

Humaniser le regard. Du photojournalisme humanitaire à l'usage humanitaire de la photographie

Caroline Caron

► **To cite this version:**

Caroline Caron. Humaniser le regard. Du photojournalisme humanitaire à l'usage humanitaire de la photographie. Commposite, 2007, 2007 (1), pp.1-19. <sic_00450976>

HAL Id: sic_00450976

https://archivesic.ccsd.cnrs.fr/sic_00450976

Submitted on 11 Feb 2010

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HUMANISER LE REGARD : DU PHOTOJOURNALISME HUMANITAIRE À L'USAGE HUMANITAIRE DE LA PHOTOGRAPHIE

Caroline Caron

Université Concordia

Résumé :

Au cours des dernières années, la critique postcoloniale a remis en question les prétentions humanitaires du photojournalisme. Cette critique n'a toutefois pas engendré de débat public, pas plus qu'elle n'a transformé les modes de production, de diffusion et de réception des images humanitaires dans les médias de masse occidentaux. La question demeure donc entière : une autre approche du photojournalisme est-elle possible ? À partir d'une étude de cas, cette note de recherche propose une réflexion sur le sujet. Le cas retenu est l'album photographique *Shootback. Photos by kids from Nairobi slums* (Wong, 1999), résultant d'un projet d'aide internationale au Kenya. Il semble que la transposition de l'approche ethnographique de ce projet au photojournalisme pourrait contribuer au renouvellement du genre.

Introduction¹

Dans l'opinion publique, les photojournalistes ont généralement bonne presse. Ils parcourent le monde pour rapporter des images qui informent sur les crises secouant le globe. Sans leur présence dans les zones de tension et d'indigence, les citoyens occidentaux n'auraient pas accès à l'information sur cet « autre monde », lointain et tragique, situé en marge des riches sociétés occidentales industrialisées. Ces images photojournalistiques émeuvent et bouleversent, car elles donnent un visage humain aux famines endémiques, aux épidémies dévastatrices, à la pauvreté extrême, aux exactions et aux violences des régimes dictatoriaux. Ce travail d'information et de communication, réalisé dans des conditions extrêmement dangereuses, suscite l'admiration et le

¹ Je remercie les professeurs Kim Sawchuk (Université Concordia) et Vincent Lavoie (UQÀM), ainsi que les évaluateurs/évaluatrices anonymes. Leurs commentaires constructifs m'ont permis d'améliorer les versions antérieures de ce texte. Je dois aussi souligner le soutien du CRSH et de la Fondation Trudeau, grâce auquel j'ai pu consacrer le temps nécessaire à la publication de ce texte.

respect. Certains n'en reviennent d'ailleurs jamais, comme le rappelle si tristement le funeste destin de la photjournaliste irano-canadienne Zahra Kazemi. De prestigieux prix internationaux récompensent ce travail, qui constitue une forme de missionnariat moderne².

Le prestige et la dignité dont le photojournalisme est investi ont toutefois un effet pervers indésirable : il paraît impossible de questionner ses prétentions humanitaires. Toute tentative d'appréhension critique de cette activité du champ de l'information est généralement ressentie comme une attaque gratuite et injustifiée. La notoriété du photojournalisme est si grande, en effet, qu'il paraît vain, illégitime, voire suspect, d'en soulever le caractère nécessairement partiel et construit³ – donc, partial. Pourtant, le motif humanitaire qu'invoquent ses artisans ne devrait-il pas prescrire la plus grande des vigilances? N'est-ce pas justement cette prétention humanitaire qui devrait conditionner un esprit d'autant plus critique en regard des modes de production, de diffusion et de circulation de ces images ? N'y a-t-il pas lieu d'évaluer et de remettre en question, au-delà des intentions avouées, la portée réelle de ces images d'affliction, d'horreur et de désolation ? La critique postcoloniale, tout comme la réflexion proposée par les critiques du « développement humanitaire », invite à considérer ces questions. Les bonnes intentions ne peuvent pas justifier que l'on tienne le photojournalisme à l'écart de toute évaluation critique : il faut appliquer à ce genre médiatique « (...) les mêmes critères d'examen que nous sommes censés appliquer au journalisme écrit (...) » (Michaud, 2002 : 124).

Tant dans les cercles intellectuels qu'activistes, il s'est développé, au cours des dernières années, une critique de la mise en spectacle de la souffrance et de la compassion humaniste (voir

² L'origine du photojournalisme remonte à la seconde moitié du 19^e siècle, quand les moyens techniques de reproduction des images ont permis leur introduction dans la presse d'information. La guerre de 1914-18 marque une étape importante de son développement dans la presse magazine, avec la publication d'images qui ont servi de support à la propagande de guerre. C'est toutefois dans les années 1960, suite à la période allant de la Guerre d'Espagne à la crise du Viêtnam, que l'image mythique du photojournaliste a émergé, à travers la figure posthume du pionnier que fut Robert Capa. Les transformations économiques du secteur, combinées à l'introduction du numérique, ont contribué à l'actuelle « crise du photojournalisme » (Salles, non daté).

³ Dans des discussions que j'ai eues avec des personnes d'horizons divers durant mon travail de recherche, l'image stéréotypée du photojournaliste valeureux, voué à une cause et dépourvu de tout intérêt a été souvent invoquée. Ce qui m'a particulièrement troublée, c'est que le recours à ce personnage mythique laissait entendre que la formulation de critiques à l'égard du photojournalisme jetait indûment un discrédit sur ce travail (noble) et ses prétentions (louables). Dans sa critique de la crédulité, Yves Michaud s'inscrit en faux contre ce réflexe spontané de résistance à l'analyse des images illustrant des tragédies humaines. L'auteur plaide qu'« ...[i]l nous faut inlassablement reprendre l'analyse et faire de nouveau valoir de salutaires banalités à propos du caractère construit, produit et fabriqué des images, y compris de celles qui se présentent comme les plus vraies et les moins contestables » (Michaud, 2002 : 211).

