture se sont apprivoisées et ont appris à coexister. La peinture s'est rapidement servie de la photographie comme support à ses œuvres. Au XV^e et XVII^e siècles, la caméra obscura⁹ permettait aux artistes (Ingres, Vermeer, Le Caravage) de comprendre les lois de la perspective, dès lors l'utilisation de la photographie pour peindre était certainement une conséquence inévitable. En 1890, Eugène Atget réalisait des modèles pour peintres, il photographiait la nature, des plans serrés des végétaux, afin que les peintres ne soient pas dépendants de modèles vivants.

I.1.2. LA MISE EN SCÈNE, AUX ORIGINES DE LA PHOTOGRAPHIE

En janvier 1839, l'invention du daguerréotype¹⁰ par Louis-Jacques Mandé Daguerre, basée sur les travaux de Nicéphore Niépce, fut révélée en France par François Arago, et son procédé devint rapidement le fondement de la photographie argentique, que l'on connaît aujourd'hui. La photographie laisse ainsi place à une période de découverte et d'émerveillement où l'on croit encore qu'elle capture une image fidèle du réel, que déjà des photographes la détournent pour raconter des histoires.

⁷ Roland Barthes, *La Chambre Claire*, Paris, Gallimard, Editions du Seuil, collection « Cahier du Cinéma », 1980, p.67.

⁸ Rosalind Krauss, *Notes sur l'index. L'art des années 1970 aux Etats-Unis*, Paris, Editions Macula, 1979, p. 172.

⁹ La *camera obscura* (latin) ou chambre noire, est un instrument optique et objectif qui permet d'obtenir une projection de la lumière sur une surface plane, c'est-à-dire d'obtenir une vue en deux dimensions, très proches de la vision humaine. Le principe est décrit dès Aristote et est plusieurs fois évoqué par des auteurs du XIV^e siècle (Roger Bacon ou Guillaume de Saint-Cloud).

¹⁰ Daguerréotype : procédé selon lequel une plaque de cuivre est recouverte d'une couche d'argent, donnant ainsi une image unique, nette et précise, non reproductible et qui, selon l'orientation, apparaît positive ou négative.

En 1840, Hippolyte Bayard est le premier à remettre en question l'authenticité de la photographie, en simulant sa mort noyé. À ce moment-là, l'approche de la photographie n'est pas dans l'instantanéité, et c'est d'ailleurs pour ça qu'il réalise une mise en scène. Les plaques ne sont pas très sensibles, et le temps de pose est encore long. Le fait de mettre en scène sa propre mort dans *Autoportrait en noyé* (1840), lui permet de rester immobile pendant toute la durée de l'exposition, qui oscillait entre trente minutes et deux heures. Déjà, une importante évolution lorsque l'on sait que *Le Point de Vue du Gras* (1827) de Nicéphore Niépce avait nécessité plus de vingt-quatre heures quelques années auparavant. À cette époque, Hippolyte Bayard est le seul à réaliser un portrait, la technique à ses limites, et au-delà du temps de pose qui est long ou de la faible sensibilité des plaques, les chimies sont difficiles à gérer, et les appareils ne sont pas forcément transportables partout. Les photographes sont contraints, ils adaptent leur pratique et photographient généralement des sujets immobiles, tels que la ville ou des natures mortes.



Fig. 4 - BAYARD Hippolyte : *Autoportrait en noyé*. 1840. technique : positif direct sur papier. format : 13,8 cm x 12,7 cm. Collection Société française de photographie (coll. SFP)

En 1851, la commission des monuments historiques engage les photographes Henri Le Secq, Gustave Le Gray, Auguste Mestral, Édouard Baldus et Hippolyte Bayard « pour recueillir des dessins photographiques d'un certain nombre d'édifices historiques »¹¹, avant leur restauration, pour en garder une trace. La photographie est le médium idéal, elle apporte une représentation fidèle du sujet. Cette mission¹², permet de grandes avancées technologiques. Gustave Le Gray réussit à effectuer environ trente épreuves par jour grâce au papier ciré sec.

¹¹ Procès-verbaux de la Commission des monuments historiques, séance du 9 mai 1851, archives du Patrimoine, 80/15/7.

¹² Mission Héliographie : première commande de l'État visant à inventorier le patrimoine historique français en utilisant la technique de l'héliographie, une technique permettant la reproduction des images rapidement.

«Je le recommande tout spécialement à l'attention des amateurs de photographie, comme donnant les résultats les plus complets, tant pour la facilité des manipulations que pour la beauté des épreuves. Plus d'une année de résultats complets lui donne une consécration telle qu'il n'est plus permis de mettre en doute sa bonté. Le pouvoir de conserver le papier sensible et prêt à mettre à la chambre noire, pendant plus de quinze jours, n'est pas le seul avantage qu'offre ce procédé. Une de ses premières qualités est de donner des demi-teintes parfaites, comme on peut s'en convaincre en jetant les yeux sur la collection d'épreuves des monuments historiques que j'ai exécutées pour le ministère de l'Intérieur.»¹³

Peu à peu, et avec l'engouement qui tourne autour de cette nouvelle technique qu'est la photographie, le temps de pose diminue, passant à quinzaine de minutes, puis très rapidement aux alentours d'une minute. Il devient alors possible de réaliser des portraits. En 1855, les premiers photographes sont envoyés pour photographier la guerre en Crimée, qu'il n'est pas possible à photographier en action, car la photographie ne peut pas rendre compte des combats pour des raisons techniques. Alors ils réalisent des portraits des soldats au siège de Sébastopol, et photographient les dessous de la guerre : les lieux de repos et les soldats sont photographiés uniquement. L'éthique impose également de ne pas montrer de corps morts, malades ou blessés. D'ores et déjà, on peut douter de l'image-vérité qu'on semble vouloir nous vendre avec la photographie, cet outil tout à fait objectif, ne sachant mentir. Roger Fenton, photoreporter durant la guerre de Crimée, dont il ramène plus 360 clichés, réalise en 1855 *The Valley of the Shadow of Death*. Sur cette photographie, on y voit un ravin jonché de boulets. Pour autant, Fenton est accusé d'avoir mis en scène cette photographie, notamment en changeant les boulets de place, car il existe une seconde photographie, très similaire, sans la présence des boulets de canon. Face à cela, peut-on réellement considérer la photographie comme une preuve?

« Pour des raisons d'ordre idéologique autant que technique, il n'est pas question pour Fenton de photographier ni les combats, ni les morts. Mais le sentiment de désolation qu'inspire son image constitue un symbole éloquent de l'horreur de la guerre. »¹⁴

¹³ Gustave Legray, *Photographie. Traité Nouveau, théorique et pratique des procédés et manipulations sur papier ... sur verre ...*, Paris, Lerebours et Secretan, 1854, p.19

¹⁴ Nassim Daghighian, « Photographier le réel ? », in Photo Theoria, [en ligne], mis en ligne le 16 novembre 2010.URL : https://issuu.com/photo-theoria/docs/photographier_reel_1



Fig. 5 - FENTON Roger : *The Valley of the Shadow of Death*. 1856. technique : épreuve sur papier salé à partir d'un négatif verre au collodion humide, contrecollée sur carton. format : 35,7 cmx 28,4 cm. © Musée d'Orsay, Dist. RMN-Grand Palais / Sophie Crépy



Fig. 6 - FENTON Roger : *The Valley of the Shadow of Death*. 1855. technique : épreuve sur papier salé. format : 28 x 36 cm. Collection de photographies de la guerre de Crimée de Roger Fenton de la Bibliothèque du Congrès Washington, D.C. 20540 États-Unis.

« Ce qui devait être la première représentation photographique d'une guerre tourna à une interprétation erronée du théâtre des combats. Ainsi, Roger Fenton agissait avec les moyens photographiques de son époque. Il avait dû embarquer avec lui une chambre photographique imposante et une roulotte qui lui servait de laboratoire. La prise de vue sur le vif n'était pas possible. Il organisait donc des séances de prises de vue où les soldats étaient mis en scène dans des moments de repos festoyant et jouant de la musique ou des scènes en retrait des combats donnant une image « propre » d'une guerre très meurtrière par ailleurs. »¹⁵

En 2003, Susan Sontag revient sur les images de reportage de guerres, dans son ouvrage *Devant la Douleur des Autres*. Elle nous montre combien dès les premières photographies, y compris celles de Fenton, s'opérait en réalité tout un jeu entre la scène photographiée telle qu'elle, et son arrangement, avec le déplacement de quelques corps ou boulets de canon. Sans doute, l'image photographique n'a jamais été pur instrument technique présentant dans un langage universel une réalité inaltérée. Dans *La Fabrique des Images*, Christian Delage, Vincent Guigueno et André Gunthert mettent en lumière la capacité de la photographie à se situer entre images du réel et mise en scène, et pointent les conflits entre des images que les spectateurs considéraient comme empreintes physiques inaltérées, et ce qui se révéla être des images construites, fabriquées. Ils mettent en évidence un point crucial des débats et des tentatives de théorisation de l'image photographique.

¹⁵ Auteur inconnu, « Ah les vraies fausses images ! », in *Académie de Toulouse*, [En ligne], date inconnue. URL : <https://pedagogie.ac-toulouse.fr/arts-plastiques/ah-les-vraies-fausses-images>

I.1.3. REPRÉSENTATION DE LA RÉALITÉ ET PROPAGANDE

Dans les années 1860, la photographie n'est pas encore soumise à la censure de l'Etat, les photographes restent encore libres dans leurs travaux. Mathew Brady, Timothy O'Sullivan et Alexander Gardner sont les principaux photographes de la guerre de Sécession. Leur objectif est de rapporter des images de la guerre, en étant aux plus proches des champs de bataille, même si l'utilisation du collodion humide ne leur permet pas de photographier le combat en lui-même. Ils représentent alors tous les autres aspects de la guerre, en photographiant des paysages macabres, où des corps morts jonchent le sol. À la différence des images rapportées par Roger Fenton de la guerre de Crimée, on décèle ici l'atrocité de la guerre, ainsi que la violence des combats. La photographie la plus représentative de leurs différents reportages est celle de Timothy O'Sullivan, *A Harvest of Death*, prise lors de la bataille de Gettysburg, dont la légende est glaçante. La photographie devient l'outil d'information par excellence, donnant une vision brute de la réalité.

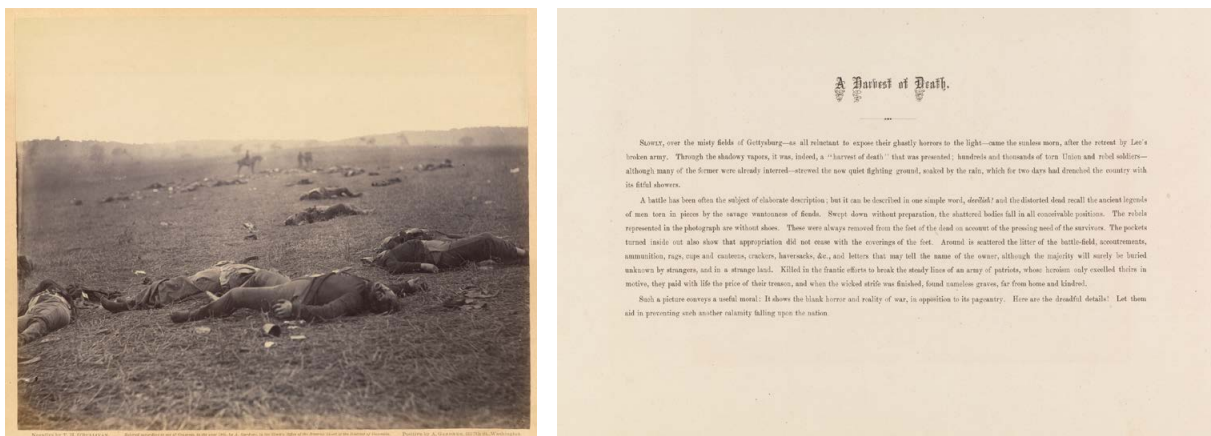


Fig. 7 - O'SULLIVAN Timothy : *A Harvest of Death*, Gettysburg, Pennsylvania. Juillet, 1863. technique : tirage albuminé argentique d'après négatif sur verre. format : 45,2 cm × 57,2 cm. Metropolitan Museum of Art, Collection Gilman.

Lorsque la Première Guerre Mondiale éclate, la photographie s'impose également comme le meilleur moyen de rendre compte du conflit, mais encore, rares sont les images des attaques, car les conditions de prise de vues sont difficiles, dangereuses, et il n'était toujours pas possible de capturer des images instantanées. En parcourant les archives, on retrouve tout de même des images de scènes de bataille, mais rarement des images de soldats au combat, et celles qui existent sont souvent des reconstitutions, qui auraient eu lieu en retrait du front ou à l'arrière des lignes, des mises en scène pour évoquer la guerre. Alors, quelles images regardons-nous ?

« Il ne faut jamais oublier que les photographies de guerre sont en partie destinées à alimenter les opinions publiques et à soutenir le moral à l'arrière, ce qui est fondamental dans une démocratie engagée dans un conflit. La photographie est inventée à un moment où les régimes politiques doivent composer avec l'opinion générale, où la guerre doit être légitimée, de manière admise et partagée. »¹⁶

La création d'une section photographique de l'armée se fait en 1915, à la suite de la création d'une section cinématographique. Le principe de cette section est de produire de l'information via des photographies, pour contrer l'abondance d'images que produit l'Allemagne à ce moment-là. Ces photographies sont politiques et stratégiques, ce sont des photographies aériennes, qui informent l'armée et la population sur l'avancée des batailles, et qui sont censées nourrir la presse. Mais du côté des lignes, se développe une pratique « privée » des soldats, qui témoignent de leurs vies au front avec des petits appareils photographiques légers et transportables. Ils n'ont pas forcément le droit, ni le non-droit d'ailleurs, mais il semble que ce soit toléré par l'armée. Cette pratique va permettre le développement de la presse illustrée et à la population de se rendre compte de l'intérieur des conflits, s'il était possible ne serait-ce que de l'imaginer. La presse devient de plus en plus demandeuse d'images aux soldats, et s'oppose ainsi à la censure que l'armée avait mise en place d'une certaine manière. Ces photographies sont des témoignages, et sont essentielles pour la presse. On peut se demander si la publication des images, qui menait donc à une rémunération, a influencé les prises de vues des soldats ?

« Dans la plupart des cas, l'opérateur se trouvait sur la trajectoires des balles, alors que ses sujets faisaient semblant de se dissimuler ! La majeure partie des scènes de combat sont en fait des reconstitutions, postérieures, souvent sur les lieux mêmes, parfois extrêmement bien faites. »¹⁷

¹⁶ Mathilde Benoistel, Sylvie Le Ray-Burimi, Anthony Petiteau (sous la dir.), Général Henry de Medlege (préf. de), *Photographies en guerre*, cat. expo., musée de l'armée du 6 avril au 24 juillet 2022, Paris, RMN Grand Palais/Musée de l'Armée, 2022, p.165

¹⁷ Mathilde Benoistel, Sylvie Le Ray-Burimi, Anthony Petiteau (sous la dir.), Général Henry de Medlege (préf. de), *Photographies en guerre*, cat. expo., musée de l'armée du 6 avril au 24 juillet 2022, Paris, RMN Grand Palais/Musée de l'Armée, 2022, p.166

Le journal *Le Miroir* aurait même lancé un concours de « la plus saisissante photographie de la guerre ». Si *La Charge d'une section de Zouaves sur le plateau de Touvent, la première vague à l'assaut* (1915) semble être un document authentique, *l'attaque de l'éperon de Notre-Dame-de-Lorette* (1915) est quant à elle une mise en scène. Grâce à la photographie, il est maintenant possible d'illustrer les journaux, non plus avec des dessins, qui sont des reconstitutions de l'actualité, mais avec des documents soit disant « authentiques ». Pour autant, la photographie semble s'emparer elle aussi de la reconstitution.



Fig. 8 - ANONYME : *La Charge d'une section de Zouaves sur le plateau de Touvent ; la Première vague à l'assaut*. 1915. Photographie publiée dans la revue l'illustration. © L'illustration



Fig. 9- ANONYME : *L'attaque de l'éperon de Notre-Dame de Lorette, datée du 15.05.1915*. 1915. Photographie publiée dans la revue l'illustration. © AKG.

Lorsqu'en 1936, Robert Capa réalise *Mort d'un Soldat Républicain* pendant la guerre civile espagnole, il présente cette photographie comme un témoignage du réel et de la réalité des combats. Pourtant, à partir des années 1970, de nombreuses polémiques et de nombreux débats sont apparus autour de cette photographie : serait-elle une mise en scène ? Des chercheurs affirment que Robert Capa ne se trouvait pas à l'endroit où il y avait des combats, l'impact de la balle et la position du soldat ne fonctionnent pas non plus... La photographie, pourtant considérée comme un document fidèle attestant de la réalité est remise en question, et l'authenticité de la photographie elle-même également.



Fig. 10 - CAPA Robert : *Mort d'un soldat Républicain*, 1936. technique : épreuve gélatino-argentique. format : 58 cm x 77 cm. © Philippe Migeat Centre Pompidou, MNAM-CCI /Dist. RMN-GP

Ce mensonge reflète le début de l'utilisation de l'image photographique pour façonner l'opinion publique. Si certains photographes ont commencé à utiliser la photographie pour créer des images plus expressives, quitte à mentir sur la réalité du fait, alors la photographie influença certainement l'apparition de la propagande. Déjà à ce moment-là, la propagande photographique (et cinématographique) était utilisée par les partis totalitaires. Pendant la guerre du Vietnam, les États-Unis, en voulant contrôler les médias, et prouver que cette guerre était justifiée auprès de la population américaine, n'ont fait qu'inverser la tendance qu'ils avaient mis en place. Avec l'essor de la télévision, qui a fait que cette guerre fut la première entièrement filmée, la population se rendit compte peu à peu du massacre et de cette guerre illégitime. Il semble que le gouvernement se soit fait prendre à son propre jeu et n'ait pas totalement réussi, du moins à mesure que la guerre avançait, à justifier son engagement dans le conflit.

D'autre part, la médiatisation de la guerre du Golfe semble être une réaction à la médiatisation de la guerre du Vietnam. Comme il n'y a pas eu de censure lors de celle-ci, que les images ont été très violentes, et que tout le monde les a vu, alors il ne fallait pas montrer des images comme celle qu'on avait pu voir, c'est-à-dire montrer des images violentes aux populations, avec des morts ou des blessés. Arnaud Mercier parle d' « *euphémisation, de mise en scène, de simulation, voire d'esthétisation* »¹⁸ de la guerre du Golfe. Les systèmes de « pools »¹⁹ mis en place ont servis à contrôler les informations visuelles transmises à la presse. L'armée Américaine a fait passer ceci comme « *un compromis au nom de la préservation des intérêts bien compris de chacun* »²⁰. Il semble qu'il n'existe que très peu d'images où l'on peut voir des pertes humaines - qu'elles soient civiles ou militaires, comme une volonté de pousser les populations à soutenir la guerre. Les photographies de morts n'étant pas diffusées, les gens étaient moins touchés par la situation, la guerre pouvait continuer, personne n'allait lutter contre, comme ce fut le cas pendant la Guerre du Vietnam. Les photographes français se sont associés, et ont créé les Fuck The Pools (FTP), afin d'aller envers les restrictions imposées par les systèmes de « pools » de l'armée américaine pendant la guerre du Golfe. Ils refusaient de se plier aux règles absurdes de censure des « pools », qui permettaient uniquement aux journalistes américains de couvrir cette guerre, en ayant un photographe par unité militaire. Les membres des FTP ont pris des risques en se déguisant en soldats américains ou en se faisant passer pour des agents de la CIA. Leur objectif était de rapporter les véritables images de la guerre, tout en dénonçant ainsi l'image idéalisée et censurée présentée par les « pools », qui dépeignaient alors une guerre « propre et sans victimes alliées »²¹. La médiatisation de la guerre du Golfe montre qu'il est difficile de croire à ces images du réel, puisqu'il semblait manquer une partie des informations. Aujourd'hui, nous savons qu'une partie des faits étaient cachés, et c'est à se demander comment avoir confiance en cette image-vérité, qui se trouve d'un côté être placée sous silence. Les images témoignent d'une certaine réalité, celle que l'information est constamment manipulée, même en photographie, et qu'elle nous en cache pourtant une autre.

