



# UNIVERSITÉ DE STRASBOURG

**ÉCOLE DOCTORALE Sciences humaines et sociales - Perspectives  
européennes (ED SHS-PE)**

**LinCS - UMR 7069**

## THÈSE présentée par :

**Amandine TURRI HOELKEN**

soutenue le : **15 mars 2024**

pour obtenir le grade de : **Docteur de l'université de Strasbourg**

Discipline/ Spécialité : **Ethnologie**

**La photographie documentaire dialogique : entre  
démarches artistique, politique et  
anthropologique.**

**Partie 2**

### THÈSE dirigée par :

**M. MONNERIE Denis**

Professeur d'anthropologie émérite, Université de Strasbourg

### RAPPORTEURS :

**MME FERRET Sandrine**

**MME CUNY-ROBERT Cécile**

Professeure d'arts plastiques émérite, Université de Rennes  
MCF- HDR de sociologie, Université Gustave Eiffel

### AUTRES MEMBRES DU JURY :

**M. BEAUCHEZ Jérôme**

**MME CHAVE-DARTOEN Sophie**

**MME CLERC-RENAUD Agnès**

**MME DURAND Marie**

Professeur d'anthropologie et de sociologie, Université de Strasbourg  
MCF - HDR d'anthropologie, Université de Bordeaux  
Professeure d'anthropologie, Université de Guyane  
MCF d'anthropologie, Université de Strasbourg

# Sommaire

Introduction .....23

De l’expérimentation à la théorie .....23

Avant-propos sur le concept de dialogie .....25

Un terrain ethnographique photographique et dialogique .....26

De l’ethnologie visuelle à l’anthropologie visuelle .....28

Présentation du plan.....30

---

## Partie I

### Ethnographie et ethnologie du projet ZONE 54 .....33

Introduction ..... 35

De la photographie à l’écriture .....35

De l’ethnographie à l’ethnologie visuelle .....36

### I. État de l’art .....39

#### A. Des « jeunes en errance » aux « punks à chien » : les zonard.e.s vu.e.s par le travail social, les sciences sociales et les médias ..... 40

a. Recherche-action : les « jeunes en errance » et les « zonard.e.s » de François Chobeaux ..... 41

1. Les zonard.e.s : un nouveau terrain à explorer .....41

2. Des années 1990 aux années 2010, un même terrain ? .....42

3. Jeunes en errance ou zonard.e.s ? .....44

4. De la recherche distanciée à l’observation participante : différentes interprétations .....45

5. Les festivals : une vie intensifiée .....50

6. L’adaptation des zonard.e.s à la recherche .....53

7. Actualisation du concept des jeunes en errance .....56

b. Recherches en sciences de l’éducation : les zonard.e.s de Tristana Pimor 59

1. De la distance à la collaboration : s’adapter à son terrain .....59

2. Une approche sociologique des zonard.e.s : entre carrière et déviance.....61

3. Les quatre constructions identitaires zonardes .....62

Les satellites .....63

Un style « teuffeur » .....64

Les relations entre les satellites et les zonard.e.s expert.e.s .....67

Les Zonard.e.s Intermittent.e.s (ZI).....70

Les Zonard.e.s Expert.e.s (ZE).....71

Le squat comme logement.....87

Du RSA à la manche : entre aide institutionnelle et autonomie financière .....91

c. Représentation médiatique : les « punks à chiens » ..... 133

1. Une dénomination médiatique à succès.....133

2. Représentation télévisuelle .....134

3. Représentations musicales.....138

30 millions de punks (punkachien), Fatals Picards .....138

Punk à chien, Oldelaf et Monsieur D.....139

4. Représentation cinématographique.....140

B. Réflexions autour de la dénomination « zonard » :.....142

a. Pertinence du terme « zonard » :..... 142

b. Des zoniers aux zonard.e.s : une approche historique ..... 143

1. Les zonier.e.s de 1910 à l’entre-deux-guerres.....144

2. Des zonier.e.s aux zonard.e.s, de l’après-guerre aux années 1970.....145

II. Ethnographie visuelle : temporalités, spatialités, circulations et intentions du projet ZONE 54 .....151

A. Une première expérience de terrain.....152

a. L’amorce du projet ZONE 54 ..... 152

1. Méthodologie ethnographique et dialogique du projet .....152

2. Un premier interlocuteur : Cynok .....155

b. Les premières rencontres .....156

1. Des journées en compagnie de Cynok, Karine et Lucas.....156

2. Première impression : la mouvance .....157

3. La première expérience photographique .....160

c. Trouver une nouvelle porte d’entrée .....164

1. De retour sur le terrain, rencontre avec Yann et Vince.....164

2. De nouvelles perspectives avec la rencontre de Clément .....166

B. Un nouveau départ ..... 168

a. De nouvelles rencontres.....168

1. Un nouvel interlocuteur : Marteens .....168

2. Un après-midi avec Clément, Mathieu, Céline et James .....170

b. Une rencontre déterminante .....172

1. Un rendez-vous manqué... .....172

2. ... qui permet la rencontre de John .....174

3. Un nouveau départ .....176

C. En route pour l’aventure .....177

a. Les premières photographies .....177

1. Une journée mouvementée .....177

2. La position du photographe .....184

b. Une première étape solitaire .....185

1. Le soutien de la Zone .....185

2. Un été a Nancy : la découverte des squats .....188

3. Un automne à Nancy : retrouvailles avec Cynok .....191

4. Un hiver entre Nancy et Paris .....194

5. Un printemps à Nancy : des liens solides.....199

c. Une seconde étape : subventions et photographies partagées.....200

1. Hiver 2014-2015 : les premiers soutiens institutionnels .....200

2. L’impression de tirages de lectures .....204

3. Un nouveau médium : le son .....207

4. Donner des appareils photo .....209

5. Une sortie hors de la Zone : les jeux Olympunk .....210

D. Après le terrain : expositions et contacts .....218

a. La première exposition : le Centre Culturel George Pom It Up (CCGP)..... 218

b. Les dernières photographies ..... 222

c. Les contacts depuis 2017 ..... 224

1. Un suivi régulier et des collaborations continues .....224

2. L’écriture de la thèse et de nouveaux projets .....225

III. Ethnologie visuelle : création d’un documentaire dialogique ..... 231

A. Construire avec l’autre ..... 232

a. Les différentes relations tissées ..... 232

- 1. Les interlocuteurs secondaires..... 233
- 2. Les interlocuteur.ice.s privilégié.e.s..... 235
- 3. Les collaborateur.ice.s ..... 237

b. Des méthodes de travail collaboratives : la mise en place ..... 239

- 1. Montrer et discuter autour des photographies ..... 239
- 2. Donner des appareils photographiques ..... 243
- 3. Expérimenter la monstration ..... 244
- 4. D’autres expérimentations ..... 246

B. Ethnographie visuelle : la récolte des données ..... 248

a. Les données totales ..... 248

- 1. Mes photographies..... 250
- 2. Les photographies d’Emy, Fils, Tristan, Karine et James ..... 252

b. Ethnologie visuelle : le tri des données ..... 260

- 1. Les différents projets de ZONE 54 ..... 261
- 2. ZONE 54 : I Love You Fuck Off ..... 262
- 3. ZONE 54 : à la recherche des punks à chiens ..... 264
- 4. ZONE 54 : Unrestricted Area..... 264
- 5. ZONE 54 : Unrestricted Area (MCL) ..... 266
- 6. ZONE 54 : Unrestricted Area (La chambre)..... 268
- 7. Vers un changement de paradigme : l’émergence d’un intérêt pour les œuvres dialogiques ..... 268

c. Ce qui est montré ..... 270

- 1. Les thématiques travaillées en tant que séquences ..... 270
  - Les personnes..... 270
  - Les squats : une diversité d’habitats..... 274
  - Le Squat «Leclerc» ..... 274
  - La manche ..... 286
  - Déambulation ..... 288
  - Terrain vague..... 290
  - Vie sociale ..... 292
  - Festival/voyage ..... 294
  - Les séquences réflexives ..... 296
- 2. Les thématiques secondaires et latentes ..... 300
  - L’alcool..... 300
  - Les chiens..... 302
  - Le mouvement punk ..... 302

C. Du fond à la forme..... 305

a. Dissembled Movies

- 1. Une organisation séquentielle..... 307
- 2. Différents fils narratifs ..... 308
- 3. Montrer son intentionnalité ..... 310
- 4. Mise en espace ..... 310

b. La polyphonie ..... 314

- 1. Les séquences narratives extensives ..... 314
- 2. La polyphonie des images ..... 318
- 3. La polyphonie avec le son ..... 318

c. Un projet qui se complexifie avec le temps, d’autres expérimentations de ZONE 54 ..... 319

- 1. Portfolio ..... 319
- 2. Instagram ..... 320

Conclusion ..... 327



Partie II  
La photographie documentaire dialogique..... 345

Introduction ..... 347

De l’ethnologie visuelle à l’anthropologie visuelle .....347  
De l’anthropologie visuelle à la dialogie .....347  
De la dialogie à la photographie documentaire dialogique .....348

I.État de l’art ..... 351

— Définitions et réflexions autour de la dialogie dans les sciences sociales.....351

A.Pertinence et méthodologie de la recherche .....352

a. L’irréductibilité de Bakhtine : une œuvre fragmentaire entourée de controverses ..... 353

1. La biographie de Mikhaïl Bakhtine .....353

2. Une pensée en mouvement .....355

3. Les controverses à propos des œuvres de Bakhtine.....358

b. Méthodes et ouvrages utilisés pour dessiner les contours de la dialogie .....360

1. La sélection des livres de Bakhtine .....360

La poétique de Dostoïevski, 1929 ; 1970 (2de édition) ..... 360

Esthétique et théorie du roman (1987) ..... 361

Pour une philosophie de l’acte (2003) ..... 363

Esthétique de la création verbale (1984)..... 363

2. Autres ressources utilisées .....364

B.Origines et définition de la dialogie .....364

a. Les origines du roman dialogique .....365

1. Le dialogue socratique et la satire ménippée .....365

2. Le carnaval .....366

b. Définition de la dialogie .....369

1. Dialogie : littérature ou sciences sociales ? Quelques clarifications. ....370

2. Le rapport à l’autre dans la dialogie : entre individualisme et interactionnisme .....371

Une conception individualiste ..... 371

L’individu en tant qu’agent ..... 372

Une approche interactionniste ..... 375

L’importance de l’inachèvement ..... 377

La place de l’auteur ..... 378

3. La dialogie et le rapport aux idées et à la connaissance .....380

Les idées..... 380

La connaissance ..... 382

Une connaissance polyphonique ..... 383

4. La dialogie et les procédés artistiques .....385

L’ethnologie et les procédés artistiques dans les romans.....385

La place des lecteur.ice.s ..... 387

C. Un concept en phase avec d’autres conceptions épistémologiques en sciences sociales .....391

a. Une critique des sciences « traditionnelles » .....392

1. Critique du rationalisme .....392

2. Le monde n’a pas à être lu .....396

3. Critique du relativisme .....400

b. (Re) définition de l’objectivité .....401

1. Des positions différentes à travers des notions proches .....401

2. La place du chercheur.e .....405

3. L’importance de l’inachèvement .....407

5. Une épistémologie éthique et responsable .....411

— La dialogie dans le champ de la photographie..... 415

A. Du paradigme de l’image-empreinte à la dialogie .....416

a. Premier changement du régime de vérité de la moitié du XIXe à la fin du XXe siècle : la photographie comme empreinte .....417

1. La modernité photographique : entre aspirations et craintes .....417

2. Le cas particulier de la photographie anthropométrique .....422

b. Naissance et crise de la photographie d’information : des années 1900 aux années 1970 .....427

1. Une histoire complexe et ambivalente .....427

L’engagement de Lewis Hine ..... 428

L’évolution de la photographie documentaire aux États-Unis : de la straight photography à l’humanisme, redécouvertes d’Atget et de Hine..... 430

Le documentaire en Europe : du réalisme merveilleux au réalisme social ..... 434

L’évolution du photoreportage ..... 438

La photographie humaniste ..... 441

2. La crise de l’information .....445

La guerre du Vietnam : une transition vers de nouveaux paradigmes ..... 445

La transformation de la photographie de reportage ..... 446

De la photographie humaniste à la photographie humanitaire ..... 450

Joan Fontcuberta : un exemple emblématique de cette période ..... 452

3. La réponse du reportage d’auteur .....454

Photographie de presse et art contemporain ..... 455

c. Second changement du régime de vérité à partir des années 1980 : de la crise à la dialogie .....459

1. L'idéologie de la communication .....459

2. La réapparition de la photographie documentaire .....460

3. Vers un monde en réseau .....463

B.La photographie documentaire dialogique.....469

a. Réflexion sur l'utilisation du terme « dialogie » par des chercheur.e.s en histoire de la photographie et en anthropologie.....469

1. La réception du concept de dialogie .....472

2. Interpellations et modulations du concept de dialogie.....473

Le Social .....473

L'altérité .....474

Le rapport à la connaissance .....475

Autres caractéristiques liées à la dialogie .....477

b. Définir la photographie documentaire dialogique .....479

c. Présentation des œuvres et photographes étudié.e.s .....482

1. Choix des photographes et méthodes de travail .....482

2. Présentation des photographes .....484

Susan Meiselas, *Kurdistan: In the Shadow of History* et *Nicaragua*.....484

Allan Sekula, *Fish Story*.....485

Marc Pataut, *Cornillon le Grand Stade* et *Sortir la tête, Pays, paroles, images*.....486

Gilles Saussier, *Studio Shakhari Bazar* et *Le tableau de chasse* .....487

Mes projets .....488

ZONE 54 .....488

*Ahllanwasahllan*/بي اڭنو .....488

II.Altérité .....491

A.Aller du « je — tu » vers le « nous » .....492

a.L'autre comme sujet.....492

1. Les relations dans le projet *Ahllanwasahllan*/بي اڭنو .....493

Les différentes relations tissées .....494

2. Prendre puis laisser sa place .....495

Trouver sa place en tant que photographe .....495

Une transition vers un positionnement dialogique .....498

b. Des interlocuteur.ice.s considéré.e.s comme des collaborateur.ice.s .....500

1. Montrer et discuter des photographies .....501

Les différentes étapes *Ahllanwasahllan*/بي اڭنو .....501

Le don et contre-don : *Cornillon*, de Marc Pataut .....502

Ouvrir un dialogue avec les interlocuteur.ice.s : *Le tableau de chasse* et *Studio Shakhari Bazar* de Gilles Saussier .....504

Du témoignage à la collaboration : *Nicaragua* et *Kurdistan : In the Shadow of History* de Susan Meiselas .....506

Les avantages d'un travail collaboratif et photographique .....508

2. Donner des appareils photographiques .....510

L'apprentissage de la photographie dans le cadre *Ahllanwasahllan*/بي اڭنو .....510

Regards croisés : dévoiler d'autres visions du monde.....511

Laisser l'autre composer son récit : Meiselas et Pataut .....514

La co-création photographique : redéfinir le regard à travers des ateliers participatifs .....514

3. Expérimenter la monstration .....520

Construire ensemble : les trois étapes de restitution d'*Ahllanwasahllan*/بي اڭنو .....520

Co-construire l'exposition : les démarches de Pataut et Soichet .....522

4. D'autres socialisations.....523

Rencontre entre les interlocuteur.ice.s et les spectateur.ice.s .....523

Créer son public : rencontres et débats à destination des spectateur.ice.s .....524

c. Des expositions par et pour les interlocuteur.ice.s .....527

1. Un travail ancré dans des territoires.....527

2. L'exposition comme contre-don .....528

3. L'exposition comme processus de dialogue .....529

4. Des spectateur.ice.s aux acteur.ice.s impliqué.e.s .....530

d. De la participation au témoignage .....532

1. Constituer un public large, concerné et impliqué.....532

2. Des spectateur.ice.s témoins.....534

B.De l'ethnologue à l'entremêleur.se : les différents rôles des photographes sur le terrain .....537

a. Le photographe ethnologue .....538

1. L'ethnologue.....538

L'importance du terrain.....538

Le dialogue.....540

Un processus de recherche entre art et ethnologie.....542

2. L'ethnologue visuel .....544

Être en phase avec la situation à photographier .....545

Multiplier les points de vue.....548

L'observation filmée .....550

La « non-interaction modélisée » .....554

Du photographe révélé au photographe photographié.....556

**b. L’entremêleur.se et la photographie partagée .....558**  
1. Le rôle de l’entremêleur.se.s.....558  
2. Entre collaboration et désillusion : vers une photographie partagée .....561

**C. Reconsidération du rôle de l’auteur.e .....564**

**a. Remise en cause de l’autorité ethnographique ..... 564**

**b. Une critique du rôle de l’auteur.e.....567**  
1. Les raisons de la critique du rôle de l’auteur.e.....567  
2. Une reconfiguration du rôle de l’auteur.e .....570

**III.Déconstruire pour reconstruire..... 575**

**A. Une vision critique du monde .....575**

**a. Une critique des médias .....575**

**b. Une critique du discours artistique ..... 583**

**c. Une nouvelle vision du document .....587**  
1. Du modernisme à la dialogie ..... 587  
2. Le document dans la photographie documentaire dialogique ..... 588

**d. Une nouvelle vision du documentaire .....591**  
1. Une exigence éthique .....591  
2. L’éthique dans la photographie documentaire dialogique .....593

**B.Une construction des épaisseurs .....597**

**a. Une description dense .....597**  
1. La description dense selon Geertz .....597  
2. La description dense dans les documentaires dialogiques .....599  
    L’interprétation ..... 599  
    L’importance de la contextualisation des images ..... 602  
    Le documentaire comme espace d’échange..... 603

**b. Le réalisme critique .....604**  
1. Les enjeux du réalisme critique.....604  
2. La construction d’un documentaire réaliste .....606

**c. Une approche historique ..... 610**  
1. Une approche historique des sujets étudiés ..... 610  
    Une réactualisation de l’histoire : Gilles Saussier et Susan Meiselas..... 610  
    Une approche matérialiste de l’histoire : Allan Sekula..... 613  
    Les outils utilisés : le témoignage et les documents ..... 614

2. L’historicisation des images .....615  
    La mise en contexte de leurs images..... 616  
    Réflexions autour de l’histoire du documentaire..... 619

**C. Des formes à repenser .....621**

**a. Les procédés artistiques qui mettent en avant l’inachèvement ..... 621**  
1. La reconnaissance d’une dimension lacunaire et polyphonique  
de l’image ..... 621  
2. La construction d’une réponse non-totalisante ..... 626  
3. De l’adaptation à l’expérimentation ..... 628  
    La bricologie ..... 633

**b. Les procédés artistiques mis en place dans la photographie documentaire  
dialogique ..... 634**  
1. Des allers-retours..... 635  
    Entre les mots et les images : les allers-retours dans *Fish Story* de Sekula..... 635  
    Boucles et triangulations narratives dans *Le Tableau de Chasse* de Gilles Saussier ..... 638  
2. Une organisation séquentielle..... 642  
    Les séquences dans *Fish Story* d’Allan Sekula ..... 644  
    La séquence « Seventy in seven », *Fish Story*, Allan Sekula..... 646  
3. Un dispositif fragmentaire ..... 650  
4. Des dispositifs polyphoniques ..... 654  
    Une polyphonie des médiums et des images ..... 654  
    Une polyphonie du sens ..... 655

**Conclusion ..... 659**

---

**Conclusion ..... 663**

**Enjeux et difficultés ..... 663**  
**La Zone : le choix d’une approche de biais ..... 663**  
**La dialogie : un partage du sensible..... 666**  
**La photographie documentaire dialogique : pour une épistémologie responsable  
et joyeuse ..... 669**  
**Perspectives ..... 670**

**Bibliographie ..... 675**

**Index.....693**

**PARTIE II**  
**LA PHOTOGRAPHIE**  
**DOCUMENTAIRE**  
**DIALOGIQUE**

# Introduction

## De l'ethnologie visuelle à l'anthropologie visuelle

Cette thèse propose d'explorer les enjeux et les contributions de la photographie documentaire dialogique dans les domaines de la photographie et de l'anthropologie. Son objectif principal est de pénétrer et d'actualiser le concept de dialogie en anthropologie visuelle. Historiquement, la photographie a souvent été confinée à des rôles illustratifs et décoratifs (Piette, 2007 ; Conord, 2007). Le documentaire, en particulier dialogique, tel qu'il se dessine depuis les années 1980, ouvre de nouvelles perspectives pour l'utilisation de la photographie, orientant davantage son application vers la compréhension du monde social.

Cette deuxième partie complète la première, en explorant plus en détail certains aspects. Ceci en croisant divers travaux documentaires dialogiques avec différents concepts tels que la pensée complexe, le point de vue situé, la description dense, le réalisme critique, la bricologie, etc. J'aborderai, en effet, un versant plus théorique et conceptuel de la photographie documentaire dialogique. Alors que dans la première partie, le plus souvent, les photographies précédaient l'écriture, cette fois-ci, j'étudierai différentes théories et différentes démarches photographiques. Mon approche se déploie de façon plus large et comparatiste. Car après avoir proposé une description de ma propre recherche ethnographique et visuelle, cette partie explore plus largement certains des enjeux de l'anthropologie visuelle en se référant à diverses démarches conceptuelles et photographiques. L'objectif est de cerner les enjeux liés à la photographie documentaire dialogique.

## De l'anthropologie visuelle à la dialogie

Est-ce moi qui ai trouvé dans Bakhtine des réponses à d'anciennes questions concernant ma pratique, ou est-ce Bakhtine qui a développé une théorie particulièrement compatible à une certaine pratique de la photographie aujourd'hui ? La similarité de nos façons d'envisager le monde, la recherche et la connaissance est étonnante. J'ai trouvé chez lui la confirmation de certaines de mes intuitions de

jeune photographe il y a plus de dix années de cela. En découvrant le concept de dialogie, j'ai trouvé des réponses aux pratiques collaboratives que j'ai mises en place dans mes projets. Cela a suscité des questions épistémologiques et éthiques qui résonnent encore en moi aujourd'hui. J'ai aussi trouvé dans l'œuvre de Bakhtine l'affirmation d'un positionnement interdisciplinaire, que je défends dans cette thèse : des aspects ethnographiques et ethnologiques, abordés dans la première partie, des aspects philosophiques — sur l'éthique et le politique — et des aspects historiques — à travers l'histoire de l'art et de la photographie. Comme le souligne Myriam Désert (1997), la pensée de Bakhtine est intéressante parce qu'elle est complexe, fluide et inachevée, et laisse ainsi une large place à l'interprétation :

« Un texte cherchant pourtant à définir le système de pensée de Bakhtine, tourne à la rêverie romantique des ruines : la pensée de Bakhtine est une cathédrale détruite, la nef manque, il ne nous reste que des absides. »

Ce qui pourrait être considéré comme un défaut est, à mon sens, sa grande qualité et contribue aujourd'hui, un siècle plus tard, à la vitalité du concept de dialogie.

## De la dialogie à la photographie documentaire dialogique

Cette dernière partie s'articule autour de quatre grandes discussions. Celle qui occupe le premier chapitre nous éloignera un moment des questions visuelles pour nous amener vers la définition que Bakhtine donne de la dialogie. Il situe ses prémisses dans l'Antiquité grecque, au sein des genres de la satire ménippée et du dialogue socratique et met en lumière l'importance du carnaval dans la création du roman dialogique au XXe siècle. Au travers de ces analyses, je montrerai que le rire, l'échange et le questionnement sont des valeurs centrales, tant dans l'analyse des romans de Dostoïevski que pour la photographie documentaire. Ces analyses me permettront de définir la dialogie et les caractéristiques qui l'accompagnent : le rapport à l'autre, à la connaissance et les procédés artistiques dialogiques mis en place.

La seconde partie se penchera sur la manière dont la dialogie est appréhendée dans les sciences sociales et l'histoire de la photographie. Dans un premier temps, je m'intéresserai à des concepts voisins de la dialogie, élaborés par trois chercheur.e.s dans les années 1980 et 1990 : la pensée complexe d'Edgar Morin, le point de vue situé de Donna Haraway et la praxis de Cornelius Castoriadis. Puis je me concentrerai sur la manière dont la dialogie trouve sa place dans l'histoire de la photographie. Un bref historique de la photographie informative sera d'abord présenté pour

contextualiser l'émergence de la photographie documentaire dialogique dans les années 1980 et 1990.

Les chapitres II et III seront consacrés à des études de cas et des réflexions autour de la photographie documentaire dialogique. Le chapitre II abordera la thématique de l'altérité en questionnant la place des interlocuteur.ice.s et des photographes. Nous verrons qu'un documentaire dialogique, en considérant les interlocuteur.ice.s comme des collaborateur.ice.s instaure des positionnements spécifiques, qui remettent en cause une forme d'autorité ethnographique. Le chapitre III portera sur la place dévolue à la connaissance dans un documentaire dialogique. En déconstruisant les discours et les pratiques liés à la photographie de reportage et artistique, les photographes documentaires dialogiques tentent de transmettre des connaissances différemment, en participant à une description dense de la réalité et en ouvrant la voie à un réalisme critique. Les dispositifs de monstractions et les procédés artistiques qu'ils emploient contribuent à mettre en avant la manière dont le terrain est envisagé : dense, inachevé et inachevable.

La photographie documentaire dialogique, plus qu'un style ou un courant, est avant tout à considérer du point de vue de ses méthodes. Cela englobe un rapport d'altérité, d'écoute et de dialogue sur le terrain et une collaboration avec les interlocuteur.ice.s tout au long du projet. Dans cette perspective, le travail de recherche photographique se veut collectif de bout en bout.



# I. État de l'art

La définition de la photographie documentaire dialogique est l'un des points clés de cette thèse. Afin d'aborder ce sujet, il est essentiel de comprendre la notion de dialogie telle que l'a pensée Bakhtine. Après avoir exposé ma méthode de recherche, j'explorerai les origines du concept de dialogie. Une fois ces fondations posées, la définition du concept de dialogie sera approfondie de manière plus exhaustive. Je montrerai que cette approche entre en résonance avec plusieurs théories des sciences sociales élaborées dans les années 1990. À partir de ces considérations, je définirai les enjeux de la photographie documentaire dialogique en commençant par une analyse historique de la photographie-document. En examinant de près l'évolution du terme « dialogie » depuis les années 1990, notamment dans les domaines de la photographie et de l'anthropologie, je définirai les enjeux et les caractéristiques de la photographie documentaire dialogique. Ce détour par un état de l'art a pour but d'établir une base solide, sur laquelle m'appuyer pour décrire et analyser les spécificités à travers des études de cas.

## — Définitions et réflexions autour de la dialogie dans les sciences sociales

Bakhtine développe une pensée riche et parfois complexe, demandant une approche méthodologique sérieuse pour éviter tout malentendu et contresens dans la compréhension de ses idées. Deux éléments rendent cette démarche particulièrement délicate : la nature inachevée de certains de ses écrits et la controverse entourant la paternité de certaines de ses œuvres.



Après avoir clarifié ces éléments, mon analyse se concentrera sur les racines de la dialogie telles que les situe Bakhtine : dans le dialogue socratique, la satire ménippée et le carnaval. Ensuite, je m'efforcerai de proposer une définition exhaustive des caractéristiques de la dialogie, telle que la conçoit Bakhtine. Des parallèles seront ensuite établis entre ce concept et trois autres théories provenant des sciences sociales : la pensée complexe d'Edgar Morin, le point de vue situé de Donna Haraway et la praxis de Cornelius Castoriadis. Toutes ces approches abordent les thèmes de la multiplicité des points de vue, de la position du chercheur.e et de la responsabilité, tant envers soi-même qu'envers autrui.