Boltanski, 1999; Sontag, 2003). Les études qui ont abordé de front la question de la représentation en images de la différence socioculturelle, dans ses rapports avec les mécanismes de pouvoir et de domination, sont regroupées sous l'étiquette de *visual culture studies* (Rose, 2001)⁴. Mais la critique n'a pas engendré de véritable débat public, pas plus qu'elle n'a provoqué de changement significatif dans les modes de production et de diffusion des images humanitaires. Rétrospectivement, on peut même affirmer que les entreprises de presse ont été plutôt imperméables aux reproches qui leur ont été adressés. Dans un contexte de remise en question du modèle diffusionniste du développement international (voir Rist, 1996; Hours, 1998; Brauman, 2005), qui considère les personnes ou les pays assistés comme des entités non achevées (elles sont « en voie de développement »), le débat semble incontournable, sinon nécessaire⁵.

Le photojournalisme humanitaire peut être envisagé, en effet, comme un discours colonial opérant sur le registre racial/culturel/historique. Suivant la théorie de Bhabha (1997), le discours colonial construit le sujet colonisé (individu ou peuple) comme un primitif, un sous-développé. Cela a pour effet de justifier l'intervention occidentale, notamment sous forme de conquête ou d'ingérence politique. Dans leur ouvrage *The colonizing camera*, Silvester et Hayes (1998) ont mis en évidence les mécanismes de ce processus idéologique, grâce à une étude sur le rôle de la photographie dans l'histoire coloniale de la Namibie. Leur analyse montre que les images photographiques ont été bien plus que de simples illustrations accompagnant des écrits ; elles fonctionnaient comme des citations, ou des empreintes du réel, ce qui conférait un simulacre d'authenticité au discours colonial. La technologie n'est donc pas un outil passif; elle peut jouer un rôle actif dans la création, la circulation et la reproduction du discours idéologique dominant.

Les effets de réel que produit le photojournalisme en rapportant des famines, des conflits ethniques ou des situations de guerre sont également sujets à une réflexion selon l'approche postcoloniale. Qui est cet « Autre exotique » créé par ce flot d'images déferlant en Occident? La

⁴ L'appellation *visual culture* ne fait pas l'unanimité (Rose, 2001 : 9), mais elle désigne habituellement le corpus de travaux visant à dévoiler le fonctionnement et les effets sociopolitiques de la représentation visuelle dans les sociétés conquises par l'image. Pour une introduction au domaine, consulter Evans et Hall (1997).

⁵ Ici, il faut noter la contribution du champ de la communication internationale. Le récent ouvrage de Lafrance et collaborateurs (2006), par exemple, présente un état des lieux des débats contemporains sur les théories du développement et sur le rôle de la communication dans le maintien – et la possible transformation – de cette vision victimisante.

dimension éthique de cette problématique invite à nous interroger. Une autre approche du photojournalisme est-elle souhaitable? Et si cela est possible, qu'aurait-elle à apporter ?

La présente note de recherche constitue une recherche exploratoire, sous forme d'étude de cas, pour tenter une réponse à cette question. Dans un premier temps, je traiterai plus en détail de certaines critiques adressées au photojournalisme. J'exposerai ensuite les questionnements qui ont guidé ma démarche de recherche. Après la description du cas retenu, les résultats de l'analyse du corpus prêteront flanc à une discussion sur cette hypothèse « d'un autre possible » du photojournalisme. J'y soutiendrai que la transposition de l'approche ethnographique d'un projet humanitaire recourant à la photographie présente un intérêt appréciable pour le renouvellement du genre.

Une remise en question du photojournalisme

Le photojournalisme, ou photoreportage, est un genre médiatique qui se distingue par le recours simultané au texte et à l'image dans l'élaboration de nouvelles de presse. Wilson Hicks, l'éditeur photographique qui a fait du photoreportage la marque de commerce du magazine américain *Life*, attribue une supériorité communicationnelle à ce genre médiatique. Dans son célèbre essai *Word and Pictures* (Hicks, 1973), il décrit ainsi la singularité du photojournalisme :

L'intention du photoreportage est de créer, grâce à l'utilisation combinée des moyens visuels et verbaux dissemblables, une unité de résultat communicatif. Dans la reconstitution d'une expérience au moyen du photoreportage, les images et les mots exécutent ensemble une fonction encore plus efficace que l'un ou l'autre ne pourrait accomplir seul (Hick, 1973 : 5, traduction libre).

Le photojournalisme, tout comme les images de guerre qui représentent la souffrance des autres, a engendré des formes de représentation de la douleur qui ont marqué, voire fasciné, l'imaginaire occidental (Sontag, 2003). De la crise du Biafra aux images du *World Trade Center*, en passant les images des camps nazis, ces images émeuvent et bouleversent, car elles représentent des situations et des destins tragiques. Mais ces situations sont souvent dramatisées par les photographes eux-mêmes; un processus que le documentaire *War photographer* (Frei, 2001) illustre de manière éloquente. On y aperçoit le célèbre photojournaliste John Nachtwey retoucher ses épreuves à cette fin explicite. La même recherche d'effet de style s'observe dans les

discussions du comité éditorial qui retient les photographies jugées les plus touchantes et sensationnelles. Cela tend à confirmer qu'en photojournalisme, « le moment de réception est assez connu des producteurs pour qu'ils l'intègrent à leur pratique » (Michaud, 2002 : 121).