¹⁸ Arnaud Mercier, « Médias et violence durant la guerre du Golfe », in *Cultures & Conflits* [En ligne], 09-10 | printemps-été 1993, mis en ligne le 04 mars 2005. URL : <http://journals.openedition.org/conflits/296>

¹⁹ «pools» : système de censure mis en place par l'armée américaine, afin de contrôler les images capturés - vidéos et photographies, lors de la guerre du Golfe.

²⁰ *Ibid.*, n°18 *op. cit.*, p.22

²¹ Jean-Paul Mari, « *Fuck The Pool!* », in *Grands Reporters*, [en ligne], mis en ligne le 5 novembre 2006. URL : <https://www.grands-reporters.com/afuck-the-pool-a/>

I.2. REMISE EN QUESTION DES CODES DU PHOTOJOURNALISME

I.2.1. LE PARADOXE DE LA PHOTOGRAPHIE

Depuis plus d'un siècle, le photojournalisme se place au cœur de notre quotidien, s'imposant comme un outil d'information puissant. Longtemps perçue comme une « maîtrise du réel » ou bien une « pièce à conviction »²², la photographie s'est inscrite dès le début du XX^e siècle comme une valeur ajoutée au sein du travail journalistique. Sa puissance informative était amplement mise en avant et n'a pas cessé de l'être avec le temps. Dans les années 1870, aux États-Unis, Jacob A. Riis, puis Lewis Hine un peu plus tard, utilisent le potentiel de la photographie à des fins de critique sociale. Leurs travaux, dénonçant notamment les conditions de vie des immigrants à New York, ont servi dans un premier temps à illustrer les articles qu'ils écrivaient, renforçant ainsi leurs propos. En 1904, le Daily Mirror en Angleterre est le premier journal à illustrer ses pages avec plusieurs photographies, ouvrant la voie à une nouvelle ère pour l'information. Le succès du Daily Mirror est rapidement repris par d'autres, comme le Daily New, en 1919, aux États-Unis, puis de nombreux journaux suivront en Allemagne, en France et partout en Europe, adoptant massivement l'illustration photographique, rendant les événements internationaux concrets et réalistes aux yeux du public. La presse ne s'est plus contenté de relater des faits à l'écrit, mais de convoquer des preuves tangibles, de manière rapide, voire immédiate. D'autant qu'à cette époque, la photographie est considérée partout comme une « reproduction mécanique, neutre et exacte »²³, particulièrement dans le milieu journalistique, renforçant sa crédibilité de témoin du réel.

« La photographie, quoique strictement liée à la nature, n'a qu'une objectivité factice. La lentille, cet oeil prétendu impartial, permet toutes les déformations possibles de la réalité, parce que le caractère de l'image est à chaque fois déterminé par la façon de voir de l'opérateur. »²⁴

²² Bertrand Cabedoche, « Objectivité et imagerie médiatique à l'heure de la photographie numérique » : la quête insoluble. in *Hermès, La Revue - Cognition, communication, politique*, 2016, Vol. 5 (issue n° 4, octobre 2016), pp. 85-116. hal-02021579

²³ Jason E. Hill, « De l'efficacité de l'artifice », in *Études photographiques* [En ligne], 26 | novembre 2010, mis en ligne le 29 juin 2011. URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3111>

²⁴ Gisèle Freund, *La Photographie en France au XIXe siècle. Essai de sociologie et d'esthétique*, Paris, La Maison des Amis des livres/A.Monnier, 1936, p. 7, cité par André Gunthert, « La retouche et le photojournalisme imaginaire », in *L'image Sociale*, [En ligne], mis en ligne le 12 mars 2015. URL : https://imagesociale.fr/1174#identifiant_0_1174

Si l'information prime en photographie de reportage, les photographes ne s'affranchissent tout de même pas de l'esthétique. Au contraire, ils s'efforcent peut-être même de concilier les deux, dans la conscience que celle-ci joue un rôle dans l'impact du message. En revanche, une photographie seulement informative dépouillée de qualité esthétique ne retiendra guère l'attention du lecteur, de l'autre, une belle image, dépourvue de quelconques informations, perdra également de son sens. La recherche d'une esthétique pour chaque photographe, lui permet de se démarquer de ses confrères, mais surtout de décrocher des opportunités de publication dans la presse, en perpétuelle quête de nouveaux regards sur le monde. Ainsi, ces photographies joueront un rôle auprès du public, susciteront la curiosité et la réflexion sur le sujet, voire des actions.

En 1974, Gisèle Freund soulignait déjà la dimension subjective que présentait la photographie dès le départ, et ceci bien que l'idée qu'elle soit un pur instrument technique soit largement répandue. En effet, la photographie propose une reproduction du réel, qui n'est pourtant pas synonyme d'objectivité absolue. Gaëlle Morel explore cette notion à travers les travaux de quatre photographes, illustrant une pratique qui semble se développer depuis les années 1970 : le « photoreportage d'auteur »²⁵. Des photographes tels que Stanley Greene, Antoine D'Agata ou Luc Delahaye, chez qui on décèle une esthétisation des images, définis par le point de vue qu'ils portent sur le monde. La lentille n'est qu'un outil au service du photographe, qui détermine le cadrage, la composition, l'éclairage, mais aussi le sujet et son angle d'approche. Une subjectivité laissant libre cours à des interprétations et des déformations, qui peut nous amener à dire que la photographie est une construction subjective de la réalité, une mise en scène inconsciente.

I.2.2. STÉRÉOTYPES : AU PRETEXTE DE L'INFORMATION

Lorsque les images sont créées, elles sont ensuite diffusées, et c'est à ce moment que l'on en maîtrise plus les effets. Patrick Charaudeau parle d'une part de leur pouvoir évocateur, les images que nous voyons, nous rappelle d'autres images d'événements passés, vécus ou non, qui permettent de faire des liens à l'évènement actuel, et de nous faire une opinion : « telle image de personnes au buste amaigri se trouvant derrière des barbelés éveillera en moi le souvenir des camps de concentration nazis, même si je ne les ai pas connus »²⁶.

²⁵ Gaëlle Morel, « Esthétique de l'auteur », in *Études photographiques* [En ligne], 20 | Juin 2007, mis en ligne le 17 septembre 2008. URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/1202>

²⁶ Patrick Charaudeau, « Chapitre 16. Les médias nous manipulent-ils ? », in *Les médias et l'information. L'impossible transparence du discours*, sous la direction de Charaudeau Patrick. Louvain-la-Neuve, De Boeck Supérieur, « Médias-Recherches », 2011.

D'autre part, il parle également de leur pouvoir de transparence, « l'image nous rendrait la réalité telle qu'elle existe, dans son authenticité : cette femme que je vois et qui pleure la mort de son fils, c'est vrai »²⁷. Cette femme qui pleure, c'est une réalité certes, mais c'est aussi une image qui renvoie directement aux madones, que l'on connaît largement de la peinture. Dans l'Histoire de l'Art, les représentations de La Madone à l'Enfant sont considérées comme un thème à part entière, et trouvent leurs sources dans les représentations de la Vierge Marie et Jésus il y a des siècles. Avec le temps, ces madones n'ont pas cessé d'être représentées, se présentant sous forme de véritables icônes, et parfois davantage réalistes. Dans l'imaginaire collectif, les madones sont de véritables symboles, car le fait de représenter des femmes et des enfants touche particulièrement les peuples, considérés comme des êtres innocents, notamment en temps de guerre, mais pas seulement. Elles invoquent la compassion du regardeur. Il est alors évident de se demander si les photographies de femmes et d'enfants en détresse, ne seraient pas le meilleur moyen d'attirer l'attention du public, et de provoquer la compassion.

Dans les images de presse, on retrouve régulièrement des images de ce type, représentant des femmes et des enfants, juste des femmes, qui pleurent souvent, ou seulement des enfants, comme pour contribuer à l'esthétisation de l'horreur. Sans doute, la photographie la plus connue est à ce jour *La Madone Algérienne*, d'Hocine Zaourar.



Fig. 11 - ZAOUAR Hocine : Photographie dite de *La Madone Algérienne*, 1997. technique : épreuve gélatino-argentique. format : 50 cm x 60,2 cm. Collection CNAP - En dépôt au FRAC Auvergne depuis 2013.

²⁷ *Ibid.*, n°26

Cette photographie, prise lors du massacre de civils algériens en 1997, représente une femme assise par terre, adossée contre un mur, la bouche ouverte et le regard vide, éclairée par un rayon de soleil et, à côté d'elle, une femme qui passe ses bras autour d'elle. Le rapport à l'Histoire de l'Art et particulièrement à l'iconographie de la douleur chrétienne est évident. C'est justement parce que cette scène dramatique emprunte les codes de la peinture et résonne ainsi avec les références visuelles du spectateur occidental, qu'elle est largement diffusée : publiée les jours suivants par plus de 700 journaux dans le monde, puis gagne le prix World Press Photo la même année. Son pouvoir d'évocation est clairement présent, elle fait référence à la peinture, à la sculpture aussi, donc à de nombreuses Piéta, que ce soit celle de Le Greco, de Van Gogh ou de Michel Ange. Pourtant, entre la réalité et l'imaginaire, il y a un monde. Un monde où est évoqué, partout dans la presse internationale, le fait que cette femme ait huit ou neuf enfants, qu'elle a perdu suite au massacre. En réalité, la télévision algérienne affirmera que cette femme n'a pas d'enfants, et que la presse a attribué à cette photographie une fausse légende, au sens du mythe²⁸. Mais peu importe, cette photographie est déjà élevée au rang d'icône, sûrement comme l'image la plus représentative du massacre algérien des années 1990, le symbole, « l'image gigogne » par excellence dont parle Gilles Saussier.

Depuis la guerre du Vietnam, il semble exister une certaine iconographie de l'image d'actualité, et principalement de l'image de guerre. Lorsque Gilles Saussier est envoyé par Gamma en guerre du Golfe, il exprime : « *je n'avais fait d'images que le minimum strict des faits incontournables, le déminage des plages, les incendies des champs pétroliers. Puis vidé nerveusement, et dérouteré par cette réalité informe, j'avais regagné Paris* »²⁹. Tout ce qu'on semblait nous avoir vendu sur la guerre, et particulièrement les combats atroces, n'existaient pas en guerre du Golfe, et les photoreporters ne pouvaient apparemment pas rapporter l'image sensationnelle qu'ils espéraient tous, et à laquelle aspirent tous photoreporters semble-t-il.

²⁸ L'état Algérien a accusé le photographe de dépeindre une mauvaise image de l'Algérie, notamment à cause de la fausse légende qui lui a été attribuée, mais aussi car certains soupçonnaient une mise en scène. Hocine Zaouar n'a aujourd'hui plus le droit de travailler dans son pays, et ses relations semblent également compliquées avec l'AFP. Plus tard, il sera également accusé de diffamation et d'atteinte à l'image par la femme sur la photographie. Il semble être victime d'une stratégie de dénigrement d'un média d'état, qui visait à réduire au silence toute opposition. Claire Guillot, « L'encombrante «madone» d'Hocine Zaouar », in *Le Monde*, [En ligne], mis en ligne le 6 octobre 2005. URL : https://www.lemonde.fr/culture/article/2005/10/06/photographie-l-encombrante-madone-d-hocine-zaourar_696439_3246.html

²⁹ Gilles Saussier, « Situations du reportage » in *Site Officiel du Photographe*, [En ligne] date inconnue. URL : <https://gilles-saussier.fr/textes/situations-du-reportage?lang=fr>

Le seul qui aurait rapporté cette image sensationnelle était David Turnley, il « *avait su éviter à la profession la débâcle iconographique suivante : ne pas retrouver une seule image de la guerre du Vietnam dans la guerre du Golfe* »³⁰. Ce témoignage de Gilles Saussier est très parlant sur la situation du photojournalisme, déjà aux alentours des années 1990 qui a, par la suite, entamé une transition vers la photographie documentaire puis artistique. Désolé, il révèle un peu plus loin qu'il découvrait « *que la perpétuation de nos critères iconographiques pouvait conduire tout droit au révisionnisme et à la falsification de l'histoire* »³¹.

En effet, la guerre du Golfe arrive à un moment où la photographie ne s'impose plus comme la principale source d'informations visuelles. L'arrivée de la télévision, et donc de la diffusion des actualités en continu, semble lui avoir fait perdre son utilité. C'est précisément ce sur quoi s'interroge Michel Poivert lorsqu'il parle de « crise des usages », et quand il indique que les photoreporters et les photojournalistes commencent à « *mettre en scène la mémoire au nom de l'information* »³². Il semble exister alors une volonté de produire des images sensationnelles pour atteindre et toucher le spectateur, lui faire ressentir la douleur. La diffusion des images de presse, aussi horribles soient-elles à regarder, tend vers une obligation à contempler l'horreur, à prendre parti, et à se forger un avis, qui sera basé sur quelques fragments d'un événement, sans en connaître ni les tenants, ni les aboutissants, car c'est ce que le photographe aura choisi de photographier, et ce que le magazine aura choisi de montrer. Alors pour les photographes, ainsi que pour les médias, s'affirme une volonté de produire des images en tant que « munitions émotionnelles »³³.

³⁰ *Ibid.*, n°29

³¹ *Ibid.*, n°29

³² Michel Poivert, *La Photographie Contemporaine*, Paris, Flammarion, collection « Histoire De l'Art », 2018, 264p.

³³ Daniel Salles, « Manipulations et stéréotypes dans les images de guerre », in *BNF Essentiels* [En ligne], mis en ligne le URL : <https://essentiels.bnf.fr/fr/societe/medias/00b6e921-4288-469f-a4f1-1739f0fd72e-image-dans-presse-dessins-photos-caricatures/article/f674d91d-7583-44c4-b5b8-ad77276bd775-manipulations-et-stereotypes-dans-images-guerre>

I.2.3. L'INFLUENCE DES MÉDIAS

« Lorsque nous regardons des photographies, nous présumons, sauf indication contraire claire, qu'elles n'ont pas été retravaillées. [...] La caractéristique essentielle de l'information numérique est qu'elle peut être manipulée facilement et très rapidement par ordinateur. » ³⁴

Depuis son avènement, la photographie n'a cessé d'être au cœur des débats et des théories pour réussir à identifier sa valeur, ses pouvoirs ou son essence même. À ce jour, se tient encore un combat important autour de la véracité de l'image. Le caractère changeant et infiniment reproductible de la photographie numérique s'oppose à l'aspect unique de la photographie argentique. Et cela, bien que Walter Benjamin ait pourtant déjà décelé le caractère reproductible de la photographie avant l'arrivée du numérique. Les premières images, par leur mise en scène et leur long temps de pose, n'ont jamais rien eu de vraiment spontané, les pictorialistes modifiaient déjà leurs photographies en recherchant un aspect pictural, plutôt que réaliste.

Aujourd'hui, c'est pourtant moins l'utilisation du numérique qui modifie l'essence d'une image que l'utilisation qu'en font les médias. Bien que le passage au numérique ait sûrement renforcé le doute envers l'image, et l'arrivée des logiciels de retouche également, mais la propagande, les fausses informations, et les deep fake sont le résultat des pratiques abusives de la photographie, que l'on retrouve le plus souvent dans la presse, qui en est totalement responsable, plutôt que la photographie elle-même.

Jane Bayly-Colin Heather a analysé la politique du magazine *Life* durant les années 1940³⁵, et la façon dont ils se sont servis de la photographie comme d'un outil de propagande. Dès le départ, il précise que la puissance d'une image se trouve dans l'impact émotionnel qu'elle procure aux regardeurs. Dans les années 1940, *Life* transmet une vision subjective de l'information, qui fait la promotion de la politique américaine, une politique capitaliste.

³⁴William J. Mitchell, *The Reconfigured Eye. Visual Truth in the Post-Photographic Era*, Cambridge, Londres, MIT Press, 1992, p. 7 : « When we look at photographs we presume, unless we have some clear indications to the contrary, that they have not been reworked. [...] The essential characteristic of digital information is that it can be manipulated easily and very rapidly by computer »,

³⁵Jane Bayly-Colin Heather, « *Life* et la politique d'endiguement ou la photographie de presse comme outil de propagande », in *Amnis* [En ligne], 4 | 2004, mis en ligne le 01 septembre 2004. URL : <http://journals.openedition.org/amnis/727> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/amnis.727>

À cette époque, il est encore très facile de manipuler l'opinion publique avec la photographie, puisqu'elle est toujours considérée comme « le miroir du réel ». Life utilisait des photographies montrant le quotidien aux États-Unis, en opposition à des photographies montrant le quotidien en Russie, afin de montrer les États-Unis comme un pays libre, et la Russie comme une prison, une manière facile et invisible d'appliquer la politique de l'endiguement. Quelque chose qui fait écho à la guerre du Vietnam, lorsque le gouvernement a voulu légitimer la guerre aux yeux du peuple américain.

Alfredo Jaar vient justement questionner le contexte de monstration des images, en s'intéressant particulièrement au photojournalisme. En 1995, il présente son œuvre *Rwanda Project*, où les photographies du génocide rwandais sont enfermées dans des boîtes noires, où sont écrits des noms, des dates, mais où les images ne sont pas nommées à proprement parler. En ce sens, cette démarche redonne une identité aux personnes, il réinscrit un contexte, en ne revendiquant non pas que le monde est saturé d'images (comme on pourrait le penser instinctivement), mais plutôt l'importance du contexte dans lequel on les regarde, une façon de questionner le spectateur sur la façon dont il regarde les images.

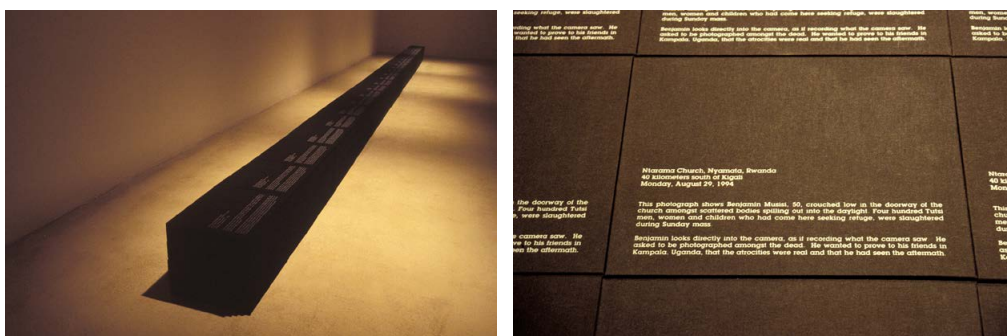


Fig. 12 - JAAR Alfredo : *The Rwanda Project, Real Pictures*, 1995-2007. 6 monuments composés de 291 boîtes d'archives sérigraphiées, comprenant chacune une photographie, dimensions variables. Acquisition avec le soutien de l'Association des Amis du Musée, de l'artiste et d'un donateur désirant garder l'anonymat, 2007. © Musée cantonal des Beaux-Arts de Lausanne

Face à un monde déjà rempli d'images, lui, il n'en montre pas, « les mots sont pris eux-mêmes comme éléments visuels »³⁷ et il s'agit alors de se « construire une image »³⁸, donnant une réponse à la manière de montrer l'immontrable. Jacques Rancière exprime combien l'idée d'être submergé d'images en permanence est ancrée dans l'imaginaire collectif, via la presse, la télévision, ou aujourd'hui via Internet et les réseaux sociaux.