## A. Pertinence et méthodologie de la recherche

Avant toute chose, bien que j'étudie ce concept depuis dix ans, il m'importe de souligner quelques paramètres de ma recherche. Le premier aspect à considérer est ma connaissance imparfaite de la culture, de l'histoire et de la langue russe. J'ai porté une attention toute particulière aux traductions que j'ai lues, mais cela peut — dans une certaine mesure — constituer une entrave à l'interprétation, d'autant plus que selon ses traducteur.ice.s, la traduction de la pensée et du langage de Bakhtine s'avère très complexe. Par ailleurs, je ne suis pas une spécialiste du marxisme, et je ne suis donc pas en mesure de trancher certaines questions. Certain.e.s soutiennent que la pensée de Bakhtine relève du marxisme, tandis que d'autres estiment qu'elle ne constitue qu'un habillage visant à faciliter la publication de ses écrits en Russie. D'autres encore la situent à l'opposé d'une pensée marxiste. Ce débat s'entremêle avec celui portant sur les œuvres attribuées ou non à Bakhtine, que j'aborderai ultérieurement.

Comme le souligne la chercheuse en littérature russe Catherine Depretto (1997a), les écrits de Bakhtine sont marqués par des paradoxes et des contradictions. Outre le débat sur la paternité de certains écrits, sa pensée a connu une évolution constante des années 1920 aux années 1970 (Ollivier, 1997). Tout, chez Bakhtine est inhabituel, écrit Depretto (1997a) : sa vie est mal connue, son œuvre est parvenue hors contexte et a été traduite du russe par différentes personnes qui n'étaient pas toujours spécialistes des thèmes qu'il aborde. Ses écrits touchent différents domaines du savoir : philosophie, littérature, anthropologie, esthétique... Tout chez lui est multiple, complexe, polyphonique, sujet à de multiples interprétations. L'individu lui-même ne peut pas être appréhendé à travers une vision cartésienne du « moi » :

« Le sujet bakhtinien est donc constitutivement divisé et multiple : on ne peut l'appréhender en soi que dans le système de ses interrelations. » (Privat et Scarpa, 2019)

Bakhtine ne se livre jamais à une définition claire ni à l'énoncé d'une méthode précise pour appréhender les œuvres dialogiques. À partir de l'analyse de la littérature, il propose des pistes de réflexion qui renvoient les lecteur.ice.s du côté de la philosophie et de l'anthropologie. Il doit être considéré comme un auteur qui soulève des problèmes, plutôt que comme un théoricien qui apporte des solutions. L'originalité de son œuvre est aussi ce qui rend l'écriture de cette thèse particulièrement intéressante. En m'appuyant sur sa pensée en constante évolution, mon objectif est de proposer une relecture plus pragmatique de son œuvre, de clarifier certains enjeux et de formuler des méthodologies dialogiques. J'ai veillé à ne pas succomber à la tentation de parachever sa pensée et à ne pas effacer les contradictions qui parcourent ses œuvres. Ces aspects font partie, de manière indissociable, d'une pensée dialogique et polyphonique. J'ai fait mon possible pour d'une part, répondre aux exigences scientifiques que demande cet exercice qu'est la thèse, et d'autre part, préserver le dynamisme et la mouvance inhérente à une pensée dialogique.

Cette section débutera en exposant les grandes lignes de la biographie de Bakhtine, ainsi que sa manière singulière de penser le monde. Ensuite, j'aborderai les différentes controverses entourant ses œuvres avant d'explicitier la méthode et les ressources que j'ai mobilisées afin de définir le concept de dialogie.

### a. L'irréductibilité de Bakhtine : une œuvre fragmentaire entourée de controverses

#### 1. La biographie de Mikhaïl Bakhtine

La vie de Bakhtine est relativement mal connue, sa biographie contient de nombreuses zones d'ombre. Plusieurs raisons peuvent être avancées : la rareté des documents disponibles sur sa vie, l'absence de journaux personnels tenus par lui-même ou son épouse, Elena Alekssandrovna, l'absence d'enfants ou de proches encore en vie pour témoigner de son quotidien. Enfin, il a été forcé à l'exil à partir de 1928. Les quelques éléments qui sont parvenus jusqu'à la communauté scientifique sont difficiles à interpréter (Tihanov 2007 ; Depretto 1997a). À propos des difficultés à réaliser une biographie de Bakhtine, Depretto écrit :

« Pour différentes raisons, et en particulier à cause de la qualité médiocre des documents disponibles, la biographie scientifique de M.M. Bakhtine reste à écrire. Cette chronologie reprend les éléments de son itinéraire qui font, aujourd'hui l'unanimité des chercheurs tout en mentionnant, le cas échéant, les principaux points de litiges. » (Depretto, 1997a : 159)



La biographie présentée ci-dessous provient essentiellement de la préface rédigée par Michel Aucouturier pour l'ouvrage de Bakhtine *Esthétique et théorie du roman* (1987), et de la biographie publiée par Catherine Depretto à la fin de l'ouvrage collectif *L'héritage de Bakhtine* (1997). Tous deux sont russophones et spécialistes de la littérature russe.

Mikhaïl Bakhtine est né à Orel (Russie Centrale) en 1895. Il termine ses études au département de langues anciennes à Saint-Petersbourg au moment de la révolution russe de 1917. C'est à cette période qu'il se passionne pour la philosophie allemande contemporaine. Suite à la révolution, son frère Nicolaï, avec qui il entretient une relation complexe, immigré à Paris puis en Angleterre. Bien qu'ils partagent quelques idées dans leurs écrits scientifiques, leurs idées politiques divergent et le choix de Mikhaïl Bakhtine de rester en Russie les éloigne, ils n'auront par la suite que très peu de contacts (Thihanov, 2007).

Bakhtine poursuit sa carrière en enseignant dans la ville provinciale de Nevel et en participant à des conférences publiques. C'est durant cette période que se forme le premier « cercle de Bakhtine », où il fait la connaissance du linguiste V.N Volochinov. Il devient par la suite professeur et conférencier à Vitebsk. C'est à cette période que le critique littéraire P. Medvedev rejoint le cercle. Une maladie, l'ostéomyélite chronique, le contraint à retourner à Leningrad, où, quinze ans plus tard, il subira l'amputation d'une jambe. Il collabore avec l'Institut d'histoire de l'art et travaille aux Éditions de l'État.

Suite à une politique de harcèlement des élites et de démantèlement des nombreux cercles privés, notamment religieux (Bakhtine fréquente des cercles mystiques orthodoxes), il est arrêté en 1928 et condamné à cinq ans de prison. En raison de son état de santé et grâce à l'appui de ses amis V.N Volochinov et P. Medvedev, il est exilé de force au Kazakhstan avec sa femme, comme de nombreux « relégués » de l'époque. Il publie à cette période son premier ouvrage, *La poétique de Dostoïevski*, et occupe un poste d'économiste comptable dans les services de distribution du district où il résidera jusqu'en 1936.

En 1936, V.N Volochinov succombe à la tuberculose, tandis que P. Medvedev décède en détention deux ans plus tard. En tant que relégué, il est contraint de résider à plus de 100 kilomètres de Moscou, mais il aspire malgré tout à se rapprocher de la capitale. Pendant un an, il enseigne à l'institut pédagogique de Saransk, puis déménage à Kimry, situé à une centaine de kilomètres de Moscou, où il travaille dans différentes écoles. C'est durant cette période qu'il achève son travail de thèse autour de l'œuvre de François Rabelais. Il n'obtient toutefois pas le titre de docteur lors de la soutenance de sa thèse en 1946.

Au lendemain de la Deuxième Guerre mondiale, il est nommé une seconde fois à l'institut pédagogique de Saransk (devenu entre-temps une université) où il dirigera

la chaire de littérature jusqu'à sa retraite en 1961. Après sa retraite, il s'investit dans la réédition de son ouvrage sur Dostoïevski, publié en 1963, et retravaille sa thèse, qu'il publie en 1965. Sa condamnation est annulée en 1967. Il revient à Moscou en 1970 avec sa femme, Elena Alecksandrovna, par nécessité pour sa santé. Sa femme meurt en 1971 et Bakhtine décède à son tour en 1975.

## 2. Une pensée en mouvement

Tenter une synthèse de la pensée de Bakhtine n'est pas chose aisée, je l'ai suggéré. Il y a trois raisons principales à cela : la réception éclatée de son œuvre, la pensée fragmentaire inhérente à son écriture et son positionnement interdisciplinaire.

Les textes de Bakhtine ont été traduits tardivement en France, à partir de la fin des années 1960. Le premier nous parvient grâce à Julia Kristeva et à son article « Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman » publié dans la revue *Critique* en 1967. Dans cet écrit, elle ne procède pas à une traduction stricto sensu des textes et des notions de Bakhtine, mais à une interprétation des notions de dialogie et de polyphonie (Bres, Rosier, 2007). *Problèmes de la poétique de Dostoïevski* et *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la renaissance* sont ensuite traduits en 1970. En 1978, peu de temps après la mort de Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman* est traduit. En 1981, Tzvetan Todorov publie *Le principe dialogique*, une monographie portant sur des écrits de Bakhtine et de son cercle. En 1984 est traduit *Esthétique de la création verbale*, un recueil de textes, allant des années vingt à sa mort. Son premier texte, parvenu sous forme inachevée et fragmentaire, *Pour une philosophie de l'acte* ne sera traduit en français qu'en 2003. Ainsi, les textes de Bakhtine, dont certains restent inachevés, arrivent en France au compte-gouttes sur une période de plus de trente ans et sans aucun ordre chronologique. De surcroît, il semble que plusieurs textes aient été perdus. Nous pouvons ajouter à cela des problèmes relevés dans certaines traductions qui ont été rédigées en reprenant les termes des discours dominants des études littéraires au moment de leur parution. Elles sont de ce fait partiellement anachroniques (Bertran Alméria, 2007). Ainsi, la communauté intellectuelle française accueille Bakhtine avec un retard considérable. Quarante ans se sont écoulés entre la publication en russe de son ouvrage sur Dostoïevski et sa traduction française. Tous ces éléments ne font que grandement complexifier la réception et la compréhension de la pensée bakhtinienne.

Comme l'a souligné Michel Aucouturier dans la préface de l'ouvrage *Esthétique de la création verbale* (2017), il a parfois été reproché à Bakhtine de céder à l'entraînement d'une nouvelle idée et de brouiller les anciennes. C'est par exemple le cas de la notion de polyphonie qui est en premier lieu une marque distinctive des romans de Dostoïevski, en opposition au roman traditionnel et monologique. La polyphonie

deviendra par la suite une caractéristique du roman en général, puis du langage à un certain stade de son développement — qu’il appelle le plurilinguisme — avant d’être attribuée à tout langage. Il en est de même pour les notions de dialogie, des structures du rire carnavalesque, ou encore du rapport entre l’auteur<sup>1</sup> et son héros (Bakhtine, 1987 & 2007)<sup>2</sup>. Cette pensée en mouvement est caractéristique de l’œuvre de Bakhtine et d’une certaine manière en adéquation avec les idées qu’il développe dans ses livres : apporter des réponses non totalisantes — le terme est de lui —, inachèvement du dialogue, polyphonie... C’est d’ailleurs ce que l’on peut deviner à travers ces lignes écrites en 1970-1971, issues de ses carnets de notes :

« Ce qui assure l’unité du recueil d’articles qu’il m’est proposé de constituer, c’est l’unité d’un thème, tel qu’il apparaît aux diverses étapes de son développement. L’unité d’une idée en devenir (en développement) entraîne un certain inachèvement intérieur de ma pensée. Je ne voudrais cependant pas faire de défaut vertu. Dans mes travaux, il y a beaucoup d’inachèvement extérieur, un inachèvement qui tient moins à la pensée elle-même qu’au mode d’expression et d’exposé. Le départ entre ces deux aspects est parfois difficile à faire. On ne saurait ramener cela à une orientation (au structuralisme). Mon faible pour la variation et pour la variété terminologique couvrant un seul et même phénomène. Les variétés du raccourci. Rapprochements lointains sans indications des chaînons intermédiaires. » (Bakhtine, 1984 : 419)

Cette plasticité conceptuelle de Bakhtine a engendré des variantes locales dans la réception de sa pensée à travers le monde. Dans les années 1980, Bakhtine est découvert aux États-Unis à travers l’aspect chrétien de sa pensée :

« Sa méditation sur les rapports entre le moi et les autres, entre l’auteur et ses personnages est éminemment religieuse » (Ollivier, 1997 : 134)

Chez Bakhtine, cela se retrouve particulièrement dans le désir de communion entre les personnes à travers le dialogue et la polyphonie. Cette pensée est influencée par le *sobornost*, qui désigne l’universalité de l’Église. Le *sobornost* exprime la possibilité d’une communion entre les personnes en respectant leurs différences, c’est « l’unicité, l’union de plusieurs en un seul, l’unanimité, la symphonie » (Thomas Spidlik, cité par Ollivier, 1997 : 134). L’importance du verbe, du mot en tant qu’acte, est un autre point commun avec la tradition chrétienne :

1 Bakhtine écrivant à propos des œuvres de Dostoïevski, je conserverai dans ce chapitre l’usage du masculin pour le terme « auteur ».

2 Ces interprétations ont été avérées par Tzvetan Todorov (Bakhtine, 1984) et dans la préface écrite par Michel Aucouturier (Bakhtine, 2007).

« Le verbe est un acte (*postoupok*), dans la mesure où il devient chair, et l’écriture dans la création littéraire est un acte parmi d’autres par lequel le verbe se fait chair. La distinction dans l’épistémologie de Bakhtine entre le moi et l’autre devient dans son esthétique la distinction entre l’auteur qui occupe une place analogue à celle du moi, et le héros qui occupe une place analogue à celle de l’autre. La même distinction se retrouve entre l’auteur et le lecteur. » (Ollivier, 1997 : 135)

À travers son approche du concept de carnavalisation, Bakhtine est aussi présenté comme un adversaire du totalitarisme stalinien. En opposant au réalisme socialiste un réalisme grotesque, il remettrait en question ce système autoritaire. Ces deux aspects ont été mis en avant par deux chercheur.e.s ayant contribué à populariser la pensée de Bakhtine aux États-Unis dans les années 1980 : Katerina Clark et Michael Holquist. Ces derniers ont aussi mis l’accent sur la pensée marxiste de Bakhtine, en lui attribuant la paternité des œuvres de Medvedev et Volochinov. Les approches religieuses et marxistes attribuées à Bakhtine n’ont pas fait consensus dans la communauté scientifique et ont même été vivement critiquées par certains. Pour Agueeva, cité par Jacques Bres et Laurence Rosier (2007), Bakhtine est considéré aux États-Unis comme un penseur libéral, adversaire du totalitarisme et parfois utilisé par les mouvements féministes, alors qu’il est considéré en Russie comme un penseur moraliste, un religieux orthodoxe, personnaliste et conservateur. En France il est reconnu comme l’initiateur des théories de l’énonciation et le rénovateur de la théorie marxiste des idéologies. Dans les années 1960 et 1970, Bakhtine est surtout interprété en France à travers la sémiotique, la linguistique et la littérature. Ce sont les concepts de polyphonie et de dialogie qui sont alors utilisés et retravaillés à travers ces disciplines. Mais même ces deux concepts sont compris différemment selon les chercheur.e.s :

« Chez O. Ducrot, la polyphonie, très éloignée de Bakhtine, est devenue un concept pragmatique largement utilisé dans les études littéraires et linguistiques. Chez J. Authier, le dialogisme est retravaillé et repensé dans le cadre de l’analyse du discours, dont elle montre les points de contact et de divergence avec la théorie bakhtinienne. » (Bres, Rosier, 2007 : 460)

Cette divergence dans la réception de son concept est aussi visible en anthropologie et en histoire de la photographie, comme je l’analyserai ultérieurement. D’une manière plus générale encore, il est difficile d’affilier Bakhtine à une seule discipline : linguistique, philosophie, philologie, anthropologie ? Sa pensée est multiple et il l’assume :

« Notre étude se situe dans les sphères limitrophes, aux frontières de toutes les disciplines mentionnées, à leur jointure, à leur croisement. » (Bakhtine, 2017 : 346)

Il oscille d'une discipline à l'autre à travers ses différents ouvrages et textes. J'ai personnellement fait le choix de me ranger aux côtés du sémiologue et philosophe Augustio Ponzio et de Bakhtine lui-même en le qualifiant de philosophe. En effet, Ponzio précise que Bakhtine lui-même se qualifiait de philosophe. L'attitude philosophique chez eux peut se résumer à « refuser l'enfermement au sein d'un champ disciplinaire » (Ponzio, 2007 : 182). Les recherches contemporaines s'intéressant à Bakhtine et son œuvre s'accordent sur un point : sa pensée ne peut être achevée, la meilleure chose à faire est encore d'engager un dialogue avec lui. Comme le souligne Paul de Man :

« Imiter ou appliquer Bakhtine, le lire en engageant avec lui un dialogue révèle ce qu'il y a de plus valable dans son œuvre. » (Paul de Man cité par Ollivier, 1997 : 148)

### 3. Les controverses à propos des œuvres de Bakhtine

Au début des années 1970, au moment de la traduction en français de deux de ses ouvrages, une controverse apparaît : Bakhtine serait l'auteur de livres et d'articles écrits à la fin des années 1920 par ses deux amis marxistes, V. N. Volochinov et de P. Medvedev. Les textes en question sont : *Le freudisme et Marxisme et philosophie du langage* crédités à V. N. Volochinov et *La méthode formelle dans la science de la littérature* de P. Medvedev. Ce débat n'est toujours pas tranché aujourd'hui, et dépend, écrit la chercheuse en littérature Bénédicte Vauthier (2007), de réceptions nationales et personnelles. Cette révélation accentue l'indétermination à propos de la pensée de Bakhtine, notamment sur son affiliation, ou non, aux idées marxistes. Si certain.e.s ont voulu voir en Bakhtine un marxiste<sup>3</sup>, d'autres considèrent que ces valeurs entrent en contradiction avec ses déclarations (Depretto, 2007). Le débat est d'autant plus virulent que Bakhtine, encore vivant au moment de l'apparition de cette polémique, n'a jamais confirmé ou démenti la paternité de ces ouvrages. L'un des rares témoignages est celui du philologue russe S.G. Botcharov, en 1993, proche de Bakhtine dans la dernière période de sa vie. Alors que Botcharov le questionne sur la paternité de ces livres, Bakhtine lui répond :

« Voyez-vous, je considérais que je pouvais faire cela pour mes amis, cela ne coûtait rien, je pensais que j'écrirais mes propres livres, sans ces ajouts désagréables (d'une grimace, il désigna le titre). Je ne savais pas ce qui allait se passer. Et puis quelle importance, l'auteur, le nom ? Tout ce qui a été fait ces cinquante dernières années, sur ce sol déshérité, sous ce ciel privé de liberté, tout est d'une manière ou d'une autre vicié. » (Bakhtine in Depretto, 1997 : 180)

3 Pour une réflexion plus approfondie sur ce sujet se référer à l'article d'Aucouturier (2007)

La question de la paternité de ses écrits ne se limite pas aux ouvrages de V. N. Volochinov et de P. Medvedev. Kanaev confie à Botcharov que Bakhtine a écrit à sa demande l'article « le vitalisme contemporain » publié en 1926 sous le nom de Kanaev. Kanaev lui a fourni la documentation pour ce dernier, ainsi qu'une somme d'argent, dont il avait grand besoin à cette époque. Bakhtine n'a jamais officiellement attesté avoir écrit ces textes. Il est tout aussi possible que ces articles aient été écrits à l'aide de ses amis, que Bakhtine ait modulé les idées de ces derniers sous sa plume, ou encore qu'il ait avancé ses propres idées en utilisant le nom de ses amis. Il est difficile de faire la part des choses sur l'apport de Bakhtine à propos de plusieurs des ouvrages qui lui sont aujourd'hui attribués : ces articles dévoilent-ils dans leur intégralité les idées de Bakhtine ? A-t-il dans ce cas une tendance marxiste ? Sont-ils écrits à quatre mains ? A-t-il manié et rédigé ces lignes selon les idées de ses amis ? La communauté scientifique n'a pas tranché. Une large part s'accorde à ne pas clore le débat et cite les deux noms (Bordas, 1997 ; Zavialoff, 1997 ; Dennes, 1997 ; Ponzio, 2007), certain.e.s mettent en évidence l'ambiguïté de la paternité de ces livres, tout en gardant le nom de l'auteur édité (Aumüller, 2007). D'autres encore considèrent que ces écrits sont attribuables à Bakhtine, au moins dans une large partie (Popova, 2007 ; Depretto, 1997 ; Clark et Holquist<sup>4</sup>). À l'inverse, une partie de la communauté scientifique estime que les idées décrites sont en partie incompatibles avec les idées de Bakhtine et considère que s'il a peut-être écrit ces livres et que certaines de ces idées lui sont attribuables, les auteurs à créditer sont ceux de l'époque (Alpatov, 2007 ; Velmezova, 2007). Bien entendu, ces considérations sont à prendre avec précaution, les chercheur.e.s n'ont pas d'avis définitif pour mettre fin à cette polémique.

Enfin, une dernière controverse, récente, vient obscurcir plus encore la réception de ses œuvres. En 2011 est publié le livre *Bakhtine démasqué, histoire d'un menteur, d'une escroquerie et d'un délire collectif* de Jean-Paul Bronckart et Christian Bota. Dans cet ouvrage, les deux chercheurs en sciences du langage affirment non seulement que Bakhtine ne serait ni l'auteur ni la plume des textes de ses deux amis, mais aussi que la première version de son livre sur Dostoïevski serait due en grande partie à Volochinov, peut-être aidé par Medvedev. Bakhtine est accusé de n'avoir jamais donné une version cohérente sur la paternité de ces livres. Les auteurs accusent également la communauté scientifique bakhtinophile d'avoir façonné cette histoire à leur guise. Cette parution a eu un large écho dans le milieu scientifique s'intéressant à Bakhtine. Les débats furent virulents et si certain.e.s ont loué ce livre, d'autres y répondirent de manière acerbe (Zenkine, 2011). Les auteurs ont écrit un article en 2014 pour répondre à ces critiques (Jean-Paul Bronckart et Christian Bota 2014).

4 Selon les propos d'Ollivier (1997)

Il ne m'appartient pas de trancher ici ces débats, bien que cela ait parfois questionné mon travail de thèse : dois-je analyser tous les livres présumés de Bakhtine ou seulement ceux dont je suis certaine de la paternité (Bakhtine, 1970 ; 1987 ; 2003 ; 2017) ? Bien que le travail ici réalisé puisse passer outre ces débats, ces derniers sont tellement présents dans les écrits concernant Bakhtine qu'il était important de les mentionner.

## b. Méthodes et ouvrages utilisés pour dessiner les contours de la dialogie

Par sa pensée, ses écrits fragmentaires et les controverses entourant ses œuvres, définir et actualiser un concept bakhtinien, en le transposant dans une autre discipline — l'anthropologie visuelle — nécessite méthode et rigueur. C'est pourquoi je souhaite clarifier mon approche. Du point de vue de ma méthode, quatre axes seront analysés : la sélection des ouvrages de Bakhtine, le rapprochement entre le concept de dialogie et d'autres concepts bakhtiniens, la comparaison de ce concept avec des approches similaires en sciences sociales, et enfin, la réception de ce concept en anthropologie et en histoire de la photographie. Pour plus de clarté, les deux derniers points seront traités après avoir défini le concept de dialogie.

### 1. La sélection des livres de Bakhtine

#### La poétique de Dostoïevski, 1929 ; 1970 (2de édition)

*La poétique de Dostoïevski* est l'ouvrage qui a introduit le concept de dialogie. J'ai étudié la seconde édition revue et corrigée par Bakhtine dans les années 1960. Ce livre a été publié en Russie pour la première fois en 1929 sous le titre de *Problèmes de l'œuvre de Dostoïevski* et traduit en français pour la première fois en 1970, du vivant de Bakhtine. C'est à partir de ce livre que j'ai tenté une première définition de la dialogie lors de mon mémoire de master II en anthropologie en 2014. La lecture de ce livre a été décisive pour la suite de mes recherches. Comme je l'ai mentionné dans mon introduction, avant la découverte de ce concept j'avais surtout des intuitions sur une photographie qui puisse être à la fois collaborative, polyphonique et anthropologique. Lors de la lecture de la *Poétique*, une à une, toutes mes intuitions ont trouvé un écho, je découvrais ainsi une base théorique et conceptuelle qui venait appuyer ma pratique empirique.

Cet ouvrage comporte cinq parties. Dans la première « Le roman polyphonique de Dostoïevski et son analyse dans la critique littéraire », Bakhtine part des critiques

littéraires autour de l'œuvre de Dostoïevski pour introduire et porter ses réflexions sur les grandes caractéristiques de ce qu'il nomme la dialogie : place du héros à l'égard de l'auteur, pluralité de voix (polyphonie), caractéristiques des héros (liberté, indépendance) et de leurs relations (coexistence et interaction). La seconde partie « Le personnage et l'attitude de l'auteur à son égard dans l'œuvre de Dostoïevski » traite de la place du héros romanesque vis-à-vis de son auteur. Bakhtine perçoit les héros de Dostoïevski comme libres et révoltés à l'égard de l'auteur. De cette caractéristique, il tire deux conclusions : les romans de Dostoïevski sont une lutte contre la chosification de l'homme et le rôle de l'auteur se retrouve radicalement transformé, car celui-ci se situe au même niveau que la conscience de ses héros. La troisième partie « L'idée chez Dostoïevski » définit la fonction artistique des idées à l'intérieur de l'œuvre de Dostoïevski. Il ne s'intéresse pas au contenu de celles-ci, mais à leurs fonctions artistiques. Pour Bakhtine, l'auteur agit comme un « peintre à idée » (Bakhtine, 1970 : 133) en représentant les idées d'autrui. Il y développe aussi l'idée d'une nature dialogique de la pensée qui ne se situe pas à l'intérieur de la conscience d'un individu, mais dans l'intersubjectivité, sur le seuil entre soi et l'autre. Dans le quatrième chapitre « Les particularités de composition et de genre dans les œuvres de Dostoïevski », il tente de trouver les formes ancestrales de la dialogie et de la polyphonie, qu'il repère notamment dans la satire ménippée et le dialogue socratique. Il y développe également la notion de carnaval et de rire carnavalesque qui sera centrale pour son ouvrage sur Rabelais. La dernière partie « Le mot chez Dostoïevski » est une approche métalinguistique de son œuvre (qu'il appelle la translinguistique). Il y montre de quelle manière le mot, dans un dialogue, est toujours de nature dialogique.

Les trois premiers chapitres m'ont permis de définir le concept de dialogie de manière globale. Le quatrième chapitre m'a aidé à expliciter les origines de ce concept.

#### Esthétique et théorie du roman (1987)

*Esthétique et théorie du roman* est un recueil de six études écrites entre 1924 et 1941, dont certaines ont été retravaillées par Bakhtine dans les années 1970. Bien que toutes ces études touchent à la théorie du roman, il aborde dans chacun de ces textes des enjeux et des thématiques très variés. Ces écrits ne peuvent pas se lire dans la continuité d'une même démarche, d'autant plus que 20 ans séparent certains d'entre eux.