Le problème éthique que pose la représentation photographique de la souffrance des autres réside dans l'apparente absence de coupure sémiotique entre le signifiant et le signifié : « [ces images] sont vraies pour ainsi dire par principe » (Michaud, 2002 : 113). Difficile, en effet, de ne pas considérer pour vraies des représentations produites grâce une technologie d'enregistrement de la réalité. Ainsi, même si nous savons que certaines photographies de guerre n'ont pas été prises dans le feu de l'action, mais après coup, et non sans efforts délibérés de scénarisation⁶, il est difficile de résister à leur statut de vérité particulière (Michaud, 2002 : 113). Quelle est donc la nature de ce regard sur cet « Autre exotique » créé par le photojournalisme? Et quelle est la légitimité des images et des informations véhiculées par ces images dans l'actualité?

Cette dernière question a été abordée de manière originale par l'artiste photographe Alfredo Jaar, en 1995, dans son exposition *Real Pictures*⁷. Jaar renonce au voyeurisme occidental, qualifiée de « violence pornographique » de l'Occident, en enfermant ses clichés du Rwanda dans des boîtes noires, plutôt que de les montrer aux visiteurs. Il critique ainsi le trop-plein d'images de guerres et de souffrances⁸ qui désavoue le motif humanitaire du photojournalisme. Car au-delà notre « indignation bien-pensante » et momentanée, le flux incessant de ces images de désolation finit par désensibiliser le public; « on ne lit plus les images, on les voit passer » (Michaud 2002 : 122).

⁶ Certaines scènes de guerre sont effectivement des reconstitutions d'événements. Un cas typique est la photographie *Home of a Rebel Sharpshooter, Gettysburg, July 1863*, d'Alexander Gardner. À l'aide de son assistant, le photographe a déplacé, sur une distance de plusieurs mètres, le corps d'un Confédéré tué au combat. Ils l'ont ensuite installé près d'un rocher, de manière à produire une image conforme aux représentations canoniques de la mort du soldat.

⁷ Alfredo Jaar (1956-) est un artiste d'origine chilienne dont l'œuvre a été présentée et primée au plan international. À l'aide de médiums visuels, dont la photographie et la vidéo, il s'interroge sur la politique des images. Son questionnement porte autant sur la signification sociale et culturelle des images, sur leur impact sociopolitique, que sur la rareté ou l'invisibilité de certaines images. Son exposition *Real Pictures* (1995) fait partie d'un plus vaste projet, *The Rwanda Project (1994-2000)*, et a donné lieu à plusieurs expositions dans le monde. L'artiste ne présente que les légendes des images, qui sont enfermées dans des boîtes noires disposées sobrement dans un décor minimaliste. Cette disposition interroge la légitimité des images et des informations véhiculées par elles dans l'actualité. On peut accéder à des extraits des expositions de l'artiste sur son site Internet : <http://www.alfredojaar.net/>

⁸ Ces dernières années, la notion de fatigue compassionnelle a émergé comme référent à la lassitude ressentie face aux images répétitives de catastrophes humanitaires. L'expression semble être passée dans l'usage sans référence à l'auteur qui en a proposé l'utilisation.

Susan Sontag (2003) a affirmé, pour sa part, ne plus croire au sentiment de réalité induit par cette spectacularisation de la douleur et l'horreur. Son analyse a posé de manière convaincante le problème de la posture éthique à adopter face à ces images et celui des conséquences morales de leur diffusion.

De manière concomitante à l'effritement du mythe de la transparence des images, une critique de l'intervention humanitaire a émergé, de ceux-là mêmes qui l'ont prônée et pratiquée. Rony Brauman, un des fondateurs de *Médecins sans frontières*, a dénoncé, par exemple, la pensée dichotomique et hiérarchique qui sert de fondement à un interventionnisme international qu'il qualifie d'ingérence coloniale. D'après lui (Brauman, 2005), les couples catégoriels développé/sous-développé, riche/pauvre, sain/malsain, ne font que réactualiser, sous l'apparat d'une solidarité bienveillante, une pensée coloniale. Car c'est bien dans cette logique, qui oppose un « nous » identitaire à un « eux » étranger, que les Européens, dans un passé qui n'est pas si lointain, se sont donné la mission de « civiliser » les « sauvages ». Dans le même ordre d'idées, Bernard Hours (1998) a minutieusement déconstruit le discours de « l'idéologie humanitaire ». Il a ainsi dénoncé l'instrumentalisation et le détournement des droits humains, qui ont parfois pour effet de cautionner des régimes politiques et des situations qui vont à l'encontre du respect des droits fondamentaux.

Un élément plus récent de cette critique de l'interventionnisme international concerne l'imagerie qu'a engendrée le photojournalisme. Dans un ouvrage consacré à ce sujet, le journaliste Christian D'Alayer rapporte que l'Afrique recèle un potentiel touristique prometteur qui demeure pourtant sous-exploité. C'est que l'imaginaire occidental, imprégné du SIDA, de la famine et des conflits ethniques, boude cette destination. Le journaliste, qui a passé plusieurs années sur le continent, s'inquiète aussi du fait que les investissements ne sont toujours pas au rendez-vous, en dépit des améliorations importantes qui ont été observées dans plusieurs régions de l'Afrique (par exemple les infrastructures, l'économie ou les conditions sanitaires). L'ouvrage de D'Alayer sonne l'alarme pour que cesse ce « crime médiatique contre l'Afrique » (D'Alayer, 2006 : quatrième de couverture).

Dans cette mouvance critique, l'usage humanitaire de la photographie de presse se trouve en litige. Les images de famines africaines, d'exodes massifs, de tortures et de guerres tendent à déshumaniser les sujets : ces images sont victimisantes et décontextualisées. Étant donné les motivations humanitaires des photojournalistes, on est sérieusement en droit de se demander s'il ne vaudrait pas mieux porter secours, plutôt que de brûler de la pellicule. Pourtant, même en reconnaissant la justesse et la validité de ces critiques, il semble difficile de renoncer à ces images. Est-il encore possible d'informer, par le médium qu'est la photographie, en évitant les écueils montrés du doigt par la critique? S'il semble souhaitable d'un point de vue éthique de les contourner, une question demeure : un renouvellement du photojournalisme est-il possible?