³⁶ « miroir du réel » : terme commun pour désigner la photographie

³⁷ Jacques Rancière, « L'image intolérable », in *Le spectateur émancipé*. sous la direction de RANCIERE Jacques. Paris, La Fabrique Éditions, « Hors collection », 2008, p. 93-114. URL : <https://www.cairn.info/le-spectateur-emancipe--9782913372801-page-93>

³⁸ *Ibid.*, n°37

Pourtant, il nous rappelle à quel point les médias ne nous assassinent pas tant avec des images, mais bien qu'ils choisissent que trop bien les images qu'ils nous montrent. La presse et la télévision sont des médias qui semblent posséder la vérité, parce qu'ils sont censés vérifier les informations qu'ils transmettent, parce que ce sont des professionnels, et qu'ils remplissent leur devoir d'informer le public. Rarement, l'on s'imagine qu'ils nous trompent ou qu'ils nous manipulent, bien que l'on sache inconsciemment que cette possibilité existe. « Les médias dominants ne nous noient aucunement sous le torrent des images témoignant des massacres, déplacements massifs de populations et autres horreurs qui font le présent de notre planète. Bien au contraire, ils en réduisent le nombre, ils prennent bien soin de les sélectionner et de les ordonner. Ils en éliminent tout ce qui pourrait excéder la simple illustration redondante de leur signification. Ce que nous voyons surtout sur les écrans de l'information télévisée, c'est la face des gouvernants, experts et journalistes qui commentent les images, qui disent ce qu'elles montrent et ce que nous devons en penser »³⁹.

En cela, nous sommes autant submergés d'images qu'il nous manque une partie des informations et, « le document de reportage apparaît comme un fragment prélevé dans un contexte dont il ne dit rien »⁴⁰. Les images de presse sont sélectionnées et éditées, dans l'objectif de compléter et d'illustrer les articles, proposant un contexte nécessaire à la compréhension des faits. Elles sont généralement aseptisées, particulièrement en comparaison aux images qu'il est possible de trouver sur les réseaux sociaux, évitant ainsi de montrer des scènes de violences crues. En réalité, la presse ne cache pas une partie des faits, mais contribue à un certain clivage de l'information, dans un souci d'éthique certainement, tout en contribuant pourtant à la manière dont l'opinion publique est façonnée.

« Les images photographiques n'en sont pas moins des éléments concrets de la culture qui composent un ensemble de relations entre des individus et une société à un moment donné de l'histoire. Leur examen critique reste donc nécessaire pour donner à notre compréhension des moyens de communication une dimension historique, mais aussi pour aborder le problème des conditions idéologiques dans lesquelles nous voyons le monde, nous construisons du sens et nous représentons la réalité. »⁴¹

³⁹ *Ibid.*, n° 37

⁴⁰ *Ibid.*, n°37

⁴¹ Bonnie Brennen, Hanno Hardt, « Travail de l'information, histoire et matériau photographique : analyse visuelle d'une salle de rédaction dans les années 30 (traduction de Gilles Bastin) », in *Terrains & travaux*, 2002/1 (n° 3), p. 92-120. URL : <https://www.cairn.info/revue-terrains-et-travaux-2002-1-page-92.htm>

II. REGARD SUR LE DOCUMENTAIRE CONTEMPORAIN

II.1. FALSIFIER POUR FALSIFIER

Si les photoreporters ont établi des règles, ou plutôt respectent un code déontologique se devant d'être transparent par rapport au réel dont ils viennent attester par la photographie, aucun texte officiel ne semble établir de quelconques règles strictes. Il semble tout de même exister un principe selon lequel il n'est pas possible d'ajouter un élément ou d'en enlever un sur une image. Il est alors possible de toucher aux couleurs, au contraste, à l'exposition, d'apporter des corrections qui ne touchent pas forcément à l'authenticité de l'image, mais pas de supprimer ou d'ajouter quoi que ce soit. Dans la pratique numérique, ces modifications se font souvent au moment du développement du fichier RAW ⁴², à l'aide de logiciels tels que Camera RAW, Lightroom, Capture One ou encore DxO. Ce processus de développement offre la possibilité de jouer avec les paramètres lumineux des photographies, similaire à ce qu'il est possible de faire en argentique, où pour renforcer le contraste, il faut prolonger l'immersion du tirage dans le révélateur, alors qu'en numérique, il faut simplement déplacer un curseur. Cette forme de retouche ne modifie pas l'intégrité de l'image, mais peut effectivement jouer sur la dramatisation de la scène lorsqu'on en joue un peu trop.

Sebastião Salgado fait partie de ceux qui jouent avec le contraste pour renforcer le côté dramatique des images, provoquant des controverses certaines dans le monde de la photographie, notamment quant à l'esthétisation du malheur qu'elles provoquent. Pourtant, Sebastião Salgado n'a jamais altéré l'authenticité de ses images, ni la véracité des faits, et son style photographique a toujours renforcé son propos. Susan Sontag établit la critique d'une photographie trop « esthétique », où des noirs et blancs très contrastés donnent à voir des photographies d'une certaine « beauté », contradictoires avec des sujets liés à des réalités sociales difficiles, telles que la guerre ou la pauvreté. Or, il est tout de même important de distinguer les ajustements effectués lors du développement d'une photographie et les retouches qui pourraient altérer le message initial de l'image.

⁴² RAW : format d'un fichier brut n'étant pas encore une image, contenant toutes les informations de la photographie, qu'il faut développer (comme dans la pratique argentique - révélateur, bain d'arrêt, fixateur).

Si « la retouche est considérée comme acceptable dans certains domaines, comme la photo de mode ou la publicité, sans que pour autant sa prohibition soit remise en cause sur le plan des principes »⁴³, il n'en est pas ainsi dans le photojournalisme. En 2010, Stepan Rudik a été disqualifié du World Press Photo parce qu'il aurait effacé un bout d'un pied sur la photographie qu'il a présentée. Bien que cet élément ne change pas le message de son image, Jean-François Leroy exprime, dans un entretien^x donné au Magazine CPQ : « Certains ont dit : ce n'est pas grave, c'était une photo de sport. Mais si j'enlève une kalachnikov sur une photo en Syrie, ce n'est pas grave? Ou quand un photographe met deux colonnes de fumée alors qu'il n'y en a qu'une à Beyrouth, ce n'est pas grave? Oui, c'est grave! On ne fait pas de l'art, on fait de l'information »⁴⁴. Voilà alors où semble se situer la limite de la retouche dans le milieu photojournalistique.

II.1.1. L'ART DU FAUX

En effet, la pratique de la retouche est confrontée à des normes éthiques strictes, étant donné sa capacité à pouvoir altérer la représentation, la perception et la compréhension de l'événement, au détriment de la vérité. En revanche, lorsque la photographie entre dans le domaine de la représentation artistique, elle peut s'affranchir des contraintes liées à la fidélité de la réalité, et ainsi permettre une certaine distorsion de celle-ci. En 2015, Giovanni Troilo réalise un reportage sur la ville de Charleroi en Belgique, avec lequel il se place à la frontière entre la représentation artistique et la vérité journalistique. Dans sa série « La Ville Noire : The Dark Heart of Europe », Troilo peint le tableau d'une ville en ruine, ravagée par la désindustrialisation, où le chômage et la criminalité seraient en hausse. Peu de temps après, il reçoit le World Press Photo, dans la catégorie « Problématiques Contemporaines », qui lui est retiré quelques semaines plus tard.

⁴³ André Gunthert, « "Sans retouche" », in *Études photographiques* [En ligne], 22 | septembre 2008, mis en ligne le 18 septembre 2008. URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/1004>

⁴⁴ Jean-François Leroy cité par Auteur Inconnu, « Photojournalisme : jusqu'où peuvent aller les retouches? », in *Magazine du Conseil de Presse du Québec* [En ligne], mai 2018, mis en ligne le 3 mai 2028. URL : <https://conseildepresse.qc.ca/photojournalisme-jusquou-peuvent-aller-les-retouches/>



Fig. 13 - TROILO Giovanni : *In this gym many youngsters practice kick boxing*, série « La Ville Noire : The Dark Heart of Europe », 2015.
technique : inconnue. format : inconnu



Fig. 14 - TROILO Giovanni : *Vadim, a painter who uses livre models, created a work inspired by an existing painting in his studio in Molenbeek*, série « La Ville Noire : The Dark Heart of Europe », 2015
technique : inconnue. format : inconnu

Le prix ne lui a pas été retiré en raison de l'apparence mise en scène des photographies, bien que cette question ait été soulevée par de nombreux photographes et des élus de la ville de Charleroi, dont le maire, qui a même adressé une lettre aux organisateurs et aux jurys du World Press Photo. Non, le retrait du prix a été motivé par le fait que le photographe ait indiqué en légende qu'une des dix photographies avait été réalisée à Charleroi, alors qu'elle avait en fait été prise à Molenbeek (fig. 14). C'est pour cette raison précise, et donc pour une question d'éthique photojournalistique que le World Press Photo lui a été retiré, et non pas pour son potentiel caractère mis en scène. Ce reportage sur Charleroi a suscité et suscite encore aujourd'hui de nombreuses polémiques : des élus de la ville de Charleroi le qualifient d'« une sérieuse déformation de la réalité qui porte préjudice à la ville de Charleroi et ses habitants, ainsi qu'à la profession de photojournaliste »⁴⁵.

⁴⁵ Paul Magnette, cité par Auteur Inconnu, « Le World Press Photo retire son prix au reportage polémique sur Charleroi », in *France Info* [En ligne], mis en ligne le 5 mars 2015. URL : https://www.francetvinfo.fr/culture/arts-expos/photographie/le-world-press-photo-retire-son-prix-au-reportage-polemique-sur-charleroi_3347075.html

Giovanni Troilo est accusé de dépeindre une fausse réalité, d'avoir réalisé des mises en scène, mais surtout d'avoir délibérément dissimulé cette manipulation, en faisant passer sa série pour un véritable reportage. En effet, l'ambiance n'est pas sans rappeler un aspect cinématographique, qui peut d'ailleurs faire écho aux photographies de Gregory Crewdson. *Philippe in his beautiful house in one of the most dangerous neighbourhoods in Charleroi*, (fig. 15) de Troilo rappelle étrangement *Sisters* (fig. 16) de Crewdson.

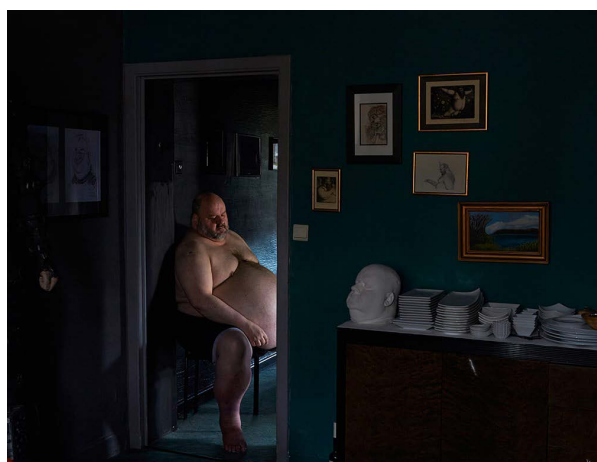


Fig. 15 - TROILO Giovanni : *Philippe in his beautiful house in one of the most dangerous neighbourhoods in Charleroi*, série « La Ville Noire : The Dark Heart of Europe », 2015.
technique : inconnue. format : inconnu



Fig. 16 - CREWDSON Gregory : *Sisters*, 2014. technique : impression numérique pigmentaire. format : 114,5 cm x 146,2 cm.
Édition de 3 + 2 épreuves d'artiste. © Gregory Crewdson

Si les photographies de Gregory Crewdson tendent à montrer l'envers du rêve américain, il présente néanmoins des scènes de la vie quotidienne à travers un certain surréalisme, un surréalisme dicté par de nombreux facteurs. Dans sa photographie « Sisters », on remarque que la posture de la femme assise sur le lit peut sembler « normale », pourtant, lorsque l'on se penche sur l'expression de son visage, c'est davantage une atmosphère inquiétante qui transparaît. Son regard vide, vers le sol, corrélé aux tons froids de l'ensemble de cette image amène une ambiance plutôt inquiétante, un sentiment d'irréalité. Cette photographie (et ses photographies en général) est un condensé de sentiments, d'idées et d'histoires inspirées du drame social et psychologique qui, « pose peut-être finalement plus de questions qu'il ne répond »⁴⁶. Alors, lorsqu'on compare cette photographie à celle de Giovanni Troilo, les similitudes sont évidentes. Les deux personnages sont positionnés sur la gauche de l'image, dénudés et affaissés. L'éclairage semble être aussi maîtrisé que chez Crewdson, ce qui suggère que la photographie n'a potentiellement pas été capturée sur le vif de l'action, en tout cas, chez Giovanni Troilo, la question se pose. Les regards des personnages renforcent l'impression de solitude, de tristesse, renforcée par les tons froids de l'image en général.

⁴⁶ Gregory Crewdson, cité par Rosie Torres, « En bref: Gregory Crewdson », in *The Independent Photographer* [En ligne], mis en ligne le 19 mai 2019. URL : <https://independent-photo.com/fr/news/gregory-crewdson/>

Si les organisateurs du World Press Photo n'ont pas remis en cause les photographies de Giovanni Troilo, beaucoup ont l'impression que ces photographies se placent du côté de la fiction, plutôt que du réel reportage : « Ce n'est pas le boulot qui est en cause, c'est juste qu'il n'est pas rangé dans la bonne case. On est dans la fiction, le studio. Ce n'est pas du photojournalisme. »⁴⁷

En effet, cette série photographique ne peut prétendre appartenir au domaine photojournalistique, puisqu'elle s'éloigne de la réalité en comportant des fausses informations, des éléments fictifs, et en se rapprochant plus de la création d'un récit que d'un reportage. Thomas Van Den Driessche explique que « l'éclairage dramatique de la scène et la légende de la photo laissent à penser que cette personne vit recluse chez elle pour fuir la violence de son quartier. Il s'agit en fait de Philippe Genion, une personnalité bien connue à Charleroi et qui aime poser torse-nu. Il habite dans un quartier populaire, mais relativement paisible. Sa maison est également un bar à vin. On est donc bien loin de l'image faisant référence à la « neurotic obesity » véhiculée par le photographe. »⁴⁸. Si la subjectivité du photographe est admise pour rapprocher le reportage de sa perception d'un événement, afin qu'il véhicule un message spécifique, ici, le reportage semble dépasser la réalité pour davantage s'inscrire dans un imaginaire, bien trop éloigné du réel.

Effectivement, le principal problème que posent les photographies de Giovanni Troilo réside dans le fait qu'elles sont présentées dans le domaine photojournalistique, alors qu'elles suscitent de gros doutes à ce propos. Dans le photojournalisme, la mise en scène est strictement condamnée, comme ce fut le cas, quelques années plus tard pour le projet de Jonas Bendiksen au festival Visa pour l'Image. Or, si l'œuvre de Giovanni Troilo s'inscrivait clairement dans le domaine de l'art, la mise en scène serait davantage acceptée, voire valorisée. Si la frontière est parfois floue entre les photographies qui entrent ou non dans le domaine de l'art et/ou du photojournalisme, elle est d'importance capitale, vis-à-vis du public qui reçoit ces représentations, qui doit comprendre ce qu'il regarde : information ou imaginaire ?

⁴⁷ Bruno Stevens, cité par Auteur Inconnu, «World Press Photo : polémique autour d'un reportage primé sur Charleroi », in *France Info Culture*, [En ligne], mis en ligne le 2 mars 2015. URL : https://www.francetvinfo.fr/culture/arts-expos/photographie/world-press-photo-polemique-autour-d-un-reportage-prime-sur-charleroi_3346975.html

⁴⁸ Thomas Van Den Driessche, cité par Caroline Lallemand, « Polémique World Press Photo: « Un docu-fiction transformant Charleroi en une No Go Zone à la Fox », in *Le Vif* [En ligne], mis en ligne le 26 février 2015. URL : <https://www.levif.be/belgique/polemique-world-press-photo-un-docu-fiction-transformant-charleroi-en-une-no-go-zone-a-la-fox/>

II.1.2. UNE MISE EN SCÈNE AU SERVICE DU DOCUMENTAIRE

Du côté de la photographie documentaire, la mise en scène est souvent pleinement assumée, et est présente pour servir le propos du photographe. Les travaux documentaires s'étalent sur de longues périodes, sur des sujets plus complexes et plus profonds que l'actualité à laquelle se confrontent les photojournalistes. Le travail documentaire est avant tout un travail de recherche, de rencontre, qui se place en amont de la photographie, où les photographes s'impregnent de l'endroit, pensent à ce qu'ils veulent évoquer via leur documentaire, avant de photographier quoi que ce soit.

Vincent Catala, photographe français de l'agence Vu, a récemment dévoilé son projet Île Brésil. Installé au Brésil depuis 2013, il a réalisé durant presque dix ans un documentaire photographique entre les villes de Rio, Grand São Paulo et de Brasília. Si ce sont de nombreuses commandes d'urbanismes qui l'ont amené à la photographie documentaire, c'est lors d'un voyage au Brésil, dont il tombe amoureux, que naît la volonté de réaliser un travail au long cours sur la ville de Rio, qu'il connaît très peu à ce moment-là. Il parle d'écriture photographique comme une volonté de « raconter des histoires par l'image fixe », avec l'envie profonde de photographier autre chose que les stéréotypes connus du public, en s'intéressant tout d'abord à la Zone Ouest de Rio, puis à Grand São Paulo et enfin, à Brasília.



Fig. 17 - CATALA Vincent : *Untitled*, Île Brésil, São Paulo, 04 octobre 2020, 32/62 (série Île Brésil 2013-2023). technique : inconnue . format : inconnu. © Vincent Catala / VU'



Fig. 18 - CATALA Vincent : *Untitled*, Île Brésil, São Paulo, 04 octobre 2020, 42/62 (série Île Brésil 2013-2023). technique : inconnue . format : inconnu. © Vincent Catala / VU'



Fig. 19 - CATALA Vincent : *Untitled*, Île Brésil, São Paulo, 04 octobre 2020, 40/62 (série Île Brésil 2013-2023). technique : inconnue . format : inconnu. © Vincent Catala / VU'

Vincent Catala livre des images fascinantes, autant des paysages, que des portraits et des détails. Chacune d'elles semblent être réfléchies, pensées en amont, orchestrées ou presque mises en scène, tout en semblant retranscrire l'atmosphère qui règne là-bas. Les regards des habitants sont comme désolés, démunis et, de l'ensemble de ces photographies, émane un sentiment d'isolement profond. Le photographe a évité de photographier les favelas ou les quartiers riches, pour tendre vers la représentation de villes fantôme, où les habitants errent entre une nature sauvage et des terrains vagues : une manière de documenter autrement cette région du monde.

L'utilisation qu'il fait de la mise en scène, semble être une pratique assez admise dans le domaine de la photographie documentaire, du moins tant que le message initial de l'œuvre n'est pas altéré. Une approche qui contribue souvent à renforcer le récit et à mettre en lumière des éléments jugés importants par le photographe. Cependant, il reste impératif de reconnaître que les images ont la possibilité de tromper, et il est d'une importance capitale de savoir ce que l'on regarde, et dans quel contexte les images sont présentées.