La première étude, « Le problème du contenu du matériau et de la forme dans l'œuvre littéraire » a été écrite en 1924. Destinée à une revue de littérature, elle n'a pu être publiée à l'époque. Une large partie de cette étude est dédiée à une critique du formalisme russe et de l'esthétique matérielle. Pour Bakhtine, l'esthétique matérielle, bien qu'utile à certains égards, ne peut suffire à comprendre une



œuvre d'art. L'œuvre d'art ne peut pas être analysée uniquement comme un matériau. L'esthétique matérielle est pour lui un point de départ, il est ensuite nécessaire de considérer la réalité empirique de l'attitude créatrice de l'auteur.e qui se situe aux côtés d'attitudes cognitive et éthique. Pour lui, les œuvres doivent être comprises dans une sphère culturelle en son sens large. Michel Aucouturier (Bakhtine, 1987) compare cette approche à une approche phénoménologique, elle est régulièrement soulignée par les chercheur.e.s dans l'analyse de l'œuvre bakhtinienne.

Si l'approche générale de ce texte concerne assez peu les préoccupations immédiates de cette thèse, quelques points m'ont été utiles : le rapport de l'artiste à son œuvre, le rapport des lecteur.ice.s à l'œuvre — lecteur.ice.s considéré.e.s comme des agent.e.s — et la conception d'une œuvre d'art comme faisant partie intégrante de l'histoire culturelle. En outre, Bakhtine n'a cessé de réfléchir aux liens qui séparent et qui unissent esthétique, éthique et connaissance, notions importantes dans cette thèse.

La seconde étude, « Du discours romanesque », n'est pas datée. En me référant au texte et aux notes de bas de page, je devine que cette étude a été écrite après son livre sur Dostoïevski. Les notes de bas de page se réfèrent notamment à des ouvrages publiés jusqu'en 1935, et une note mentionne les années 1970. Je peux ainsi en déduire qu'il s'agit d'un livre écrit à partir de la fin des années 1930 et potentiellement recorrecté par Bakhtine dans les années 1970. Dans cette étude, la dialogie n'est plus restreinte aux œuvres de Dostoïevski, elle devient une caractéristique des romans en général — ce qui m'aide à avancer l'idée que cette étude a été écrite après *La poétique de Dostoïevski*. Dans ce texte Bakhtine s'attache à étendre le principe de dialogie à tout discours. Le plurilinguisme, le plurivocalisme et le pluristylistique deviennent des caractéristiques applicables à tout roman. Il tente d'élaborer une nouvelle méthode pour analyser ces derniers, en s'éloignant de la linguistique qui, pour lui, s'attache trop à vouloir trouver une unité, et passe ainsi à côté des spécificités du roman. Dans la dernière partie, il recherche les origines des premières formes du roman, dont il situe l'embryon à l'époque helléniste, et son développement à travers les romans de chevalerie et les romans baroques. Cet essai me permet de justifier l'ouverture du terme de dialogie à d'autres formes que les romans de Dostoïevski, sans trahir pour autant la pensée de Bakhtine.

La troisième étude s'intitule « Formes du temps et du chronotope dans le roman. (Essais de poétique historique.) ». Elle a été écrite entre 1937 et 1938, une dernière partie est ajoutée en 1973. Il y définit le concept de chronotope, qu'il entend comme « la corrélation essentielle des rapports spatio-temporels, telle qu'elle a été assimilée par la littérature » (Bakhtine, 1987 : 237). Il souhaite introduire dans l'histoire littéraire ce terme, développé par Einstein sur la base de la théorie de la relativité, afin d'exprimer l'indissociabilité de l'espace et du temps. Il y analyse les chronotopes de plusieurs genres, de l'antiquité à Rabelais.

Les trois dernières études, « De la préhistoire du discours romanesque » (1940), « Récit épique et roman » (1941) et « Rabelais et Gogol » (1940-1970) tentent de définir la particularité du style romanesque. Dans la première étude, Bakhtine revient sur ce qu'il appelle la préhistoire du verbe romanesque, il en dégage deux facteurs essentiels : le rire et le plurilinguisme. Plurilinguisme qui remonte, selon lui, à la culture romaine et hellénique. Dans le deuxième texte, il revient sur les origines du roman moderne dans les récits épiques. Il insiste dans la troisième étude sur l'idée de carnavalisation dans les œuvres de Rabelais et de Gogol. Bien qu'intéressants, ces trois textes sont assez éloignés des préoccupations qui nous intéressent ici, en dehors, peut-être, de son concept de carnavalisation qui permet de voir Bakhtine sous un jour un peu plus subversif que ses autres écrits.

### *Pour une philosophie de l'acte (2003)*

*Pour une philosophie de l'acte* est un texte inachevé et incomplet, écrit au début des années 1920, retrouvé dans les archives de Bakhtine. Dans cet ouvrage, il développe un vaste projet philosophique qui dépasse le cadre de la littérature et de l'esthétique pour aller vers une philosophie morale. Il tente de construire une phénoménologie du monde de l'acte, qu'il appelle « le monde de l'événement ». L'élément fondamental de cet essai est la notion de responsabilité. En critiquant le « théorisme fatidique », Bakhtine appelle l'être humain à se comporter de façon agissante et participante.

Si cet essai se détache de ses autres écrits, notamment parce qu'il ne concerne pas la littérature, on peut y retrouver sans peine certaines bases de sa pensée ultérieure. De plus, les notes de ses carnets écrits en 1970 et 1971 (édités dans *Esthétique de la création verbale*) réactualisent entièrement cette pensée et montrent que ses questionnements ont traversé les décennies. Ainsi, même si la dialogie n'est pas encore définie lors de la rédaction de cet essai, il me paraît pertinent de l'inclure dans ma réflexion. Cet écrit me permettra de faire le lien entre dialogie et responsabilité et de penser une anthropologie qui passe du « faire sur » au « faire avec », comme je le développerai ultérieurement.

### *Esthétique de la création verbale (1984)*

*Esthétique de la création verbale* est un recueil de textes publiés en Russie en 1979 et en France en 1984. Ce sont les deux derniers textes qui m'ont intéressée ici, car ils sont les derniers écrits de Bakhtine : les notes ont été rédigées en 1970-1971, et « Remarques sur l'épistémologie des sciences humaines » en 1974. On y retrouve ses préoccupations autour de la dialogie, du seuil, de l'irréductibilité (bien qu'il n'utilise pas ce mot), de l'acte responsable et de la connaissance. Ces deux derniers écrits m'autorisent à actualiser la pensée de Bakhtine entre ses premiers écrits dans les

années 1920 et la fin de sa vie dans les années 1970, sans en dénaturer les propos et les évolutions.

## 2. Autres ressources utilisées

En dehors de quelques articles scientifiques (Bronckart & Bota, 2014 ; Calabrese Steimbert, 2010 ; Zenkine, 2011 ; Privat, 2019 ; Privat et Scarpa 2019), deux ouvrages collectifs ont été essentiels dans cette recherche afin de confronter ma compréhension de la pensée Bakhtinienne à celle d'autres chercheur.e.s : *Bakhtine, Volochinov et Medvedev dans les contextes européen et russe*, dirigé par Bénédicte Vauthier (2007a) et *L'héritage de Bakhtine*, dirigé par Catherine Depretto (1997c).

*Bakhtine, Volochinov et Medvedev dans les contextes européen et russe* rassemble dix-neuf articles scientifiques répartis en trois catégories : « philosophie et sciences humaines », « esthétique de l'art verbal et poétique » et « linguistique et métalinguistique ». Cet ouvrage offre ainsi une approche globale de l'œuvre de Bakhtine.

*L'héritage de Bakhtine* rassemble onze textes scientifiques ainsi qu'une biographie sélective et des documents publiés pour la première fois en français, dont l'extrait d'entretien avec S. Botcharov que j'ai mentionné plus tôt. Bien que ces écrits consistent en une approche globale de la pensée bakhtinienne, ils sont avant tout orientés sur la réception des œuvres de Bakhtine dans divers pays ; disciplines et thématiques dont j'ai déjà souligné l'importance

Grâce à ces écrits, j'ai pu comparer ma compréhension des œuvres de Bakhtine à celles d'autres chercheur.e.s. Définir un concept bakhtinien n'est pas chose facile si l'on veut éviter de trahir sa pensée. À l'aide de tous ces écrits, en confrontant ma lecture aux leurs, il me semble dorénavant possible de mieux définir le concept de dialogique, en commençant par en préciser les origines.

## B. Origines et définition de la dialogique

Commencer à définir le concept de dialogique à partir de ses origines aidera à mieux cerner ses enjeux essentiels. En m'appuyant sur ses caractéristiques principales ainsi que sur les ouvrages de Bakhtine, je déterminerai le concept de dialogique de la manière la plus exhaustive possible, en portant une attention particulière à l'évolution de sa pensée et à ses applications dans le champ de l'anthropologie. Dans un second temps, j'introduirai et synthétiserai les enjeux d'une photographie documentaire dialogique.

## a. Les origines du roman dialogique

Bakhtine décèle les racines du roman dialogique à la fin de l'Antiquité classique et durant la période hellénistique, dans les genres comico-sérieux et tout particulièrement dans le dialogue socratique et la satire ménippée. Il rattache la spécificité de ces romans à un autre concept qu'il apprécie tout particulièrement : le carnaval. Avant d'étudier plus en détail les caractéristiques de ces genres, je souhaiterais ajouter quelques considérations.

Tout d'abord, si la pensée de Bakhtine est avant tout littéraire, les caractéristiques qu'il attribue à ces genres « racines » sont tout aussi pertinentes pour l'étude d'un texte que pour toute autre œuvre dialogique, quelle que soit sa forme. Il me faut aussi préciser que cette partie n'a pas pour but de valider ou non les liens existants entre ces genres anciens et la dialogique. J'analyserai les liens que Bakhtine tisse entre ces genres, dans le but d'avoir une idée plus précise des enjeux qu'il fait porter sur la dialogique. C'est pourquoi tous les liens ne seront pas explicités ici, mais seulement les traits les plus pertinents pour cette analyse.

Enfin, si les liens entre la dialogique et ses origines sont décrits avant tout dans *La poétique de Dostoïevski*, c'est-à-dire un texte écrit au début de sa vie de savant, quelques passages écrits dans un article rédigé en 1941, « Récit épique et roman » et publié dans l'ouvrage *Esthétique et théorie du roman* (Bakhtine, 1987), m'autorisent à affirmer que sa vision est toujours d'actualité douze années plus tard. Il confirme cette idée en déclarant que « la satire ménippée est dialogique » (Bakhtine, 1987 : 461).

### 1. Le dialogue socratique et la satire ménippée

C'est au sein du genre *σπουδογέλοιο*, que Bakhtine traduit par « qui mêle le plaisant au sérieux » (Bakhtine, 1970 : 160), qu'il rattache les origines du roman polyphonique et dialogique. Ce genre regroupe les mimes de Sophron, la littérature des symposiums, les premiers mémoires, les pamphlets, la poésie bucolique, le dialogue socratique et la satire ménippée. C'est tout particulièrement auprès de ces deux derniers genres comico-sérieux qu'il s'attarde en expliquant de quelle manière le roman dialogique y puise ses origines.

Bakhtine relève deux techniques dans le dialogue socratique : la syncrèse et l'anacrèse. Il détermine la syncrèse comme la confrontation de plusieurs points de vue sur un sujet donné et l'anacrèse comme un moyen de faire naître, de provoquer le discours de l'interlocuteur.ice, de l'inciter à exprimer son opinion et à le pousser jusqu'à ses limites. C'est une provocation du mot par le mot. En confrontant des points de vue, en poussant le dialogue à ses limites, les Grecs, nous dit Bakhtine, ont une conception dialogique de la notion de vérité. Par-là, il entend que :

« La vérité ne peut jaillir et s'installer dans la tête d'un seul homme, elle naît entre les hommes qui la cherchent ensemble, dans le processus de leur communication dialogique. » (Bakhtine, 170 : 164)

La vérité dialogique, pour Bakhtine, est celle de la confrontation des idées, elle est la maïeutique de Socrate. C'est un processus dans lequel aucune personne seule ne détient la vérité, elle ne peut apparaître que dans une expérience collective et dans le partage et la mise en regard des idées. De plus, c'est le dialogue socratique qui introduit pour la première fois le héros-idéologue : c'est-à-dire que chaque personnage est l'auteur de ses propres conceptions et incarne une idée, une idéologie.

La satire ménippée est définie comme un genre souple et changeant qui prendra une importance capitale dans le développement de la littérature européenne, notamment à travers la diffusion d'une vision carnavalesque du monde. Elle utilise les techniques de la syncrèse et de l'anacrèse. Ce qui compte dans la satire ménippée n'est pas, nous dit-il, la résolution de la vérité, mais bien le processus, la mise à l'épreuve de celle-ci. La satire ménippée est perçue comme le genre ultime du questionnement.

La technique de la syncrèse est également utilisée dans le dialogue socratique. La place attribuée à l'élément comique y est plus grande. Parmi ses spécificités, tout en ayant en tête l'énorme diversité qui existe dans ce genre, Bakhtine note que le dialogue socratique peut s'écrire en dehors des contraintes historiques et qu'il n'exige pas de vraisemblance avec l'extérieur. Au contraire, la fantasmagorie, les états psychiques inhabituels, la démence, les situations exceptionnelles, les transformations brusques sont mis en avant. Les péripéties, même les plus débridées, sont motivées et justifiées par un but purement philosophique : mettre à l'épreuve la vérité incarnée par le sage qui la recherche. De plus, une pointe d'utopie se fait sentir dans ce genre.

Le dialogue socratique et la Satire Ménippée ignorent encore la polyphonie véritable telle que l'a inventée et développée Dostoïevski, mais ce sont eux qui ont ouvert cette voie et qui amènent une vision dialogique du monde et de la vérité. Bien que Bakhtine insiste sur l'analyse littéraire de ces genres et de la dialogie, il ne peut s'empêcher de rapprocher ces deux genres d'une conception de la vérité. Les liens qu'il tisse entre ces genres et la dialogie sont l'un des aspects qui me permettent d'avancer que la définition de la dialogie déborde la littérature, pour aller vers des questionnements épistémologiques et philosophiques plus généraux.

## 2. Le carnaval

Le carnaval existe dans la satire ménippée et dans une moindre mesure dans le dialogue socratique :

« La base carnavalesque du "dialogue socratique", malgré sa forme littéraire extrêmement complexe et sa densité philosophique, n'est nullement contestable. Les "débat" carnavalesques populaires (entre la vie et la mort, l'ombre et la lumière, l'hiver et l'été), dans lesquels souffle le pathos du changement et de la relativité joyeuse, et qui ne laissent la pensée ni s'arrêter, ni se figer dans un sérieux monologique, un déterminisme négatif, constituent le premier noyau de ce genre. [...] La nature carnavalesque des ménippées est encore plus flagrante. Ses couches profondes aussi bien que son noyau sont traversés par la carnavalisation. » (Bakhtine, 1970 : 191-192)

Le carnaval a eu, selon Bakhtine, une influence énorme et sous-estimée dans la littérature. C'est le carnaval et une vision carnavalesque du monde qui ont autorisé, selon lui, le mélange des genres dans la littérature, d'où son importance dans le roman, mélange des genres par excellence. Le carnaval est défini comme un spectacle syncrétique « sans la rampe et sans la séparation entre acteurs et spectateurs » (Bakhtine, 1970 : 180). Le carnaval n'est pas à prendre comme un concept, une pensée. Il se vit et c'est une vie à l'envers dans laquelle on commence par renverser l'ordre hiérarchique et les formes de peur qu'il entraîne. Cette notion de peur abolie revient d'ailleurs à plusieurs reprises dans le texte. Renversement de l'ordre et aussi, écrit-il, de tout ce qui est dicté par les inégalités sociales. Il s'agit d'un nouveau mode de relation humaine dans lequel l'être humain se libère des situations hiérarchiques qui le dominent en dehors du temps du carnaval. Selon lui :

« La perception carnavalesque du monde brise toutes les chaînes, mais sans la moindre trace de nihilisme, et encore moins d'insouciance gratuite ou d'individualisme vulgaire propre à la bohème. » (Bakhtine, 1970 : 227)

Le temps du carnaval, toutes les distances sont abolies entre les êtres humains pour aller vers un contact libre et familier. Dans une ambiance joyeuse — notion régulièrement associée au rire dans ses écrits, « le carnaval rapproche, réunit, marie, amalgame le sacré et le profane, le haut et le bas, le sublime et l'insignifiant, la sagesse et la sottise, etc. » (Bakhtine, 1970:181), « c'est un feu destructeur et rénovateur à la fois » (Bakhtine, 1970:185). Dans le carnaval et dans une vision carnavalesque du monde « les contraires se rencontrent, se regardent, se reflètent, se connaissent, se comprennent » (Bakhtine, 1970), pour converser dialogiquement les éléments doivent s'interfléter et s'interéclairer. Le carnaval est la fête du changement, de ce qui est changé (les rôles, les valeurs, les socialisations), et du processus même du changement, de la transformation, de l'inachèvement, des ambivalences, des contraires. La notion de processus est importante dans sa pensée, car liée à l'inachèvement. Si tout est inachevé (la pensée, l'homme, la vérité), il ne peut y avoir de fin, du moins la fin ne peut pas être le but, c'est le processus qui est précieux. Ce qui compte, dans sa vision du carnaval, ce n'est pas tant le renversement des valeurs,



mais surtout la manière dont ce renversement engendre une perception vivante du monde. Le carnaval véritable ne se pense pas, il se vit.

Après avoir défini les enjeux de ces trois genres (Bakhtine, 1970), Bakhtine s'applique à en reprendre les caractéristiques pour les rattacher aux œuvres de Dostoïevski, en effectuant un parallèle avec la dialogie. Il en tire cette conclusion :

« Dostoïevski est le créateur d'une polyphonie authentique qui ne pouvait exister ni dans le "dialogue socratique", ni dans l'antique "satire ménippée", ni dans les mystères du Moyen Âge, pas plus que chez Shakespeare ou Cervantes, Voltaire ou Diderot, Balzac ou Hugo ». (Bakhtine, 1970 : 251)

Je souhaiterais ajouter un dernier élément : Bakhtine souligne que pour Dostoïevski toute chose vit à la frontière de son contraire. Cette notion de frontière et de seuil est omniprésente dans ses écrits, et trouve une place importante dans le carnaval. La frontière et le seuil ne sont pas à percevoir chez lui comme de simples limites. Au contraire, ces notions sont indissociablement liées à la rencontre, à l'interaction : être à la frontière, au seuil, c'est être entre les choses, c'est s'ouvrir à l'inconnu. Le seuil est un espace dans lequel de nouvelles choses sont possibles, c'est l'endroit où se déroule le dialogue, le processus. La frontière n'est pas envisagée chez lui comme un mur qui sépare (ou alors peut-être parlerait-il de frontière monologique ?), elle est la porte de chez soi entrouverte, entre le dedans et le dehors, le chauffage de l'intérieur et le soleil de l'extérieur. Néanmoins, le mot « frontière », dans son usage français<sup>5</sup>, réfère plutôt à une limite qui sépare, c'est pourquoi je préfère employer le terme « seuil » qui est plus approprié. La connaissance chez Bakhtine est une connaissance du seuil, elle vit aux confins de son contexte et de celui d'autrui. Cette notion de seuil est importante, nous devons la garder en tête. Je la développerai plus amplement dans de la section suivante dédiée à la dialogie.

Bien que Bakhtine dit ne s'intéresser qu'à la vision littéraire du carnaval (et de la dialogie), la définition qu'il en donne me paraît pertinente pour comprendre le rapport ambigu, complexe et, à mon avis, implicite, qu'il entretient avec des notions politiques et éthiques. Il m'est difficile de penser que dans son écriture, l'ironie et le renversement des valeurs propres au carnaval ne dépassent pas des considérations littéraires. Ses écrits sur le carnaval, mais aussi sur la dialogie, font échos, dans la lecture de ses œuvres, à des aspects de la vie concrète et pas seulement aux productions culturelles. La citation suivante illustre parfaitement ce seuil entre littérature et vie concrète :

<sup>5</sup> Je ne suis pas en mesure d'affirmer si le terme russe pour « frontière » sous-entend les mêmes connotations qu'en français. Il ne m'est pas possible de savoir si Bakhtine rend le mot « frontière » synonyme de « seuil » ou si les sens de ces deux mots sont plus proches en russe qu'ils ne le sont en français.

« Dans le carnaval s'instaure une forme sensible, reçue d'une manière mi-réelle, mi-jouée, *un mode nouveau de relations humaines*, opposé aux rapports sociohiérarchiques tout-puissants de la vie courante. La conduite, le geste, la parole de l'homme se libèrent de la domination des situations hiérarchiques (couches sociales, grades, âges, fortunes) qui le déterminaient entièrement hors carnaval et deviennent de ce fait excentriques, déplacés du point de vue de la logique de la vie habituelle. » (Bakhtine, 1970 : 181)

J'insiste sur ce point, car Bakhtine mentionne à plusieurs reprises que seule l'analyse littéraire l'intéresse. Pourtant, comme je le monterai plus tard, tant dans sa compréhension par des historiens de la photographie que par les photographes eux-mêmes, un rapport dialogique au monde est aussi, d'une certaine manière, un rapport politique. C'est un point que je défendrai également, et qui trouve ses origines dans les écrits de Bakhtine, bien qu'il ne soit pas ouvertement assumé, possiblement afin d'éviter la censure russe de l'époque.

Liberté, abolition de la hiérarchie, expérience et joie sont les notions clés de sa vision du carnaval. Je montrerai dans la section suivante de quelle manière, toutes ces notions s'étendent en dehors du carnaval, pour s'immiscer dans le quotidien à travers une vision dialogique du monde, en particulier par le biais de notions chères à Bakhtine comme l'inachèvement, l'égalité, l'acte et la responsabilité.

## b. Définition de la dialogie

Après avoir fait le point sur des aspects importants de la vie et de la pensée de Bakhtine, et avoir évoqué les origines de la dialogie, il est temps maintenant de tenter une définition de ce concept. J'ai fait le choix de l'explicitier de la manière la plus exhaustive possible, tout en portant une attention particulière aux liens qui peuvent exister entre approches anthropologique et dialogique. Je montrerai en quoi la dialogie est aussi une vision anthropologique du monde, à travers ses relations aux seuils, aux dialogues et aux interactions. De la même manière, la position de l'auteur.e à l'égard de ses personnages peut fortement faire écho à la position de l'ethnologue sur son terrain. Je souhaiterais également montrer en quoi une vision dialogique de l'anthropologie permet de se positionner d'un point de vue politique et éthique, en particulier autour des considérations de l'agentivité et de la collaboration.

Dans un premier temps, j'étudierai la manière dont la dialogie envisage le rapport à l'autre. L'être humain est avant tout, chez Bakhtine, perçu par le prisme de l'individualité. Mais cet individualisme est traversé par les notions d'agentivité et d'interaction. La capacité d'un individu à agir et à se transformer au contact de l'autre rend ce dernier inachevable, car toujours tourné vers le non-encore advenu.

Nous verrons ensuite comment la dialogie construit un rapport bien spécifique aux idées et au monde. La pensée est envisagée chez lui comme interindividuelle,

elle se situe au seuil de soi et de l'autre. La vérité, comme je l'ai évoqué à propos du dialogue socratique, est perçue comme un processus qui engage des individus de manière responsable. Étant collective, interindividuelle, la vérité est inévitablement polyphonique.

Enfin, je terminerai en montrant que la dialogie est aussi, et peut-être avant tout, liée à des procédés artistiques précis qui permettent de rendre visibles, lisibles, les considérations que je viens d'évoquer. Bakhtine le répète à plusieurs reprises, son intérêt pour la dialogie se trouve dans l'analyse de ces procédés dialogiques. Il ne peut y avoir de dialogie sans œuvre dialogique.

Cette première définition permettra de faire un lien entre les enjeux artistiques et anthropologiques à l'œuvre dans une conception dialogique.

### 1. Dialogie : littérature ou sciences sociales ? Quelques clarifications.

Il me semble important de préciser ici que Bakhtine a développé le concept de dialogie dans son livre *Poétique de Dostoïevski* en s'appuyant directement sur l'œuvre de Dostoïevski et non sur des situations réelles comme il a pu le faire dans son ouvrage *Pour une philosophie de l'acte*. À de nombreuses reprises, il est difficile d'y différencier la pensée de Bakhtine de celle de Dostoïevski. Tout se passe comme si l'un nourrissait l'autre : les œuvres de Dostoïevski ont besoin du concept de dialogie pour être correctement comprises, Bakhtine quant à lui a besoin des œuvres de Dostoïevski pour créer et définir le concept de dialogie, afin d'exprimer son propre point de vue. L'un est le miroir de l'autre. Pour ce qui est de la méthodologie, la pensée de Bakhtine est ici liée à la pensée que ce dernier attribue à Dostoïevski, c'est pourquoi, bien que la distinction sera faite entre ces deux registres de paroles, chacun de ces registres aura valeur égale pour définir les enjeux de la dialogie.

Concernant le premier point — le passage du statut de personnage à celui de personne —, il est possible de s'interroger sur la validité du concept de dialogie appliqué à des relations réelles. Plusieurs éléments permettent de surmonter aisément cette difficulté.

Tout d'abord, la dialogie procède d'un rapport particulier entre l'auteur.e et ses personnages. Chez Dostoïevski, écrit Bakhtine, le héros jouit d'une autorité idéologique et d'une indépendance. Il est considéré comme l'auteur de ses conceptions. En effet, Dostoïevski ne considère pas ses personnages comme ses porte-voix :

« Dostoïevski, à l'égal du Prométhée de Goethe, ne crée pas, comme Zeus, des esclaves sans voix, mais des hommes libres, capables de prendre place à côté de leur créateur, de le contredire et même de se révolter contre lui. La pluralité des voix et des consciences indépendantes et distinctes, la polyphonie authentique des voix à part entière, constituent en effet, un trait fondamental des romans de Dostoïevski. » (Bakhtine, 1970 : 35)

Dans la vision Bakhtinienne du rôle de l'auteur, celui-ci se place à côté de ses personnages exactement comme il pourrait le faire à côté de personnes en chair et en os dans la vie réelle. Nous analyserons cela plus en détail dans la partie dévolue au rôle de l'auteur dans un roman dialogique.

Comme je l'ai évoqué plus tôt, Bakhtine va progressivement étirer le concept de dialogie et de polyphonie. Si ces traits sont réservés à l'œuvre de Dostoïevski en 1929, ils deviennent ensuite des caractéristiques du roman en général, puis du langage. La dialogie dans la pensée de Bakhtine est, elle aussi passée d'un genre littéraire à l'analyse de situations réelles. À cela, viennent s'ajouter les nombreuses ambiguïtés existant dans ses écrits, dans lesquels il est souvent difficile de discerner les propos concernant sa vision du monde de ceux relevant de l'analyse littéraire. Enfin, si une large partie de ses écrits s'attardent sur l'histoire de la littérature, certains abordent des aspects philosophiques concrets de la vie réelle. Je pense en particulier à son ouvrage inachevé *Pour une philosophie de l'acte* auquel je ferai référence à plusieurs reprises dans les pages qui suivent. Cet ouvrage, loin des considérations littéraires, se veut être une tentative de créer une philosophie première, qui peut être comprise comme une science de l'être. Un « Être » qui, pour Bakhtine, doit considérer l'autre comme toujours singulier et se situer par rapport à l'acte.