Le problème de fond réside apparemment dans la relation de pouvoir qui se situe au cœur de l'acte même de photographier. Dans cette relation qui unit un « photographiant » à un « photographié », le langage du dominant sert plus souvent à décrire la situation du dominé. L'homme blanc occidental – figure typique du photojournaliste – n'est sans doute pas le mieux placé pour rendre compte de l'expérience du dominé. Dès lors, on peut s'interroger sur ce qu'il adviendrait si, plutôt que de photographier, on donnait la caméra à ceux-là mêmes au nom de qui les photojournalistes prétendent parler. Le message ainsi produit serait-il différent? La question est intéressante en ce qu'elle appelle une décolonisation du regard jusqu'ici porté sur le tiers-monde. Le cas d'un projet en aide humanitaire, où la photographie a occupé une place centrale, s'offre comme un matériau à la fois utile et original pour y réfléchir.

Une étude de cas : Shootback. Photos by kids from the Nairobi slums

L'ouvrage *Shootback. Photos by kids from the Nairobi slums*, découle d'un projet d'aide humanitaire réalisé sous les auspices de la *Mathare Youth Sport Association (MYSA)*. Cette ligue de soccer africaine, qui réunit plus de 1 000 équipes de filles et de garçons, coordonne des activités sportives et organise un championnat annuel. Cet organisme communautaire fait également la prévention du SIDA et de l'éducation populaire auprès des jeunes défavorisés. Depuis sa création en 1987, environ 40 000 Africains et Africaines ont bénéficié de ses programmes⁹.

⁹ Ces données sont fournies dans le prologue de l'album dont il est question et proviennent de l'Association.

Avec le soutien d'autres organismes et intervenants, telle la Fondation Ford¹⁰, la MYSA a mis sur pied un projet humanitaire d'envergure : enseigner la photographie à des jeunes d'un bidonville et leur permettre ainsi d'apprendre à s'exprimer par ce médium et se valoriser. En ce sens, la *Shootback Team*, formée de 31 jeunes filles et garçons de 12 à 17 ans, a été constituée. Lana Wong, une photographe américaine formée à l'Université Columbia et au *Royal College of Art* de Londres, a supervisé le projet. Durant deux ans (1997-1999), les adolescents ont progressivement appris les rudiments de la photographie, grâce à des appareils de plastique d'une valeur de 30 dollars américains. Une exposition en Afrique et en Europe a couronné leur travail, suivie de la publication d'une anthologie. L'ouvrage, qui constitue le corpus de la présente analyse, comporte une centaine de pages. Il est complété d'un prologue signé par Lana Wong, d'une courte présentation autobiographique des participants et participantes, et de quelques informations factuelles complémentaires.

Le projet s'est déroulé à Mathare, le plus grand et le plus pauvre des bidonvilles de Nairobi, capitale du Kenya. La population de ce bidonville vit sans eau courante ni électricité, dans un environnement où des maisons de fortune servent d'abri. Faute d'argent, plusieurs enfants n'ont pas accès à l'éducation. Mathare est perçu, par ceux qui n'y résident pas, comme un secteur non recommandé, car dangereux : violence, crime et prostitution y sont monnaie courante. Les touristes sont avisés de ne pas s'y aventurer. Dans son prologue, Lana Wong décrit la senteur du bidonville comme l'élément le plus marquant pour une étrangère : « les jours de chaleur intense, l'odeur est si forte qu'on la goûte » (Wong, 1999 : n.p.)¹¹.

Dans ce décor inhospitalier où grandissent les enfants, l'objectif du projet *Shootback* était d'abord et avant tout humanitaire. Lana Wong a accepté d'y participer, car « en tant que photographe, [elle avait] toujours eu un problème avec les questions d'accès, de propriété et de subjectivité, propres à la tradition documentaire » (traduction libre). Elle dit avoir été inspirée par « ceux qui ont démontré la force de la photographie pour les gens défavorisés du monde »,

¹⁰ La *Ford Foundation* est une fondation philanthropique américaine à laquelle la riche famille d'Henry Ford a généreusement contribué. Selon la publicité de la Fondation, sa mission consiste à promouvoir les valeurs démocratiques et la coopération internationale, de même qu'à lutter contre la pauvreté et les injustices : <http://www.fordfound.org/>.

¹¹ L'anthologie n'étant pas paginée, cela explique l'absence de référence à des pages spécifiques tout au long de ma démonstration.

comme Jim Hubbard, fondateur du *Shooting back Center in California*. Pendant la durée du projet, elle a habité au bidonville et elle a appris la langue locale. Elle rapporte que certains enfants n'avaient jamais entendu le mot « photographie » ni vu d'appareil photographique auparavant.

La pertinence du cas

Ce cas présente deux aspects particulièrement pertinents. D'abord, il porte sur des acteurs du continent africain dans leur environnement naturel. Cette fois-ci, ce n'est pas un étranger qui vient faire les clichés, mais des habitants. Ce regard provenant « de l'intérieur » ainsi rendu possible constitue un phénomène peu investigué pour ses propriétés informatives. Auparavant utilisée avec succès à des fins anthropologiques, cette approche photographique en contexte de crise humanitaire ou dans des pays en voie de développement demeure inexploitée dans la presse occidentale¹². On peut dès lors s'interroger sur la fonction de communication de ces images, produites par les acteurs à propos d'eux-mêmes et de leur communauté. Ces images sont-elles informatives ? Nous apprennent-elles quelque chose sur le monde ? Chose certaine, d'après l'anthropologue Richard Rohde (1998), la communauté scientifique ne s'est pas encore suffisamment intéressée aux conséquences du renversement des rôles permis par la diffusion des technologies visuelles abordables dans les anciennes colonies.