II.2. FALSIFIER POUR DÉNONCER

« Comment a-t-on pu croire à la prétendue transparence de l'enregistrement photographique face au réel, quand il ne s'agit que d'images construites ou manipulées ? »⁴⁹

La photographie devient peu à peu critique d'elle-même, ou du moins, critique de ses usages. Tantôt œuvre d'art, puis document d'informations, et enfin publicité ou propagande. De quelle manière les intentions premières de la photographie ont-elles été détournées ? Depuis les années 1970, de nombreux photographes et artistes contemporains semblent établir un discours critique autour des médias qui utilisent la photographie. Le monde commence à être fait d'images, la photographie est prise d'assaut par les professionnels autant que par les amateurs, et rapidement, elle apparaît nécessaire dans tous les domaines (scientifiques, publicité, militaire, commerce, cuisine, etc...).

II.2.1. UN MONDE FAIT D'IMAGES

Lee Friedlander est un photographe qui prend très tôt conscience que le monde est rempli d'images, et on remarque qu'à partir d'un moment, à travers ses photographies, il n'y a plus d'accès direct à la réalité (miroir, pub, vitre, cadre, écran). Il regarde un monde auquel il n'a accès que par des images déjà existantes, un monde qui n'est plus accessible directement. Il semble condamné à ne reproduire que des images, le réel est brouillé, masqué par ce qui vient se présenter devant nous, des images déjà faites, non plus totales et sublimes, mais des images qui viennent obstruer la réalité.



Fig. 20 - FRIEDLANDER Lee : *Newark, New Jersey*, 1962.
technique : tirage gelatino-argentique. format : 14.29 cm × 21.59 cm. San Francisco Museum of Modern Art, collection of the Sack Photographic Trust



Fig. 21 - FRIEDLANDER Lee : *Florida*, série : *The little screens*, 1963. technique : tirage gelatino-argentique. format : 27.9 x 35.6 cm. Fraenkel Gallery, San Francisco.

⁴⁹ Michel Poivert, *La Photographie Contemporaine*, Paris, Flammarion, collection « Histoire De l'Art », 2018, p. 108

Puis, par le constat de ce monde fait d'images, une certaine tendance s'est manifestée chez nombre d'artistes-photographes : l'appropriation d'images. Beaucoup préfèrent ainsi exploiter des photographies déjà existantes plutôt qu'en faire de nouvelles. Cette pratique deviendra assez courante ; Friedlander achètera une boîte remplie de négatifs sur plaque de verre, n'appartenant pas à un professionnel, mais à James Bellocq, qu'il va tirer et exposer dans un livre, aux alentours des années 1970/1972. Sur ces images sont représentées des prostituées de la Nouvelle-Orléans, Lee Friedlander va donc réemployer des images déjà existantes et les revendiquer, comme un passeur d'images.

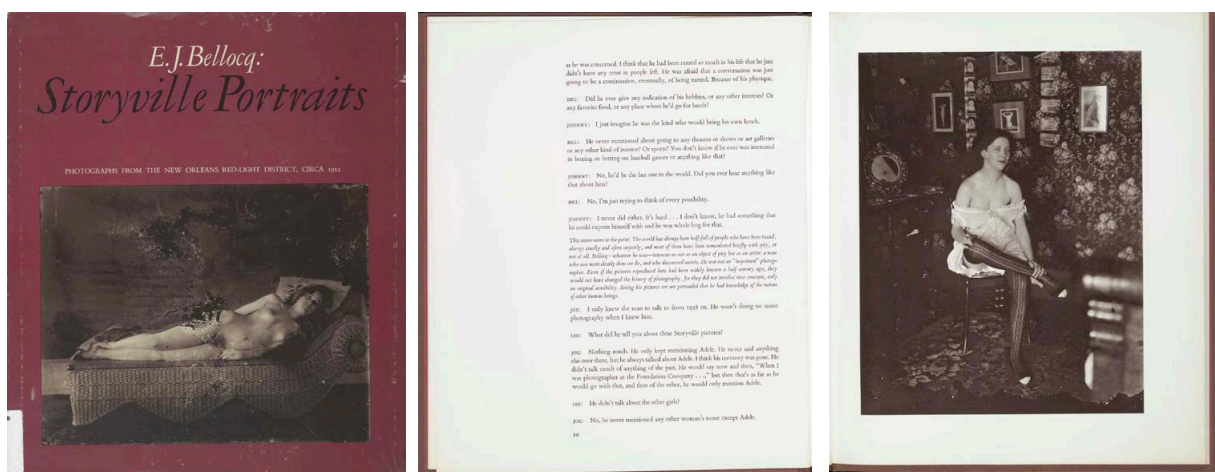


Fig. 22 - BELLOCQ E. James, FRIEDLANDER Lee : *Storyville Portraits* : *photographs from New Orleans red-light district, circa 1912, 1970.*

« La photographie peut-elle prétendre devenir - sur la base des acquis du conceptualisme - un instrument critique à l'égard des médias ? »⁵⁰

Comme lui, certains se réapproprièrent des images dont ils ne sont pas les auteurs pour démontrer les vices des médias d'informations. Il semble se développer une volonté de remettre en question l'essence même de la photographie. En effet, les médias utilisent la photographie, créent des stéréotypes, et façonnent les pensées des populations, alors les artistes semblent s'être engagés à renverser le pouvoir dont les médias se sont emparés. Barbara Kruger se sert de la photographie et des codes de la publicité pour en faire la critique, la critique d'une société de consommation manipulée par les images dont est fait notre monde.

⁵⁰ Michel Poivert, *La Photographie Contemporaine*, Paris, Flammarion, collection « Histoire De l'Art », 2018, p. 108

De même, alors que l'image devient partie prenante de toute publicité, Richard Prince semble vouloir affirmer la valeur de l'image dont elle s'est emparée. En 1989, il reprend une publicité Marlboro, il la débarrasse du lien avec la publicité, en enlevant le texte, et apparaît une dimension critique, voire politique, comme pour rendre son existence propre à l'image, en effaçant la publicité.



Fig. 23 - KRUGER Barbara : *Untitled (I shop therefore I am)*, 1987. technique : sérigraphie sur vinyle, encadré par l'artiste. format : 280 cm x 283 cm. Pinault Collection.



Fig. 24 - PRINCE Richard : *Untitled (Cowboy)*, 1989. technique : tirage chromogène. format : 127 cm x 177,8 cm. The MET Museum. Achat, don de The Horace W. Goldsmith Foundation, par l'intermédiaire de Joyce et Robert Menschel, et don de Jennifer et Joseph Duke, 2000

Michel Poivert développe l'idée selon laquelle la photographie serait devenue à ce moment-là critique d'elle-même, et des médias qu'elle touche. En tant que source d'information visuelle, s'étant dégradée avec le temps, elle est petit à petit devenue de moins en moins le symbole de la vérité. Et effectivement, dans l'ère contemporaine, il se fait sentir que l'image n'atteste plus vraiment, mais en outre, qu'elle « déconstruit cette mythologie »⁵¹.

⁵¹ Michel Poivert, *La Photographie Contemporaine*, Paris, Flammarion, collection « Histoire De l'Art », 2018, p. 108

II.2.2. (DES)INFORMATION

« Il est loin le temps où les gens voyaient la photographie comme l'arbitre impartiale de la vérité »⁵²

Jonas Bendiksen, photographe norvégien et membre de l'agence Magnum, a dupé le monde du photojournalisme au festival Visa pour l'image en 2021, en présentant un faux reportage photographique : *The Book of Veles*. Il semble intégrer une pratique plutôt artistique, telle que la mise en scène, au domaine du photojournalisme, une démarche audacieuse et plutôt inédite, puisqu'il ne manifesterait pas la volonté de tromper le public, mais davantage de l'alerter. Une approche qui témoigne d'une frontière de plus en plus ambiguë entre l'art et le photojournalisme, où il est possible de sentir, d'un côté comme de l'autre, un désir de rapporter la vérité dans un paysage médiatique saturé d'images. Il présente ce projet comme un reportage réalisé dans la ville de Veles, en Macédoine du Nord, une ville connue depuis 2016 comme étant un centre de production de fausses informations, ayant probablement joué un rôle important dans l'élection de l'ancien président des États-Unis, Donald Trump. Les photographies sont fausses, entre prises de vues réelles de lieux vides, retouches, 3D et l'intelligence artificielle, elles ont longuement été travaillées pour paraître réelles. Tellement bien, qu'aucun spécialiste de l'image photojournalistique ne s'en est aperçu, puisqu'il a lui-même dû créer un faux compte pour semer le doute, et enfin avouer la supercherie quelques semaines après, lors d'un communiqué.



Fig. 25 - BENDISKEN Jonas : *Untitled*, série : *Veles. Macédoine du Nord*, 2019. technique : tirage chromogène. format : inconnu

© Jonas Bendiksen | Photos Magnum



Fig. 26 - BENDISKEN Jonas : *Untitled*, série : *Veles. Macédoine du Nord*, 2019. technique : tirage chromogène. format : inconnu

© Jonas Bendiksen | Photos Magnum

⁵² Jonas Bendiksen, cité par Yann Lagarde, « Comment le photojournaliste Jonas Bendiksen a dupé le monde de la photo avec un faux reportage », in *France Culture*, [En ligne], mis en ligne le 11 octobre 2021. URL : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/comment-le-photoreporter-jonas-bendiksen-a-dupe-le-monde-de-la-photo-avec-un-faux-reportage-7968002#:~:text=La%20photographie%20est%20un%20m%C3%A9dium,ils%20veulent%20dans%20une%20photo.%22>



Fig. 27 - BENDISKEN Jonas : *Untitled*, série : *Veles. Macédoine du Nord*, 2019. technique : tirage chromogène. format : inconnu
© Jonas Bendiksen | Photos Magnum

Fig. 28 - BENDISKEN Jonas : *Untitled*, série : *Veles. Macédoine du Nord*, 2019. technique : tirage chromogène. format : inconnu
© Jonas Bendiksen | Photos Magnum

Si au départ Jonas Bendiksen a fait l'objet de nombreuses critiques pour avoir trompé l'ensemble du festival pour l'image, il révèle tout de même que l'objectif était d'alerter sur les images que l'on visionne, dans les journaux, à la télévision et sur les réseaux sociaux, car nous ne savons jamais ce que l'on regarde vraiment, si la légende dit vrai, ou si ces images sont de réelles photographies. Aujourd'hui, cette série est décrite ainsi sur son site Internet :

« La ville endormie de Veles, en Macédoine du Nord, s'est imposée sur la carte du monde comme l'épicentre de la production de fausses nouvelles lors des élections américaines de 2016. Des jeunes locaux férus de technologie ont créé des centaines de sites Web clickbait se faisant passer pour des portails d'information américains, gagnant rapidement de l'argent à mesure que les sites étaient diffusés à des millions de personnes via les algorithmes des médias sociaux. Des équipes de médias internationaux se sont rassemblées à Veles pour rendre compte de cette improbable plaque tournante de la désinformation, et j'ai emboîté le pas. Au cours de mes voyages, j'ai découvert que Veles est aussi le nom d'un dieu-ours slave métamorphe, connu pour répandre le chaos, la malice et les mensonges. Le mythe de Veles est également raconté dans un prétendu manuscrit ancien qui, après avoir trompé les gens pendant des décennies, est désormais considéré comme un faux. En utilisant ces histoires comme toile de fond, j'ai créé *Le Livre de Veles* ; un livre photo de 2021 qui a été largement salué par la communauté de la photographie documentaire, jusqu'à ce qu'un mystérieux profil de réseau social nommé Chloe Miskin le révèle finalement comme quelque chose de très différent de ce qu'il semblait être. *Le Livre de Veles* est à la fois un compte rendu de ma propre histoire de photojournaliste classique et une expérience visant à voir où la technologie pourrait conduire la photographie dans un avenir immédiat. Le travail est un bourbier de faux reportages photo, de matériel généré par l'IA, d'avatars et de trolls Facebook, avec lesquels j'ai cherché à sonder notre capacité à repérer des images synthétiques. »⁵³

⁵³ Jonas Bendiksen, «The Book of Veles », in *Site Officiel du Photographe*, URL : <https://www.jonasbendiksen.com>

Dans ce texte, Jonas Bendisken avoue son imposture en effectuant une analyse de l'impact de la désinformation et de la manipulation, et ce qui l'a poussé à apporter sa propre vision sur la ville de Vélès et ses mythes. Il présente ainsi son ouvrage comme une exploration de la frontière entre fiction et réalité, en interrogeant la capacité du public à distinguer les vraies et les fausses images dans un paysage médiatique de plus en plus complexe et manipulé.

Si au départ, beaucoup de professionnels de l'image n'ont pas perçu cette démarche comme artistique, mais bien comme un mensonge ou une vérité tronquée qui décrédibilise la profession, plus tard, et après une analyse des intentions du photographe, les avis semblent avoir évolués. Jean-François Leroy a d'abord qualifié l'acte de Bendisken « d'audace insolente »⁵⁴, mais il reconnaît que cette démarche a « pour le meilleur et pour le pire, soulevé la question à un niveau que nous n'aurions jamais cru possible. »⁵⁵ Un acte qui a fait remonter des questionnements intéressants, en particulier sur notre capacité à déceler le vrai du faux, et ayant poussé l'édition 2022 du Festival Visa pour l'Image a proposé une table ronde intitulé : « Visa pour l'Image face aux fake news ».

⁵⁴ Jean-François Leroy, communiqué Facebook, [En ligne] mis en ligne le 20 septembre 2021. URL : https://www.facebook.com/jeanfrancois.leroy.96/posts/418348519856082/?paipv=0&eav=AfaTXluYTVfLSAw8nbz3S8kDcP77ch-7_Q1TuFMDNx5hlyRqq-D8SOQLTAZXABuXvPM&_rdr

⁵⁵ *Ibid.*, n°54

II.2.3. UNE VÉRITÉ FABRIQUÉE

«Ce n'est pas parce qu'une image est prise sur le vif qu'elle ne peut pas mentir, et inversement ce n'est pas parce qu'une image est mise en scène qu'elle trompe forcément.»⁵⁶

Avec sa série *Théâtres de Guerre*, Emeric Lhuisset se place dans un questionnement du système médiatique et des codes du photojournalisme. Son projet vient questionner notre rapport à la mise en scène dans la photographie, qui est généralement synonyme de « mensonge », de « manipulation », mais rarement de vérité. Alors il propose un dispositif transparent pour le spectateur avec une gestuelle accentuée, et une lumière construite, qui nous rappelle un peu la peinture, puisqu'il précise que ces photographies sont inspirées de tableaux classiques de la guerre franco-prussienne.



Fig. 29 - LHUISSET Emeric : *Untitled* (photographies avec un groupe de guérilla Kurde, Irak 2011-2012), série «Théâtres de Guerre», 2011-2012.
technique : inconnue format : inconnu



Fig. 30 - LHUISSET Emeric : *Untitled* (photographies avec un groupe de guérilla Kurde, Irak 2011-2012), série «Théâtres de Guerre», 2011-2012.
technique : inconnue format : inconnu

⁵⁶ Julie Noirod et Émeric Lhuisset, « « Théâtres de guerre » », in *Focales* [En ligne], mis en ligne le 01 juin 2022. URL : <http://journals.openedition.org/focales/1492>

Pour Lhuisset, la photographie n'a pas pour seul objet de manipuler ou de mentir, elle peut être un outil pour donner à voir une image peut-être moins fidèle de la réalité, mais plus percutante. Il se questionne également sur la place qu'occupe le photojournalisme dans le compte-rendu visuel des guerres contemporaines. Avec cette série, il rappelle que de nombreuses images de la guerre ont été mises en scène et que l'image du conflit, en tout cas en Occident, est un fantasme⁵⁷. Les images que nous avons l'habitude de voir sont des images basées sur la capture d'un événement (« tirs, explosions, corps sans vie »⁵⁸), et cette image est pourtant loin de la réalité du conflit. Michel Poivert se demande d'ailleurs si « l'image fixe des photographes ne permet -elle pas une concentration sur l'évènement ? »⁵⁹. Puis, en s'intéressant à la représentation du conflit dans l'histoire, Lhuisset s'est rendu compte qu'il y avait beaucoup de mises en scène dans les représentations, et de construction d'une image comme icône. Pour *Théâtres de Guerre*, il a réalisé des photographies de vrais combattants en vraies zones de conflits, comme l'indique la légende, et ces combattants ont rejoué leur réalité. En voyant ces images, on se questionne évidemment sur la part de réel des photographies, car formellement, on se rend compte de la mise en scène. Doit-on vraiment croire à ce que l'on regarde ?

Ces photographies permettent de s'interroger sur la sincérité des scènes, et de reconsidérer l'objectivité des photographies réalisées pendant la guerre. C'est aussi une analyse critique d'une image de presse qui ne reposerait que sur une neutralité absolue, excluant tout procédé de montage, d'esthétisation, voire toute démarche d'auteur. Mais avec cette démarche, il ne vient pas seulement dénoncer le reportage de guerre, il propose aussi une autre façon de témoigner de la réalité, peut-être plus réelle que la réalité elle-même. Avec son projet *Maydan*, et du fait de la propagande qui tourne autour des conflits en général, surtout lorsque celui-ci implique la Russie, il a démontré la volonté de se confronter à la réalité et d'aller à l'encontre de la propagande qu'infligeait la Russie à l'Ukraine, et ainsi donner une autre vision que celle proposée par les médias. Par là, il n'affirme pas avoir raison ou tort, il n'essaye pas de montrer que ces photographies sont la stricte vérité, mais qu'une autre réalité est possible que celle qui est présentée. Alors, est-ce qu'on dénature le propos parce qu'on met en scène ? Est-ce alors « vraiment documentaire » ?

⁵⁷ Emeric Lhuisset, « Un regard contemporain sur l'image de guerre », in *isdaT (institut supérieur des arts et du design de Toulouse)*, 2020, 2h01min28 [en ligne], mis en ligne le 30 octobre 2020. URL : <https://www.isdat.fr/programmation/conference-emeric-lhuisset/>

⁵⁸ *Ibid.*, n° 57

⁵⁹ Michel Poivert, *La Photographie Contemporaine*, Paris, Flammarion, collection « Histoire De l'Art », 2018, p.93

Les nombreuses photographies de guerre datant du XX^e siècle étaient des mises en scène ou ont été suspectées de l'être, ce qui ne les a pas empêchées de monter au rang d'icônes. Pour Lhuisset, bien que ces images soient parfois créées de toute pièce et partiellement façonnées par le photographe, elles n'en capturent pas moins une certaine réalité. Cette démarche artistique prouve que la forme ne remet pas forcément en question l'essence même de l'image, qui dépeint tout de même la réalité de la guerre et celle des soldats, et que la vérité se présente tout de même devant nous, avec ces photographies. Ainsi, ce qu'il est possible de remettre en question, ou non, ce n'est pas tant le fond de ces représentations, que leur forme. L'expérience humaine transcrite par l'écriture photographique peut passer au-delà des artifices visuels mis en place par les artistes.