Grâce à ces considérations, il est possible d'analyser, dans la pensée bakhtinienne, les caractéristiques de la dialogie sans créer de rapports superficiels à propos du passage de la théorie littéraire aux sciences humaines. Ses idées sont valides pour considérer les rapports que nous avons à l'égard de l'autre. Il écrit d'ailleurs :

« Rappelons pour conclure que les rapports dialogiques, au sens large, sont possibles entre d'autres phénomènes de signification dès lors que ceux-ci sont produits par une matière sémiotique. Les rapports dialogiques peuvent exister, par exemple, avec des images prises dans d'autres arts. Mais ce problème dépasse le cadre de la linguistique. » Bakhtine, 1970 : 256)

À mon sens, il n'y a qu'un pas à faire pour passer de la notion d'« auteur.e » à celle d'« ethnologue » et de « personnage » à celle d'« interlocuteur.ice ».

### 2. Le rapport à l'autre dans la dialogie : entre individualisme et interactionnisme

#### Une conception individualiste

L'un des points marquants dans le concept de dialogie est la place accordée à l'autre en tant qu'individu. L'individu est le point central à partir duquel tout se passe. Cette conception individualiste est très présente dans son ouvrage *Pour une*

*philosophie de l'acte* qui permet de comprendre cette position à la fois en détail et en nuances. Dans cet ouvrage, Bakhtine souhaite créer une philosophie première dans laquelle sa théorie serait enracinée dans des « actes réels, reliés entre eux par des relations événementielles concrètes » (Bakhtine, 2003 : 93). La notion d'acte est essentielle dans sa pensée (il parle d'ailleurs d'actes carnavalesques dans son ouvrage sur Dostoïevski), elle est ce qui enraine l'être humain dans le monde. Pour lui :

« Chacune de mes pensées avec son contenu est mon *acte* responsable individuel, l'un des actes dont se constitue toute ma vie singulière en tant qu'action ininterrompue, car ma vie, dans son tout, peut être considérée comme acte complexe. » (Bakhtine, 2003 : 19)

L'acte chez Bakhtine est individuel, singulier et doit être responsable. Je revien-drai plus tard sur cette dernière notion qui est essentielle pour lui. C'est au point de jonction entre le quotidien individuel et singulier que se croisent acte et événement, autre notion centrale de sa philosophie première. Dans celle-ci, Bakhtine souhaite prendre en compte l'événement, et qualifie l'être humain d'« être-événement ». Par « être-événement », il met en avant l'idée de la non-reproductibilité de la vie vécue, de la singularité de celle-ci. Je l'ai évoqué plus tôt, la notion de seuil, de frontière, est essentielle et récurrente dans sa pensée. L'être-événement est lui aussi un concept liminal : il se situe entre le passé individuel et singulier de la personne et l'acte non-encore advenu. L'être-événement est une manière de qualifier l'humain comme inachevé et inachevable, car l'acte, à tout moment, peut faire basculer le cours des choses. Il considère la vie en tant qu'acte orienté vers un avenir toujours incertain. Il y a chez Bakhtine, comme le souligne le sociologue Michael Gardinier (2007), une nature située et incarnée de l'existence vécue.

La notion d'individu chez Bakhtine se situe sur le seuil entre le quotidien (et la singularité de la vie vécue) et l'agentivité. Ces deux points peuvent être perçus comme le reflet de son époque : d'un côté, nous avons une pensée qui s'ancre fortement dans la phénoménologie (Bakhtine parle de phénoménologie de l'acte pratique) et de l'autre, en considérant l'individu en tant qu'agent, nous pouvons rapprocher la notion d'individu de celle d'individualisme méthodologique comme le conçoit Max Weber. Néanmoins, s'il mentionne des philosophes issus de la phénoménologie comme Hegel et Husserl (parfois aussi pour les critiquer), il ne mentionne à aucun moment Weber. Nous verrons plus tard qu'une autre notion essentielle à la dialogique est l'interaction, et en ce sens, nous pouvons faire le pont avec l'interactionnisme de Georg Simmel.

### L'individu en tant qu'agent

Il y a dans le dialogisme une nécessité de considérer l'autre en tant qu'individu ou pour reprendre les mots de Bakhtine, comme « un "tu" à part entière, c'est-à-

dire le "moi" équivalent d'autrui (le "tu es"). » (Bakhtine, 1970 : 108). Il importe de reconnaître l'autre comme individu, mais aussi et surtout, en tant qu'agent. Il écrit à propos de Dostoïevski que son monde « ne connaît pas, d'une façon générale, de réification d'objets, de choses, il n'accepte que des sujets. » (1970 : 325). Être sujet dans sa pensée, c'est être agent. Et cette agentivité est possible, comme nous l'avons vu, grâce aux actes.

Gardinier souligne dans son article « Le défi dialogique de Bakhtine aux sciences sociales » (2007) que Bakhtine perçoit l'être humain comme une entité douée de volonté et de réflexions, capable de transformer les circonstances et de se construire une existence pleine de sens. Chez lui, les sujets sont des agents et non les simples effets de rapports de force. L'acte transforme l'être humain en un être-événement et le tourne vers le non-encore advenu. Il se positionne contre le déterminisme et défend le potentiel de l'être humain à promouvoir la cause de la liberté et de l'émancipation. Pour lui « la construction d'un savoir social est une entreprise collective résultant de dialogues en cours et sans origine précise entre de multiples participants » (Gardinier, 2007 : 69). Il fait de l'être humain un être libre, indéterminé, inachevé. Cette liberté attribuée à l'autre dans sa capacité à créer et modifier le cours des choses, implique chez Bakhtine une responsabilité. C'est parce que l'homme est pris en compte en tant qu'agent qu'il doit être responsable. J'aimerais revenir plus en détail sur cette notion de responsabilité :

« Une pensée participante est précisément une compréhension émotive-volitive de l'être en tant qu'événement dans sa singularité concrète, fondée sur la base du non-alibi dans l'être ; elle est pensée agissante, c'est-à-dire pensée référée à soi comme acteur responsable unique. » (Bakhtine, 2003 : 73)

Cette citation, typique de la pensée étoffée et souvent complexe de Bakhtine, mérite d'être développée, car elle recense toutes les caractéristiques de l'autre en tant qu'individu et agent.e. L'être humain chez lui est considéré comme singulier, il a une place unique dans le monde. Cette place unique est due à sa perception émotive-volitive du monde qui l'entoure. En d'autres termes, c'est parce que l'être humain accorde un sens à toute chose, à travers ses ressentis, ses volontés, c'est parce qu'il porte un jugement sur les éléments qui l'entourent qu'il occupe une place particulière dans le monde. Pour Bakhtine, le ton émotif-volitif est indissociable à la notion d'acte, car on ne peut pas penser — ou vivre — un événement de manière absolument indifférente. Lorsque Bakhtine avance que le ton émotif-volitif est indissociable de la notion d'acte, il ne parle pas d'une nécessité ontologique, mais de devoir et de responsabilité : « je dois réaliser ma singularité », précise-t-il (Bakhtine, 2003 : 70). Auquel cas, l'acte est vide, et fortuit. C'est cela qu'il précise en parlant de « non-alibi dans l'être » :

« Bien entendu ce fait peut avoir des failles, peut être appauvri ; je peux ignorer mon activité et vivre la seule passivité, je peux tenter de prouver mon alibi dans l'être, je peux être un imposteur. Je peux renoncer à la singularité impérative. » (Bakhtine, 2003 : 70)

Ce devoir va de pair avec la notion de responsabilité. Il *faut* prendre la responsabilité de sa propre singularité. C'est la responsabilité qui permet d'agir et de penser — Bakhtine ne distingue pas ces deux registres — de manière consciente, et ainsi, en suivant son cheminement, de manière libre. Cette notion de responsabilité est absolument centrale dans son raisonnement, l'être humain *doit* être un agent responsable et la science (philosophique) ne peut se passer de la morale. Il critique à ce propos « la tentative rationaliste d'échapper à l'enracinement ontologique de notre existence vécue grâce aux théories abstruses ou aux dogmes sociopolitiques comme à une tentative de trouver dans l'Être un "alibi". » (Gardinier, 2007 : 73)

Il affirme que la vie ne peut-être pleinement appréhendée par la conscience que dans une responsabilité concrète. Être responsable c'est agir de façon participante dans le monde, c'est se tenir garant de nos actes et de leurs implications éthiques aux autres. Comme le souligne Gardinier :

« La responsabilité implique la présence d'un sujet incarné et participatif. » (Gardinier, 2007 : 73)

Une philosophie de la vie ne peut être, pour Bakhtine, qu'une philosophie morale (2003 : 87). Une relation éthique et responsable au monde n'est possible, selon lui, que de façon participante et incarnée et réciproquement, une relation participante et incarnée au monde n'est possible qu'à travers un rapport au monde éthique et responsable. Une relation responsable et éthique qui postule la valeur et non un regard réifiant et désintéressé. Les liens que tisse Bakhtine entre individualités, agentivités, perceptions et responsabilités dans son ouvrage *Pour une philosophie de l'acte* sont, à mon avis, les prémisses du concept de polyphonie qu'il développera quelques années plus tard dans son ouvrage sur Dostoïevski.

Un dernier point mérite d'être soulevé dans la conception individualiste de Bakhtine. Le « tu » est le « moi » équivalent d'autrui, mais ils ne sont pas pour autant interchangeables. Chaque « je » (ou « tu ») reste un être-événement singulier avec une place particulière et unique dans le monde. S'il y a un rapport d'équivalence, il n'y a pas de rapport de réciprocité. Comme le soulignent Alexander Haardt (2007) et Augustio Ponzio (2007), bien qu'il y ait une utopie d'égalité dans sa conception de l'être humain, puisqu'il s'agit de faire le choix d'être responsable de ses actes, celle-ci n'est pas pour autant totalement symétrique, car, en tant qu'être-événement responsable je me situe dans le « rapport dans lequel j'exige de moi-même

plus que de l'autre, rapport dans lequel je n'attends pas non plus de lui qu'il assume la responsabilité pour moi comme je l'ai fait pour lui » (Haardt, 2007 : 121).

Cette remarque nous amène à un point fondamental supplémentaire dans la pensée bakhtinienne : l'interaction. En effet, ce qui compte chez lui, ce n'est pas tant l'individu, mais les actes de celui-ci et leurs réceptions. Autrement dit, la manière dont les personnes, en tant qu'être-événement, vont entrer en relation avec les actes d'autres êtres-événements et vont pouvoir créer des rapports dialogiques et responsables prime sur le reste.

### Une approche interactionniste

« Chez Dostoïevski, la conscience ne se suffit jamais à elle-même, mais se trouve toujours dans un rapport extrêmement attentif et tendu avec une autre conscience. Chaque émotion, chaque pensée du personnage est intérieurement dialogique, teintée de polémique, pleine de résistance ou au contraire ouverte à l'influence d'autrui, mais en tout cas jamais concentrée exclusivement sur son propre objet ; toutes s'accompagnent d'un regard perpétuel sur autrui. » (Bakhtine, 1970 : 70)

Nous retrouvons une fois encore cette pensée du seuil chère à Bakhtine : l'individu vit à la frontière entre sa pensée et la conscience d'autrui. C'est d'ailleurs, selon lui, le grand apport de Dostoïevski : il a su montrer, à travers ses romans, l'interaction et l'interdépendance qui se créent entre des consciences dans le monde réel. Pour Bakhtine, écrit Augusto Ponzio, « prendre Dostoïevski pour modèle signifie reconnaître l'altérité comme centre principal de sa leçon éthique et esthétique, en opposition au primat de l'identité (2007 : 186).

Bakhtine écrit à propos du carnaval :

« Un seul homme, resté avec lui-même, ne peut rapprocher les extrêmes, fût-ce dans les sphères les plus profondes et les plus intimes de la vie spirituelle, on ne peut se passer de la conscience d'autrui. L'homme ne trouvera jamais toute sa plénitude à l'intérieur de soi. » (Bakhtine, 1970 : 250)

Deux éléments sont significatifs dans cette citation. Le premier est la nécessité de l'interaction pour l'être humain. La dialogie n'est pas le moyen, mais le but (Bakhtine, 1970 : 344). Un monde sans interaction est inenvisageable pour lui. Le second point important est cette idée de « rapprocher les extrêmes » qui peut faire référence à un autre concept clé de Bakhtine : celui de polyphonie. Les êtres humains devant être des individus singuliers et responsables, chacun apporte une vision unique du monde. Afin de comprendre le monde, il faut alors envisager un même objet selon ces différents points de vue. Ce sont ces différentes voix, ces différents points de vue que Bakhtine met en avant en développant le concept de polyphonie. Pour lui, nous



avons besoin de nous imaginer nous-mêmes en tant qu'entité cohérente et pour ce faire nous avons besoin de l'autre comme exotopie (Gardinier, 2007). L'autre possédant un surplus de vision sur nous-mêmes (et inversement), ce n'est que dans l'interaction que nous pouvons nous découvrir nous-mêmes et le monde qui nous entoure avec le plus de justesse possible. Cependant, le point de vue de l'autre ne se fond jamais avec le nôtre, le « je » n'est pas interchangeable avec le « tu ». Il n'y a jamais de fusion des points de vue, des consciences, comme il le souligne :

« Il est impossible de saisir l'homme de l'intérieur, de le voir et de le comprendre en le transformant en objet d'une analyse impartiale, neutre, pas plus que par une fusion avec lui. » (Bakhtine, 1970 : 344)

La vision de l'autre garde toujours son extériorité. Rappelons le, l'autre est un individu inachevé, libre, tourné vers le non-encore advenu, il n'est alors pas possible de parachever sa pensée, et par là, de la saisir dans son intégralité. Bien que l'intégrité de la différence soit toujours maintenue, elle n'interdit pas la solidarité, car « ce n'est que dans l'interaction des hommes que se dévoile "l'homme dans l'homme", pour les autres comme pour lui-même. » (Bakhtine, 1970 : 344). Le moi bakhtinien est traversé par le mot des autres, il est divisé, multiple, et ne peut être appréhendé que dans le système des interrelations :

« C'est dire si l'interlocuteur/l'interauditeur est loin d'être monologique, homogène et stabilisé, cartésien en quelque façon. » (Privat, 2019)

Ancré dans les actes, les valeurs, cette considération de l'être humain, entre individualité, agentivité et interaction, met en avant une vision non-cartésienne du moi :

« La tendance dominante dans les sciences sociales a été de supposer par exemple que la conscience et l'action humaines sont le produit de forces sociales abstraites et anonymes, et que, par conséquent, le comportement social est modélisable, régulier et prédictible. C'est là présupposer en outre que les acteurs humains sont des monades autonomes et globalement interchangeables (quoiqu'incorporelles, curieusement) — en un mot qu'ils sont des Moi cartésiens. » (Gardinier, 2007 : 68)

Le rationalisme cartésien ne peut être renversé qu'en abandonnant les abstractions de la philosophie idéaliste pour saisir la nature concrète de l'acte en tant que centre de l'existence humaine. Je reviendrai plus tard sur cette vision critique du rationalisme, partagée par d'autres chercheur.e.s en sciences sociales.

Nous arrivons à un nouveau point essentiel de la dialogie : il n'est pas possible de parler de l'autre, il est seulement possible de s'adresser à lui. La dialogie peut être décrite comme « une idée philosophique, une caractérisation de notre expérience de

compréhension et une réponse sténographiée à la question : que se passe-t-il quand quelqu'un comprend quelque chose d'exprimé ? » (Bubnova, 2007 : 59).

### L'importance de l'inachèvement

Bien que j'aie évoqué plusieurs fois l'importance que Bakhtine accorde à l'inachèvement, cette notion est si centrale qu'elle mérite d'être traitée plus en détail. Il estime que l'homme est inachevé à la fois à travers l'acte et à travers l'interaction. À travers l'acte, c'est la possibilité pour le sujet de créer, c'est l'événement, la nouveauté. Le « faire » transforme, modifie, et rend ainsi l'être humain inachevable, car toujours tourné vers le non-encore advenu. En s'efforçant d'attribuer un sens et une valeur à notre environnement pour en faire un espace qui a du sens, « le sujet s'engage activement dans le milieu où il vit et l'altère ; et ce faisant il ne cesse jamais de se transformer lui-même » (Gardinier, 2007 : 72).

D'autre part, l'être humain est inachevé, car il est sans cesse en relation avec d'autres personnes qui apportent une autre vision du monde et de soi. Ce « surplus de vision » (Bakhtine, 2017 : 51) que possède l'autre vis-à-vis de soi ou du monde n'a de cesse de nous transformer. Le fait que les êtres humains sont inachevés, possèdent un surplus de vision, rend le dialogue lui-même inachevable.

Ces deux chemins — le moi vers l'autre et l'autre vers moi — sont à comprendre comme les deux faces d'une même pièce. D'un côté, par l'acte, l'individu ne cesse de se transformer, d'apporter une nouvelle vision du monde, et ce faisant, dans l'interaction, modifie la perception qu'a l'autre du monde. Et d'un autre côté, l'autre ayant les mêmes caractéristiques, transforme la vision que l'on a de soi, de l'autre et du monde. Comme le souligne Bakhtine :

« Dans l'univers de Dostoïevski, il n'y a rien de fermé, de mort, d'achevé, rien qui n'appelle pas de réponse et ait déjà dit son dernier mot. » (Bakhtine, 1970 : 343)

Le terme « irréductible », bien qu'il ne soit pas utilisé par Bakhtine, définit parfaitement sa vision du monde et de l'individu :

« Qu'on ne peut assimiler à quoi que ce soit d'autre ; qui a sa nature propre, spécifique, foncièrement originale. »

« Que l'on ne peut ramener à un état plus simple ; qui ne peut être décomposé, divisé, analysé »

« Dont on ne peut venir à bout. »

« Que l'on ne peut soumettre, vaincre ou convaincre. »  
(Dictionnaire CNRTL, du CNRS)

Plusieurs traits sont assimilables à l'inachèvement tel que le conçoit Bakhtine. En premier lieu, l'originalité. L'individu, il n'a de cesse de l'écrire, est un être inventif, original, c'est un « être événement », singulier, il occupe une place spécifique dans le monde. Les individus ne sont pas interchangeables, tous ont une vision singulière, et tous sont capables de transformer leur environnement. L'irréductibilité c'est aussi considérer qu'on ne peut pas « venir à bout », qu'on ne peut pas « décomposer, diviser, analyser » l'individu. L'être-événement est mouvant, fluide, insaisissable, parce qu'il est en mesure de créer de nouvelles choses, et qu'il est sans cesse en transformation face aux mots d'autrui. Enfin, l'irréductibilité empêche l'individu d'être soumis. À tout moment, il peut changer le cours des événements, refuser la soumission en étant un être responsable, c'est-à-dire, en étant agent, en ne trouvant pas d'alibi (pour reprendre sa formule de « non-alibi dans l'être ») pour se confronter au monde, aux forces, aux autres. L'inachèvement de l'homme, son irréductibilité, est ce qui le rend libre. C'est en cela qu'il se positionne contre le déterminisme, car l'homme, dans sa vision, est profondément indéterminé, à moins de se trouver un alibi pour ne plus agir. Mais dans ce cas, la vie devient « fortuite » :

« Mais il peut y avoir une pensée non incarnée, une action non incarnée, une vie fortuite non incarnée, en tant que possibilité vide. Une vie fondée sur la base silencieuse de son alibi dans l'être tombe dans un être indifférent, enraciné dans rien. » (Bakhtine, 2003 : 72)

Les œuvres de Dostoïevski sont, selon lui, une lutte contre la chosification de l'homme. Ses personnages sont en constante évolution, car sans cesse confrontés aux mots d'autrui. Il y a une révolte du héros dans son œuvre, dans le sens où il est impossible de le transformer en objet sans voix d'une intellectualisation qui le parachève et le chosifie. C'est par cette vision de l'homme que Bakhtine, il me semble, esquisse une définition de ce dernier de manière éthique et politique : l'homme comme responsable, libre, singulier, inachevé, en lutte.

### La place de l'auteur

J'aimerais évoquer un dernier point concernant le rapport à l'autre dans la dialogie littéraire : celui du rapport de l'auteur aux personnages. Je l'ai mentionné plus tôt, dans une œuvre dialogique on ne peut pas parler de l'autre, on peut seulement s'adresser à lui. C'est de cette manière que Bakhtine envisage la relation entre l'auteur et ses personnages :

« Le mot de l'auteur sur le héros est organisé dans les romans de Dostoïevski comme le mot sur quelqu'un de présent qui entend l'auteur et qui peut lui répondre. Et ce n'est nullement un procédé conventionnel, mais l'attitude ultime, inconditionnelle de l'auteur. » (Bakhtine, 1970 : 109)

Dans un roman dialogique, l'auteur ne parle pas *du* héros, mais *avec* lui. Tout se passe comme si les personnages étaient réellement aux côtés de l'auteur. Cela n'est pas sans rappeler la pensée chrétienne à laquelle Clark et Holquist rattachent Bakhtine. J'ai évoqué plus tôt le lien qu'ils créent entre sa pensée et la pensée patristique orthodoxe selon laquelle Dieu a dirigé son Verbe incarné vers nous (Ollivier, 1997). La distinction entre moi et l'autre devient pour Bakhtine la même qu'entre l'auteur (moi) et le héros (l'autre) :

« Ce mouvement rend l'auteur invisible. La raison de l'invisibilité de l'auteur est la même que pour l'invisibilité du moi : l'auteur n'est pas une entité fixe, mais une capacité, une énergie. Aussi, l'auteur-créditeur ne coïncide-t-il pas plus avec l'auteur-personne que le moi avec ses projections. » (Ollivier, 1997 : 135)

Le moi, tout comme l'auteur, est inachevé, il est à considérer comme un processus ouvert. Si cette vision de l'auteur est parfois critiquée, elle est dans le cadre de mon étude très utile, puisqu'il s'agit, en anthropologie, de faire face à des situations concrètes. C'est pourquoi il me paraît pertinent dans cette analyse de garder à l'esprit l'idée que se fait Bakhtine du rôle de l'auteur, pour plus tard la comparer au rôle de l'ethnologue/photographe. Si dans un roman dialogique l'auteur s'adresse à l'autre, il ne s'agit pas de s'adresser à n'importe qui, mais bien à des êtres-événements singuliers, responsables et indépendants. Ainsi, les romans de Dostoïevski s'articulent autour de dialogues dans lesquels chaque personnage a son point de vue et sa conception du monde. Il n'y a pas d'idée dominante dans ses romans, seulement des échanges et des affrontements, dans lesquels apparaît une multiplicité de points de vue. Dostoïevski fait naître une pluralité de voix, une polyphonie, et de consciences tout au long de ses romans, à travers une combinaison de volontés individuelles qui dialoguent. L'indépendance des héros est le cœur du principe de dialogie. Indépendance entre les personnages, mais aussi, nous dit Bakhtine, indépendance des personnages vis-à-vis de l'auteur :

« Le héros devient relativement libre et autonome, car tout ce qui, dans la conception d'un auteur, le rendait déterminé, condamné pour ainsi dire, ce qui le qualifiait une fois pour toutes comme image finie de la réalité, ne remplit plus une fonction "achevante", et sert de matière à sa conscience de soi. » (Bakhtine, 1970 : 93)

Pour Bakhtine, l'auteur et les personnages sont sur un même plan et forment ensemble des relations dialogiques en abolissant toute hiérarchie. Cela n'est possible qu'à condition que le personnage et l'auteur ne se confondent pas et que le premier ne serve pas de porte-voix au second. Une certaine distance, une exotopie, est nécessaire entre l'auteur et ses personnages. La relation qu'il dessine entre l'auteur et ses personnages fait fortement écho à la relation qui se crée sur le terrain



entre l'ethnologue et ses interlocuteur.ice.s. Il me semble que pour chacune des phrases ci-dessus il serait possible de remplacer les mots « auteur.e.s » et « personnages » par ethnologues et interlocuteur.ice.s.

Le rôle et la position de l'auteur sont entièrement reconsidérés dans le roman dialogique et exigent de celui-ci une activité dialogique intense :

« Dans le roman polyphonique, l'auteur doit non pas renoncer à soi et à sa conscience, mais l'élargir extraordinairement, l'approfondir, la reconverter (dans une direction déterminée, il est vrai), pour être apte à englober les consciences à part entière d'autrui. C'était une tâche difficile, inhabituelle (...), mais c'était indispensable pour recréer artistiquement la nature polyphonique de la vie même. » (Bakhtine, 1970 : 115)

Il faut tenter de comprendre l'autre de l'intérieur sans dénaturer sa pensée, sans la parachever, c'est-à-dire en lui laissant toute son autonomie, son irréductibilité. Une écoute intense, en même temps qu'une distanciation entre soi et l'autre sont absolument nécessaires, écrit-il, pour garantir une représentation réellement objective. En littérature comme en anthropologie, le dialogisme exige de faire *avec* et non de faire *sur* l'autre.

Que se passe-t-il si les propos de l'auteur se fondent avec ceux de ses personnages ? Bakhtine appelle cela le roman monologique. Pour lui, la seule interaction possible dans un roman monologique est que le personnage possédant la vérité (souvent fusionné avec l'auteur.e) l'enseigne aux autres. Les éléments sont ainsi groupés autour d'un centre unique. L'idée est pensée comme l'expression d'une seule conscience et l'auteur.e devient le seul idéologue.

Après avoir montré de quelle manière un rapport dialogique à l'autre se situe sur le seuil de plusieurs notions : individualité, interaction, responsabilité et acte, je souhaiterais maintenant expliquer en quoi cette manière de considérer l'autre, induit également une manière polyphonique et dialogique de considérer la connaissance.