L'autre aspect digne d'intérêt est la position sociologique subalterne des sujets engagés dans le projet *Shootback*. Dans la hiérarchie sociale occidentale, les enfants constituent une catégorie subordonnée à celle des adultes (Jenks, 2005). Un des effets de dichotomie entre les catégories « adulte » et « enfant » réside dans la difficulté à considérer les enfants comme des acteurs sociaux. Mitchell et Reid-Walsh (2002 : 110) rapportent que cette altérité est si profondément ancrée dans les représentations des adultes, que même les chercheurs ne réussissent pas d'emblée

¹² C'est désormais pratique courante, dans plusieurs médias occidentaux, de publier ou diffuser des images d'amateurs. Ces images, fixes ou animées, sont généralement utilisées de manière sensationnaliste et proviennent plus souvent de touristes que d'habitants locaux. Ce phénomène de mixage d'images de sources et de natures différentes dans le flux médiatique mériterait une analyse conceptuelle distincte, appuyée par l'élaboration d'une typologie. Mon projet n'avait pas cette ambition. En effet, mon analyse se limite au photojournalisme de la presse écrite ; les images pertinentes à ma recherche sont fixes, elles ont été prises sur un autre continent, et elles ont pour fonction de renseigner les Occidentaux sur des crises humanitaires.

à traiter les enfants comme des *sujets* de connaissance ni à les considérer comme des informateurs valables. Il s'agit là d'une forme de colonisation analogue au rapport colonial unissant le tiers-monde aux pays industrialisés occidentaux : les enfants sont perçus comme des êtres non achevés, comme des êtres « en développement », tout comme les pays dit « sous-développés ».

Le projet *Shootback* présente donc un double intérêt en regard de la problématique jusqu'ici développée. Ce regard « de l'intérieur » est le fruit d'acteurs qui ne sont doublement pas reconnus comme des acteurs sociaux à part entière. De cette double minorisation, pourrait-il surgir du matériel informatif véritable ? À quelle expérience accéderons-nous à travers les images des adolescents et des adolescentes ? Leurs points de vue ajouteront-ils des connaissances au monde ? Pour répondre à ces questions, il faut d'abord nous montrer critiques face à nos réflexes d'adultes. Par exemple, une hypothèse qui semble apparaître spontanément est que les enfants du projet produiront une vision enchantée de la réalité, véhiculée par des modes picturaux affranchis de toute convention photographique. Ma démarche de recherche a consisté, en tout premier lieu, à douter de cet à priori. Et en effet, ce n'est qu'en acceptant la possibilité que le regard des participants au projet *Shootback* puisse véhiculer aussi de l'information, qu'il a été possible de découvrir la valeur informative du corpus retenu.

Le problème statutaire

Le projet *Shootback* n'est pas le seul projet de type humanitaire dans lequel des caméras jetables, ou à prix abordable, sont remises à des enfants de pays défavorisés. L'organisme américain *Kids with Cameras* organise le même genre d'activités à Haïti, à Calcutta et en Palestine. Tout comme l'équipe de Lana Wong, cet organisme vise l'autonomisation des jeunes à l'aide du médium qu'est la photographie¹³. Bien que non généralisée, cette forme récente d'intervention humanitaire affiche des parentés avec les approches poststructuralistes en anthropologie, connues sous le vocable de *courant ethnographique*. Mais le projet de l'équipe *Shootback* n'est pas un projet scientifique, ni un projet de formation aux métiers de la communication. Et ce type

¹³ Sa devise est d'ailleurs « *Empowering children through photography* ». Kids with Cameras (non daté), Site de Kids with Cameras, <<http://www.kids-with-cameras.org/home/>>.

d'expérience demeure aussi marginal en nombre que les analyses scientifiques portant sur ce type de production photographique. Dans la perspective des études en communication, le corpus que constitue l'anthologie *Shootback. Photos by kids from the Nairobi Slums* présente donc un problème statutaire qui n'avait pas été examiné à ce jour. La valeur informative du contenu, que l'analyse du corpus a permis de découvrir, permet d'envisager cette production comme du photojournalisme et de faire valoir, en corollaire, la pertinence d'une approche ethnographique comme source de renouvellement du genre. Cette conclusion permet d'envisager une autre avenue au photojournalisme et constitue une tentative de réponse postcoloniale aux critiques dont il a fait l'objet.

Une expression photographique qui informe¹⁴

Les photographies de l'équipe *Shootback* récuse la conception d'une psychologie de l'enfant gouvernée par un égoïsme et un narcissisme intrinsèques. Les photographies regroupées dans l'anthologie indiquent que les photographes se sont véritablement intéressés à leur communauté et qu'ils ont tenté de transmettre des informations sur celle-ci. L'ouvrage débute avec la description des lieux physiques¹⁵. Les premières images font découvrir le bidonville; un amas de maisons rudimentaires aux toits rapiécés avec des matériaux récupérés maintenus à l'aide de pierres. Les clichés décrivent ensuite des scènes de la vie quotidienne : tâches ménagères, jeux d'enfant, interactions avec les animaux domestiques, activités sportives et exposition mortuaire. D'autres images concernent des événements qui ont suscité la fierté de la communauté, comme la victoire de l'équipe de soccer masculine au championnat national. D'autres photographies traitent des problèmes sociaux, tels que l'inhalation de colle par les enfants ou les effets de l'alcoolisme sur la communauté. Ce croisement de thématiques fait se côtoyer dans le même espace – soit l'anthologie – les aspects les plus misérables de la vie au bidonville et ceux les plus sympathiques. Cet agencement inusité, où alternent bonheur et désolation, fait ressortir que cette communauté, comme chacun de ses habitants, ne saurait être réduite à sa désastreuse situation socioéconomique.

¹⁴ Mon exploration des photographies contenues dans l'anthologie a été guidée par le modèle de sémiotique sociale élaboré par Kress et Van Leeuwen (1996). Cette approche tient compte des propriétés de l'image, de la présentation des personnes et des paysages, de même que de la composition et la modalité visuelles.