II.3. RENFORCEMENT DU PROPOS DOCUMENTAIRE

« On n'est plus dans la dichotomie vrai/faux/ semblant/vraisemblable. Les acteurs jouent leur propre personnage même s'ils se griment dans des rôles ou postures inhabituels. Ainsi vaut-il mieux travailler ouvertement dans le mensonge, et convenir que la fiction n'est plus opposable au réel mais au contraire, qu'elle en fait partie à tel point que par elle, quelque chose peut justement se dire du réel, ce quelque chose émanant de la capacité du spectateur à travailler l'image, à s'arrêter devant elle, à s'interroger sur ce qu'il voit, entend ou comprend. Image qui nous fait prendre conscience qu'en fait, c'est dans le réel que l'on joue un rôle, un personnage et non pas dans le théâtre. Le théâtre ne ment pas, le personnage est son rôle et il a plus d'efficacité pour induire un contexte narratif. »⁶⁰

Si Jeff Wall est l'un des pionniers ayant réalisé des photographies mises en scène, qu'il appelle « cinématographie » plutôt que « photographie », c'est parce qu'il est le premier à avoir convoqué théâtre, cinéma et photographie. En s'attardant sur la question du corps dans l'espace, de la gestuelle, et du jeu d'acteur, il semble vouloir essayer de créer une réalité plus réelle que le réel lui-même ne saurait l'être, plus que le documentaire ne saurait le faire. Dans ses mises en scène, il inclut une narration, un récit, qui va au-delà du simple reportage, et devient du « presque documentaire » (near documentary), comme il appelle cela. Ses photographies semblent être des situations quotidiennes, et en même temps irréelles et fictives. C'est comme si les photographies étaient artificielles, comme si ces photos n'avaient pas pu être prises avec un appareil photo ; des images volées d'un souvenir ou des moments de rêve dont le registre naturel est la mémoire et non un support physique.



Fig. 31 - WALL Jeff : *Mimic*, 1982. technique : cibachrome sur caisson lumineux. format : 198 cm x 229 cm.

⁶⁰ Michelle Debat, « La mise en scène comme motif dans les représentations photographiques et chorégraphiques », in *Figures de l'Art. Revue d'études esthétiques*, n°22, 2012. *Entre code et corps. Tableau vivant et photographie mise en scène*. pp. 281-297. URL : https://www.persee.fr/doc/fdart_1265-0692_2012_num_22_1_1004

En effet, Julie Boisard exprime que l'œuvre de Jeff Wall, bien qu'elle soit fortement liée à la question de la représentation, est surtout liée au rapport à la peinture. « La réalité du peintre est différente de celle du photographe : là où le photographe extrait un instantané du réel, le peintre le recompose sur l'espace de la toile. Le processus implique une reconstruction dont la photographie est exempte ; c'est ce processus même qui conduit Jeff Wall à se considérer comme un peintre plutôt que comme un photographe »⁶¹. C'est également ce processus de reconstruction du réel qui pose la question du faux dans son œuvre, puisqu'il y a une certaine durée dans la conception des photographies, en réalisant généralement environ cinq photographies par an, avec davantage un rapport au peintre plutôt qu'à celui du photographe de rue qui déclenche son appareil rapidement. Cette reconstitution du réel n'a pourtant rien de faux, mais a davantage pour vocation de rendre visible le procédé de mise en scène, afin de mettre en avant le potentiel de la photographie mise en scène à mieux parler du réel que la photographie documentaire.

Cette même intention se retrouve dans l'œuvre *Périphérique 2005-2008*, de Mohamed Bourouissa qui, en quête d'une certaine réalité, et par la représentation plus ou moins brute de la vie quotidienne, l'exploration de divers thèmes sociaux, recourt à la mise en scène, en endossant pleinement son rôle d'auteur.



Fig. 32 - BOUROUISSA Mohamed : *La République*, 2006.
technique : C-print. format : 137 x 165 cm



Fig. 33 - BOUROUISSA Mohamed : *La bascule*, 2006. technique : C-print. format : 120 cm x 90 cm

⁶¹ Julie Boisard, « Jeff Wall : « faux réels » ? », in *Sociétés & Représentations*, 2012/1 (n° 33), p.105-118. URL : <https://www.cairn.info/revue-societes-et-representations-2012-1-page-105.htm>

Avec cette série, il semble vouloir rétablir une vérité sur des événements qui ont marqué un pays en 2005, sur un endroit où il était impossible de faire un reportage et, c'est aussi peut-être une façon de se rendre compte de l'abondance d'images sans contexte que produisent les médias télé ou les journalistes. En mettant en scène la vie de ce qui est désigné comme quartier, et dans laquelle il a grandi, Mohamed Bourouissa essaye d'amener cette réalité dans le champ artistique. Avec *Périphéries*, il travaille sur une génération et ses codes de représentation, en transformant l'aspect simplement documentaire en mise en scène recherchée. Les quartiers de banlieue sont souvent stéréotypés et remplis de clichés, c'est vrai, et c'est ce qui est souvent reproché à ceux qui se confrontent à sa représentation, comme Cédric Jimenez avec son film *Bac Nord*, présenté au festival de Cannes en 2021. Pourtant, ce sont ces stéréotypes et ces clichés que Mohamed Bourouissa semble vouloir représenter, à sa manière, par sa subjectivité et son vécu.

« C'est ma génération, ma culture ! Pour moi, c'était une manière d'interroger, d'apporter un décalage et surtout de faire du beau, de proposer ainsi une position subversive... »⁶²

Les photographies de Mohamed Bourouissa sont comme prises sur le vif. Pourtant, le photographe fait un énorme travail de repérage en amont de la réalisation de ses photographies. Il recrée les scènes de rues auxquelles il a assisté, en demandant aux gens de rejouer les scènes qu'il a vues. Ce processus est un peu celui utilisé par Jeff Wall : « Milk ou No proviennent de choses que j'ai vu dans la rue. J'ai eu pour principe de rejeter le rôle de témoin ou de journaliste, de « photographe » qui, à mes yeux, réifie le sujet de la photo en masquant les pulsions et les sentiments de celui qui la prend. La poétique ou la « productivité » de mon travail réside dans la mise en scène et la construction picturale – ce que j'appelle la « cinématographie ». Ceci, j'espère, rend évident que le thème a été subjectivé, a été décrit, remanié selon mes sentiments et ma culture.»⁶³. Il existe de nombreuses œuvres qui se placent à la frontière de ce débat et parfois, il est possible de considérer que « la réalité et sa représentation sont en adéquation parfaite ». Dans ce cas, nous pouvons nous demander où se situe la frontière entre le documentaire et la fiction, voire même s'il en existe une finalement, et comment cela s'applique-t-il à la photographie ?

⁶² Mohamed Bourouissa, cité par Auteur Inconnu, « Avec Mohamed Bourouissa, la culture des quartiers bouscule l'art contemporain », in *Télérama* [En ligne], mis en ligne le 30 janvier 2018. URL : <https://www.telerama.fr/sortir/avec-mohamed-bourouissa-la-culture-des-quartiers-bouscule-lart-contemporain,n5460348.php>

⁶³ Jeff Wall, *Essais et entretiens*, Paris, Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, collection « Ecrits d'Artistes », 2001, p.326

III. VERS DE NOUVELLES PERSPECTIVES

III.1. - MISE EN SCÈNE DE L'OBJET

« Dans l'image relevant du moment de validation, non seulement rien ne bouge mais l'image résulte d'une mise en scène. C'est le domaine des images composées, depuis un simple objet posé sur un fond blanc à une mise en scène complexe, de Walker Evans à Gregory Crewdson. »⁶⁴

La photographie propose une variété de formes et d'approches pour parler d'un seul et même sujet. En dépassant son rôle traditionnel, elle n'est plus qu'une simple représentation de la réalité, et détient davantage le pouvoir d'évoquer sans nécessairement tout dévoiler. Chaque image est un fragment laissant une place à l'imaginaire du spectateur, où sa capacité à suggérer se déploie au-delà de la capture de l'instant, permettant d'accéder à des mises en scène où les signes et les symboles s'affirment pour évoquer ce qui serait impossible de montrer. En explorant les frontières de la photographie, il semble de possible de questionner une pluralité de sujets, en usant d'une certaine mise en scène, par un détournement, qui ne présenterait pas la prise de vues du sujet directement, mais en montrant un élément qui suggère ce même sujet. Par l'utilisation d'éléments symboliques ou métaphoriques, il devient possible d'évoquer des idées, de provoquer des émotions ou de soulever des questionnements sans les présenter de manière littérale.

III.1.1. RAPHAEL DALLAPORTA : L'IMMONTRABLE

Raphaël Dallaporta aurait pu choisir de photographier les soldats blessés par les mines antipersonnel (APL), bien que ces armes, qui n'ont apparemment pour objectif de tuer, mais « seulement » de mutiler ou de blesser les soldats ennemis, soient interdites depuis 1997. Il semble que quelques pays en utilisent encore aujourd'hui, comme la Russie, le Myanmar et l'Ukraine⁶⁵, et leurs utilisations causent des traumatismes et des séquelles à vie sur les personnes qui en sont victimes.

⁶⁴ Arnaud Claass, *Du temps dans la photographie*, Paris, Editions Filigranes, Hors Collection, 2014, 152p.

⁶⁵ Auteur Inconnu, « Mines terrestres : Recours par quelques pays en 2023 à ces armes interdites », in *Humain Rights Watch*, (en ligne), mis en ligne le 14 novembre 2023. URL : <https://www.hrw.org/fr/news/2023/11/14/mines-terrestres-recours-par-quelques-pays-en-2023-ces-armesinterdites#:~:text=La%20Convention%20sur%20l'interdiction%20des%20mines%20antipersonnel%2C%20adoptée%20en,de%20prêter%20assistance%20aux%20victimes.>

Pour son projet *Antipersonnel*, Raphael Dallaporta a souhaité proposer une approche du sujet différente de ce qu'il est commun de voir, comme une réponse à un potentiel échec d'une falsification pour dénoncer, en présentant une mise en scène qui nous met à distance de ce qui existe, pour suggérer l'immontrable, l'invisible. Sa série est composée de 35 photographies de mine antipersonnel sur fond noir, où chacune est accompagnée d'un titre, du nom de la mine, et d'un texte, expliquant son utilisation et les pays détenteurs.

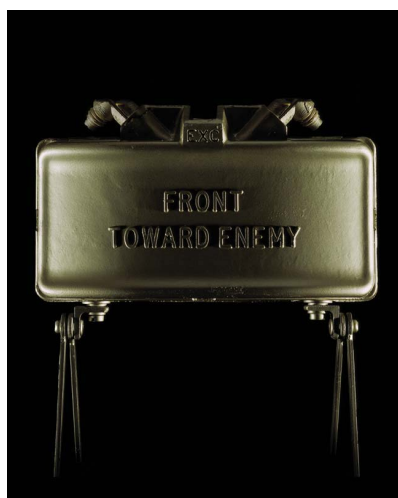


Fig. 34 - DALLAPORTA Raphaël :
M18A1 'Claymore' USA, 2004.
technique : photographie couleur,
cibachrome. format : 29 cm x 22,7
cm. Dépôt du Centre national des arts
plastiques. Année d'acquisition par le
Frac Auvergne : 2014.



Fig. 35 - DALLAPORTA Raphaël :
GMMI 43 'Glass Mine' Germany, 2004.
technique : photographie couleur,
cibachrome. format : 29 cm x 22,7
cm. Dépôt du Centre national des arts
plastiques. Année d'acquisition par le
Frac Auvergne : 2014.



Fig. 36 - DALLAPORTA Raphaël :
Valmara 69 Italy, 2004.
technique : photographie couleur,
cibachrome. format : 29 cm x 22,7
cm. Dépôt du Centre national des arts
plastiques. Année d'acquisition par le
Frac Auvergne : 2014.

Raphaël Dallaporta exprime que si d'un premier abord, le lien avec l'humain peut sembler un peu éloigné dans la finalité des images, pour lui, il n'existe pas de projet s'il n'y a pas de lien avec l'humain. Il ne trompe pas, il ne falsifie pas ses photographies, ni son sujet, il montre des objets destinés à être caché, même si le problème est certain. Une volonté de « présenter l'objet d'un problème auquel on a accès, mais jamais à l'objet du problème, les mines antipersonnel »⁶⁶.

⁶⁶ Raphaël Dallaporta, Interview de l'Exposition : « Raphael Dallaporta #ESCLAVAGEDOMESTIQUE #ANTIPERSONNEL », in *Les Courants Numériques*, [en ligne], mis en ligne le 15 janvier 2021. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=vilcWizjTOQ>

Cette forme de mise en scène de l'objet, réalisée en studio suggère un propos complexe, où le regardeur est invité à réfléchir aux significations cachées des images. La photographie devient non seulement un médium de représentation, mais surtout un outil de réflexion sur ce qui se présente sous nos yeux. Si Sophie Ristelhueber, artiste française, met en avant les cicatrices de corps meurtris dans *Every One*, en 1994, Raphael Dallaporta donne la possibilité d'accéder à un sujet sensible, d'une manière subtile, sans que les images ne soient trop violentes.



Fig. 37 - RISTELHUEBER Sophie : *Every One*(#2), 1994.
 technique : tirages argentiques contrecollés sur plaque de fibre de bois.
 format : 270 cm x 180 cm. Collection Museum of Fine Arts, Boston (USA)



Fig. 38 - RISTELHUEBER Sophie : *Every One*(#14), 1994.
 technique : tirages argentiques contrecollés sur plaque de fibre de bois. format : 180 cm x 270cm.
 Collection Victoria et Albert Museum, Londres (GB)

En effet, les photographies de Ristelhueber, réalisées au sein d'un hôpital parisien, ne montrent pas visuellement les corps présents au conflit, mais plutôt une certaine réalité, certes différente de celle de Dallaporta, qui comme elle, ne voulait pas faire de prise de vues ayant un rapport direct au conflit. En revanche, Raphael Dallaporta préserve, d'une certaine manière, l'impact émotionnel que ces photographies pourraient avoir sur le public.

III.1.2. CAMILLE GHARBI : DOCUMENTER L'INDICIBLE

Il est vrai que certains sujets sont extrêmement complexes à documenter en photographie, la plupart du temps lorsque ces sujets engagent des personnes souffrantes, au niveau psychologique ou physique. Ainsi, pour tout de même pouvoir parler de ces sujets, de nombreux photographes choisissent de passer par le biais d'objets, en usant de leur puissance de suggestion. Une méthode de représentation indirecte, permettant de mettre en lumière, de manière subtile, certaines réalités de notre monde, trop souvent dans l'ombre.

En 2018, Camille Gharbi présente sa série photographique intitulée *Preuves d'Amours. Acts of love*. À côté de chacune des photographies, il est possible de lire un prénom, un âge, une date de décès et un lieu. Parfois, il y a plusieurs noms sous une même photographie. Plus on parcourt les photographies, plus la série prend son sens : ce ne sont que des prénoms de femmes, de tous les âges, partout en France. Une date de décès, un objet, le titre de la série. Dans cette série, on comprend rapidement que l'artiste vient questionner les violences domestiques et l'homicide conjugal à travers des photographies d'objets du quotidien. Des objets ordinaires, tels qu'une enceinte, un sac plastique, un fer à repasser, ou encore une pelote de laine, qui ont été transformés en armes de crimes. Par la présence de ces objets, l'artiste suggère la violence des scènes qui ont eu lieu, et incite le regardeur à imaginer l'atrocité des situations évoquées par ses photographies : une certaine forme de confrontation à la réalité trop souvent invisible que subissent les victimes.



Fig. 39 - GHARBI Camille :

Aurélie, 32 y.o., died on 18.06.2017 in Beauvais, Oise.

Woman, 22 y.o., died on 17.12.2016 in Gaillon, Eure.

2018, série Preuves d'Amour. Acts of love. technique : inconnue. format : inconnu



Fig. 40 - GHARBI Camille :

Jacqueline, 69 y.o., died on 11.12.2017 in Chauray, Deux Sèvres.

Margaux, 29 y.o., died on 02.06.2017 in La Trinité, Alpes-Maritimes.

Woman, 57 y.o., died on 08.11.2016 in Toulon, Var.

Woman, 75 y.o., died on 07.11.2016 in Gaillon, Eure.

2018, série Preuves d'Amour. Acts of love. technique : inconnue. format : inconnu

« Plus que jamais la photographie accentue ici son statut de médium « froid », produisant une sorte de « glaciation », au demeurant assez terrifiante, (...). De l'activité humaine ne subsistent ainsi que ses traces en creux, telles des empreintes au coeur de l'empreinte photographique (...) qui ont bien dû être manipulées par « quelqu'un ». »⁶⁷

En présentant ces objets sur un fond assez neutre, dénué de tout élément qui puisse perturber la lecture de l'image, et complètement isolés de leur environnement initial, Camille Gharbi révèle leur face cachée. Ce changement de contexte permet au regardeur de s'adonner à une réflexion non pas sur ce qu'il voit, mais sur ce que ces objets tendent à représenter. Ainsi, l'objet est observé sous un nouvel angle, qui le fait passer du statut d'objet banal à celui d'œuvre d'art, où chaque objet à une symbolique précise, celui de l'arme. Elle redonne à la photographie son statut de preuve, transformant chaque objet en pièce à conviction, comme pour venir attester des actes par la photographie. Camille Gharbi vient offrir à ces femmes une nouvelle place, une visibilité, à travers la scène artistique.

⁶⁷ Dominique Baqué, *Photographie plasticienne, l'extrême contemporain*, Paris, Éditions du Regard, 2009, 171-172p.

III.2. - À L'ÈRE DES IMAGES GÉNÉRÉES PAR INTELLIGENCE ARTIFICIELLE

« Il nous tient à cœur de montrer l'émergence, de montrer la façon dont les artistes vont s'emparer de ces technologies pour faire évoluer les œuvres et le médium photographique. De voir que certains artistes qui auparavant travaillaient aussi avec un appareil photographique vont maintenant partir sur de nouveaux territoires. C'est élargir le champ des possibles. Mais définitivement, c'est un nouveau marché, encore jeune et donc à tester. »⁶⁸

Aujourd'hui, la photographie se trouve au cœur d'une évolution majeure avec l'essor de l'intelligence artificielle (IA). L'apparition récente des logiciels tels que DALL-E, Midjourney ou Stable Diffusion, a bouleversé le monde des images, et malgré des performances initiales limitées, ces outils ont fait l'objet d'améliorations considérables ces deux dernières années. S'il y a encore peu de temps, les photographies générées par intelligence artificielle pouvaient être reconnaissables, il faut bien admettre que l'on peut de moins en moins les identifier. Les intelligences artificielles génératives d'images fonctionnent à partir de bases de données dont elles sont nourries en permanence. Ces bases de données se composent de toutes les images disponibles en libre de droit sur Internet. Celui qui veut créer des images par ce biais-là, doit renseigner un prompt, un ordre écrit, de l'image qu'il souhaite générer, il est possible de lui indiquer le style que l'image doit avoir, comme par exemple : style photographique, style dessin en noir et blanc, ou peinture classique. Par un traitement algorithmique des idées reçues, l'intelligence artificielle générera une image. Autrement dit, les images générées par l'intelligence artificielle ne sont qu'un assemblage d'images pré-existantes. Alors, beaucoup s'inquiètent de l'impact des images génératives par rapport à la photographie, puisqu'il est désormais possible pour n'importe qui de créer des images à partir d'une simple description, sans véritable lien avec le réel. La peur que ces images remplacent les réelles photographies, et que les logiciels remplacent les photographes est bien présente, surtout du côté du photojournalisme et du documentaire, non sans poser des questions éthiques. En revanche, certains artistes voient l'intelligence artificielle comme un nouvel outil, capable de donner davantage vie à leurs idées. Faut-il considérer ces images comme des photographies ? L'IA va-t-elle remplacer les photographes ?