### 3. La dialogie et le rapport aux idées et à la connaissance

#### Les idées

Pour Bakhtine, Dostoïevski a découvert la nature dialogique de « la sphère de la vie de l'idée » (Bakhtine, 1970 : 136) : une idée naît, se développe, se renouvelle et en engendre une autre. La pensée de l'idée est interindividuelle et intersubjective : elle se développe dans la communication entre les consciences, elle est toujours sur le seuil. Ses héros ne sont pas à considérer seulement comme des consciences indépendantes, ils sont aussi des idéologues :

« L'idée possède une vie autonome dans la conscience du personnage : ce n'est pas lui qui vit, à proprement parler, mais l'idée, et le romancier ne relate pas la vie du personnage, mais celle de l'idée en lui. » (Bakhtine, 1970 : 57)

L'idée dans ses romans est inséparable de celle de l'homme qui en est le porteur. Par conséquent, ses héros sont « des hommes de l'idée » (Bakhtine, 1970 : 134), et non un type social, un caractère ou encore un tempérament :

« La remarque sur la personnification de l'idée chez Dostoïevski est également fort pertinente. Chaque opinion devient, en effet, chez lui un être vivant, et ne peut être séparée de la voix humaine qui l'incarne. » (Bakhtine, 1970 : 49)

Son approche n'est nullement identitaire ou psychologique, comme le souligne cette citation de Dostoïevski relevée par Bakhtine :

« En restant pleinement réaliste, trouver l'homme dans l'homme. On me dit psychologue : c'est faux, je ne suis qu'un réaliste dans le meilleur sens du mot, c'est-à-dire j'exprime toutes les profondeurs de l'âme humaine. » (Dostoïevski in Bakhtine, 1970 : 105)

« L'homme dans l'homme » réfère aux profondeurs de l'âme humaine. Il s'agit de la vie intérieure de l'homme : ses idées, sentiments et perceptions. « L'homme dans l'homme » est inachevable, car les idées qui constituent l'homme le sont également : en perpétuelle transformation à travers le dialogue, l'interaction et la coexistence avec autrui. C'est pour cette raison, nous dit Bakhtine, que Dostoïevski niait être un psychologue : il voyait en la psychologie « une humiliation de l'homme par la chosification de son âme, au prix de sa liberté, de son "infinité". » (Bakhtine, 1970 : 105). Par « réaliste dans le meilleur sens du mot », il entend une autre voix que celle habituelle dans les romans monologiques, celle d'un « dialogisme grave allant au fond des choses, qui affirme l'autonomie, la liberté, l'inachèvement et l'absence de solution du personnage. [...] Le héros est le sujet auquel l'auteur s'adresse dialogiquement avec un profond sérieux et non pas dans un jeu rhétorique ou dans une convention littéraire » (Bakhtine, 1970 : 108. Pour ce faire, Dostoïevski ne relate pas la biographie de ses héros, il ne garde de leur passé que ce qui est actuel, c'est-à-dire, ce qui est vécu comme un présent — les péchés non rachetés par exemple. Ce qui l'intéresse est de décrire leurs points de vue sur le monde et sur eux-mêmes, en d'autres termes, de décrire la vie de leurs idées :

« Pour Dostoïevski l'important n'est pas de savoir ce que représente le personnage dans le monde, mais ce que le monde représente pour le personnage et ce que celui-ci représente pour lui-même. » (Bakhtine, 1970 : 87)

Par certains aspects, on se rapproche ici de l'ethnologie : l'ethnologue ne prend pas nécessairement en compte la biographie de ses interlocuteur.ice.s — sauf si cela permet de comprendre plus en profondeur un sujet, comme dans le cas des histoires

de vie. Ce qui lui importe est la connaissance qu'une personne va pouvoir apporter sur sa propre vision et sa propre compréhension du monde et de la société. L'approche ethnologique est cependant moins individualiste que celle de Dostoïevski. En ethnologie, une idée est souvent partagée par plusieurs de nos interlocuteurs. Ajoutons que dans cette personnification de l'idée, on peut aussi percevoir la nécessité de créer une œuvre polyphonique, qui soit capable de prendre en compte les différentes voix et idées des personnages.

### La connaissance

Plus qu'un rapport aux idées, c'est le positionnement envers la connaissance qui se modifie dans une œuvre dialogique. Des liens peuvent être établis entre la façon dont Bakhtine envisage les idées dans *La poétique de Dostoïevski* et la manière dont il développe son rapport à la connaissance dans *Pour une philosophie de l'acte* et dans ses *Notes* rédigées en 1970 et 1971.

Pour Bakhtine, le réel ne peut se comprendre qu'à partir de nos propres valeurs, qu'il appelle la tonalité émotive-volitive et qu'à travers nos actes, c'est-à-dire qu'à travers la vérité qu'il désigne comme *pravda*. La langue russe distingue deux sortes de vérités. *Pravda* désigne la vérité individuelle, propre à chacun, tandis qu'*istina* désigne une vérité universelle :

« C'est un triste malentendu, un héritage du rationalisme, de penser que la vérité *pravda* ne peut être que la vérité *istina*, constituée de composantes universelles, que la vérité *pravda* d'une situation est précisément ce qui est reproductible et permanent en elle. » (Bakhtine, 2003 : 73)

Cependant, pour une connaissance objective, la vérité *pravda* doit être responsable :

« [...] le savoir concernant le contenu d'un objet en soi devient savoir concernant cet objet pour moi, devient une reconnaissance qui m'engage d'une manière responsable. [...] Tout le contexte infini de la connaissance — ou de la science — théoriquement humaine possible doit, pour ma singularité participante, être reconnu de façon responsable, et cela ne diminue ni n'altère en rien sa vérité *istina* autonome, mais la complète jusqu'à en faire la vérité *pravda* dans sa validité nécessitante. » (Bakhtine, 2003 : 78-79)

La connaissance est relative pour Bakhtine, car elle est perçue à travers des tons émotifs-volitifs, mais aussi à travers une certaine époque, une discipline, etc. Cette relativité n'a ni à être niée ni à être unifiée. Dans sa conception de la connaissance, ces différents points de vue doivent être conciliants et coopérer. Il doit y avoir une reconnaissance des zones frontières pour appréhender une connaissance objective et responsable.

C'est à travers la coopération qu'il entend sortir d'une vision relativiste, qu'il critique grandement. Nous pouvons souligner deux éléments à cet égard : d'une part, Bakhtine fait la distinction entre la vérité *istina* et l'acte de connaissance. S'il existe des vérités universelles et intemporelles, qui ne dépendent pas de l'être humain, l'acte de connaissance pour lui est toujours singulier. D'autre part, il existe pour lui une autre vérité unifiée qui peut s'exprimer par une pluralité de points de vue :

« [...] un même objet du point de vue de son contenu de sens, contemplé de différents points d'un espace unique par plusieurs personnes, occupe des places différentes et est présenté différemment dans le tout architectonique concret constitué par le champ de vision de ces différentes personnes qui l'observent ; cela étant, son identité de sens entre à titre de composante dans la vision concrète à cela près qu'elle se couvre de traits individualisés et concrets. » (Bakhtine, 2003 : 78)

Dans la vision de Bakhtine, la vérité, ou plutôt l'acte de connaissance, bien que partiel, s'organise, auquel cas toutes les idées ne seraient qu'une cacophonie. Et il entend organiser ces différentes idées grâce à la polyphonie.

### Une connaissance polyphonique

Les notions de dialogie et de polyphonie se recoupent et se confondent régulièrement dans ses écrits. D'une manière générale, toutes deux désignent l'hétérogénéité des voix et des points de vue propre à tout énoncé. Mais la polyphonie est le plus souvent utilisée pour désigner un principe de construction romanesque (Calabrese-Steimberg, 2010), tandis que la dialogie a un sens plus général, et peut être comprise comme un phénomène propre à tout discours :

« C'est la fixation naturelle de toute parole vivante. Sur toutes ses voies vers l'objet, dans toutes les directions, le discours en rencontre un autre, "étranger", et ne peut éviter une action vive et intense avec lui. » (Bakhtine, 1987 : 102)

Dans ses textes, la polyphonie revêt différents aspects. D'une part, c'est la pluralité des discours : d'un point de vue individuel, social, culturel, selon les points de vue des chercheurs etc., il se crée différentes visions du monde, auxquelles nous avons à faire face par le dialogue tout au long de notre vie. Mais la polyphonie, selon Bakhtine, n'est pas seulement quelque chose d'extérieur à soi, elle se retrouve également à l'intérieur même du sujet qui est pénétré de part en part par le discours de l'autre :

« Dans tous les domaines de la vie et de la création idéologique, nos paroles contiennent en abondance les mots d'autrui. » (Bakhtine, 1984 : 157)

Enfin, la polyphonie est également le versant « matériel » de la dialogie, un procédé artistique qui rend visible la confrontation des points de vue. De manière métaphorique, en reprenant une notion de l'anthropologue Hans Belting (2004), la polyphonie est le médium qui confère sa visibilité à l'image. Pour Belting, il n'y a pas d'image sans médium, et le médium, par son aspect historique, culturel, va aussi façonner le sens que l'on donne à l'image. De la même manière, un procédé artistique polyphonique rend visible la dialogie dans une œuvre.

Un roman dialogique s'organise autour d'un dialogue toujours inachevé, irréductible, car il n'y a pas de fin de discours ni d'idées dominantes parmi les différentes idées des individus. Leurs valeurs se combinent sans fusionner. Cette combinaison de différentes idées distinctes amène une discussion — inachevable, car plurielle — entre des idées principales comme la mort, la religion, etc. C'est ce que Bakhtine appelle le Grand Dialogue. Dans la dialogie, l'idée acquiert une complexité contradictoire, elle vit et agit sur le Grand Dialogue. Penser, c'est de ce fait, mettre à l'épreuve des attitudes, c'est écouter et questionner ; nous retrouvons là des notions qu'il associe au carnaval, à la satire ménippée et au dialogue socratique. Les idées dans les romans de Dostoïevski sont contradictoires, non hiérarchisées, non réfléchies, non jugées, et fonctionnent comme un matériel à former. Rappelons-le, le dialogue est envisagé comme un but et non un moyen, il est l'instance qui permet de mettre sa pensée à l'épreuve, un processus. Et la polyphonie, comme le souligne Julia Kristeva dans son introduction à *La poétique de Dostoïevski* (Bakhtine, 1970), est un dispositif dans lequel les idéologies naissent et s'épuisent dans leurs confrontations.

La connaissance, chez Bakhtine, est une connaissance du seuil, elle vit aux confins de son contexte et de celui d'autrui. Elle est perçue comme une zone plus que comme un point. Ce n'est qu'en confrontant des points de vue que nous pouvons arriver à un certain réalisme. Pour lui, tout discours (dans un sens très large) est « entortillé, pénétré par les idées générales, les vues, les appréciations, les définitions d'autrui », le discours se « faufile », « fusionne » et « se détache », il est « compliqué » et « touche à des milliers de fils dialogiques vivants, tissés par la conscience socio-idéologique autour de l'objet tel qu'il est énoncé » et participe « activement au dialogue social » car on « n'aborde pas l'objet en arrivant d'on ne sait où... » (Bakhtine, 1987 : 100). Les mots représentent des idées qui sont complexes, irréductibles :

« Si nous nous représentions l'intention de ce discours, autrement dit, son orientation sur son objet comme un rayon lumineux, nous expliquerions le jeu vivace et inimitable des couleurs et de la lumière dans les facettes de l'image qu'ils construisent par la réfraction du "discours-rayon", non dans l'objet lui-même (comme le jeu de l'image-trope du discours poétique au sens étroit, dans un "mot récusé"), mais dans un milieu de mots, jugements et accents "étrangers", traversé par ce rayon dirigé sur l'objet : l'atmosphère sociale du discours qui environne son objet fait jouer les facettes de son image. » (Bakhtine, 1970 : 101)

L'écrivain, qu'il appelle l'artiste prosateur, doit montrer les différents points de vue que portent les individus à son encontre. Les mots ne sont pas des espaces neutres, ils sont interprétés différemment selon l'individualité, la culture et le vécu de chacun. Si tel n'était pas le cas, je n'aurais d'ailleurs pas besoin de définir, sur plusieurs dizaines de pages, les enjeux que revêt le terme « dialogie ». Mais dans la polyphonie, plus que de définir, il s'agit d'être polémique avec l'objet du discours, d'y montrer les nuances, les contradictions. C'est pourquoi le rôle de l'artiste prosateur est de trouver des procédés artistiques qui permettent de transposer cette polyphonie du vivant dans l'œuvre finale.

#### 4. La dialogie et les procédés artistiques

##### L'ethnologie et les procédés artistiques dans les romans

Dans les romans, la dialogie est une forme qui permet de considérer la parole et les points de vue de l'autre dans leur intégrité, en préservant son autonomie et sa liberté.

La combinaison de ces trois aspects de la dialogie — rapport à l'autre, à la connaissance et aux procédés artistiques — rend l'utilisation de ce concept particulièrement fécond et original pour l'ethnologie. La dialogie n'est pas seulement une manière de considérer le discours et notre rapport à l'autre — auquel cas, nombre d'études ethnologiques pourraient être qualifiées de dialogique — mais aussi, et peut-être surtout, la façon de rendre ce discours, complexe, multiple, inachevable, irréductible, visible et compréhensible pour les lecteur.ice.s. Le rôle de l'artiste prosateur dans une œuvre dialogique est de mettre en forme le plurilinguisme, de se frayer un chemin parmi toutes les voix et de « calculer artistiquement » toutes ces résonances (Bakhtine, 1987) :

« Pour le prosateur, l'objet est le point de convergence de voix diverses, au milieu desquelles sa voix aussi doit retentir : c'est pour elle que les autres voix créent un fond indispensable, hors duquel ne sont ni saisissables ni "résonnantes" les nuances de sa prose littéraire » (Bakhtine, 1987 : 102)

Il faut souligner que Bakhtine utilise un langage spécifique pour parler de l'activité de l'écrivain. L'artiste prosateur ne transcrit, ne traduit, ni n'interprète les idées de l'autre, mais il les fait « retentir », les « traverse », il « entre en interaction de manière vivante » avec elles, il « les découvre » parce que « le langage est un milieu vivant et concret » (Bakhtine, 1987 : 110). Les mots, représentant des idées, font partie du monde et se définissent par les multiples compréhensions que nous en avons. Pour Bakhtine, l'artiste prosateur n'est pas un penseur solitaire face à sa feuille blanche,

il est entouré de tout un ensemble de voix avec lesquelles il doit composer. La distinction écriture/vie est faible, ces deux notions sont côte à côte, sur le seuil. C'est pour-quoi Bakhtine envisage les personnages des romans de Dostoïevski comme des personnes à part entière qui prennent place à côté de l'auteur. Cependant, si sa manière de concevoir l'écriture polyphonique est relativement claire et définie, il ne donne pas d'indices permettant d'opérer concrètement le passage de l'interprétation (qui serait monologique) à l'interaction (qui serait dialogique). La seule piste qu'il donne est que l'artiste prosateur doit activer et organiser la représentation littéraire de l'image de l'objet (Bakhtine, 1987) en en révélant sa dimension polémique. Le procédé artistique de la polyphonie peut être compris comme le procédé artistique qui permet la confrontation, plus que la compréhension.

Ainsi, une approche dialogique ne peut se concrétiser que grâce à des procédés artistiques précis, qui apparaissent dans la structure même du roman. Bakhtine rapporte que d'un point de vue purement linguistique, l'œuvre de Dostoïevski est monotone, car tous les personnages parlent la même langue :

« Du point de vue de la linguistique pure, il n'existe aucune différence vraiment notable entre les utilisations monologiques et polyphoniques du mot dans les belles lettres. [...] Il peut sembler que les héros dostoïevskiens parlent tous la même langue, celle de l'auteur. Cette monotonie de la langue fut souvent reprochée à Dostoïevski [...] » (Bakhtine, 1970 : 252-253)

Ce qui compte, dans son œuvre, ce n'est pas le langage adopté, mais l'angle dialogique qu'il utilise, dans lequel les pensées et les caractéristiques des personnages s'opposent et se juxtaposent. Ce qui compte c'est l'architectonique de son œuvre. Les exemples de procédés artistiques sont néanmoins peu concrets ou strictement limités à l'usage du texte. C'est avant tout la structure polyphonique de l'œuvre qu'il considère comme un procédé artistique. C'est d'ailleurs le point mis en avant par James Clifford. Une ethnologie dialogique pour lui, doit penser d'autres formes, d'autres procédés artistiques pour transmettre la parole de l'autre (Clifford, 1996). Clifford a lu Bakhtine et cite à plusieurs reprises le projet d'un texte ethnographique dialogique qui aurait pour objectif de faire intervenir les interlocuteur.ice.s au cœur même du texte. L'ethnologue ne serait plus le seul pourvoyeur d'autorité dans ces textes. Un tel texte nécessite de repenser les processus discursifs afin de les adapter à ces nouveaux enjeux de parole partagée. Il cite plusieurs exemples utilisant de procédés allant dans ce sens : le dialogue entre deux individus (par exemple *Dialogue des femmes en ethnologie* de Camille Lacoste-Dujardin en 1977) ou encore la retranscription d'entretiens entre ethnologue et interlocuteur.ice.s (*Tuhimi : Portrait of a Moroccan*, de Vincent Crapanzano en 1980). Son exemple de *Birds of my Kalam Country* en 1977 de Ralph Bulmer et Ian Majnep est intéressant pour deux raisons : ethnologue et

« indigène »<sup>6</sup> sont co-auteurs de cet ouvrage et sur le plan stylistique, des caractères différents distinguent, confrontent, les contributions de chacun des écrivains. Ainsi, chaque présente selon sa propre perspective l'avifaune du pays Kalam :

« Cet impact s'était fait tout particulièrement sentir avec un premier grand livre, *Birds of my Kalam Country* (1977), ouvrage à deux voix, où l'ethno(zoo)logue Bulmer et son interlocuteur néo-guinéen Majnep nous présentaient, chacun de son point de vue, l'avifaune du pays Kalam. » (Monnerie, 2009 : 295)

Ces ethnologies dialogiques élaborent de nouvelles structures discursives dans le but de faire exister les différentes « voix » de la rencontre du terrain : voix de l'ethnologue et des interlocuteur.ice.s, dialogues, citations. L'enjeu de ces écrits est de briser la séparation entre un moi ethnologue qui interprète et un autre textualisé comme interlocuteur.ice. Cette dimension est un dérivé de la forme du roman telle qu'elle est théorisée par Bakhtine. L'enjeu de ces ethnographies est de s'employer à négocier une vision partagée de la réalité. Une telle négociation ne peut exister qu'en imaginant d'autres procédés discursifs, narratifs, ou encore stylistiques, pour parvenir à une forme capable de rendre à l'interlocuteur.ice son autorité.

Nous le verrons, ce qui est d'actualité pour le texte l'est tout autant pour la photographie, ou pour tout autre médium. Ce qui compte est l'angle dialogique utilisé ainsi que les formes finales créées. J'analyserai dans une section dédiée en quoi la photographie se prête particulièrement bien à une structure polyphonique grâce à différents procédés artistiques. Gardons simplement en tête pour le moment que les procédés artistiques font tout autant partie du concept de dialogie que le rapport à l'autre et à la connaissance.

### La place des lecteur.ice.s

Le rôle des lecteur.ice.s est par essence participatif pour Bakhtine. Pour lui, la lecture se perçoit avec des tonalités émotives-volitives propres à chaque individu. Cela rend (la réception de) l'œuvre unique pour chaque personne. Les idées développées dans l'ouvrage vont s'entremêler à chaque fois de manière différente avec les pensées des lecteur.ice.s :

« La compréhension complète d'un texte : elle s'exerce de façon active et créative. Une compréhension créative prolonge l'acteur créateur, multiplie les richesses artistiques de l'humanité. Co-créativité du comprenant. » (Bakhtine, 2017 : 402)

6 Je reprends ici les termes de James Clifford



Le roman polyphonique rend aussi les lecteur.ice.s actif.ve.s d'une manière supplémentaire. Le dialogue, les idées, la connaissance étant inachevés dans les romans polyphoniques, les lecteur.ice.s ne peuvent objectiver le roman de manière traditionnelle comme dans le cas d'un livre monologique. Cela est également le cas pour l'ouvrage *Birds of my Kalam Country*, que je viens de citer, et pour son deuxième volet *Animals the Ancestors Hunted* :

« Son style oral est magnifiquement rendu par la traduction anglaise. Livre difficile parce qu'il ne nous tranquillise pas en offrant une interprétation ethnologique construite de ces connaissances mais nous incite à tenter de devenir, le temps d'une lecture, ethnologue des Kalam, un vrai casse-tête ! Car c'est bien ici la voix de Majnep qui domine l'ensemble, le dialogue avec les conceptions scientifiques occidentales prenant surtout la forme d'introductions, de notes et d'appendices. » (Monnerie, 2009 : 295-296)

Le roman dialogique n'ayant pas de ligne directrice, seulement de grands dialogues articulés autour de certaines idées, les lecteur.ice.s se voient obligé.e.s de participer, de se frayer leurs propres idées, leurs opinions à travers celles développées dans le texte. Encore une fois, c'est un processus dont le dialogue est le but.

Cette place laissée aux lecteur.ice.s est importante et tout à fait consciente au sein de mon travail ainsi que dans ceux d'autres travaux photographiques dialogiques, comme nous allons le voir.

L'importance de la dialogie et de la polyphonie comme procédés artistiques est ce qui m'a orienté vers des photographes issu.e.s du monde de l'art et qui se sont rapproché.e.s des sciences sociales comme Susan Meiselas, Marc Pataut, Gilles Saussier ou Allan Sekula. La notion de forme, ainsi qu'une réflexion autour du médium et du matériel utilisé sont primordiales dans le cadre de cette thèse. Nous verrons qu'une œuvre dialogique ne peut se passer d'adaptation des formes et d'expérimentation afin de ménager une place active aux interlocuteur.ice.s et aux spectateur.ice.s. Nous verrons également comment ces idées sont mises en pratique par les photographes étudié.e.s.

\*  
\* \*

Le roman dialogique puise ses origines dans trois genres anciens : le dialogue socratique, la satire ménippée et le carnaval. Nous avons vu que le dialogue socratique utilise deux techniques que l'on peut rapprocher des caractéristiques de la dialogie : la syncrèse, qui peut se résumer par la confrontation de plusieurs points de vue et l'anacrèse qui est l'art de provoquer le discours. La satire ménippée, genre

plus comique et fluctuant, se situe entre la syncrèse et le carnaval, qui est perçu par Bakhtine comme la fête du processus du changement, de l'inachèvement et de l'ambivalence. Ces trois genres, en évoluant, se sont complexifiés avec le temps et ont donné forme à de nouveaux genres.

Pour Bakhtine la dialogie n'aurait pu exister sans le capitalisme, car ce dernier, en renforçant l'individualité et en faisant exploser une vision héliocentrique du monde, crée le besoin de s'exprimer différemment et une nécessité de considérer le monde de manière plurielle. C'est pourquoi l'individualisme est au centre d'une conception dialogique du monde. Mais cet individualisme ne peut se passer de la responsabilité. L'autre est considéré comme un.e agent.e se trouvant en permanence dans des sphères d'interaction avec autrui. Rappelons que la notion de seuil est très importante, la communication se situe entre les individus, et nous avons besoin de la vision exotopique de l'autre pour parvenir à une vision plus complète de nous-mêmes. Ce rapport interactionnel à l'autre crée un discours, un regard sur soi et sur le monde qui est toujours inachevé, autre notion centrale. Le rapport à la connaissance se retrouve ainsi transformé. Dans une vision dialogique du monde, il s'agit dès lors de prendre connaissance à travers ses propres valeurs — que Bakhtine nomme tons émotifs-volitifs —, en les confrontant à celles des autres, ce qui génère une conception polyphonique de la connaissance.

Toutes ces particularités, ainsi que le génie propre à Dostoïevski, instaurent un rapport différent à l'auteur.e, qui, plutôt que d'exprimer son point de vue, se transforme en peintre à idée et se positionne à côté de ses personnages. De la même manière, les lecteur.ice.s deviennent eux aussi agent.e.s grâce à des procédés artistiques mis en place par ce qu'il appelle l'artiste prosateur.

À travers l'interaction et la polyphonie, je perçois chez Bakhtine une vision anthropologique et phénoménologique du monde. Comme le souligne Clifford (1996), l'ethnologie est un mode de production du savoir qui part d'un intense engagement subjectif. Qui plus est, la dialogie, et particulièrement la polyphonie, peuvent permettre une réflexion plus éthique sur la pratique et la représentation des relations interculturelles et de l'intercompréhension des sociétés.

Notons que les premiers écrits de Bakhtine coïncident avec la fondation de l'institut d'ethnologie en France en 1925. Sa vision du monde, anthropologique, est en partie en adéquation avec la pensée européenne de l'époque. Toutefois, si l'on se fie aux seuls exemples donnés par Clifford, les expériences dialogiques en anthropologie ne sont développées qu'à partir des années 1970. Il me semble cependant que l'on peut entrevoir les prémisses d'une anthropologie dialogique à une date antérieure, et qui plus est, en anthropologie visuelle avec les expérimentations de Jean Rouch qui mêle dans ses films agentivité des interlocuteur.ice.s, polyphonie et carnaval, autant d'attributs imputables à la dialogie. Le film *Jaguar*, film d'ethno-fiction réalisé entre 1954 et 1967 par Jean Rouch avec Damouré Zika, Lam Ibrahima



Dia et Illo Gaouadel est exemplaire à cet égard. Dans ce dernier, les personnages tentent d'aller vers le Gold Coast (qui sera plus tard le Ghana) afin d'y faire fortune et de revenir avec des présents pour leurs familles. Durant sept ans le principe va être le même : chaque jour de tournage, le matin, les acteurs et Jean Rouch vont décider des scènes à tourner dans la journée. Une fois arrivés au Gold Coast, les acteurs se séparent pour y mener leurs vies, avec parfois l'intervention de Rouch qui les filme. Dans cette ethno-fiction nous sommes face à des personnes qui questionnent leur propre culture, l'image montrée n'est pas celle imposée par le réalisateur. Les acteurs composent l'image qui apparaît à l'écran, ils vivent à travers la caméra et l'influencent. Dans ce film, se crée un climat de confiance entre acteurs et le réalisateur. Nous assistons à un métissage entre la réalité et la fiction, les acteurs et les personnes qu'ils sont réellement, la vision de Rouch avec celles de Damouré, Lam et Illo. Cette citation de Marc-Henri Piault montre bien les caractéristiques dialogiques de l'œuvre de Rouch :

« Rouch a pris au sérieux les croyances et les valeurs de l'Autre. Il n'a pas uniquement cherché à montrer et à expliquer, à faire comprendre et éventuellement interpréter, il a tenté de rendre sensible la légitimité absolue du Je spécifique devant lequel il se trouvait. Il avait bien retenu la leçon rimbalienne et c'est parce que pour lui Je est en permanence un autre improbable qu'il est capable de rencontrer l'Autre comme un Je à part entière. » (Piault, 2004 : 210)

Comme je vais le montrer dans la partie suivante, à partir des années 1980, la sensibilité de plusieurs chercheur.e.s les pousse à théoriser une vision dialogique des sciences sociales. L'un de ces chercheurs, Edgar Morin, est d'ailleurs proche de Jean Rouch. Ils réaliseront ensemble le film-recherche *Chronique d'un été* en 1961. Luc de Heush écrit de ce film :

« C'est alors qu'Edgar Morin, jeune sociologue, entra en scène. Il souhaitait réaliser avec Rouch un film consacré à des entretiens familiers avec différents acteurs parlant de leur propre condition sociale ; il s'agissait en quelque sorte d'un portrait de la société française à travers une série de sociodrames filmés laissant apparaître ce que Morin appelait "le tissu affectif des relations humaines". » (De Heush, 2006 : 56).

Ce film manifeste du cinéma-vérité, se caractérise par une captation en direct du réel (sans mise en scène) dans le but de transmettre une vérité. Dans ce film, Jean Rouch réactualise les principes du cinéma-vérité qu'il a mené en Afrique, auprès d'une « tribu » parisienne. Ils vont dans la rue à la rencontre de nombreuses personnes, de tous niveaux d'échelle sociale, et leur demandent comment iel.s vont, ou, comme le dit Morin au début du film « Comment tu te débrouilles avec la vie ? ». Les réponses sont parfois courtes, il arrive que les entretiens et les débats prennent

de l'ampleur et que nous en apprenions plus sur le quotidien de parisien.ne.s. Ces débats, la parole libre laissée aux interlocuteur.ice.s, la manière dont il est composé, me renvoient d'ailleurs aux débats menés dans le documentaire filmique dialogique de *La commune — 1871*, de Watkins, que j'ai mentionné plus tôt.