¹⁵ À moins d'indication contraire, les photos décrites sont en couleurs.

Sur le plan formel, quelques images sont en noir et blanc, mais la plupart est en couleur. Ces couleurs sont majoritairement vives et les angles de caméras, variés : paysages, portraits, plans moyens et des gros plans. Une grande qualité esthétique se dégage de l'ensemble. Les photographes ne semblent pas avoir eu recours aux effets de dramatisation, tels que l'intensification des contrastes noir/blanc observés dans le documentaire *War Photographer* (Frei, 2001). Leurs images, de facture « naturelle » (œil nu), créent toutefois un curieux effet pour le regard étranger nord-américain. Une photographie, par exemple, montre une scène de baignade où une dizaine d'enfants s'amuse gaiement et en toute complicité avec le photographe. L'éclat de la lumière laisse deviner un soleil radieux et contribue à l'évocation d'une scène de bonheur. L'insalubrité du décor n'en est pas moins réelle et ne peut être ignorée de l'étranger observant cette image.

Dans une autre image, deux enfants se sourient de face, en plan buste, tout en portant un petit contenant à leur visage. L'arrière-plan flou suggère la présence d'adultes à proximité. La lumière est encore une fois éclatante; la situation représentée semble relever de la simple camaraderie. Mais la légende, qui oriente le décodage de l'image, se pose comme l'antithèse de la perception initiale : ces enfants respirent de la colle « afin de ne pas avoir honte lorsqu'ils quêteront dans la rue ». D'autres clichés montrent d'autres situations semblables, dont des scènes où les jeunes font inhaler de la colle à leurs animaux. L'absence d'effet de dramatisation déstabilise le regard formé aux conventions picturales occidentales. Mais ce faisant, ces photographies procurent aussi un autre point vue, celui des jeunes, pour qui ces situations sont « normales », ce que traduisent les modes photographiques qu'ils privilégient.

Une caractéristique dominante de ce matériel réside justement dans les procédés narratifs et iconographiques, où la combinaison du texte et de l'image documente des aspects sociologiques de la communauté. Plusieurs images sont accompagnées de texte ou de courtes légendes. Parfois, le texte remplit une fonction poétique, comme cette photo du ciel où la photographe a rédigé une réflexion amusante. Parfois, le texte établit explicitement une relation avec le destinataire. Les jeunes prodiguent ainsi des conseils à leurs homologues et des explications aux étrangers sur les problèmes de leur société. Bref, le contenu des images des photographes insiste plus sur l'information que sur l'émotion. Grâce à leur position *d'insiders*, les jeunes ont pu adopter les

angles et des prises de vues exceptionnels; exactement ce que cherchent à créer les photojournalistes professionnels étrangers. Dans leur travail d'apprentis photojournalistes, les jeunes ont donc pu éviter une grande partie des obstacles à l'accès aux images auxquels se butent les professionnels du métier. Et effectivement, comme le montre l'anthologie, de tels points de vue renseignent et documentent des aspects de la vie de la communauté rencontrée.

Les photographes ont aussi réalisé de véritables photoreportages. Dans le reportage « Preparing illegal brew », les photographes documentent différents aspects de la fabrication de la bière artisanale locale. Les conséquences individuelles et sociales du phénomène sont, entre autres, abordées. Un autre photoreportage, intitulé « The road to death. A true story by Ali Burisa », respecte aussi les conventions du genre. Un très gros plan sur le visage tuméfié d'un homme étendu sur le sol ouvre le reportage. Le visage est encadré par les mots « Do not steal » en lettres manuscrites accentuées. À droite de l'image, une séquence narrative relate, grâce à la combinaison texte-image, une troublante histoire de justice de foule (*mob justice*). L'homme, un voleur notoire attrapé sur le fait, a été pris à partie par la communauté. Sans l'intervention d'un bon samaritain, l'homme serait sans doute mort des sévices infligés. C'est ce que raconte le photojournaliste, dans son explication des circonstances entourant l'événement. Ce faisant, l'adolescent partage aussi son expérience traumatisante : «... he was beaten very badly that tears started to coming out of eyes with my face full of sorrow... ». Dans la troisième double page, le reportage se termine par un autre très gros plan du visage ensanglanté de la victime. L'auteur a surimprimé le texte suivant sur l'image : « from that day, I knew that mob justice is a bad thing ».

Un autre fait à considérer, pour rapprocher le cas étudié à du travail photojournalistique, est la censure à laquelle les jeunes photographes ont parfois été confrontés. Dans le reportage « The road to death », l'auteur rapporte qu'à un certain moment, les adultes l'ont chassé et lui ont interdit de photographier. Malgré leur position *d'insiders*, les jeunes ont donc été soumis à la règle d'accès à l'image en photojournalisme : « (...) ce qui est photographié, c'est d'abord ce qui peut être photographié, au sens à la fois de possibilité physique et de possibilité morale et d'autorisation morale (Michaud, 2002 : 116). Quant à la notion d'autocensure, que Michaud (2002) semble associer aux prédispositions de la nature humaine, il est intéressant de noter que dans ledit reportage, le photographe a pris de très gros plans, qui semblent aller de pair avec la

stupéfaction et le traumatisme ressentis face à l'événement. Cela rappelle à quel point les codes photographiques ne sont pas innés, mais culturels, et que sans ces codes, le respect de la dignité des victimes serait encore plus problématique. En effet, dans cet exemple, le photographe s'est laissé prendre par les émotions et par un certain voyeurisme aussi. Bien que l'approche ethnographique du photojournalisme permette d'envisager une certaine décolonisation du regard, il n'est donc pas permis de penser qu'elle constituerait une réponse totalement satisfaisante à la critique postcoloniale.