⁶⁸ Florence Bourgeois, cité par Benoît Grossin, « Paris Photo : l'intelligence artificielle prend ses marques dans le monde de la photographie », in *France Culture*, [en ligne], publié le 10 novembre 2023. URL : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/l-info-culturelle-reportages-enquetes-analyses/paris-photo-l-intelligence-artificielle-prend-ses-marques-dans-le-monde-de-la-photographie-1095600>

Dans son processus initial, la photographie implique pleinement le photographe, alors qu'avec les images génératives, la création ne s'établit plus au moment de la création de l'image, mais en amont, par le prompt donné à la machine, et donc par l'Homme. L'intelligence artificielle puise dans un océan d'images qui ne lui appartiennent pas, et en crée des nouvelles. Lors de sa 26e édition, Paris Photo s'inscrit comme le premier salon Européen à inclure l'IA dans un salon dédié à la photographie. Pour cela, un nouveau secteur a été créé, et a regroupé neuf galeries dans le « secteur digital », entièrement dédié à la création d'images via l'IA, qui semble avoir créé le débat dans le milieu photographique.

III.2.1. LE NOUVEL OUTIL DES ARTISTES-PHOTOGRAPHES

« L'IA pour moi c'est un pinceau. C'est à dire que c'est un outil, au même titre que la peinture pour créer des images. On dirait que c'est des photos, qui sont mises en scène mais c'est absolument pas des photos, c'est vraiment un travail d'exploration, de recherche, apprendre à connaître ses outils, apprendre à connaître leurs limites. C'est une ouverture qu'il faut arriver à développer avec son propre regard. »⁶⁹

L'intelligence artificielle n'arrive pas comme une menace pour la photographie, mais bien plus comme un nouvel outil, dont il faut s'emparer, plutôt que lutter contre. L'IA semble être reçue comme l'a été Photoshop en son temps, c'est-à-dire, comme un outil qui change l'essence de la photographie. Aujourd'hui, Photoshop est massivement utilisé par une grande partie des photographes, qui s'en sont pour la plupart emparés, plus ou moins rapidement, pour donner plus de sens à leurs photographies ou pour aller plus loin dans leurs discours. En 1990, la photographie numérique commence à s'imposer, lorsque Thomas et John Knoll créent Photoshop, le premier logiciel de retouche de photographies numériques, acheté par Adobe. La photographie numérique ne faisait pas l'unanimité auprès des photographes professionnels, mais l'idée d'un logiciel pour pouvoir retoucher les photographies était encore moins la bienvenue. Si la retouche consiste en la modification d'une image, on peut tout de même en déceler différents degrés. Dans la première version de Photoshop, il était possible d'appliquer des filtres, de modifier le contraste, la luminosité, la couleur, des choses que l'on retrouvait déjà dans la retouche argentique (maquillage ou de repiquage, pour les techniques plus connues), mais aussi des outils de dessin, d'empilements de calques permettant de créer des photomontages.

⁶⁹ Albertine Meunier, cité par Benoît Grossin, « Paris Photo : l'intelligence artificielle prend ses marques dans le monde de la photographie », in *France Culture*, [en ligne], publié le 10 novembre 2023. URL : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/l-info-culturelle-reportages-enquetes-analyses/paris-photo-l-intelligence-artificielle-prend-ses-marques-dans-le-monde-de-la-photographie-1095600>

Bien qu'elle ne soit pas apparue avec l'avènement de la photographie numérique, la retouche s'est pourtant davantage développée à ce moment-là, et est encore aujourd'hui une notion assez controversée, et de nouveaux outils, toujours plus performant apparaissent chaque année. Sauf qu'en retouchant, on peut facilement toucher à sa nature de « témoin du réel ». Même s'il semble assez admis dans certains domaines de la photographie de retoucher intensément, quitte à complètement déformer la réalité, les images générées par l'intelligence artificielle, sont sans nul doute, un nouvel outil très controversé. Et en cela, l'intelligence artificielle ne serait qu'un outil photographique qui permettrait de dépasser cette retouche intensive. Alors, si retoucher des photographies est admis aujourd'hui, pourquoi ne pas laisser sa chance à l'intelligence artificielle ?

Kevin Abosch a récemment réalisé une série photographique à l'aide de l'intelligence artificielle, en alimentant le logiciel Stable Diffusion de ses propres photographies, dans l'objectif de donner des images de lieux fictifs en France et aux Etats-Unis. « Somewhere in Los Angeles » semble être une série qui questionne ces nouvelles images, et l'ambiguïté qui se trouve entre la fiction et la réalité. Kevin Abosch a joué avec ce nouvel outil, en lui donnant des photographies bien réelles à reconstruire, comme s'il avait voulu tester ses capacités à reproduire la réalité. Les voitures sur « Parking Lot », ne sont absolument pas réalistes, elles sont déformées, de même que l'ensemble des installations électriques de la série, pleines d'anomalies. L'exploration de Kevin Abosch avec l'IA générative montre qu'il est possible de dépasser les frontières de la photographie, en créant un imaginaire. Or, en analysant ces images, il est évident de remarquer les limites des logiciels dans les détails.

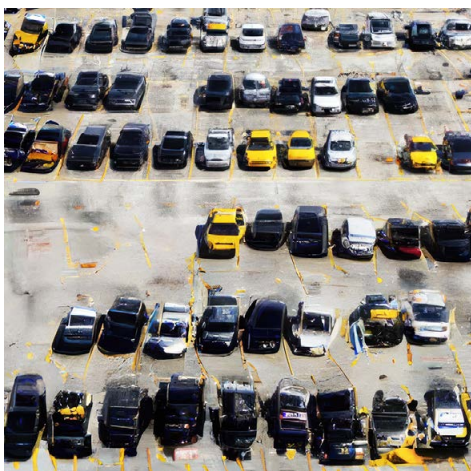


Fig. 41 - ABOSCH Kevin : Parking Lot (série Somewhere in Los Angeles), 2023. © Images générées par l'IA / Kevin Abosch

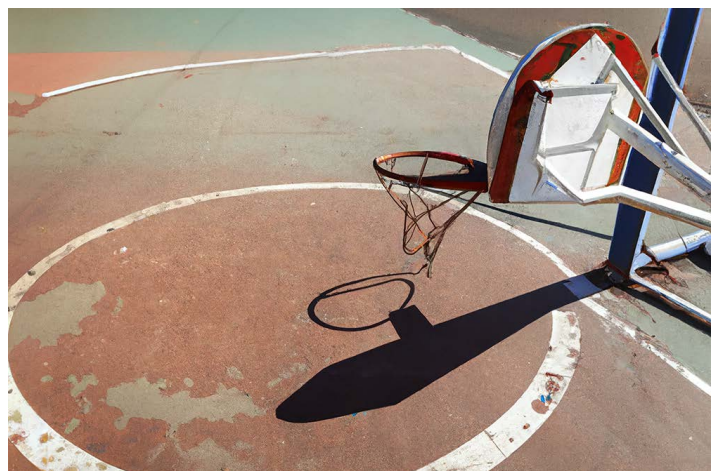


Fig. 42 - ABOSCH Kevin : Basket (série Somewhere in Los Angeles), 2023. © Images générées par l'IA / Kevin Abosch

III.2.2. L'INFORMATION À L'ÉPREUVE

« Aujourd'hui, on est encore capable de reconnaître des images produites par l'IA et des images produites par des humains. On fait ce distinguo. Mais en six mois, cela a énormément bougé. Je pense que dans les années à venir, ce sera de plus en plus difficile. »⁷⁰

Dans la presse, la photographie détient l'information visuelle, elle atteste des faits dont relatent les journalistes à l'écrit ; elle convoque des preuves certaines. Avec l'émergence de l'intelligence artificielle, l'univers de la presse s'inquiète, et voit ces nouvelles images comme une vraie menace. Bien que l'utilisation de l'IA offre certainement d'innombrables possibilités artistiques, la crainte d'une confusion avec de vraies images s'installe. En effet, ces derniers temps, le réalisme des images générées par intelligence artificielle est saisissant, elles sont ainsi de plus en plus enclines à la désinformation et à la manipulation de l'information. Pour l'instant, la désinformation est uniquement présente sur les réseaux sociaux, puisque les médias officiels vérifient toujours leurs sources, mais ces images provoquent quand même des réactions du public, qui d'un premier abord, y croit vraiment.

« Chaque image imaginée pour tromper rend plus difficile de croire aux autres. Les images ont le pouvoir de peser sur l'opinion. Nous sommes face à une menace existentielle »⁷¹

En mars 2023, une photographie du Pape François a suscité un important retentissement médiatique. Une photographie de lui a été publiée, vêtu d'une imposante doudoune d'une marque de luxe, alors qu'il porte habituellement une soutane blanche. Cette image surprenante a fait le tour des réseaux sociaux, et d'après Midi Libre, elle aurait été vue plus de 27 millions de fois sur Twitter. Cette image, qui a été promptée par Pablo Xavier, un ouvrier du bâtiment de Chicago aux États-Unis, a provoqué la confusion chez de nombreuses personnes, qui ont cru à une réelle photographie, tout comme la photographie d'Emmanuel Macron ramassant les poubelles, ou encore celle d'Angela Merkel et Barack Obama faisant un château de sable. Au même moment, l'ancien président des États-Unis, Donald Trump, annonçait sur son réseau social Truth Social, qu'il allait être « arrêté » dans quelques jours.

⁷⁰ Albertine Meunier, cité par Benoît Grossin, « Paris Photo : l'intelligence artificielle prend ses marques dans le monde de la photographie », in *France Culture*, [en ligne], publié le 10 novembre 2023. URL : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/l-info-culturelle-reportages-enquetes-analyses/paris-photo-l-intelligence-artificielle-prend-ses-marques-dans-le-monde-de-la-photographie-1095600>

⁷¹ Rickey Rogers, cité par Claire Guillot, « Le photojournalisme face aux chimères des intelligences artificielles », in *Le Monde*, 2023 [en ligne], mis en ligne le 20 septembre 2023, URL : <https://www.lemonde.fr/article-offert/bvlkoalba-hcr-6190092/le-photojournalisme-face-aux-chimeres-des-intelligences-artificielles>

Il n'en fallut pas plus à Eliot Higgins pour simuler des images de sa potentielle arrestation via Midjourney. Sur Twitter, ce journaliste britannique, reconnu pour avoir longuement enquêté sur le conflit syrien, a publié environ cinquante photographies de Donald Trump se faisant arrêter. Des photographies où on le voit poursuivi par des policiers, se débattant dans leurs bras, puis au tribunal, larmoyant, et enfin prisonnier en tenue orange. Un véritable roman-photo, qui gagne en crédibilité par le fait que Donald Trump ait annoncé lui-même cette arrestation.

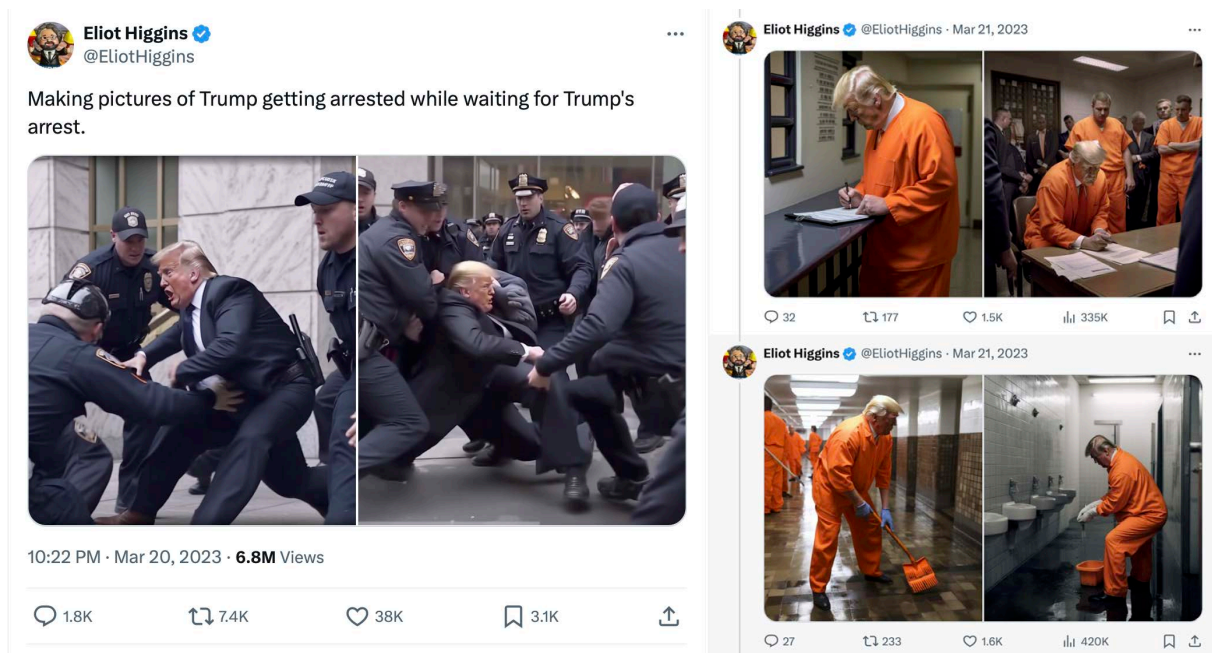


Fig. 43 - HEULLAND Charlotte : Captures d'écran d'une publication sur Twitter d'Eliot Higgins, images générées par l'intelligence artificielle Midjourney, d'une potentiel arrestation de Donald Trump

Impliqué dans une affaire de détournement de fonds, lié à la pornstar Stormy Daniels avec qui il aurait eu une aventure sexuelle qu'il aurait voulu caché, il était probable que l'ancien président des États-Unis puisse être poursuivi, mais il n'a pas été arrêté, ni incarcéré. Ces images, pour certaines particulièrement réalistes, ont juste servi à duper la population, et ont potentiellement satisfait un grand nombre de ses opposants. Mais les internautes ont rapidement décelé la supercherie, ce qui semble avoir poussé Eliot Higgins à assumer qu'il avait bel et bien utilisé l'intelligence artificielle. Si au premier abord, Eliot Higgins semble avoir voulu duper son public, c'est surtout qu'il semble avoir voulu donner l'alerte, puisque le journaliste est depuis plusieurs années, très engagé contre la désinformation.

« Il n'y a pas de moyen de contourner le fait que la technologie existe ? Alors, comment l'utiliser pour relater des faits, en particulier des faits impossibles à photographier, afin de générer de l'empathie et une prise de conscience des problèmes graves? »⁷²

Michael Christopher Brown est un photojournaliste reconnu, ancien membre de la célèbre agence Magnum, et régulièrement sollicité pour des photoreportages par le magazine National Géographique. Il a récemment bouleversé les codes du photojournalisme, en réalisant un reportage photographique à l'aide d'images générées par intelligence artificielle. Ce reportage « post-photographique » vise à documenter l'indicible : la traversée des Cubains de La Havane à la Floride, séparée par l'océan de quatre-vingt-dix miles. Dans sa carrière, il a été envoyé à Cuba comme photojournaliste à plusieurs occasions entre 2014 et 2016. Sur son site internet, on retrouve trois reportages (« Yo Soy Fidel », « Ondas », et « La Rampa »), mais il semble qu'il ait vu bien des choses qu'il n'ait pu photographier, pour se décider à créer un récit plus ou moins fictionnel à l'aide de l'IA générative. Il affirme avoir « tenté de documenter les événements, mais c'était impossible, car il fallait garder le silence sur la planification des départs de Cuba ; j'ai donc revisité l'histoire de « 90 Miles » et imaginé une série générée par IA »⁷³.



Fig. 44 - BROWN Michael Christopher :
Untitled, série : 90 Miles, 2023. © Images
générées par l'IA / Michael Christopher Brown

Fig. 45 - BROWN Michael Christopher :
Untitled, série : 90 Miles, 2023. © Images
générées par l'IA / Michael Christopher Brown

Fig. 46 - BROWN Michael Christopher :
Untitled, série : 90 Miles, 2023. © Images
générées par l'IA / Michael Christopher Brown

« Comment prétendre dénoncer des faits avec des images déconnectés de ces mêmes faits ? »⁷⁴

⁷² Michael Christopher Brown, cité par Amber Terranova, « Comment l'imagerie IA ébranle le photojournalisme », in *Blind Magazine*, 2023 [en ligne], mis en ligne le 26 avril 2023, URL : <https://www.blind-magazine.com/fr/stories/comment-limagerie-ia-ebbranle-le-photojournalisme/>

⁷³ *Ibid.*, n°72

⁷⁴ Claire Guillot, « Le photojournalisme face aux chimères des intelligences artificielles », in *Le Monde*, 2023 [en ligne], mis en ligne le 20 septembre 2023, URL : <https://www.lemonde.fr/article-offert/bvlkoalba-hcr-6190092/le-photojournalisme-face-aux-chimeres-des-intelligences-artificielles>

Il a publié son projet sur Instagram, et a fait naître le débat sur l'intelligence artificielle auprès de ses collègues, qui ont, pour beaucoup, condamné son travail. Après quelques années d'enquêtes et de choses qu'il a vues sur le terrain, il lui semblait nécessaire de créer des images qui n'existent pas, et qui sans doute n'existeront jamais que par l'IA. Et bien que ces images ne soient pas de réelles photographies, Brown ne joue pas avec l'information, il ne manipule pas son public, et assume pleinement l'utilisation de ce nouvel outil. Il déclare également s'être appuyé sur des « informations et des faits »⁷⁵. Avec cette série photographique, il ne semble pas renier son métier de photojournaliste, bien au contraire, il essaye de le dépasser. Si certaines situations sont impossibles à photographier, alors faut-il tout de même se passer d'images ? Michael Christopher Brown ne semble pas être de cet avis-là. Il a vu des choses, a été témoin d'événements dont il ne pouvait pas rapporter d'images, alors, il a décidé de la raconter autrement. Il a photographié avec ses yeux et créé des images avec des mots.

« J'ai bien conscience que je franchis des frontières en utilisant l'IA. Mais nous devons savoir l'utiliser à notre avantage. Je suis toujours aussi passionné par le fait de regarder et montrer le monde tel qu'il est à travers mon appareil photo. Nous avons plus que jamais besoin de photojournalistes, à une époque où les fake news se propagent si facilement. Savoir illustrer une histoire et témoigner en photo d'un événement qui s'est réellement passé sont deux métiers complètement différents. L'IA ne pourra jamais remplacer le reporter de terrain. »⁷⁶

Ainsi, à l'occasion de l'édition 2023 des Rencontres de la Photographie d'Arles, une table ronde a été mise en place autour de l'intelligence artificielle en lien avec la photographie. Marie-Anne Ferry-Fall interrogeait Valérie-Laure Benabou, Tan Chui Mui, Nicolas Giraud et Fred Ritchin sur les enjeux de l'intelligence artificielle pour les auteurs. Pour Nicolas Giraud, bien au-delà d'interroger la place des auteurs, l'intelligence artificielle générative d'images pose davantage de questions quant à la place accordée aux images dans notre société, et dans notre rapport à la photographie en général.

« Qu'est-ce qu'on attend d'une image ? Peut-être faut-il définitivement se résoudre au fait que l'image n'est pas une vérité et qu'elle ne l'a finalement jamais été, même à ses débuts. »⁷⁷

⁷⁵ Michael Christopher Brown, cité par Amber Terranova, « Comment l'imagerie IA ébranle le photojournalisme », *op cit.*, p. 59.