## C. Un concept en phase avec d'autres conceptions épistémologiques en sciences sociales

Il est frappant de constater à quel point certaines recherches menées à la fin des années 1980 et dans les années 1990 dans les sciences sociales s'approchent d'une considération et d'une vision dialogique des sciences de l'être humain. Cette période, nous le verrons dans la section suivante, marque également un tournant dans la conception de la photographie et du documentaire. C'est à cette époque que les photographes étudiés ici (Susan Meiselas, Marc Pataut, Gilles Saussier et Allan Sekula) effectueront leurs premiers documentaires dialogiques. C'est pourquoi une comparaison entre les idées développées par Bakhtine et celles de trois chercheur.e.s, Cornelius Castoriadis (1999), Donna Haraway (1988) et Edgar Morin (1982 ; 1990), me paraît pertinente.

Il est intéressant de les comparer parce qu'iels écrivent sur l'objectivité à partir de différentes disciplines et raisonnements : ce sont des préoccupations morales, philosophiques et esthétiques qui animent Bakhtine ; quant à Morin sa pensée porte avant tout sur la communauté et la connaissance scientifique d'un point de vue sociologique ; c'est à partir du féminisme que s'élaborent les concepts de Haraway ; et enfin, c'est à travers des considérations historiques et philosophiques que se façonne la pensée de Castoriadis. Bien qu'iels développent des concepts différents — dialogie, pensée complexe, épistémologie des points de vue, praxis —, il est frappant de voir à quel point de nombreux points communs les unissent. Dans cette partie j'observerai la manière dont iels redéfinissent l'objectivité, considèrent l'être humain et la connaissance comme inachevables en mettant en avant la nécessité de l'inclusion de la subjectivité ou de l'intersubjectivité au cœur de la connaissance à travers une conception polyphonique et complexe du monde qui appelle à une responsabilité de l'être humain en général et du scientifique en particulier. J'analyserai également de quelle manière cette conception des sciences appelle à un regard critique, réflexion que nous retrouverons chez les photographes documentaires dialogiques.

## a. Une critique des sciences « traditionnelles »

### 1. Critique du rationalisme

Ce qu'Edgar Morin appelle la raison est « une méthode de connaissance fondée sur le calcul et la logique [...] employée pour résoudre des problèmes posés à l'esprit, en fonction des données caractérisant une situation ou un phénomène. » (Morin, 1990 : 155). « Ratio » en latin, signifie « calcul, compte » (Gaffiot, 2001).

Pour ce qui est du rationalisme, Morin le définit de deux façons. Premièrement, il s'agit d'« une vision du monde affirmant l'accord parfait entre le rationnel (cohérence) et la réalité de l'univers », excluant ainsi du réel l'irrationnel et l'arrationnel. Deuxièmement, il le définit comme « une éthique affirmant que les actions humaines et les sociétés humaines peuvent et doivent être rationnelles dans leur principe, leur conduite, leur finalité. » (Morin, 1990 : 144).

D'un point de vue historique, il situe l'engouement pour le rationalisme à la fin du XVIIIe :

« À la fin du XVIIIe siècle, les succès de la physique permettent de concevoir un univers déterministe totalement intelligible au calcul. [...] Dès lors, le rationalisme dispose d'une vision du monde comportant identité du réel, du rationnel, du calculable, et d'où ont été éliminés tout désordre, toute subjectivité. » (Morin, 1982 : 88)

La principale critique qu'émettent Morin, Haraway et Castoriadis à l'encontre du rationalisme<sup>7</sup> porte sur la simplification des faits qui est opérée pour comprendre pour le monde — cela n'est pas sans faire écho à la notion d'irréductibilité que j'ai soulevée plus tôt. Deux types de simplifications ont eu lieu : par disjonction (isoler les objets les uns des autres ainsi que de leur environnement et de leur observateur) et par réduction (unifier ce qui est divers ou multiple à ce qui est élémentaire ou quantifiable). La nécessité du rationalisme n'est pas remise en cause, Morin précise que le principe de simplification qui a animé les sciences naturelles a permis d'admirables découvertes. Toutefois, iels appellent à dépasser cette vision, car il s'agit d'une « alternative mutilante » (Morin, 1990 : 27) du réel. Pour Haraway, il s'agit de développer des perspectives partielles en dépassant l'« universal rationality » pour tendre vers les « ethnophilosophies », le « common language » pour l'« heteroglossia », le « new organon » pour la « deconstruction », l'« unified field theory » pour l'« oppositional positioning », le « world system » pour les « locals knowledges » et enfin la

<sup>7</sup> Différents termes sont utilisés pour parler du rationalisme. Entre autres : « rationalité occidentale » ou « principes d'explications "classiques" » pour Morin, « objectivity that promises transcendence », « reductionisms » pour Haraway. J'ai choisi de parler de rationalité, terme qui est commun à tou.te.s, plutôt que de me concentrer sur l'un ou l'autre de ces termes.

« master theory » pour les « webbed accounts » (Haraway, 1988). C'est seulement de cette manière, pour elle, qu'il est possible d'accéder à une épistémologie tout à la fois responsable, politique et rationnelle. Pour Morin, il s'agit d'articuler ensemble les notions antagonistes d'ordre et de désordre à travers l'organisation et en prenant en compte l'événement. Articuler des idées contraires à travers l'organisation de procédés artistiques est le rôle central de la polyphonie chez Bakhtine.

Une conception rationaliste est considérée comme une alternative mutilante, car cette conception de l'objectivité diminue, voire élimine, les notions de singularité, d'individualité, de hasard et d'événement afin de pouvoir être intelligible par le calcul. Par trop de simplification, le monde ne peut pas être envisagé dans sa complexité, dans ses antagonismes, dans la nuance. Cela renvoie aux raisonnements de Bakhtine qui refuse une opposition entre une objectivité attachée au rationnel et une subjectivité rattachée à l'individuel, au singulier, au fortuit. Pour lui, les deux conceptions de la vérité, *istina* et *pravda*, doivent être mises en relation, c'est à travers la vérité de l'être-événement (*pravda*) que nous pouvons avoir accès aux vérités universelles (*istina*).

Pour Bakhtine, Castoriadis, Haraway et Morin, il n'y a pas d'opposition entre l'objectivité et la subjectivité, entre le sujet et l'objet, l'ordre et le désordre, car ce ne sont pas des composantes du réel, mais des concepts limites abstraits, des constructions sur le seuil qui, prises dans l'absolu, deviennent illégitimes et incohérentes (Castoriadis, 1999). Il faut ainsi considérer ces notions qui paraissent antagonistes comme complémentaires, ou, pour reprendre une idée de Bakhtine, les appeler à coopérer. Comme le rappelle Morin, s'il n'y a pas « d'ordre absolu, inconditionnel, éternel, non seulement dans le monde vivant, mais aussi dans les étoiles, les galaxies, le cosmos. [...] Il n'y a pas non plus de désordre absolu, inconditionnel, éternel » (Morin, 1990 : 205). Pour paraphraser Morin (1990), l'enjeu de leur conception de l'objectivité est d'affronter la complexité de la relation sujet-objet et celle de l'ordre-désordre, car le conflit, le désordre et le jeu ne sont pas des déchets à résorber, mais des constituantes clés de toute existence et organisation sociale. C'est pour cela qu'il faut trouver une épistémologie capable de les penser ensemble.

Une autre critique est émise par Bakhtine, Castoriadis et Morin à l'encontre des sciences « traditionnelles » : celle d'avoir « chassé [l'événement] dans la mesure où il a été identifié à la singularité, la contingence, l'accident, l'irréductibilité, le vécu [...]. Il a été chassé non seulement des sciences physico-chimiques, mais aussi de la sociologie, qui tend à s'ordonner autour de lois, modèles, structures, systèmes. » (Morin, 1990 : 216). Ce qui caractérise l'événement dans leur pensée est d'un côté l'irréversibilité du temps et de l'autre l'aléa. Cela est particulièrement important pour Bakhtine, qui, nous l'avons vu, enracine sa théorie dans des actes réels, reliés entre eux par des relations événementielles concrètes. Morin précise que la réalité de l'événement n'est pas niée dans une conception rationaliste de la science. Ce qu'il

lui reproche c'est d'avoir rejeté l'événement vers la contingence individuelle et la vie privée.

Par la simplification, le réel est « mutilé ». En voulant donner du sens à ce qui n'en a pas forcément, il y a un risque, signale Castoriadis, d'une illusion de rationalisation rétrospective, qu'il définit comme « le hasard dans l'histoire [qui] prend lui-même la plupart du temps la forme du hasard signifiant, du hasard "objectif", du "comme par hasard" comme le dit si bien l'ironie populaire » (Castoriadis, 1999 : 67).

Enfin, un dernier point est émis à l'encontre du rationalisme par ces quatre chercheurs.e.s : celui de considérer la science et son objet comme quelque chose d'inerte<sup>8</sup>, et par là, de déterminé. Dans leurs conceptions de l'objectivité, l'objet de la science ne *doit* pas et ne *peut* pas être déterminé.

Comme le soulignent Haraway et Bakhtine, il ne peut pas être déterminé, car bien qu'il soit objet, il ne peut pas être saisi comme un tout, en effet, il est toujours socialement, historiquement et sémiotiquement signifiant et par là, toujours inachevé, irréductible. Ces mêmes propos sont appuyés par Morin pour qui « il est reconnu qu'il n'est pas de science pure, qu'il y en a en suspension, même dans la science qui se croit la plus pure, de la culture, de l'histoire, de la politique, de l'éthique, bien qu'on ne puisse réduire la science à ces notions. » (Morin, 1990 : 314). Castoriadis, pour sa part, tient les mêmes propos, mais uniquement du point de vue de la science historique :

« Et, de même qu'avoir une expérience de la nature n'est pas sortir de l'Univers et le contempler, de même, avoir une expérience avec l'histoire ce n'est pas la considérer de l'extérieur comme un objet achevé et posé en face — car telle histoire n'a jamais été et ne sera jamais donnée à personne comme objet d'enquête. » (Castoriadis, 1999 : 49)

Ces considérations font pleinement écho à la place de l'ethnologue sur le terrain et à celle que j'ai adoptée avec les zonard.e.s. D'une part, parce que je me suis incluse dans mon observation (comme en témoigne la partie I dans laquelle j'ai utilisé le « je » pour décrire cette expérience) et d'autre part, parce que comme Bakhtine, je considère l'être humain comme irréductible, capable d'agentivité et de créativité. Ainsi, l'interaction avec l'autre n'a de cesse de transformer notre expérience et notre compréhension du monde. Il n'est pas possible de considérer son terrain comme quelque chose d'inerte, de passif ou d'immuable, il est sans cesse traversé par la nouveauté, l'événement, la singularité. Cette position est aussi une manière de consi-

8 Ce terme est utilisé par Donna Haraway : « Throughout the field of meanings constituting science, one of the commonalities concerns the status of any object of knowledge and of related claims about the faithfulness of our accounts to a "real world", no matter how mediated for us and no matter how complex and contradictory these worlds maybe. Feminists, and others who have been most active as critics of the sciences and their claims or associated ideologies, have shied away from doctrines of scientific objectivity in part because of the suspicion that an object of knowledge is a passive and inert thing. » (Haraway, 1988: 591)

dérer l'autre de manière éthique, responsable, je développerai cette idée un peu plus tard. Comme le mentionne Bakhtine, le monde est fait en partie d'aléas et d'événements, il ne peut pas être déterminé dans son essence, étant donné qu'il est toujours soumis, potentiellement, au changement et par là, à la création.

Enfin, l'objet de la science ne doit pas être déterminé, car le considérer de cette manière peut amener à son instrumentalisation :

« Accounts of such objects can seem to be either appropriations of a fixed and determined world reduced to resource for instrumentalist projects of destructive Western societies, or they can be seen as masks for interests, usually dominating interests. » (Haraway, 1988 : 591)

Trois points principaux sont critiqués par ces auteur.e.s : premièrement, la conception d'un monde clôt, entièrement intelligible par la logique, le calcul, et qui, pour cela, rejette les notions d'événement, de singularité et de hasard et ainsi, mutile le réel ; deuxièmement, l'exclusion du sujet au sein de l'étude, et par là, l'exclusion de la vie (c'est-à-dire l'événement, le hasard, la création) au profit d'une théorie qui serait parfaite, close, pure ; et enfin, le déni de la responsabilité du scientifique, qui dans le pire des cas instrumentalise le monde, à dessein ou non, et qui dans le meilleur des cas, ne réalise pas que l'objet étudié est aussi source de signification et de pouvoir, et qu'il peut être instrumentalisé par d'autres. Haraway prend l'exemple du mot « sexe » :

« For example, « sex » as an object of biological knowledge appears regularly in the guise of biological determinism, threatening the fragile space for social constructionism and critical theory, with their attendant possibilities for active and transformative intervention, which were called into being by feminist concepts of gender as socially, historically, and semiotically positioned difference. And yet, to lose authoritative biological accounts of sex, which set up productive tensions with gender, seems to be to lose too much; it seems to be to lose not just analytic power within a particular Western tradition but also the body itself as anything but a blank page for social inscriptions, including those of biological discourse. The same problem of loss attends the radical « reduction » of the objects of physics or of any other science to the ephemera of discursive production and social construction. » (Haraway, 1988 : 592)

D'une façon similaire, le problème de cette vision du monde pour Bakhtine est que :

« Les disciplines philosophiques spéciales telles que la logique, la théorie de la connaissance, la psychologie de la connaissance, la biologie philosophique (qui toutes tentent de découvrir — théoriquement, c'est-à-dire au moyen de la connaissance abstraite — la structure du monde connaissable théoriquement et les principes de ce monde) [...] tend à se faire passer pour le monde dans son tout, non seulement pour l'être un abstrait, mais aussi pour l'être concrètement unique dans son tout possible, c'est-à-dire que la connaissance théorique essaie de construire une philosophie première [...]. » (Bakhtine, 2003 : 25)

Or pour lui l'objet de la connaissance, « le monde pensable dans son ensemble — le contenu de la connaissance scientifique — n'est qu'une composante d'un monde réellement vécu » (Bakhtine, 2003 : 27), car « aucun objet, aucun rapport n'est donné là comme quelque chose de simplement donné, de simplement intégralement présent » (Bakhtine, 2003 : 57). Il s'agit, nous l'avons vu, d'entrer en interaction de manière vivante avec le monde, de s'y engager de manière responsable.

Finalement, c'est sur l'irrationalité d'une telle conception de la science que portent leurs critiques :

« Nous ne pouvons pas nous donner d'emblée une dialectique quelle qu'elle soit, car une dialectique postule la rationalité du monde et de l'histoire, et cette rationalité est le problème, tant théorique que pratique » (Castoriadis, 1999 : 53)

« Knowledge from the point of view of the unmarked is truly fantastic, distorted, and irrational. » (Haraway, 1988 : 587)

« Ce n'est plus seulement la suffisance et l'insuffisance de la raison qui sont en cause, c'est l'irrationalité du rationalisme et de la rationalisation. » (Morin, 1990)

Il est pertinent de souligner que les critiques qu'ils formulent ne portent pas sur les concepts fondamentaux tels que la rationalité, le calcul et la logique, qui demeurent des éléments essentiels dans la pratique de la recherche scientifique. Ce qui est spécifiquement remis en question, c'est plutôt l'instrumentalisation de ces notions lorsqu'elles sont appréhendées de manière absolue et décontextualisée. En d'autres termes, la critique ne vise pas les principes en soi, mais plutôt leur utilisation excessive et rigide, déconnectée de toute considération contextuelle.

## 2. Le monde n'a pas à être lu

En ôtant l'événement et l'aléa, le monde peut devenir intelligible par le calcul, la raison. Mais le problème, d'une telle conception est que :

« Toute dialectique rationaliste est nécessairement une dialectique fermée. Sans cette fermeture, l'ensemble du système reste suspendu en l'air. La "vérité" de chaque détermination n'est rien d'autre que le renvoi à la totalité des déterminations, sans lequel chacun des moments du système reste à la fois arbitraire et indéfini. Il faut donc se donner la totalité sans résidu, rien ne doit rester en dehors, autrement le système n'est pas incomplet, il n'est rien du tout. » (Castoriadis, 1999 : 80)

Le problème du déterminisme revêt une place particulièrement importante pour Castoriadis et Bakhtine, étant donné que c'est vers l'autonomie pour le premier et la responsabilité individuelle pour le second, que tendent leurs propos. Pour eux,

l'histoire ne peut pas être pensée selon le schéma déterministe, car elle relève du domaine de la création. Ce qui caractérise l'être-historique est le fait qu'il peut donner des réponses nouvelles aux mêmes situations ou en créer de nouvelles. Enlever cette capacité de création, c'est prendre le risque de se retrouver déterminé, prédestiné, passé et achevé (Bakhtine, 2003). Ne pas considérer ces relations, du point de vue du passé, c'est le risque de l'illusion de la rationalisation rétrospective, et du point de vue de l'avenir, c'est ôter à l'homme son libre arbitre :

« [...] les hommes ont à donner à leur vie individuelle et collective une signification qui n'est pas pré-assignée, et qu'ils ont à le faire aux prises avec des conditions réelles qui ni n'excluent ni ne garantissent l'accomplissement de leurs projets. » (Castoriadis, 1999 : 79)

La recherche d'une objectivité faite de nuance et d'incertitude ne peut se penser dans un schéma entièrement déterministe, ce schéma doit être un simple postulat :

« Le déterminisme universel n'a jamais été prouvé ; c'est un postulat métaphysique qui a animé la recherche scientifique pendant deux siècles, et qui doit être reconnu aujourd'hui comme postulat. » (Morin, 1990 : 205-206)

« [...] le scientifique occidental, possédé par ces deux phantasmes, qu'il y a une organisation rationnelle du monde (il n'en sait rien), et que sa science est sur le point de la dévoiler intégralement ou presque (elle produit plus d'énigmes qu'elle n'en résout), les transporte 10 000 ans en arrière [...] » (Castoriadis, 1999 : 349)

Comme le souligne cette dernière citation, il en découle une autre conception du rôle du scientifique, qui n'a pas à décoder le monde, à trouver une clé qui ouvre tous les secrets cachés de celui-ci. Son rôle est plutôt d'entrer en dialogue avec lui. Cette idée est aussi présente chez Haraway et Morin :

« Accounts of a "real" world do not, then, depend on a logic of "discovery" but on a power-charged social relation of "conversation". The world neither speaks of itself nor disappears in favor of a master decoder. » (Haraway, 1988 : 596)

« Et je dirais pour terminer : le but de la connaissance n'est pas de découvrir les secrets du monde dans une équation maîtresse d'ordre qui serait l'équivalent du maître mot des grands magiciens. Il est de dialoguer avec les mystères du monde. » (Morin, 1990 : 215)

Bien que Bakhtine ne soit pas aussi explicite, il place l'intersubjectivité au cœur de la dialogie. C'est à travers le regard des autres que nous pouvons avoir une vision plus complète du monde. Je reviendrai sur ces propos plus tard. Ainsi, il ne s'agit pas de décoder un monde transparent, mais de l'interpréter/de se confronter en entrant en relation avec lui. Cette interprétation/confrontation n'est possible qu'à



partir d'un point de vue. Point de vue qui est une certaine construction du monde, et qui, de ce fait, ne peut pas être neutre et transparent :

« Feminists don't need a doctrine of objectivity that promises transcendence, a story that loses track of its mediations just where someone might be held responsible for something, an unlimited instrumental power. We don't want a theory of innocent powers to represent the world, where language and bodies both fall into the bliss of organic symbiosis. » (Haraway, 1988 : 579)

Le pouvoir de représenter le monde est soumis à deux dangers : l'indifférence du scientifique et l'instrumentalisation de ce pouvoir par d'autres. Pour Morin :

« Bien que la connaissance scientifique élimine d'elle-même toute compétence éthique, la praxis du chercheur suit ou nécessite une éthique propre. [...] C'est l'impératif : connaître pour connaître. [...] Or l'éthique du connaître tend d'elle-même, chez le chercheur sérieux, à prendre la priorité, à s'opposer à toute autre valeur, et cette connaissance "désintéressée" se désintéresse de tous les intérêts politico-économiques qui utilisent eux, en fait, ces connaissances. » (Morin, 1990 : 111-112)

Iels nous rappellent que la science n'est pas détachée du monde. Il n'y a pas, comme le dit si bien Bakhtine, un monde théorique qui existe en dehors de nous, celui-ci n'est qu'une des composantes du monde, d'autant plus qu'« aucune orientation pratique de ma vie dans le monde théorique n'est possible, il est impossible d'y vivre, d'y agir de façon responsable, je n'y suis pas utile, de manière principielle je n'y figure pas. » (Bakhtine, 2003 : 26). Morin et Haraway appellent à éviter l'idéalisation de la science, car comme iels le rappellent « le progrès scientifique produit autant de potentialités asservissantes ou mortelles que de potentialités bénéfiques » (Morin, 1990:16-17), et que les « social and scientific revolutions have not always been liberatory, even if they have always been visionary. » (Haraway, 1988 : 586). Morin et Castoriadis sont ceux qui ont poussé le plus loin cette critique, en comparant une vision rationaliste du monde à une vision totalitaire :

« Ici, il faut absolument distinguer raison et rationalisation. La rationalisation, c'est une logique close et démentielle qui croit pouvoir s'appliquer sur le réel et, quand le réel refuse de s'appliquer à cette logique, on le nie ou bien on lui met les forceps pour qu'il obéisse, et c'est le système du camp de concentration. [...] La seule différence c'est que la raison, elle, doit être ouverte et elle accepte, reconnaît, dans l'univers, la présence du non-rationalisable, c'est-à-dire la part de l'inconnu ou la part de mystère » (Morin, 1990 : 104)

« Et, contrairement à ce que pensaient les marxistes (et parfois Marx lui-même), la "possession de la vérité" prise dans un sens "absolu", donc mythique, n'a jamais été et n'est pas le présupposé de la révolution et d'une reconstruction radicale de la société ; l'idée d'une telle "possession" n'est pas seulement intrinsèquement absurde (appliquant l'achèvement

de ce projet infini), elle est profondément réactionnaire, car la croyance en une vérité achevée et acquise une fois pour toutes (et donc aussi possédante par quelqu'un ou quelques-uns) est un des fondements de l'adhésion au fascisme et au stalinisme. » (Castoriadis, 1999 : 60)<sup>9</sup>

Ce que montrent ces chercheur.e.s est que la connaissance scientifique est liée d'une certaine manière à la question du pouvoir, et que ce dernier traverse la science de part en part, du chercheur.e lui-même, à l'objet de son étude, à la connaissance elle-même. Comme le souligne Morin, la science est à notre époque devenue centrale, elle se retrouve au cœur des universités, des entreprises industrielles et « de l'État qui finance, contrôle, développe les institutions de recherche scientifique » (Morin, 1990 : 116). De cette place prédominante, elle détermine le développement de la société (en étant utilisée par l'État et les entreprises) en même temps qu'elle est déterminée par l'organisation même de la société. Ce pouvoir créé par la science et employé par d'autres échappe aux scientifiques, qui, pour la plupart, mettent à distance ces enjeux de pouvoir, en créant une disjonction entre d'un côté la science qui serait morale et de l'autre la politique qui serait mauvaise, écrit-il. Pour lui, mais aussi pour les autres chercheur.e.s ici cité.e.s, les scientifiques doivent prendre conscience qu'ils sont, en tant que personnes et en tant que producteur.ice.s d'un savoir, des acteur.ice.s du monde.

Cette question de pouvoir ne peut pas être envisagée dans une logique purement rationnelle, car elle relègue la notion de pouvoir dans la sphère du contingent, de l'indétermination (comme l'événement et l'aléa) et ne mérite ainsi pas d'attention. De plus, il y a un réel danger à envisager le pouvoir en ces termes. Le pouvoir doit être considéré par les chercheur.e.s de manière dialogique : en résonance, en confrontation, en s'engageant à travers des propos complexes et contradictoires. L'éthique, nous dit Morin, n'est pas une question de bien ou de mal, c'est un problème de conflit de valeurs. L'éthique, c'est envisager un problème de contradiction des valeurs, dans une pluralité d'impératifs contradictoires. Pour lui, on doit pouvoir discuter de cette question aujourd'hui dans la science :

« De même qu'il y a désormais un conflit entre l'impératif de la connaissance pour la connaissance, qui est celui de la science, et l'impératif de sauvegarder l'humanité et la dignité de l'homme. Donc, nous sommes au moment d'un conflit d'impératifs et je crois que les comités bio-éthiques qui existent aujourd'hui constituent un lieu pour que s'expriment ces conflits. » (Morin, 1990 : 122)

<sup>9</sup> Cette citation, en dialogue avec la précédente de Bakhtine, tend à me faire penser que Bakhtine se positionne dans une orientation anti-marxiste. Mais comme je l'ai évoqué plus tôt, cette idée ne fait pas consensus, notamment à cause de la paternité discutée d'œuvres à tendance marxiste - celles attribuées à Volochinov et Medvedev.



### 3. Critique du relativisme

Bien que la majeure partie de leurs critiques porte sur la pertinence de la rationalisation, il est important de préciser que le relativisme n'est en rien, pour eux, une solution plus souhaitable. Il n'est pas question de remettre en cause l'idée même de vérité ou d'objectivité, c'est pourquoi le relativisme est lui aussi critiqué :

« Bien entendu, il n'en découle nullement le bon droit d'un relativisme, quel qu'il soit, qui nie l'autonomie de la vérité et qui la transforme en quelque chose de relatif et de conditionné, d'étranger à elle-même (une composante de vie pratique ou autre) précisément dans sa validité. » (Bakhtine, 2003 : 28-29)

Deux critiques sont formulées envers le relativisme. La première concerne le caractère fortuit de celui-ci : si toutes les paroles sont égales, si tous les points de vue se valent, alors, plus aucun dialogue n'est possible. Nous passons d'une conception du monde dialogique à une conception du monde cacophonique :

« Il ne faut pas confondre cette idée avec les affirmations du scepticisme ou du relativisme naïf : ce que chacun dit n'est jamais qu'une opinion, en parlant on se trahit soi-même plutôt qu'on ne traduit quelque chose de réel. Il y a bel et bien autre chose que la simple opinion (sans quoi ni discours, ni action, ni société ne seraient jamais possibles), on peut contrôler ou éliminer les préjugés, les préférences, les haines, appliquer les règles de l'"objectivité scientifique". » (Castoriadis, 1999 : 48)

La seconde concerne la position du chercheur.e : si tous les points de vue se valent, s'ils sont tous égaux, il ne peut alors y avoir de position responsable. Dire que tous les points de vue sont égaux, c'est penser dans le « monde théorique » et oublier que le monde réel est fait d'injustice, d'instrumentalisation et de pouvoir, c'est mettre de côté les relations de pouvoir qui existent entre les personnes elles-mêmes et entre les personnes et les objets de recherche. Pour Haraway « relativism is a way of being nowhere while claiming to be everywhere equally. The "equality" of positioning responsibility is a denial of responsibility and critical inquiry. » (Haraway, 1988 : 584). Ce qui est reproché au relativisme et au rationalisme est l'idée d'absolu : une connaissance entièrement rationnelle ou entièrement relative, totalement achevée ou totalement inachevée, strictement ordonnée, ou strictement chaotique. C'est pourquoi le relativisme est perçu par Haraway comme :

« [...] the perfect mirror twin of totalization in the ideologies of objectivity », car « such preferred positioning is as hostile to various forms of relativism as to the most explicitly totalizing versions of claims to scientific authority. But the alternative to relativism is not totalization and single vision, which is always finally the unmarked category whose power depends on systematic narrowing and obscuring. » (Haraway, 1988 : 585)

Ce à quoi appellent ces chercheur.e.s, et que je vais tenter de préciser tout au long de la section suivante, est une objectivité qui est nuancée, faite de causes et d'événements, d'ordre et d'aléas, de faits objectifs irréfutables et de théories (inter) subjectives réfutables. Morin définit très justement cette conception de l'objectivité :

« Le défi de la complexité nous fait renoncer à jamais au mythe de l'élucidation totale de l'univers, mais il nous encourage à poursuivre l'aventure de la connaissance qui est un dialogue avec l'univers. [...] Le but de notre connaissance est d'ouvrir, non de fermer le dialogue avec cet univers. C'est-à-dire : pas seulement lui arracher ce qui peut être clairement déterminé, avec précision et exactitude, comme le furent les lois de la nature, mais aussi entrer dans le jeu du clair-obscur qui est celui de la complexité. » (Morin, 1990 : 177)

Ces chercheur.e.s expriment une critique commune envers le relativisme et le rationalisme. Le relativisme, en égalisant tous les points de vue, est dénoncé pour sa potentialité à entraver le dialogue et à nier la responsabilité et l'engagement critique. Parallèlement, la critique du rationalisme et du relativisme découle de leur opposition à l'idée d'absolu, que ce soit dans une recherche totale de rationalisation ou dans une relativité absolue. Iels plaident pour une conception d'objectivité intégrant la complexité de la réalité, qui ne soit pas dichotomique.