Toute prometteuse que soit l'expérience de l'équipe *Shootback*, sa production doit être aussi soumise à la critique. Les images de l'anthologie sont, comme toutes les autres, produites, partielles et partiales. D'ailleurs, seuls quelques jeunes du bidonville ont été admis dans le projet; l'équipe a donc parlé au nom de tous les autres. Les conditions de production, de diffusion et de réception de l'anthologie sont également méconnues. Par exemple, nous ne savons rien à propos de la formation reçue par les photographes ni des tâches qui leur ont été confiées. Jusqu'à quel point leur quête d'images a-t-elle été structurée par les adultes? Quels critères ont présidé à la sélection des images? Quelle a été l'étendue de la tournée d'exposition? Qui en a été porte-parole à l'étranger? Quelle a été la réception de ces images? L'anthologie ne fournit pas de réponses à ces questions. Des entrevues avec les responsables et les participants fourniraient un complément d'information essentiel à un approfondissement de cette recherche exploratoire. Enfin, le fait que les enfants aient pratiqué une franchise parfois déconcertante dans leurs captures ne devrait pas faire l'impasse sur l'enjeu de présentation de soi qu'implique toute forme de communication humaine (Marc, 1992)¹⁶. Et, ne serait-ce que pour assurer la pérennité du financement des projets de la communauté, les intervenants responsables de la conception de l'album se devaient de présenter une image de réussite du projet.

Conclusion

Le photojournalisme nous a habitués aux images qui génèrent de l'émotion. En référence aux fonctions du langage du linguiste Jakobson, ces images sont conatives : elles insistent sur le destinataire et cherchent à émouvoir. Le processus conduisant à ce résultat est dévoilé dans le

¹⁶ Goffman a aussi abordé ce phénomène. Il décrit cette valeur sociale positive recherchée comme une « face » revendiquée par un individu, grâce à une mise en scène destinée à produire cet effet (Goffman, 1973).

documentaire *War photographer*, cité précédemment (Frei, 2001). Dans le confort de leurs bureaux, les responsables sélectionnent les images d'après leur effet dramatique perçu et anticipé. Plus loin dans le documentaire, le photojournaliste tient un discours engagé qui met l'accent sur les risques du métier et les sacrifices personnels exigés pour le pratiquer. L'aspect monétaire est complètement éludé du documentaire, comme si le processus de production, de diffusion et de circulation des images publiées se situait en marge du circuit économique dans lequel elles sont pourtant bel et bien insérées¹⁷. Les projets tels que *Shootback* logent à une tout autre enseigne, celle de l'intervention humanitaire et de l'aide internationale. Les responsables ont été emballés par les résultats obtenus, car l'entreprise a mobilisé les participants et leur a permis de vivre une expérience enrichissante. Lana Wong, qui a dirigé les participants, conclut que personne n'aurait pu produire une vision aussi juste de la réalité des enfants du bidonville que les enfants eux-mêmes. Le projet a manifestement rempli ses fonctions humanitaires.

J'ai toutefois proposé ici de considérer l'anthologie sous un autre angle, soit d'envisager les photographies des participants pour leur potentielle valeur informative, ce qui pourrait avoir des conséquences sur leur éventuelle utilisation par des entreprises de presse. Pour ce faire, j'ai tenté d'évaluer si ces images, d'abord conçues à des fins expressives, étaient susceptibles de nous apprendre quelque chose. Dans la foulée de la critique postcoloniale du photojournalisme et du développement international (Rist, 1996; Hours, 1998; Boltanski, 1999; Brauman, 2005;), le cas que j'ai retenu présentait un double avantage : le renversement du traditionnel rapport « photographiant-photographié », présent dans le photojournalisme, et l'intégration d'un point de vue occulté dans les actualités internationales, à savoir celui des enfants et des adolescents.

Néanmoins, la proposition que je formule dans cette note de recherche, quant à un potentiel renouvellement du photojournalisme humanitaire grâce à une approche ethnographique, n'a rien de dogmatique. Je ne propose pas de remplacer un régime de vérité pour un autre, ni de prôner une option dont l'opérationnalisation serait impossible à généraliser dans le système médiatique actuel. Par contre, la mise en valeur des propriétés informatives des clichés réalisés par les habitants de Mathare incite à considérer sérieusement ce que pourrait ajouter, même à petite

¹⁷ Il n'est pas inutile de mentionner que les prix prestigieux de photojournalisme sont généralement assortis de bourses très généreuses. Et qu'ils en soient dotés ou non, ces prix ont pour effet d'augmenter significativement la valeur marchande de ces images.

échelle, l'introduction de cette approche au sein du photojournalisme. L'approche ethnographique, utilisée en anthropologie culturelle et dans certaines organisations communautaires et internationales, propose des manières de faire et de voir permettant d'aller en ce sens et dont pourraient s'inspirer les responsables des salles de presse. Les résultats du projet *Shootback* tendent à montrer, en effet, qu'une telle approche offre un contre-poids à certaines limites du regard extérieur jusqu'ici posé sur le tiers-monde et les pays en voie de développement.

Même si ce n'était pas sa fonction première, le projet a livré du contenu qui informe davantage qu'il n'émeut. La fonction du projet était expressive, c'est-à-dire que le projet avait d'abord pour vocation de permettre l'expression des auteurs, donc d'insister sur les émetteurs. Les participants se sont manifestement engagés pleinement dans cet exercice de communication et ce sont eux qui ont été mis à l'avant-plan des manifestations publiques visant à publiciser les résultats de leur entreprise – l'anthologie et une exposition. Qui plus est, les profits de l'ouvrage sont destinés à reconduire le projet, et non au profit et au prestige d'un individu. Les entreprises de presse ne pourraient-elles pas songer à l'achat de ces droits, qui permettraient de soutenir des initiatives locales tout en répondant à des impératifs d'information? Ma recherche exploratoire m'amène à penser que ces propositions pourraient s'avérer fructueuses dans un objectif de transformation des modes de représentation visuelle en photojournalisme. On peut aussi formuler l'hypothèse que de telles images susciteraient un réel intérêt chez le public.