⁷⁶ Michael Christopher Brown, cité par Dimitri Beck, « On se trompe de combat si l'on oppose IA et photographie », in *Polka n°61*, 2023 [en ligne], mis en ligne le 24 juillet 2023, URL : <https://www.polkamagazine.com/michael-christopher-brown-on-se-trompe-de-combat-si-lon-oppose-ia-et-photographie/>

⁷⁷ Nicolas Giraud, lors de la table de Valérie Benabou, Tan Chui Mui, Nicolas Giraud, Fred Ritchin, « Intelligence artificielle et photographie : quels enjeux pour les auteurs ? », in *Les Rencontres de la Photographie d'Arles*, 2023, 1h06min01 [en ligne], date de mise en ligne inconnue. URL : <https://www.rencontres-arles.com/fr/mediatheque/view/2406/intelligence-artificielle-et-photographie-quels-enjeux-pour-les-auteurs>

L'avènement d'images générées par l'intelligence artificielle vient bousculer l'essence de la photographie, à l'heure où l'IA peut potentiellement dépasser le réel. L'IA détient une capacité de manipulation sans précédent, elle sème le doute, et nous amène à ne plus savoir comment déceler le vrai du faux. Les images générées par l'intelligence artificielle remettent plus que jamais en cause la confiance que nous pouvons avoir aux images, et la lutte contre la désinformation devient une problématique majeure. Alors peut-être tendons-nous vers une nouvelle définition de la photographie, puisque ces « photographies » prouvent que l'intelligence artificielle a atteint un certain niveau de réalisme, qui nous amène à confondre les vrais et les fausses images, et engendre ainsi, la diffusion de fausses informations. Doit-on ouvrir les portes à cette nouvelle forme d'expression que propose l'intelligence artificielle ?

CONCLUSION

Dès la fin du XIX^e siècle, la naissance de la photographie a perturbé la peinture et, elle n'a plus été l'exemple même de la figuration. Pour autant, la peinture n'a pas disparu, les peintres se sont réinventés et ont trouvé de nouvelles formes pour s'imposer. Les techniques trop lentes des débuts de la photographie ont conduit les photographes à la mise en scène, motivées par un important besoin d'informations pour essayer de retranscrire au mieux ce qu'il se passait, notamment lors des différentes guerres. Dès lors, il était possible d'abandonner une croyance directe en un « ça-a-été » de l'image photographique au profit de l'exploration de multiples accès à une certaine réalité possible, à un « effet de réel »⁷⁸. Cette photographie n'a pas tout de suite été remise en question, elle l'a été bien plus tard avec l'apparition du photojournalisme et surtout de l'essor des médias.

En effet, comme nous l'avons vu, les médias (la presse, la télévision, et Internet) ont eu une certaine influence sur la réception des photographies par le public. Selon le contexte dans lequel on regarde une photographie, celle-ci n'a pas le même impact, ni forcément le même message. L'éditorialisation s'est inscrit comme une forme de mise en scène, non pas de la part des photographes mais de la part des médias eux-mêmes, qui choisissent et trient les photographies qu'ils souhaitent donner à voir. De plus, avec l'apparition du numérique, les fausses informations ont peu à peu commencé à prendre une place importante dans les médias et à faire douter le spectateur des images. Récemment, les œuvres de Giovanni Troilo ou de Jonas Bendiksen nous ont alertés sur la propagation de fausses informations via la photographie et des manipulations qu'il était possible de faire, même lorsque la confiance règne envers le photographe.

Depuis quelques années maintenant, la mise en scène sous toutes ses formes est une pratique qui tend à prendre une place importante sur la scène photographique artistique. Nombre de photographes abandonnent la prise sur le vif pour des images plus recherchées et travaillées afin d'englober davantage d'informations, comme dans les travaux de Mohamed Bourouissa, Emeric Lhuisset ou encore Jeff Wall mais aussi Camille Gharbi et Raphaël Dallaporta. Pour autant, cela ne veut pas dire que ce type de photographie est exempt de vérité, bien au contraire, elle en dit même peut être davantage.

⁷⁸ Roland Barthes, *Le bruissement de la langue, Essai Critique IV*, Paris, Éditions du Seuil, 1984, 416p.

Enfin, l'apparition des images générées par intelligence artificielle n'a fait que renforcer un peu plus nos doutes envers l'image. Bien qu'elles proposent de puissants outils pour la manipulation de l'information, c'est tout de même l'humain qui orchestre la fabrication de ces images, les diffuse, en ne stipulant pas forcément qu'elles sont fausses mais en jouant de son réalisme et de sa capacité à jouer le rôle d'une vraie photographie : « accuser l'IA générative de tous les maux de la désinformation, de fake news, c'est oublier une part très importante du problème »⁷⁹. S'il est vrai qu'il existe une demande de vérité vis à vis des photographies et que souvent la question que l'on se pose face à une image est : « c'est vrai, ça s'est vraiment passé? »⁸⁰, c'est qu'il faut peut-être remettre en question notre croyance aux images. Et de plus en plus aujourd'hui, comment peut-on croire aux images ?

Plus que jamais aujourd'hui, il semble crucial de s'interroger sur notre rapport aux images et de se demander : « Qu'est-ce qu'on attend d'une image ? Peut-être faut-il définitivement se résoudre au fait que l'image n'est pas une vérité, et qu'elle ne l'a finalement jamais été, même à ses débuts »⁸¹. Peut-être devons-nous accepter que l'image photographique n'a pas une essence unique, qu'elle est une construction esthétique formelle établie par le photographe et qu'il existe plusieurs manières de faire. Différents styles apparaissent, dégagés d'objectivité, où l'on découvre différentes formes d'accès au réel avec un contrôle des photographies et surtout, une prise de conscience qu'il n'existe pas une seule réalité mais bien une multiplicité. Grâce à la mise en scène, la photographie semble se réinventer. L'instantanéité de la photographie et sa place de « témoin du réel » ont évolué vers une image photographique n'admettant pas une vérité unique et inébranlable, mais, qui laisse penser que toute image, de la plus directe à la plus maîtrisée, laisse échapper un morceau de réel qu'elle ne peut tout entier représenter.

⁷⁹ Thomas Huchon, cité par Romain David, « Intelligence artificielle et fake news, un cocktail qui fait trembler nos démocraties », in *Public Senat*, 2024 [en ligne], mis en ligne le 10 avril 2024, URL : <https://www.publicsenat.fr/actualites/societe/intelligence-artificielle-et-fake-news-un-cocktail-qui-fait-trembler-nos-democraties>

⁸⁰ Nicolas Giraud, lors de la table ronde de Valérie Benabou, Tan Chui Mui, Nicolas Giraud, Fred Ritchin, « Intelligence artificielle et photographie : quels enjeux pour les auteurs ? », *op. cité* p. 60.

⁸¹ Nicolas Giraud, lors de la table ronde de Valérie Benabou, Tan Chui Mui, Nicolas Giraud, Fred Ritchin, « Intelligence artificielle et photographie : quels enjeux pour les auteurs ? », *op. cité* p. 60.

BIBLIOGRAPHIE

PHOTOGRAPHIE

OUVRAGES

BAUDELAIRE Charles, Le Peintre de la vie moderne, Paris, Editions Gallimard, collection « Écrits sur l'art », 2024 [1863]

BARTHES, Roland, La Chambre Claire, Paris, Gallimard, Editions du Seuil, collection « Cahier du Cinéma », 1980, 200p.

BENOISTEL Mathilde, LE RAY-BURIMI Sylvie, PETITEAU Anthony (sous la dir.), Général Henry de MEDLEGE (préf. de), Photographies en guerre, cat. expo., musée de l'armée du 6 avril au 24 juillet 2022, Paris, RMN Grand Palais/Musée de l'Armée, 2022, 336 p.

BUIGNET Christine, RYKNER Arnaud, Entre code et corps, tableau vivant et photographie mise en scène, Editions Presses Universitaires de Pau et des Pays de l'Adour, collection « Figures de l'art », 2011, 320p.

COLO, Olivia, ESTÈVE Wilfrid, JACOB Mat, Photojournalisme, à la croisée des chemins, Paris, Marval-CFD, 2005, 222p.

DELAGE, Christian, La Fabrique des Images Contemporaines, Paris, Cercle d'Art, collection « Cercle D'Art Photographique » 2007, p. 27-30-31

FREUND Gisèle, Photographie et Société, Paris, Editions du Seuil, collections « Points Histoire », 1974, 224p.

GATTINIONI, Christian, VIGOUROUX, Yannick, Les fictions documentaires en photographie, Lyon, Nouvelles Editions Scala, 2021, 128p.

LAVOIE, Vincent, Revoir les canons de l'image de presse, Paris, Éditions Hazan, 2010, 240p.

LEGRAY Gustave, Photographie. Traité Nouveau, théorique et pratique des procédés et manipulations sur papier ... sur verre ..., Paris, Lerebours et Secretan, 1854, p.19

LUGON Olivier, *Le Style documentaire. D'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*. Paris, Editions Macula, collection « Propylees », 2001, 440p.

PAULI Lori, *La photographie mise en scène, créer l'illusion du réel*, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 2006, 176p.

POIVERT Michel, *La Photographie Contemporaine*, Paris, Flammarion, collection « Histoire De l'Art », 2018, 264p.

SONTAG Susan, *Devant la douleur des autres*, Paris, Editions Bourgois, collection « Littérature Etrangère », 2003, 139p.

SONTAG, Susan, *Sur la Photographie*, Paris, Editions Bourgois, collection « Titres », 2008, [1977], 288p.

SOULAGES, François, *Esthétique de la photographie*, Paris, Edition Armand Colin, collection « Armand Colin Cinéma », 2005 [1998], 334p.

WALL, Jeff. *Essais et entretiens*, Paris, Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, collection « Ecrits d'Artistes », 2001, 464 p.

SOURCES INTERNET

ARFARA, Katia, « Les tableaux de Jeff Wall, entre réalisme et absorbement », in *Perspective* [En ligne], 3 | 2007, mis en ligne le 05 avril 2018. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/3676>.

BAZIN Philippe, « De « l'instant décisif » à la photographie documentaire critique », 1895. in *Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 84 | 2018, mis en ligne le 01 avril 2021. URL : <http://journals.openedition.org/1895/6024>

BOITTIAUX Inès, « Ép. 1 Au front, avec les « soldats de l'image » de la Grande Guerre », in *Beaux Arts, 2021*, [En ligne], mis en ligne le 7 mai 2021. URL : <https://www.beauxarts.com/grand-format/ep-1-sur-le-front-avec-les-soldats-de-limage-de-la-premiere-guerre-mondiale/>

BARRERE, Laeticia, « Dialogues sur la photographie documentaire », in *Études photographiques* [En ligne], 31 | Printemps 2014, mis en ligne le 08 avril 2014. URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3393>

BOISARD Julie, « Jeff Wall : « faux réels » ? », in *Sociétés & Représentations*, 2012/1 (n° 33), p. 105-118. URL : <https://www.cairn.info/revue-societes-et-representations-2012-1-page-105.htm>

CABEDOCHÉ Bertrand, « Objectivité et imagerie médiatique à l'heure de la photographie numérique : la quête insoluble ». in *Hermès, La Revue - Cognition, communication, politique*, 2016, Vol. 5 (issue n° 4, octobre 2016), pp. 85-116. hal-02021579

CHARAUDEAU Patrick, « Chapitre 16. Les médias nous manipulent-ils ? », in *Les médias et l'information. L'impossible transparence du discours*, sous la direction de Charaudeau Patrick. Louvain-la-Neuve, De Boeck Supérieur, « Médias-Recherches », 2011.

DEBAT Michelle, « La mise en scène comme motif dans les représentations photographiques et chorégraphiques », in *Figures de l'Art. Revue d'études esthétiques*, n°22, 2012. *Entre code et corps. Tableau vivant et photographie mise en scène*. pp. 281-297. URL : https://www.persee.fr/doc/fdart_1265-0692_2012_num_22_1_1004

DUCARD Dominique, « Stéréotypage discursif d'une image de presse », in *Communication & langages*, 2010/3 (N° 165), p. 3-14. URL : <https://www.cairn.info/revue-communication-et-langages1-2010-3-page-3.htm>

GUNTHERT, André, « Les nouveaux chemins de l'authenticité photographique », in *Études photographiques* [En ligne], 31 | Printemps 2014, mis en ligne le 11 mars 2014. URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3380>

GUNTHERT André, « L'image numérique s'en va-t'en guerre. Les photographies d'Abou Ghraïb », in *Études photographiques*, n° 15, novembre 2004, p. 124-134

GUNTHERT André, « "Sans retouche" », in *Études photographiques* [En ligne], 22 | septembre 2008, mis en ligne le 18 septembre 2008. URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/1004>

HEATHER Jane Bayly-Colin, « Life et la politique d'endiguement ou la photographie de presse comme outil de propagande », in *Amnis* [En ligne], 4 | 2004, mis en ligne le 01 septembre 2004. URL : <http://journals.openedition.org/amnis/727>

HILL Jason E., « De l'efficacité de l'artifice », in *Études photographiques* [En ligne], 26 | novembre 2010, mis en ligne le 29 juin 2011. URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3111>

JOANNES Alain, « Photos de guerre truquées...ou pas », in *Communiquer par l'image*, 2007 (en ligne), mis en ligne le 26 septembre 2007, URL : <http://communiquerparli.canalblog.com/archives/2007/09/26/6342318.html>

LAGARDE Yann, « Comment le photjournaliste Jonas Bendiksen a dupé le monde de la photo avec un faux reportage », in France Culture, [En ligne], mis en ligne le 11 octobre 2021. URL : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/comment-le-photoreporter-jonas-bendiksen-a-dupe-le-monde-de-la-photo-avec-un-faux-reportage-7968002#:~:text=La%20photographie%20est%20un%20m%C3%A9dium,ils%20veulent%20dans%20une%20photo.%22>

LALLEMAND Caroline, « Polémique World Press Photo: « Un docu-fiction transformant Charleroi en une No Go Zone à la Fox » », in *Le Vif* [En ligne], mis en ligne le 26 février 2015. URL : <https://www.levif.be/belgique/polemique-world-press-photo-un-docu-fiction-transformant-charleroi-en-une-no-go-zone-a-la-fox/>

LAVOIE Vincent, « Le mérite photojournalistique : une incertitude critériologique », in *Études photographiques* [En ligne], 20 | Juin 2007, mis en ligne le 17 septembre 2008. URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/1192>

MARI Jean-Paul, « Fuck The Pool ! », in *Grands Reporters*, [en ligne], mis en ligne le 5 novembre 2006. URL : <https://www.grands-reporters.com/afuck-the-pool-a/>

MERCIER, Arnaud, « Médias et violence durant la guerre du Golfe », in *Cultures & Conflits* [En ligne], 09-10 | printemps-été 1993, mis en ligne le 04 mars 2005. URL : <http://journals.openedition.org/conflits/296>

MOREL Gaëlle, « Esthétique de l'auteur », in *Études photographiques* [En ligne], 20 | Juin 2007, mis en ligne le 17 septembre 2008. URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/1202>

NOIROT Julie et LHUISSET Émeric, « « Théâtres de guerre » », in *Focales* [En ligne], mis en ligne le 01 juin 2022. URL : <http://journals.openedition.org/focales/1492>

RANCIÈRE Jacques, « L'image intolérable », in *Le spectateur émancipé*. sous la direction de Rancière Jacques. Paris, La Fabrique Éditions, « Hors collection », 2008, p. 93-114. URL : <https://www.cairn.info/le-spectateur-emancipe--9782913372801-page-93.htm>

SALLES Daniel, « Manipulations et stéréotypes dans les images de guerre », in *BNF Essentiels* [En ligne], mis en ligne le URL : <https://essentiels.bnf.fr/fr/societe/medias/00b6e921-4288-469f-a4f1-1739f0f1d72e-image-dans-presse-dessins-photos-caricatures/article/f674d91d-7583-44c4-b5b8-ad77276bd775-manipulations-et-stereotypes-dans-images-guerre>

SEGRÉ Gabriel, « Communications 71 : Le parti pris du document. Littérature, photographie, cinéma et architecture au XXe siècle. Paris, CETS AH/Seuil, 2001, 463 p. », in *Études Rurales* [En ligne], 163-164 | 2002, mis en ligne le 25 juin 2003. URL : <http://journals.openedition.org/etudesrurales/127>

TORRES Rosie, « En bref: Gregory Crewdson », in *The Independant Photographer* [En ligne], mis en ligne le 19 mai 2019. URL : <https://independent-photo.com/fr/news/gregory-crewdson/>

SITES INTERNET

BOUROUISSA Mohamed, URL : <https://www.mohamedbourouissa.com>

BENDIKSEN Jonas, URL : <https://www.jonasbendiksen.com>

SAUSSIÉ Gilles, URL : <https://gilles-saussier.fr>

CONFÉRENCES - VIDÉOS

DALLAPORTA Raphaël, « Retour en image sur l'inauguration de l'exposition #ESCLAVAGEDOMESTIQUE #ANTIPERSONNEL du photographe Raphael Dallaporta [prix Nièpce 2019] », in *Les Courants Numériques*, 2021, 4min42 [en ligne], mis en ligne le 15 janvier 2021. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=vilcWizjTOQ>

GUNTHERT André, « L'atelier des icônes. Théorie de l'image médiatique », in *Observatoire de l'Imaginaire Contemporain*, 2020, 37min32 [en ligne], mis en ligne le 18 mai 2021. URL : <https://oic.uqam.ca/mediatheque/communication/latelier-des-icenes-theorie-de-limage-mediatique>

LHUISSET Emeric, « Un regard contemporain sur l'image de guerre », in *isdaT (institut supérieur des arts et du design de Toulouse)*, 2020, 2h01min28 [en ligne], mis en ligne le 30 octobre 2020. URL : <https://www.isdat.fr/programmation/conference-meric-lhuisset/>

PHOTOGRAPHIE ET INTELLIGENCE ARTIFICIELLE

SOURCES INTERNET

BECK Dimitri, « On se trompe de combat si l'on oppose IA et photographie », in *Polka n°61, 2023* [en ligne], mis en ligne le 24 juillet 2023, URL : <https://www.polkamagazine.com/michael-christopher-brown-on-se-trompe-de-combat-si-lon-oppose-ia-et-photographie/>

DAVID Romain, « Intelligence artificielle et fake news, un cocktail qui fait trembler nos démocraties », in *Public Senat*, 2024 [en ligne], mis en ligne le 10 avril 2024, URL : <https://www.publicsenat.fr/actualites/societe/intelligence-artificielle-et-fake-news-un-cocktail-qui-fait-trembler-nos-democraties>

GROSSIN Benoît, « Paris Photo : l'intelligence artificielle prend ses marques dans le monde de la photographie », in *France Culture*, [en ligne], publié le 10 novembre 2023. URL : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/l-info-culturelle-reportages-enquetes-analyses/paris-photo-l-intelligence-artificielle-prend-ses-marques-dans-le-monde-de-la-photographie-1095600>

GUILLOT Claire, « Le photojournalisme face aux chimères des intelligences artificielles », in *Le Monde*, 2023 [en ligne], mis en ligne le 20 septembre 2023, URL : https://www.lemonde.fr/culture/article/2023/09/20/le-photojournalisme-face-aux-chimeres-des-intelligences-artificielles_6190092_3246.html

TERRANOVA Amber, « Comment l'imagerie IA ébranle le photojournalisme », in *Blind Magazine*, 2023 [en ligne], mis en ligne le 26 avril 2023, URL : <https://www.blind-magazine.com/fr/stories/comment-limagerie-ia-ebanle-le-photojournalisme/>

CONFÉRENCES - VIDÉOS

BENABOU Valérie, CHUI MUI Tan, GIRAUD Nicolas, RITCHIN Fred, « Intelligence artificielle et photographie : quels enjeux pour les auteurs ? », in *Les Rencontres de la Photographie d'Arles*, 2023, 1h06min01 [en ligne], date de mise en ligne inconnue. URL : <https://www.rencontres-arles.com/fr/mediatheque/view/2406/intelligence-artificielle-et-photographie-quels-enjeux-pour-les-auteurs>