## b. (Re) définition de l'objectivité

Pour ces auteur.e.s, l'objectivité est abordée avec une double exigence : d'une part, elle doit être responsable, et d'autre part, elle doit intégrer les notions de hasard, d'événement et de créativité. Bien qu'ils utilisent des termes différents, je montrerai que les traits essentiels de leur conception de l'objectivité reposent sur la nuance, l'inachèvement tant de l'être humain que de la connaissance, la polyphonie, et la singularité.

### 1. Des positions différentes à travers des notions proches

Deux points définissent la position de Morin vis-à-vis de l'objectivité. D'un côté, l'objectivité est possible à partir du débat qui se crée dans la communauté scientifique, et de l'autre côté, il appelle cette communauté à développer une pensée complexe. Sa position est sociologique, il appelle à avoir conscience des mécanismes à l'œuvre au sein même de la science et de la connaissance. Bakhtine, lui, a développé deux réflexions différentes et complémentaires qui peuvent aider à penser l'objectivité. À travers le dialogisme, c'est avec la polyphonie et le dialogue qu'une objectivité est possible, et à travers sa « philosophie de l'acte » c'est à partir du faire, de

l'acte qu'il est possible de l'envisager. Cette dernière approche est très proche de celle de Castoriadis, bien que ce dernier soit plus tourné vers une conception historique et une praxis. Pour Haraway, qui se situe dans une épistémologie féministe, c'est en joignant des perspectives partielles que l'on peut arriver à l'objectivité, l'un des enjeux est aussi de montrer les mécanismes de domination qui sont à l'œuvre dans la connaissance.

Concernant les rapports de l'objectivité et de la communauté scientifique, trois arguments sont mis en avant chez Morin. Le premier étant, en prenant appui sur les écrits de Popper, que la science est ce qui peut être réfuté. Pour lui, les théories scientifiques mettent en ordre et organisent des données vérifiées, mais ces dernières ne sont pas immuables. À tout moment, de nouveaux moyens d'observation ou d'expérimentation, une nouvelle position scientifique, peuvent faire surgir des données inconnues (Morin, 1990). Comme Bakhtine, Morin considère que les faits peuvent être « vrais », mais que les théories, étant interprétatives, peuvent être remises en question. Dès lors :

« La vertu capitale de la science réside dans les règles propres à son jeu de la vérité et de l'erreur et nous montre que ce qui doit être absolument sauvegardé comme condition fondamentale de la vie même de la science, c'est la pluralité conflictuelle au sein d'un jeu qui obéit à des règles empiriques-logiques. » (Morin, 1990 : 24)

Son deuxième argument repose sur l'idée que l'objectivité ne découle pas intrinsèquement de l'esprit du chercheur.e, mais émerge plutôt d'un processus critique au sein d'une communauté scientifique qui accepte les règles du jeu d'erreurs, de vérités et de débats. C'est grâce au consensus des chercheur.e.s que nous pouvons appréhender que quelque chose est objectif. Pour lui, la critique intersubjective est le point nodal de l'objectivité. Morin, et c'est là son troisième argument, opère un retournement : si les faits sont objectifs, mais les théories réfutables, c'est bien grâce à l'intersubjectivité de la communauté scientifique que réside l'objectivité des énoncés scientifiques. Ce qui produit l'objectivité « est tout un énorme processus sociologique, culturel, historique, intellectuel. » (Morin, 1990 : 40). Ces trois aspects — réfutabilité de la science, consensus et objectivation grâce à l'intersubjectivité d'une communauté autonome et responsable — font entièrement écho aux propos que j'ai évoqués plus tôt concernant une considération dialogique et bakhtinienne de la science.

Ce que souhaite montrer Morin, c'est qu'au cœur même de la condition de l'objectivité, se situe la subjectivité des chercheur.e.s. Cela n'est pas sans nous rappeler les deux notions de vérités chères à Bakhtine : *pravda* et *istina*. Subjectivité qui peut être personnelle, individuelle, mais qui s'inscrit surtout dans une tradition historique et une culture. Pour cette raison, il en appelle à une sociologie de la connaissance scien-

tifique qui questionne les structures idéologiques et l'enracinement socio-culturel de la connaissance scientifique, et qui considère pleinement le sujet humain au cœur de l'objectivité.

Sur ce point, la vision de Bakhtine est plus individualiste. Il considère que l'être-événement, en tant que singulier, importe plus que la considération de sa culture :

« Une affirmation émotive-volitive ne trouve pas son ton dans le contexte de la culture, la culture dans son tout est intégrée au contexte un et unique de la vie à laquelle je participe. [...] Toute valeur universelle ne devient réellement valide que dans un contexte individuel ». (Bakhtine, 2003 : 62)

Dans sa conception du monde, Bakhtine semble avancer que pour être réellement libre et autonome, l'être humain doit s'élever au-dessus de la culture, tandis que Morin — et moi-même — considérons la culture comme un point essentiel de compréhension de l'autre.

Si prendre en compte le sujet humain dans une conception de l'objectivité est l'un des aspects qui permettent à une science d'être objective, consciente, cela ne suffit pas. Il faut également inclure dans la science une pensée complexe (Morin, 1990), qui se définit par huit principes :

- Penser l'universalité en corrélation avec le local et le singulier
- Considérer les interactions de l'objet étudié dans et avec son environnement
- Reconnaître que le temps est irréversible et par là, penser l'histoire et l'événement dans toutes les explications et toutes les descriptions. Les principes de causalité qui sont découverts doivent être pensés de manière complexe et non linéaire
- Considérer les notions d'ordre, de désordre, d'interaction et d'organisation comme un tout, affronter ces notions de manière dialogique
- Associer des notions complémentaires, concurrentes et antagonistes de manière dialogique.
- Penser une théorie scientifique du sujet
- Prendre en compte la relation d'observateur/observé et du sujet/objet
- Reconnaître scientifiquement la notion d'autonomie

Pour Haraway, l'objectivité se situe dans un *embodiment*<sup>10</sup> particulier et spécifique, fait de perspectives partielles. C'est en apprenant à voir d'un autre point de vue —

10 Le mot anglais utilisé par Donna Haraway est « *embodiment* ». J'ai vu parfois voir ce mot traduit par « incarnation » (Flores Espinola, 2012 ; Haraway, s.d. ; Zapperi, 2021), « incorporation » (Molinier, 2014 ; Gardey, 2016) et d'autres fois le terme « *embodiment* » était gardé non traduit (Gardey, 2013, Molinier, 2014). Le terme d'« incarnation », avec sa conception chrétienne, correspond assez bien aux mots de Donna Haraway, et aussi au contexte social et culturel dont elle est issue (famille catholique du Colorado), pour plus d'informations se référer à l'article de Gardey (2013). Néanmoins, les traductions étant très différentes d'un écrit à l'autre, je préfère ne pas trancher ce débat et utiliser le mot non-traduit.

bien que cela ne soit jamais totalement réalisable —, en privilégiant la construction, la déconstruction, les connexions en réseau, en s’engageant pour une position mobile, un détachement passionné, que l’on peut arriver à l’objectivité (Haraway, 1988 : 584-585). Le seul moyen d’obtenir une vision large du monde est d’être quelque part en particulier. L’objectivité peut devenir une connaissance rationnelle en faisant se rejoindre des vues partielles avec leurs limites et leurs contradictions, et par là, en portant sur une multiplicité hétérogène. La vision est une notion importante pour elle, car cette dernière est toujours rattachée à la question du pouvoir de voir, elle insiste « on the embodied nature of all vision and so reclaim the sensory system that has been used to signify a leap out of the marked body and into a conquering gaze from nowhere. » (Haraway, 1988 : 581). À ce propos, le chercheur en *visual culture* Nicholas Mirzoeff (2016) rappelle « qu’historiquement la visualité fut d’abord une tactique militaire » qui permettait, à l’aide de la vision mais aussi d’autres moyens (informateurs, etc.) de pouvoir « visualiser » aisément le champ de bataille. C’est parce que la vision a une capacité perverse à distancier le sujet de connaissances des autres qu’Haraway plaide pour une vision *embodied*, qui va à rebours d’une vision transparente :

« I would like to suggest how our insisting metaphorically on the particularity and embodiment of all vision (although not necessarily organic embodiment and including technological mediation), and not giving in to the tempting myths of vision as a route to disembodiment and second-birthing allows us to construct a usable, but not an innocent, doctrine of objectivity. (Haraway, 1988 : 582)

C’est seulement dans une position *embodied*, sensible et vulnérable, qui permet une responsabilité et par là, une résistance aux « politics of closure, finality, or to borrow from Althusser, feminist objectivity resists simplification in the last instance » que l’objectivité est possible (Haraway, 1988 : 590). Cela rejoint les considérations de Bakhtine pour qui le contenu de la connaissance scientifique — les vérités qui s’apparentent à *istina* — ne sont qu’une des composantes du monde réellement vécu. Il est seulement possible de comprendre le monde à travers son propre regard, ou, pour reprendre le terme de Haraway, qu’à travers une vision *embodied*. L’enjeu, ces deux auteur.e.s, est de dessiner une méthode éthique (Haraway) et morale (Bakhtine) qui permet d’atteindre l’objectivité. Cette approche rejoint celle de Morin pour qui il existe des faits objectifs (il donne l’exemple des observations astronomiques), mais pour qui ces derniers ne deviennent intelligibles qu’à travers la théorie qui émane des scientifiques, et donc qu’à travers une certaine subjectivité, qui est teintée, entre autres, de la culture, de la connaissance, et de la discipline par laquelle ces faits sont considérés.

Un second trait est commun à Bakhtine, Haraway, Morin et Castoriadis : la vérité est partielle et fragmentaire. C’est à travers le dialogisme (pour Bakhtine), l’intersubjectivité (pour Morin) et en joignant des perspectives partielles (pour Haraway

et Castoriadis) que l’on peut arriver à une vision objective. C’est en se confrontant à l’autre, afin de voir ensemble et de pouvoir créer des visions partielles du monde, grâce au surplus de vision que possède l’autre par rapport à soi que l’on arrive à l’objectivité. En ce qui concerne Castoriadis, il s’agit cependant davantage de définir une praxis qu’une objectivité. Praxis qu’il définit comme « ce faire dans lequel l’autre ou les autres sont visés comme êtres autonomes et considérés comme l’agent essentiel du développement de leurs propres autonomies. » (Castoriadis, 1999 : 112). Le but de la praxis n’est pas l’élucidation du monde, mais la transformation du donné. Cette praxis s’appuie sur un savoir fragmentaire et provisoire :

« Il est fragmentaire, car il ne peut y avoir une théorie exhaustive de l’homme et de l’histoire ; il est provisoire, car la praxis elle-même fait surgir constamment un nouveau savoir, car elle fait parler le monde dans un langage à la fois singulier et universel. » (Castoriadis, 1999 : 113)

La praxis qui est au centre de sa théorie, est en lien avec l’objectivité, car « ses rapports avec la théorie [...] sont infiniment plus intimes et plus profonds que ceux de n’importe quelle technique ou pratique “rigoureusement rationnelle” pour laquelle la théorie n’est qu’un code de prescription morte [...] » (Castoriadis, 1999 : 113). Chez Castoriadis, tout comme chez Bakhtine, le faire et le savoir sont liés. Les concepts d’*acte* chez Bakhtine, de *faire* chez Castoriadis, sont liés au savoir, car ils sont orientés vers le *devenir*. Le faire se situe dans le projet, dans un à faire, et ainsi « la théorie comme telle est un faire, la tentative toujours incertaine de réaliser le projet d’une élucidation du monde. » (Castoriadis, 1999 : 110). Pour eux, le monde du faire constitue l’univers humain dont la théorie n’est qu’un fragment.

L’analyse des perspectives de Morin, Bakhtine, Haraway et Castoriadis sur l’objectivité mettant en avant l’importance de la subjectivité, du dialogue et de la complexité dans la recherche de la vérité. Ces penseurs convergent sur l’idée que l’objectivité naît du débat, de l’intersubjectivité et de la confrontation avec l’autre. Cette approche suggère que l’objectivité nécessite un engagement actif, une conscience critique et une ouverture aux multiples facettes de la réalité. J’aimerais aborder dans la section suivante, trois aspects principaux qui sont communs à tou.te.s : la conception de l’individu, la polyphonie et la responsabilité.

## 2. La place du chercheur.e

Tout au long de son ouvrage *Pour une philosophie de l’acte*, Bakhtine qualifie l’être humain d’« être-événement ». Il oppose ce terme à l’« être-comme-donné », qui est un être quantifiable, déterminé, achevé. Ce concept est intéressant, car il renvoie à deux notions qui sont communes à ces penseur.se.s : penser la position du chercheur.e (celui fait acte de connaissance) et penser la notion d’événement.

J'ai évoqué plus tôt, avec Bakhtine et Castoriadis l'idée selon laquelle la connaissance fait partie de soi, qu'elle s'opère à travers soi. Cette perspective est aussi développée par Morin :

« Le champ réel de la connaissance, ce n'est pas l'objet pur, mais l'objet vu, perçu, co-produit par nous. L'objet de la connaissance, ce n'est pas le monde, mais la communauté nous-monde, parce que notre monde fait partie de notre vision du monde, laquelle fait partie de notre monde. Autrement dit, l'objet de la connaissance, c'est la phénoménologie, et non pas la réalité ontologique. » (Morin, 1990 : 190)

Afin de donner un sens aux faits, aux objets, aux êtres humains ou encore aux communautés étudiés, il est nécessaire d'entrer en relation avec eux, de les comparer, de les incorporer dans notre propre connaissance, dans notre propre vie. En incorporant cette connaissance à l'intérieur de soi, dans son individualité, toute chose se teinte de ce que Bakhtine appelle un ton émotif-volitif. C'est à partir de sa place que l'on peut accéder à la connaissance du monde. Pour reprendre les termes de Bakhtine, l'enjeu est d'amener notre vie réelle en communion avec un contexte théorique possible. Il n'y a pas d'opposition entre le monde infini des connaissances et soi, l'homme particulier, entre le grand et le petit, c'est à partir « du dedans de ce monde petit, mais réel et nécessitant, que doit se produire cette extension en principe infini » vers la connaissance (Bakhtine, 2003 : 91-92). C'est avec les valeurs que nous portons que nous donnons du sens à ce qui nous entoure. Ainsi, « le monde comme contenu de la pensée scientifique est un monde spécifique, un monde autonome, mais non détaché, et qui est incorporé dans l'événement un et singulier de l'être par l'intermédiaire d'une conscience responsable dans un acte-comme-acte réel. » (Bakhtine, 2003 : 32). Tenter de penser le monde théorique en dehors de l'être-événement, en dehors de ses valeurs, revient à jouer « le jeu effréné de l'objectivité vide », car sans valeurs « le monde parfaitement insignifiant de la réalité sera baigné de tous les côtés par les flots de la possibilité vide infinie. » (Bakhtine, 2003 : 80-81).

Pour ces quatre chercheur.e.s, la réalité ne peut s'appréhender qu'à travers les relations que l'on entretient avec l'objet de la connaissance, relations faites de liens physiques, sociaux, historiques et culturels. C'est ce rapport à cette élucidation que Haraway nomme « situated knowledge ». Cette relation ne peut se faire qu'en considérant la place que l'on occupe dans le monde, avec l'*embodiment*. Chez Bakhtine, elle est très individuelle, il évoque très peu les relations socio-culturelles, tout est rattaché au vécu de la personne (bien qu'il sous-entende que ces catégories existent à l'intérieur du vécu, mais cela n'est jamais clairement explicité). Ce rapport à l'individu se ressent fortement à la fois dans sa théorie de l'acte et du dialogisme. Concernant Castoriadis et Morin, la relation à la connaissance se concrétise à travers une dimension plus sociale et culturelle. Pour Morin, « l'objectivité se fonde sur la mobilisation interrompue de l'esprit humain, de ses puissances constructives, de

ferments socioculturel et de ferments historiques » (Morin, 1990 : 56), avec comme point nodal, la critique intersubjective. Castoriadis, lui, pense l'histoire en fonction de son époque et de sa société :

« Lorsqu'on parle d'histoire, *qui* parle ? C'est quelqu'un d'une époque, d'une société, d'une classe donnée — bref, c'est un être historique. Or cela même, qui fonde la possibilité d'une connaissance historique (car seul un être historique peut avoir une expérience de l'histoire et en parler), interdit que cette connaissance puisse jamais acquérir le statut d'un savoir achevé et transparent — puisqu'elle est elle-même, dans son essence, un phénomène historique qui demande à être saisi et interprété comme tel. » (Castoriadis, 1999 : 49)

Haraway et Bakhtine étudient l'être humain dans une perspective plutôt individualiste, tandis que Morin et Castoriadis l'explorent principalement dans sa dimension culturelle et sociale. Dans les deux cas, tou.te.s s'accordent sur le sujet en affirmant qu'il n'y a pas de point de vue neutre. Le savoir émane de chercheur.e.s qui sont issu.e.s d'une histoire individuelle, sociale et culturelle dont iels ne peuvent se détacher entièrement. Il en est de même pour les disciplines. L'endroit à partir duquel on parle — son vécu, sa culture, son milieu social, sa discipline — crée un rapport toujours singulier avec le monde, qu'il faut prendre en considération.

### 3. L'importance de l'inachèvement

Bien que l'examen de la position des chercheur.e.s dans la recherche constitue une dimension importante de leurs visions de l'objectivité, il s'agit essentiellement d'une reconnaissance plus vaste de l'inachèvement de l'autre, une notion fondamentale dans leur approche dialogique. Cela implique non seulement une prise de conscience de la subjectivité inhérente à la démarche scientifique, mais également une reconnaissance de la complexité et de la diversité des perspectives qui caractérisent la relation entre les chercheur.e.s, l'objet d'étude et les interlocuteur.ice.s.

Cette manière de considérer l'autre comme inachevable se retrouve chez Haraway et Castoriadis : pour ce dernier, l'un des aspects de la praxis est que « son sujet est lui-même constamment transformé à partir de cette expérience où il est engagé et qu'il *fait* mais qui *le fait* aussi », « et il va de soi qu'il en résulte une modification continue, dans le fond et la forme, du rapport entre un sujet et un objet qui ne peuvent pas être définis une fois pour toutes. » (Castoriadis, 1999 : 114). Si le sujet se retrouve constamment modifié grâce au faire, il l'est aussi grâce à l'autre. La coexistence et l'interaction sont deux notions importantes de la dialogie : le « surplus de vision » que possède l'autre vis-à-vis de soi ou du monde n'a de cesse de nous transformer. Sur ce point, Castoriadis est en parfait accord avec Bakhtine :



« Le sujet en question n'est donc pas le moment abstrait de la subjectivité philosophique, il est le sujet effectif pénétré de part en part par le monde et par les autres. [...] Il y a toujours l'autre et les autres, directement ou indirectement. L'autre est tout autant présent dans la forme et dans le fait du discours, comme exigence de confrontation et de vérité (ce qui ne veut évidemment pas dire que la vérité se confond avec l'accord des opinions). » (Castoriadis, 1999 : 156-157)

Il en va de même pour Haraway, pour qui la connaissance de soi et des autres n'est jamais finie :

« The knowing self is partial in all its guises, never finished, whole, simply there and original ; it is always constructed and stitched together imperfectly, and therefore able to join with another, to see together without claiming to be another. » (Haraway, 1988 : 586)

Le rapport que nous entretenons avec les objets de la connaissance est à chaque fois singulier, irréductible et inachevé, c'est pourquoi l'objet étudié doit-être considéré comme un agent, dans son interaction avec soi et le monde, et non comme un objet immuable. Bien qu'en ethnologie nous considérons de facto nos interlocuteur.ice.s en tant qu'agent.e.s, Haraway appelle à considérer tout objet scientifique comme nous considérons nos interlocuteur.ice.s :

« Situated knowledges require that the object of knowledge be pictured as an actor and agent, not as a screen or a ground or a resource, never finally as slave to the master that closes off the dialectic in his unique agency and his authorship of " objective " knowledge. The point is paradigmatically clear in critical approaches to the social and human sciences, where the agency of people studied itself transforms the entire project of producing social theory. » (Haraway, 1988 : 592)

Morin, dans l'ouvrage ici étudié, ne parle pas de la relation qui relie les chercheur.e.s et l'objet de connaissance en particulier. Il souligne un autre point, que j'ai évoqué, et qui fait unanimité chez les auteur.e.s ici étudié.e.s : ce qui est inachevable, c'est l'idée même de connaissance :

« Or, le problème de la complexité n'est pas celui de la complétude, mais celui de l'incomplétude de la connaissance. Dans un sens, la pensée complexe essaie de tenir compte de ce dont se débarrassent en l'excluant les types de pensées mutilantes que j'appelle simplificateurs et par là elle lutte non contre l'incomplétude, mais contre la mutilation. » (Morin, 1999 : 164)

La perception du monde étant intrinsèquement inachevée et fragmentaire, elle ne peut être fidèlement retranscrite que par le biais d'une approche polyphonique qui permet d'exprimer les différentes tonalités et les nuances des expériences individuelles et collectives.

#### 4. La polyphonie

La polyphonie constitue l'une des caractéristiques principales de la dialogie. Bien que ce terme ne soit pas explicitement utilisé par tou.te.s les chercheur.e.s, cette idée se manifeste sous des formulations différentes dans leurs travaux. C'est le cas chez Castoriadis, pour qui, l'« activité du sujet qui "travaille sur lui-même" rencontre comme son objet la foule des contenus (le discours de l'autre) avec laquelle elle n'a jamais fini. » (Castoriadis, 1999 : 155). C'est par le dialogue, le débat, que nous accédons à une vision plus large du monde, en couplant différentes voix. C'est pourquoi la connaissance de soi, des autres, du monde est elle-même polyphonique, ou pour reprendre le terme de Haraway, partielle. Puisqu'il n'est pas possible d'accéder à la réalité dans son ensemble, qu'elle est construite à partir de soi — traversée par les points de vue des autres — l'enjeu dès lors, est de quitter l'idée d'une connaissance absolue pour aller vers une connaissance partielle. C'est en joignant des perspectives partielles qu'est possible une objectivité « as positioned rationality » :

« The only way to find a larger vision is to be somewhere in particular. The science question in feminism is about objectivity as positioned rationality. Its images are not the products of escape and transcendence of limits (the view from above) but the joining of partial views and halting voices into a collective subject position that promises a vision of the means of ongoing finite embodiment, of living within limits and contradictions of views from somewhere. » (Haraway, 1988 : 590)

La polyphonie n'est pas considérée comme une faiblesse avec laquelle il faut composer, mais bien comme une force de l'objectivité. Comme je l'ai mentionné plus tôt, ce sont les débats scientifiques et les débats d'idées qui forgent l'objectivité pour Morin, tandis que pour Haraway, « The moral is simple : only partial perspective promises objective vision. » (Haraway, 1988 : 582-583).

Un autre point est particulièrement intéressant chez Morin et Bakhtine : si la connaissance du monde passe par différents points de vue, il faut alors reconnaître le doute comme l'une des valeurs de l'objectivité. C'est à travers le doute qu'il est possible tout à la fois de dépasser une vision relativiste du monde et la simplification de celui-ci. C'est en se posant des questions, en mettant l'incertitude au centre de la recherche qu'il est possible d'arriver à une vision complexe de la réalité :

« Oui, nous reconnaissons le doute comme telle valeur. C'est justement lui qui est à la base de notre vie agissante et opérante, de plus il n'entre nullement en opposition avec la connaissance théorique. Cette valeur du doute ne s'oppose nullement à la vérité [*pravda*] une et unique, c'est précisément elle, cette vérité [*pravda*] une et unique du monde qui l'exige. » (Bakhtine, 2003 : 74)

« La connaissance scientifique devenait recherche de la certitude. Or, aujourd'hui, la présence de la dialogique de l'ordre et du désordre nous montre que la connaissance doit essayer de négocier avec l'incertitude. » (Morin, 1990 : 191)



Envisager le doute, l'incertitude, c'est accepter qu'il n'y a pas d'absolu. J'ai une place dans le monde qui porte un regard singulier sur l'objet de la connaissance. Et cet objet de la connaissance a autant de facettes que de personnes le considérant. Le doute est alors une valeur qui permet de considérer ces points de vue. Il n'y a pas de connaissance certaine, de recherche de certitude, il faut négocier avec l'incertitude en dialoguant avec le monde, et non pas en le découvrant. Tenter de comprendre le monde, de le traduire, à travers une vision polyphonique, c'est d'une part admettre qu'il y a des incertitudes, des contradictions, des antagonismes et d'autre part, tenter de mettre en forme ces incertitudes, et non de les relayer au contingent. Pour Castoriadis, une dialectique doit :

« [...] éliminer la clôture et l'achèvement, repousser le système complété du monde. Elle doit écarter l'illusion rationaliste, accepter sérieusement l'idée qu'il y a de l'infini et de l'indéfini, admettre, sans pour autant renoncer au travail, que toute détermination rationnelle laisse un résidu non déterminé et non rationnel, que le résidu est tout autant essentiel que ce qui a été analysé, que nécessité et contingence sont continuellement imbriquées l'une dans l'autre. » (Castoriadis, 1999 : 82)

De son côté, Haraway plaide pour « a doctrine and practice of objectivity that privileges contestation, deconstruction, passionate construction, webbed connections, and hope for transformation of systems of knowledge and ways of seeing. » (Haraway, 1988 : 585). Pour Morin, le but est de penser « sans jamais clore les concepts, de briser les sphères closes, de rétablir les articulations entre ce qui était disjoint, d'essayer de comprendre la multidimensionnalité, de penser avec la singularité, la localité, avec la temporalité, de ne jamais oublier les totalités intégratives. » (Morin, 1990 : 178). L'enjeu de la connaissance qu'ils proposent consiste en l'abandon d'une pensée simplificatrice, dichotomique, faite d'idées claires et distinctes pour aller vers une connaissance qui soit de l'ordre de la résonance :

« A splitting of senses, a confusion of voice and sight, rather than clear and distinct ideas, becomes the metaphor for the ground of the rational. » (Haraway, 1988 : 590)

« Ce qui est, à cet égard, le noyau du projet, c'est un sens, une orientation (direction vers) qui ne se laisse pas simplement fixer en "idées claires et distinctes" et qui dépassent la représentation même du projet tel qu'elle pourrait être fixée à un instant donné quelconque. » (Castoriadis, 1999 : 116)

La connaissance étant polyphonique, inachevable, teintée de valeurs, l'enjeu n'est pas de saisir le monde tel qu'il se présente, mais de l'interpréter à travers les différents discours qui le traversent. C'est pourquoi pour Morin et Haraway, la connaissance est une traduction du monde :

« Le propre de la scientificité n'est pas de refléter le réel, mais de le traduire en théories changeantes et réfutables. » (Morin, 1990 : 21)

« Rational knowledge is a process of ongoing critical interpretation among «fields» of interpreters and decoders. Rational knowledge is power sensitive conversation. Decoding and transcoding plus translation and criticism ; all are necessary. » (Haraway, 1988 : 590)

L'objectif d'une conception dialogique de la science est de montrer une vérité unifiée qui passe par différents points de vue. Pour reprendre un motif cher à Morin, c'est à travers l'organisation (des idées, des points de vue, des connaissances partielles, des doutes, des contradictions et des points communs) qu'il est possible de traduire le monde. Pour paraphraser Bakhtine, il s'agit de dialoguer avec le monde, de s'y confronter.