Mon projet d'investigation exploratoire, qui s'est amorcé avec un questionnement quant aux implications d'un mode privilégié de représentation visuelle du photojournalisme, m'a conduite vers des champs de recherche où les enjeux de la représentation de l'altérité avaient déjà été pris au sérieux. Cette démarche transdisciplinaire m'a permis d'explorer les apports potentiels de différents domaines de recherche au champ de l'information et de la communication. Ainsi, les études photographiques, les études sur la culture visuelle (*visual culture*), de même que les études en développement international m'ont amenée à poser des regards croisés sur mes motivations de départ reliées à l'éthique de la représentation. Il m'a semblé que cette réflexion éthique sur la représentation de l'altérité dans le photojournalisme se trouvait enrichie, lorsque située au carrefour de ces champs d'études où un questionnement similaire avait déjà fait l'objet de travaux

substantiels. Les riches matériaux se situant à cette intersection permettent non seulement de réfléchir à un problème de la presse internationale, le photojournalisme, mais aussi d'envisager les problèmes éthiques et méthodologiques que pose la représentation de l'Autre dans la recherche menée avec des sujets humains. En effet, nos recherches en communication exigent aussi que nous nous interroguions sur nos manières de représenter les personnes qui acceptent de participer à nos projets. Cette note de recherche a été pour moi une expérience d'exploration de cette responsabilité qui nous incombe dans la description, textuelle ou photographique, des réalités individuelles et sociologiques que nous investiguons.

Bibliographie

BRAUMAN Rony (2005), « De la “mission civilisatrice” » coloniale à l’ingérence humanitaire », 20 octobre, <<http://www.ldh-toulon.net/article.php3?id.article=920>>.

BHABHA Homi K. (1997), « The other question : The stereotype and colonial discourse », dans Evans et Hall (dir.), *Visual Culture : The reader*, Thousand Oaks : Sage Publications , p. 370-379.

BOLTANSKI Luc (1999), *La souffrance à distance*, Paris : Métailié, 286 p.

D’ALAYER Christian (2006), *Un crime médiatique contre l’Afrique*, Latresne : Le Bord de l’eau, 220 p.

EVANS Jessica et Stuart Hall (dir.) (1997), *Visual culture : The reader*, Thousand Oaks : Sage Publications, 478 p.

FREI David (2001), *War photographer*. Paris : Éditions Montparnasse, DVD, 96 min.

GOFFMAN Erving (1973), *La mise en scène de la vie quotidienne 1*, Paris : Éditions de minuit, 256 p.

HICKS Wilson (1973), *Words and pictures. An introduction to photojournalism*, New York: Arno Press, 171 p.

HOURS Bernard (1998), *L’idéologie humanitaire ou le spectacle de l’altérité perdue*, Paris : L’Harmattan, 173 p.

JENKS Chris (2005), *Childhood*, Londres : Routledge, 173 p.

KRESS Gunther et Theo VAN LEEUWEN (1996), *Reading images : The grammar of visual design*, Londres : Routledge, 288 p.

LAFRANCE Jean-Paul, Anne-Marie LAULAN et Carmen RICO (dir.) (2006), *Place et rôle de la communication dans le développement international*, Montréal : Presses de l’Université du Québec, 192 p.

MARC Edmond (1992), *Identité et communication*, Paris : Presses universitaires de France, 262 p.

MICHAUD Yves (2002), « Critiques de la crédulité », *Études photographiques*, n° 12, p. 111-125.

MITCHELL Claudia et Jacqueline REID-WALSH (2002), *Researching children’s popular culture*, London: Routledge, 227 p.

ROHDE Rick (1998), « How we see each other : Subjectivity, photography and ethnographic re/vision », dans HARTMAN Wolfram, SILVESTER Jeremy et Patricia HAYES (dir.), *The*

colonizing camera : Photographs in the making of namibian history, Athens: Ohio University Press, p. 186-205.

RIST Gilbert (1996), *Le développement. Histoire d'une croyance occidentale*, Paris: Les Éditions Science Po, 432 p.

ROSE Gillian (2001), *Visual Methodologies*, Thousand Oaks : Sage Publications, 229 p.

SALLES Daniel (non daté), « Rapide histoire du photojournalisme », site du CRDP Académie Grenoble, <http://www.crdp.ac-grenoble.fr/cddp26/services/action/pnr/pages/photo_presse/historique.htm>.

SILVESTER Jeremy et Patricia HAYES (1998), *The colonizing camera : Photographs in the making of namibian history*, Cape Town : University of Cape Town Press, 220 p.

SONTAG Susan (2003), *Devant la douleur des autres*, Paris : Christian Bourgeois, 138 p.

WONG Lana (dir.) (1999), *Shootback. Photos by kids from the Nairobi slums*, London: Booth-Clibborn Editions, 192 p.

Notice biographique :

Caroline Caron est doctorante en communication à l'Université Concordia. Elle s'intéresse au rôle des médias dans la construction de la réalité sociale, notamment dans la définition et la résolution des problèmes sociaux. Ses articles et comptes rendus de lecture ont paru, entre autres, dans *Canadian Journal of Communication*, *Communication & Organisation*, *Médiamorphoses*, *Recherches féministes*, *Telos* et *The International Journal of Francophone Studies*. Ses recherches sont soutenues par le CRSH et la Fondation Trudeau.

Sa thèse porte sur les réactions d'adolescentes québécoises face à la controverse suscitée par la « mode sexy » dans l'espace public/médiatique et dans les discours savants, ainsi qu'aux effets institutionnels qui en ont découlé, comme le mouvement de réforme des codes vestimentaires dans les écoles primaires et secondaires québécoises.