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	3
RÉSUMÉ	4
ABSTRACT	5
SOMMAIRE	6
INTRODUCTION	7
I - POINT DE VUE HISTORIQUE SUR LA MISE EN SCÈNE	10
I.1. UNE PHOTOGRAPHIE AUX FRONTIÈRES DU RÉEL	10
I.1.1 TENDANCE RÉALISTE DE LA PEINTURE	10
I.1.2. LA MISE EN SCÈNE, AUX ORIGINES DE LA PHOTOGRAPHIE	14
I.1.3. REPRÉSENTATION DE LA RÉALITÉ ET PROPAGANDE	18
I.2. REMISE EN QUESTION DES CODES DU PHOTOJOURNALISME	23
I.2.1. LE PARADOXE DE LA PHOTOGRAPHIE	23
I.2.2. STÉRÉOTYPES : AU PRETEXTE DE L'INFORMATION	24
I.2.3. L'INFLUENCE DES MÉDIAS	28
II - POUR UN DOCUMENTAIRE CONTEMPORAIN	31
II.1. FALSIFIER POUR FALSIFIER	31
II.1.1. L'ART DU FAUX	32
II.1.2. UNE MISE EN SCÈNE AU SERVICE DU DOCUMENTAIRE	36
II.2 FALSIFIER POUR DÉNONCER	38
II.2.1. UN MONDE FAIT D'IMAGES	38
II.2.2. (DES)INFORMATION	41
II.2.3. UNE VÉRITÉ FABRIQUÉE	44
II.3. RENFORCEMENT DU PROPOS DOCUMENTAIRE	47

III - VERS DE NOUVELLES PERSPECTIVES	50
III.1. MISE EN SCÈNE DE L'OBJET	50
III.1.1. RAPHAËL DALLAPORTA : L'IMMONTRABLE	50
III.1.2. CAMILLE GHARBI : DOCUMENTER L'INDICIBLE	53
III.2. À L'ÈRE DES IMAGES GÉNÉRÉES PAR INTELLIGENCE ARTIFICIELLE	55
III.2.1. UN OUTIL DE PLUS POUR LES ARTISTES-PHOTOGRAPHES.....	56
III.2.2. L'INFORMATION À L'ÉPREUVE	58
CONCLUSION	63
BIBLIOGRAPHIE	65
TABLES DES MATIÈRES	71
TABLES DES ILLUSTRATIONS	73
PRÉSENTATION DE LA PARTIE PRATIQUE	77

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Fig. 1 - DAVID Jacques-Louis : *Sacre de l'empereur Napoléon 1er et couronnement de l'impératrice Joséphine dans la cathédrale Notre-Dame de Paris, le 2 décembre 1804*. 1806-1807. technique : huile sur toile. format : 9,79 m x 6,21 m. musée du Louvre, département des Peintures. © 2018 RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Michel Urtado

Fig. 2 - GERICAULT Théodore : *Le radeau de la Méduse*. 1818 - 1819. technique : huile sur toile. format : 7,16 m x 4,91 m. musée du Louvre, département des Peintures. © 2015 RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Michel Urtado

Fig. 3 - DELACROIX Eugène : *Le 28 juillet 1830. La Liberté guidant le peuple*. 1830. technique : huile sur toile. format : 3,25 m x 2,6 m. musée du Louvre, département des Peintures. © 2013 RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Michel Urtado

Fig. 4 - BAYARD Hippolyte : *Autoportrait en noyé*. 1840. technique : positif direct sur papier. format : 13,8 cm x 12,7 cm. Collection Société française de photographie (coll. SFP)

Fig. 5 - FENTON Roger : *The Valley of the Shadow of Death*. 1856. technique : épreuve sur papier salé à partir d'un négatif verre au collodion humide, contrecollée sur carton. format : 35,7 cm x 28,4 cm. © Musée d'Orsay, Dist. RMN-Grand Palais / Sophie Crépy (sans)

Fig. 6 - FENTON Roger : *The Valley of the Shadow of Death*. 1855. technique : épreuve sur papier salé. format : 28 x 36 cm. Collection de photographies de la guerre de Crimée de Roger Fenton de la Bibliothèque du Congrès Washington, D.C. 20540 États-Unis. (avec)

Fig. 7 - O'SULLIVAN Timothy : *A Harvest of Death, Gettysburg, Pennsylvania*. Juillet, 1863. technique : tirage albuminé argentique d'après négatif sur verre. format : 45,2 cm x 57,2 cm. Metropolitan Museum of Art, Collection Gilman.

Fig. 8 - ANONYME : *La Charge d'une section de Zouaves sur le plateau de Touvent ; la Première vague à l'assaut*. 1915. Photographie publiée dans la revue l'illustration. © L'illustration

Fig. 9- ANONYME : *L'attaque de l'éperon de Notre-Dame de Lorette*, datée du 15.05.1915. 1915. Photographie publiée dans la revue l'illustration. © AKG.

Fig. 10 - CAPA Robert : *Mort d'un soldat Républicain*, 1936. technique : épreuve gélatino-argentique. format : 58 cm x 77 cm. © Philippe Migeat Centre Pompidou, MNAM-CCI / Dist. RMN-GP

Fig. 11 - ZAOUAR Hocine : Photographie dite de *La Madone de Algérienne*, 1997. technique : épreuve gélatino-argentique. format : 50 cm x 60,2 cm. Collection CNAP - En dépôt au FRAC Auvergne depuis 2013.

Fig. 12 - JAAR Alfredo : *The Rwanda Project, Real Pictures*, 1995-2007. technique : 6 monuments composés de 291 boîtes d'archives sérigraphiées, comprenant chacune une photographie. format : dimensions variables. Acquisition avec le soutien de l'Association des Amis du Musée, de l'artiste et d'un donateur désirant garder l'anonymat, 2007. © Musée cantonal des Beaux-Arts de Lausanne

Fig. 13 - TROILO Giovanni : *In this gym many youngsters practice kick boxing*, série « La Ville Noire : The Dark Heart of Europe », 2015. technique : inconnue. format : inconnu

Fig. 14 - TROILO Giovanni : *Vadim, a painter who uses livre models, created a work inspired by an existing painting in his studio in Molenbeek*, série « La Ville Noire : The Dark Heart of Europe », 2015. technique : inconnue. format : inconnu

Fig. 15 - TROILO Giovanni : *Philippe in his beautiful house in one of the most dangerous neighbourhoods in Charleroi*, série « La Ville Noire : The Dark Heart of Europe », 2015. technique : inconnue. format : inconnu

Fig. 16 - CREWDSON Gregory : *Sisters*, 2014. technique : impression numérique pigmentaire. format : 114,5 cm x 146,2 cm. Édition de 3 + 2 épreuves d'artiste. © Gregory Crewdson

Fig. 17 - CATALA Vincent : *Untitled*, Île Brésil, São Paulo, 04 octobre 2020, 32/62 (série Île Brésil 2013-2023). technique : inconnue . format : inconnu. © Vincent Catala / VU'

Fig. 18 - CATALA Vincent : Île Brésil, *Untitled*, São Paulo, 04 octobre 2020, 42/62 (série Île Brésil 2013-2023). technique : inconnue . format : inconnu. © Vincent Catala / VU'

Fig. 19 - CATALA Vincent : *Untitled*, Île Brésil, São Paulo, 04 octobre 2020, 40/62 (série Île Brésil 2013-2023). technique : inconnue . format : inconnu. © Vincent Catala / VU'

Fig. 20 - FRIEDLANDER Lee : Newark, *New Jersey*, 1962. technique : tirage gelatino-argentique. format : 14.29 cm × 21.59 cm. San Francisco Museum of Modern Art, collection of the Sack Photographic Trust

Fig. 21 - FRIEDLANDER Lee : *Florida*, série : The little screens, 1963. technique : tirage gelatino-argentique. format : 27.9 x 35.6 cm. Fraenkel Gallery, San Francisco.

Fig. 22 - BELLOCQ E. James : FRIEDLANDER Lee, *Storyville Portraits : photographs from New Orleans red-light district, circa 1912*, 1970.

Fig. 23 - KRUGER Barbara : *Untitled (I shop therefore I am)*, 1987. technique : sérigraphie sur vinyle, encadré par l'artiste. format : 280 cm x 283 cm. Pinault Collection.

Fig. 24 - PRINCE Richard : *Untitled (Cowboy)*, 1989. technique : tirage chromogène. format : 127 cm x 177,8 cm. The MET Museum. Achat, don de The Horace W. Goldsmith Foundation, par l'intermédiaire de Joyce et Robert Menschel, et don de Jennifer et Joseph Duke, 2000

Fig. 25 - BENDISKEN Jonas : *Untitled*, série : Veles. Macédoine du Nord, 2019. technique : tirage chromogène. format : inconnu. © Jonas Bendiksen | Photos Magnum

Fig. 26 - BENDISKEN Jonas : *Untitled*, série : Veles. Macédoine du Nord, 2019. technique : tirage chromogène. format : inconnu. © Jonas Bendiksen | Photos Magnum

Fig. 27 - BENDISKEN Jonas : *Untitled*, série : Veles. Macédoine du Nord, 2019. technique : tirage chromogène. format : inconnu. © Jonas Bendiksen | Photos Magnum

Fig. 28 - BENDISKEN Jonas : *Untitled*, série : Veles. Macédoine du Nord, 2019. technique : tirage chromogène. format : inconnu. © Jonas Bendiksen | Photos Magnum

Fig. 29 - LHUISSET Emeric : *Untitled (photographies avec un groupe de guérilla Kurde, Irak 2011-2012)*, série «Théâtres de Guerre», 2011-2012. technique : inconnue format : inconnu

Fig. 30 - LHUISSET Emeric : *Untitled (photographies avec un groupe de guérilla Kurde, Irak 2011-2012)*, série «Théâtres de Guerre», 2011-2012. technique : inconnue format : inconnu

Fig. 31 - WALL Jeff : *Mimic*, 1982. technique : cibachrome sur caisson lumineux. format : 198 cm x 229 cm.

Fig. 32 - BOUROUISSA Mohamed : *La République*, 2006. technique : C-print. format : 137 x 165 cm

Fig. 33 - BOUROUISSA Mohamed : *La bascule*, 2006. technique : C-print. format : 120 cm x 90 cm

Fig. 34 - DALLAPORTA Raphaël : *M18A1 'Claymore' USA*, 2004. technique : photographie couleur, cibachrome. format : 29 cm x 22,7 cm. Dépôt du Centre national des arts plastiques. Année d'acquisition par le Frac Auvergne : 2014.

Fig. 35 - DALLAPORTA Raphaël : *GMMI 43 'Glass Mine' Germany*, 2004. technique : photographie couleur, cibachrome. format : 29 cm x 22,7 cm. Dépôt du Centre national des arts plastiques. Année d'acquisition par le Frac Auvergne : 2014.

Fig. 36 - DALLAPORTA Raphaël : *Valmara 69 Italy*, 2004. technique : photographie couleur, cibachrome. format : 29 cm x 22,7 cm. Dépôt du Centre national des arts plastiques. Année d'acquisition par le Frac Auvergne : 2014.

Fig. 37 - RISTELHUEBER Sophie : *Every One(#2)*, 1994. technique : tirages argentiques contrecollés sur plaque de fibre de bois. format : 270 cm x 180 cm. Collection Museum of Fine Arts, Boston (USA)

Fig. 38 - RISTELHUEBER Sophie : *Every One(#14)*, 1994. technique : tirages argentiques contrecollés sur plaque de fibre de bois. format : 180 cm x 270cm. Collection Victoria et Albert Museum, Londres (GB)

Fig. 39 - GHARBI Camille : *Aurélie, 32 y.o., died on 18.06.2017 in Beauvais, Oise. Woman, 22 y.o., died on 17.12.2016 in Gaillon, Eure.* 2018, série Preuves d'Amour. Acts of love. technique : inconnue. format : inconnu

Fig. 40 - GHARBI Camille : *Jacqueline, 69 y.o., died on 11.12.2017 in Chauray, Deux Sèvres. Margaux, 29 y.o., died on 02.06.2017 in La Trinité, Alpes-Maritimes. Woman, 57 y.o., died on 08.11.2016 in Toulon, Var. Woman, 75 y.o., died on 07.11.2016 in Gaillon, Eure.* 2018, série Preuves d'Amour. Acts of love. technique : inconnue. format : inconnu

Fig. 41 - ABOSCH Kevin : *Parking Lot*, série : Somewhere in Los Angeles, 2023. © Images générées par l'IA / Kevin Abosch

Fig. 42 - ABOSCH Kevin : *Basket*, série : Somewhere in Los Angeles, 2023. © Images générées par l'IA / Kevin Abosch

Fig. 43 - HEULLAND Charlotte : Capture d'écran d'une publication sur Twitter d'Eliot Higgins, images générées par l'intelligence artificielle Midjourney, d'une potentiel arrestation de Donald Trump

Fig. 44 - BROWN Michael Christopher : *Untitled*, série : 90 Miles, 2023. © Images générées par l'IA / Michael Christopher Brown

Fig. 45 - BROWN Michael Christopher : *Untitled*, série : 90 Miles, 2023. © Images générées par l'IA / Michael Christopher Brown

Fig. 46 - BROWN Michael Christopher : *Untitled*, série : 90 Miles, 2023. © Images générées par l'IA / Michael Christopher Brown

Fig. 47 - Vue prévisionnelle de la partie pratique de mémoire

PRÉSENTATION DE LA PARTIE PRATIQUE

L'OMBRE DE L'INTIME

Dans l'intimité d'un couple, se cachent parfois des histoires douloureuses et des cicatrices invisibles. *L'ombre de l'intime* est une série photographique qui propose une autre représentation des violences faites aux femmes car, trop souvent, les campagnes de sensibilisation se concentrent sur des stéréotypes, tels que des marques sur le corps ou sur les objets des agressions. Derrière ces images, pourtant profondément bouleversantes, se cache une réalité bien plus complexe, où la violence passe aussi par les mots et la pression psychologique, dans le quotidien.

Ma partie pratique de mémoire s'inscrit dans une réflexion sur la nature de la documentation photographique : comment capturer l'invisible ? La mise en scène devient alors un outil pour représenter le réel, où chaque photographie est une mise en scène précise, basé sur des témoignages de femmes ayant vécu l'horreur. La théâtralité du jeu d'acteur, ainsi que l'utilisation du flash viennent trahir le dispositif de mise en scène, afin de ne pas tromper le spectateur quant à ce qui se présente devant lui. La subtilité devient le fil conducteur de la série, pour rappeler la complexité de ces violences invisibles et la manipulation que subissent les victimes. Si chaque photographie est chargée d'un sens qui lui est propre, c'est davantage à travers l'ensemble de la série que le propos se révèle. La réalisation des cinq scènes s'inspire des schémas « récurrents » retenus dans les divers témoignages, à savoir : la phase de lune de miel, le premier coup, les excuses, les autres coups (souvent d'autant plus violents), et le départ de la maison. Parfois, elles reviennent, puis repartent, et parfois reviennent encore, ou pas.

Dans la scénographie, chaque étape est présentée dans un ordre qui n'est pas linéaire, où se crée ainsi un cercle vicieux où chaque moment peut ressurgir à tout instant, reflétant une réalité complexe, qui ne prévient jamais.

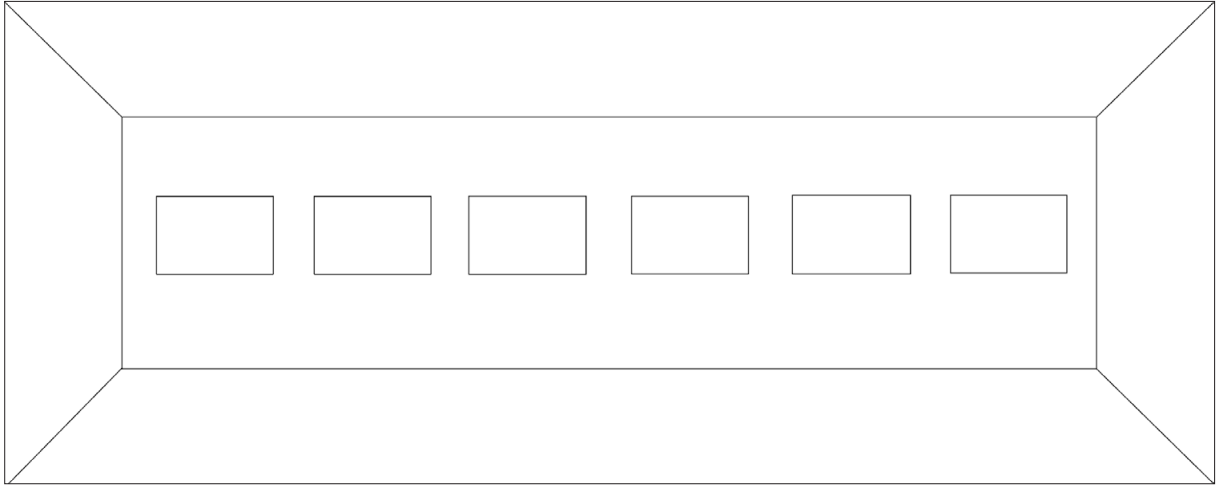
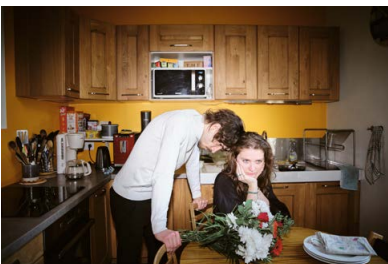
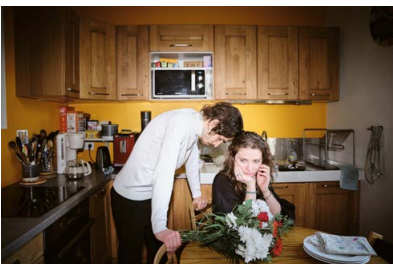
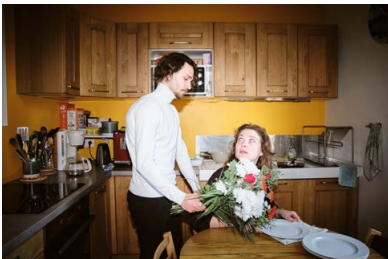


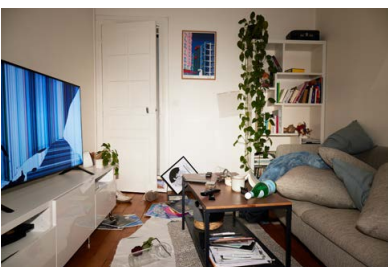
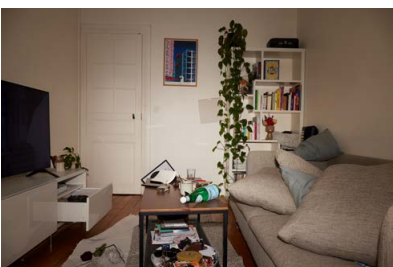
Fig. 47 - Vue prévisionnelle de la partie pratique de mémoire

SCÈNE N°1





SCÈNE N°2



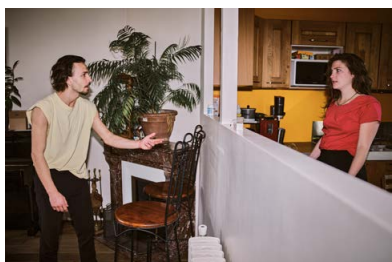
SCÈNE N°3



SCÈNE N°4



SCÈNE N°5



SCÈNE N°6