## 5. Une épistémologie éthique et responsable

L'objectif de toutes les considérations précédemment énoncées est d'atteindre non seulement une nouvelle conception de l'objectivité, mais également une perspective éthique et responsable sur le monde. En modifiant notre perception du monde, nous modifions la nature de notre relation avec lui, comme le souligne Morin en citant Castoriadis :

« La raison complexe ne conçoit plus en opposition absolue, mais en opposition relative, c'est-à-dire aussi en complémentarité, en communications, en échange des termes jusqu'alors antinomiques : intelligence et affectivité ; raison et déraison. [...] Rappelons-le : le réel excède toujours le rationnel. Mais la raison peut se développer et se complexifier. "La transformation de la société qu'exige notre temps s'avère inséparable de l'auto-dépassement de la raison" (Castoriadis). » (Morin, 1990 : 156)

La dernière phrase est ici centrale, car pour l'ensemble des chercheur.e.s étudié.e.s, il s'agit tout autant de transformer notre rapport à la connaissance, à l'objectivité, que de transformer le monde. Pour Morin, l'épistémologie doit accompagner et éclairer l'éthique :

« Dans le sens de la complexité, tout se passe différemment. Il est reconnu qu'il n'est pas de science pure, qu'il y en a en suspension, même dans la science qui se croit la plus pure, de la culture, de l'histoire, de la politique, de l'éthique, bien qu'on ne puisse réduire la science à ces notions. Mais surtout la possibilité d'une théorie du sujet au cœur même de la science, la possibilité d'une critique du sujet dans et par l'épistémologie complexe, tout cela peut éclairer l'éthique, sans évidemment la déclencher et la commander ; de même, corrélativement comme on l'a vu, une théorie de la complexité anthropo-sociologique entraîne nécessairement à modifier en le complexifiant le visage de l'humanisme, et permet également de rouvrir le problème politique. » (Morin, 1990 : 315)

Trois points sont importants pour lui : premièrement, il faut une prise de conscience critique en élaborant une science de la science ; deuxièmement, de manière similaire à Bakhtine, il faut tenter une communion entre faits et valeurs en élaborant une pensée capable de concevoir l'enracinement des valeurs d'une société, et enfin, il s'agit d'assumer la pluralité des valeurs. L'éthique, pour Morin, doit tout à la fois être une éthique de la connaissance et une éthique civique et humaine. La pensée complexe a pour but non seulement de redéfinir notre rapport à la science et à la connaissance, mais aussi, de redécouvrir de la sagesse :

« Une telle science permettrait de reconnaître et d'aider les aspirations individuelles, collectives, ethniques à l'autonomie et à la liberté. Alors, la réponse que la science donne à la question sociale ne sera pas manipulation, mais contribution aux aspirations profondes de l'humanité. » (Morin, 1990 : 268)

Si Morin fait appel à la sagesse, Bakhtine renvoie à la notion d'amour :

« La multiplicité de valeurs de l'être, en tant qu'humaine (c'est-à-dire corrélée avec l'homme), ne peut se révéler qu'à la contemplation aimante. Seul l'amour peut retenir et fixer cette multiplicité et cette diversité sans la perdre ni la disperser et sans laisser seulement la charpente nue des lignes de base et des composantes de sens. Seul l'amour désintéressé selon le principe "n'est pas cher ce qui est bon, mais bon ce qui est cher", seule l'attention d'un intérêt aimant peut générer une force suffisamment intense pour saisir et maintenir la multiplicité concrète de l'être, sans l'appauvrir ni le schématiser. » (Bakhtine, 2003 : 97)

Pour Bakhtine, une réaction indifférente ou hostile est une réaction qui appauvrit l'objet, qui ne le laisse pas s'exprimer dans toute sa multiplicité. L'indifférence, comme l'oubli, est une manière de nous protéger contre la dispersion dans la multiplicité. C'est pourquoi seul un amour intense peut modeler chacun des détails et les éléments infimes d'un objet.

Chez Castoriadis, la question de l'autonomie est centrale, son enjeu est de réfléchir à un projet révolutionnaire en élaborant une praxis ayant pour but « la transformation de la société par l'action autonome des hommes, et l'instauration d'une société organisée en vue de l'autonomie de tous. » (Castoriadis, 1999 : 141). Pour lui, l'autonomie doit exister à l'échelle de l'individu et à celle de la société. D'un point de vue individuel, l'autonomie est définie comme l'instauration d'un autre rapport entre le discours de l'autre et le discours du sujet. C'est en considérant l'autonomie individuelle de cette manière — traversée par le discours de l'autre — qu'une praxis est possible à une échelle sociale :

« Si le problème de l'autonomie est que le sujet rencontre en lui-même un sens qui n'est pas sien et qu'il a à le transformer en l'utilisant ; si l'autonomie est ce rapport dans lequel les autres sont toujours présents comme altérité et ipséité du sujet — alors l'autonomie n'est concevable, déjà philosophiquement, que comme un problème et rapport social. » (Castoriadis, 1999 : 159)

C'est en acceptant l'intersubjectivité avec toute sa part d'incertain, d'inachevé, d'aléas, de polyphonie, qu'une « politique de la liberté » (Castoriadis, 1999) est possible. Pour ces chercheur.e.s, il n'est pas possible d'un côté, de quantifier le monde et les êtres humains — d'être dans un projet de connaissance rationaliste — et de l'autre d'accepter l'intersubjectivité comme élément de nouveauté, de transformation. Comme le rappelle le Gardinier, en parlant de la philosophie de Bakhtine, c'est :

« [...] parce qu'ils sont situés de manière unique dans le temps et l'espace, en particulier dans le contexte de leur vie quotidienne (domaine ultime de l'expérience et de l'interaction), et pour autant que les personnes individuelles se sont constituées à partir des relations dialogiques où elles sont nées — qu'elles maintiennent et qu'elles modifient —, les êtres humains ne peuvent faire l'objet de quantification scientifique. » (Gardinier, 2007 : 68)

Les « quantifications scientistes » sont rejetées par Bakhtine et Castoriadis, car elles ne permettent pas d'incorporer l'intersubjectivité au cœur de la connaissance du monde. Ces deux chercheurs se rejoignent aussi sur un autre point : celui de la responsabilité. Celle-ci englobe chez eux toutes les sphères de la vie, et concerne tout le monde. Pour Castoriadis : « je suis finalement responsable de ce que je dis (et de ce que je tais). » (1999 : 159).

Une relation éthique et responsable au monde n'est possible pour Bakhtine que de façon participante et incarnée, en prenant conscience du sens de nos actes et de leurs implications éthiques aux autres. Une relation responsable et éthique postule la valeur et non un regard réifiant et désintéressé. C'est sur ce point que Haraway rejoint Bakhtine. Pour tous les deux, considérer l'individu, et soi-même, comme inachevés, reconnaître l'autre comme un complément de soi et reconnaître une vision du monde partielle, c'est considérer la construction d'une connaissance d'un point de vue éthique qui engage une responsabilité. Admettre que l'on a une position spécifique dans le monde, c'est prendre en charge sa responsabilité à le décrire, à l'ordonner. Comme le souligne Haraway, « we don't want a theory of innocent powers to represent the world » (1988 : 579), car tout l'enjeu des connaissances situées est de penser le monde à partir d'un « body, always a complex, contradictory, structuring, and structured body, versus the view from above, from nowhere, from simplicity. » (Haraway, 1988 : 589). Pour elle, c'est à partir de notre propre position que nous pouvons penser les enjeux éthiques :

« Positioning implies responsibility for our enabling practices. It follows that politics and ethics ground struggles for and contests over what may count as rational knowledge. That is, admitted or not, politics and ethics ground struggles over knowledge projects in the exact, natural, social, and human sciences. » (Haraway, 1988 : 587)

Selon Haraway, le paradigme scientifique réside dans ce qui peut être contestable et contesté. Elle met en lumière les faits et leurs interprétations culturelles, disciplinaires, personnelles, politiques, etc. De leurs points de vue, la science s'apparente à la construction d'un projet éthique et complexe, qui « conduit à une autre façon d'agir, à une autre façon d'être. » (Morin, 1990 : 314).

\*  
\*   \*

Après avoir abordé la méthode qui m'a permis de définir de façon aussi exhaustive que possible le concept de dialogie tel que l'a définie Bakhtine, j'ai montré que ce concept a trouvé un écho dans certaines conceptions des sciences sociales à partir des années 1980 : la pensée complexe pour Morin, la connaissance située pour Haraway et la praxis pour Castoriadis. Plusieurs points communs unissent ces visions des sciences sociales, notamment une critique du rationalisme et du relativisme qui amène à une redéfinition de l'objectivité. Objectivité qui ne peut se passer d'une remise en cause de la position du chercheur.e, ainsi que d'une vision polyphonique de la connaissance, qui amène à penser l'autre et la science comme toujours inachevés. Ce détour est important, car il met en avant les enjeux qu'apporte la dialogie dans les sciences sociales.

Nous verrons dans les sections suivantes que ces mêmes questions sont abordées par les photographes pratiquant la photographie documentaire dialogique. Enfin, cela a aussi mis en avant les enjeux éthiques et politiques soulevés par une approche dialogique. L'objectif, pour ces chercheur.e.s, et pour moi-même, est de réfléchir à une conception des sciences sociales qui aborde tout autant le terrain et la responsabilité, l'éthique et la réflexivité. Ces notions, bien que centrales pour le terrain en anthropologie, ne sont pas toujours au cœur des méthodes et du paradigme anthropologique lorsque nous considérons aussi le rendu final. Bien que le terrain soit envisagé dans toute sa complexité, les livres — bien souvent des *monographies* — effacent une large partie de la dialogicité du terrain. Les interlocuteur.ice.s deviennent informateur.ice.s et perdent leurs « voix » dans tout ce qu'elles ont de singulier. C'est pourquoi Bakhtine est éclairant à ce sujet, pour lui la dialogie n'est pas qu'une manière d'être, une déontologie, c'est aussi et surtout une forme artistique qui permet de rendre compte de ces expériences. Ainsi, l'apport d'une ethnologie dialogique est d'allier l'expérience du terrain, la responsabilité et l'autonomie des interlocuteur.ice.s avec l'engagement du chercheur.e à représenter le monde, mais aussi à le transformer. En visant l'autonomie des interlocuteur.ice.s, le but est de représenter leurs paroles, leurs vécus dans la diversité et la nuance, d'aller vers une

anthropologie dynamique, créative et responsable. Ce que je trouve particulièrement fécond dans la dialogie est qu'elle est tout à la fois une déconstruction — du rationalisme, de la notion d'auteur, de certains discours artistiques — et une re-élaboration à partir du multiple et de la co-construction. C'est en cela qu'elle permet d'envisager de manière originale une autre voie entre le relativisme et le rationalisme. Cette consonance dialogique dans les sciences sociales à partir des années 1980 trouve de nombreux échos dans la photographie documentaire à partir des années 1990.

## — La dialogie dans le champ de la photographie

Avant d'explorer les enjeux d'une photographie documentaire dialogique, il est nécessaire de faire un détour par l'histoire de la photographie-document, en expliquant comment la photographie est passée du rôle d'empreinte à la photographie documentaire dialogique à partir des années 1980. Le terme « photographie-document » est emprunté à André Rouillé (2005) et désigne d'une manière générale les usages documentaires de la photographie.

Mon but ici est de poser les bases d'une anthropologie visuelle de la photographie. Cette approche permettra de mettre en évidence deux éléments : les liens ténus qui, depuis sa création, situent la photographie d'information entre arts et sciences et l'originalité de la photographie dialogique. Cette dernière se distingue en effet des conceptions de la photographie telles qu'elles avaient été pensées jusque-là.

Jusqu'aux années 1990, nombre de théories et de pratiques photographiques ont insisté sur la capacité indicielle de la photographie<sup>11</sup> (entre autres : Barthes, 1980 ; Krauss, 1977) Elle était perçue comme une capacité d'autoreproduction de la nature :

« Le Daguerrotype n'est pas un instrument qui sert simplement à dessiner la nature [...] il lui donne le pouvoir de se reproduire elle-même. » (Daguerre, cité par Ferret, 2021 : 11)

J'analyserai de quelle manière la perception que nous avons de la photographie est passée d'une image ontologique à une image sociale et culturelle :

11 Pour en savoir plus : Philippe Dubois (2016), Joel Snyder (2016), André Gunthert (2016) et Katia Schneller (2007). Ces articles reviennent sur la réception des théories indicielles de la photographie.

« [...] en revanche les années 2000 voient (re)surgir, en France, une autre vague d'ouvrages importants sur la photographie, qui cette fois, sur fond d'études historiques, vont mettre en avant le principe non pas tant du "photographique" comme catégorie en soi, mais celui des *usages* de la photographie. À la question "qu'est-ce que la photographie?" succède ainsi cette autre question de fond : "que *peut* la photographie?" (à quoi sert-elle? quelles sont les valeurs qu'elle véhicule et qu'on lui attribue?). » (Dubois, 2016 : 56)

Dans son article, Philippe Dubois (2016) cite les travaux d'André Rouillé, de Michel Poivert, de Dominique Baqué, de Clément Chéroux ou encore d'André Gunthert, autant d'historien.ne.s de la photographie qui ont été précieux pour l'écriture de cette section.

Ce changement de paradigme s'est déroulé en plusieurs étapes. Lors de l'invention de la photographie, la croyance en l'empreinte photographique, avec sa capacité mécanique, suivait le cours d'une société qui s'industrialisait et faisait davantage de place aux machines. Dans les années 1970 survient une crise de l'information, notamment à cause de la création des banques d'images. Si cette crise modifie et altère notre rapport à la photographie, elle n'en transforme pas pour autant ses paradigmes. Un second changement de régime de vérité a lieu dans les années 1990, avec le développement du libéralisme et une crise de la représentation de la photographie-document. Cette crise de confiance va amener la photographie à être considérée sous un angle plus social et culturel.

## A. Du paradigme de l'image-empreinte à la dialogie

L'histoire de la photographie-document est complexe et ambivalente. Pour Sekula (2013), elle est habitée par deux fantômes bavards : la science bourgeoise et l'art bourgeois.

La première se caractérise par le positivisme, considérant les faits comme observables et réduisant le monde à un ensemble de faits positifs. La connaissance est perçue comme une constellation d'objets à connaître et à posséder. On croit au pouvoir objectif de la machine et au déterminisme technologique. Le second se caractérise par la subjectivité et l'imagination de l'artiste, perçu comme une personne radieuse, dont le but serait — comme je l'ai entendu une fois lors d'une conférence de presse à l'occasion de l'un de mes projets, par un employé de la DRAC (Direction Régionale des Affaires Culturelles) —, de « réenchanter le monde ». L'apparition de la photographie, à mi-chemin entre une vision technologique et artistique, va introduire nombre d'ambivalences dans les paradigmes artistiques et scientifiques. Elle

oscillera entre art et science, subjectivité et objectivité, artiste et artisan, montrer et convaincre, miroir de la réalité et indétermination de l'image. C'est dans ce contexte, entre construction indicielle et sociale, acte photographique et acte d'image, documentaire et fiction que s'est construite l'histoire du documentaire photographique.

L'histoire de la photographie-document sera ici synthétisée, mon enjeu n'est pas d'ajouter un nouveau point de vue à cette histoire complexe — cela a très bien été fait par plusieurs chercheur.e.s, je pense en particulier à Rouillé (2005), Poivert (2006 ; 2009 ; 2010), Lugon (2011) et Ferret (2021) — mais de soulever les points d'intérêt qui me permettront, dans la suite de cet écrit, d'explicitier le positionnement des photographes documentaires dialogiques. Si la portée géographique de cette analyse peut surprendre (des États-Unis à la France en passant par l'Allemagne), c'est d'une part, parce que ces histoires sont liées les unes aux autres, et d'autre part, parce que les photographes documentaires contemporains se réfèrent à l'histoire de la photographie documentaire dans son ensemble. Cette section nous permettra de mieux comprendre l'émergence de la photographie documentaire dialogique. Les critiques que je pourrais formuler à l'égard de certains mouvements photographiques ont pour objectif de mettre en relief les distinctions qui existent entre certaines formes de documentaire et de reportage, et la photographie documentaire dialogique.

### a. Premier changement du régime de vérité de la moitié du XIXe à la fin du XXe siècle : la photographie comme empreinte

#### 1. La modernité photographique : entre aspirations et craintes

L'historien de la photographie André Rouillé (2005) procède à une analyse pertinente de la croyance en l'image photographique au XIX et au début du XXe siècle, en établissant un rapprochement entre la photographie et la société à travers le prisme de la modernité. Selon ses observations, la légitimité documentaire de la photographie de cette période repose sur des liens étroits — simultanés et analogiques — avec la société industrielle :

« La modernité photographique et la légitimité de ses fonctions documentaires reposent sur les liens étroits qu'elle entretient avec les phénomènes les plus emblématiques de la société industrielle : l'essor des métropoles et de l'économie monétaire, l'industrialisation, les bouleversements de l'espace, du temps et des communications, mais aussi la démocratie. Ces liens associés au caractère machinique de la photographie la désignent comme l'image de la société industrielle : celle qui documente avec le plus de pertinence et d'efficacité. Aussi la société industrielle est-elle pour la photographie sa condition de possibilité, son principal objet et son paradigme. » (Rouillé, 2005 : 29)



L'invention de la photographie, dans la première moitié du XIXe siècle, coïncide avec une société industrielle naissante qui a besoin d'un système de représentation adapté. Du point de vue de la simultanéité historique, deux rapprochements s'opèrent. Tout d'abord, la société industrielle introduit la machine dans l'ensemble des activités productives. Le dispositif mécanique de la photographie, en faisant apparaître le réel grâce au phénomène naturel et chimique de l'oxydation par la lumière du support argentique, apparaît comme une représentation scrupuleuse de son modèle, qui ne nécessite pas une dextérité particulière de la part du photographe (Ferret, 2021). La photographie est dès lors considérée comme une empreinte lumineuse, c'est-à-dire comme équivalente à ce qu'elle montre (Conord, 2007). Si l'attention portée à la scène par le photographe, à travers la lumière, le cadrage et la mise en scène est prise en compte, l'acte photographique — le moment précis où la machine opère, enregistre et fixe la scène représentée devant lui — prime par-dessus tout. La photographie est assimilée à un miroir, l'agentivité de l'homme est devenue annexe. Le journaliste Jules Janin écrit en 1838 :

« La chambre obscure ne produit rien par elle-même ; ce n'est pas un tableau, c'est un miroir. » (Janin in Rouillé, 2005 : 38)

Ces propos sont aussi ceux du portraitiste Alexandre Ken en 1865 :

« Une fois éclairé et posé, le modèle et l'instrument agissent seuls. » (Ken in Rouillé, 2005: 36)

Dans cette forme de croyance moderne, la vérité progresse à mesure que la présence, l'agentivité, de l'homme diminue dans la fabrication d'une image. La photographie importe les lois du *logos* dans le processus de fabrication des images. Avec le bouleversement du temps des communications, l'accroissement des échanges et la généralisation de l'économie de marché, la reproductibilité de la photographie correspond parfaitement aux attentes de la société de son époque.

D'un point de vue analogique, la photographie est associée aux valeurs de cette époque moderne. Pour Max Weber, dans le sillage du capitalisme industriel, la modernité accentue l'esprit de calcul et la rationalité instrumentale (Rouillé, 2005). La photographie, appréciée pour sa fiabilité, son exactitude et sa précision correspond parfaitement à ses attentes. Pour toutes ces raisons, l'arrivée de la photographie rend la pratique du dessin et de la peinture obsolète. Ces activités sont désormais considérées comme trop subjectives. L'écrivain Louis de Cormanin écrit en 1852 :

« Où la plume est impuissante à saisir, dans la vérité et la variété de leurs aspects, les monuments et les paysages, où le crayon est capricieux et s'égare, altérant la pureté des textes, la photographie est inflexible. [...] Ni fantaisie ni supercherie, la vérité nue. » (De Cormanin in Rouillé, 2005)

La peinture et le dessin ne peuvent se passer du savoir-faire d'un artiste, de la main de celui-ci, alors que la photographie, par son caractère mécanique, est reconnue comme ayant la capacité de saisir le réel avec distance et objectivité (Ferret, 2021). Cette perception de la photographie restera dominante jusqu'aux années 1990.

La photographie est aussi perçue comme un hymne à la démocratie : grâce à son dispositif mécanique, elle ne hiérarchise pas le regard. Elle n'omet rien, ne sacrifie rien et porte sur le monde un regard démocratique. On peut en cela rapprocher les valeurs données à la photographie de la manière dont l'individu se percevait. Simmel, pour caractériser la période allant de la Révolution française au XIXe siècle, parle d'individualisme d'universalité (Rosanvallon, 2018). L'individualisme d'universalité (qu'il appelle aussi individualisme de similitude) repose sur l'idée d'une égalité naturelle entre les individus. Une fois débarrassés de leurs histoires, de leurs inégalités, qui ne sont considérées que comme des aspects artificiels, surgiraient des individus complets, semblables à tous les autres, universels. On comprend mieux pourquoi la photographie, considérée comme neutre, correspond à ces attentes. Walter Benjamin voit lui aussi dans la photographie un médium émancipateur et démocratique, un outil de démystification politique et culturelle (Solomon-Godeau, 2016), en particulier grâce à sa reproductibilité qui permet une large diffusion. La photographie est pour lui « le premier mode de reproduction vraiment révolutionnaire » (Benjamin, 2010 : 23).

La photographie crée aussi une extension du regard : les missions héliographiques et archéologiques ont permis aux spectateur.ice.s de voir l'ailleurs sans avoir à se déplacer, les rayons X offrent à la médecine une nouvelle vision du corps, etc. La photographie autorise un rapprochement de l'œuvre avec son récepteur tout autant qu'elle autorise des réalités qu'ignore la vision naturelle (Benjamin, 2010). Cette époque qui a vu le développement de la mobilité et de la vitesse, dans laquelle la fiabilité, l'exactitude et la précision caractérisaient les modes de vies du citoyen moderne, a trouvé son système de représentation dans la photographie.

La modernité de cette époque ne fait pas l'unanimité chez ses contemporains. Weber parle d'un désenchantement du monde. Pour le critique anglais Thomas Carlyle, cette période n'est pas perçue comme héroïque, mais comme l'« âge du machinisme », il craint que celle-ci supplante bientôt les humains et que ces derniers deviennent des êtres « mécaniques dans leur tête et dans leur cœur, en même temps que dans leur main » (Carlyle in Rouillé, 2005: 33). Les mêmes craintes sont formulées par Simmel, pour qui « l'accroissement des rythmes de la vie sociale, professionnelle et économique s'est traduit dans les grandes villes modernes par une "intensification nerveuse" des citadins (Rouillé, 2005 : 49). Pour lui, comme pour Weber, la modernité des grandes villes favorise le développement de l'intellect tandis que les plus petites villes sont le terreau de la sensibilité et de l'affectivité :



« Triomphe de l'""esprit objectif"" sur l'""esprit subjectif"" , de la quantité que la qualité, de la culture moderne des grandes villes, conclut Simmel, se caractérise par la généralisation de valeur et d'attitudes telles que la ponctualité — "la diffusion universelle des montres" —, la fiabilité, l'exactitude, la précision, l'extrême impersonnalité, et même "la brièveté et la rareté des rencontres". » (Rouillé, 2005 : 50)

La photographie, liée aux valeurs de la modernité, ne manque pas de faire l'objet des mêmes critiques. Baudelaire voit dans la modernité « la diminution progressive de l'âme et la domination progressive de la matière » (Baudelaire, 1999). La poésie et le progrès nourrissent à ses yeux une haine l'un envers l'autre, car ils sont incompatibles. La photographie faisant partie du progrès, de la modernité, il déclare :

« En matière de peinture et de statuaire, le Credo actuel des gens du monde, surtout en France (et je ne crois pas que qui que ce soit ose affirmer le contraire), est celui-ci : "Je crois à la nature et je ne crois qu'à la nature (il y a de bonnes raisons pour cela). Je crois que l'art est et ne peut être que la reproduction exacte de la nature (une secte timide et dissidente veut que les objets de nature répugnante soient écartés, ainsi un pot de chambre ou un squelette). Ainsi l'industrie qui nous donnerait un résultat identique à la nature serait l'art absolu." Un Dieu vengeur a exaucé les vœux de cette multitude. Daguerre fut son Messie. Et alors elle se dit : "Puisque la photographie nous donne toutes les garanties désirables d'exactitude (ils croient cela, les insensés), l'art, c'est la photographie." » (Baudelaire, 1999)

La photographie, identifiée comme moderne, est pour cette raison adorée ou fustigée. Toutefois, comme le rappelle Rouillé (2005), dès ses débuts, la photographie est plurielle. Si une large part est occupée par ses tenants modernes avec la mise en avant de la photographie-document, elle est aussi utilisée dans des procédés poétiques et abstraits, ce dont témoigne le pictorialisme.

La réception des œuvres de Curtis est révélatrice des tensions qui existent autour des régimes de vérité qui se modifient à cette époque. L'article de Mathilde Arrivé, « Par-delà le vrai et le faux? Les authenticités factices d'Edward S. Curtis et leur réception » (2012) met en évidence le rapport entre la réception de ses œuvres et les régimes de vérité propres à chaque période. Curtis a réalisé plus de 50 000 prises de vue de plus de quatre-vingts peuples amérindiens lors de ses expéditions en Amérique. Son originalité est de produire une photographie avec une visée scientifique et artistique en se rapprochant du pictorialisme :

« Edward Curtis se distingue des autres photographes pictorialistes en ceci qu'il entend asseoir la validité de ses images sur deux "régimes de vérité" : celui de l'idéalisme artistique d'une part, et celui du scientisme victorien d'autre part. Cette double allégeance le mène à allier l'observation ethnographique à l'interprétation pictorialiste, l'aura de l'art à l'autorité de la science. » (Arrivé, 2012)

Il y a une volonté, dans ses photographies, de valoriser les peuples indiens en train de disparaître (Fraïssé, 2015). La scientificité de Curtis, en plus d'utiliser le médium photographique, est aussi due à la composition de ses portraits qui évoquent l'anthropométrie : portrait de face et/ou de profil, frontalité de la prise de vue, rigidité de la pose, cadrage statique, décontextualisation. Un texte dans le sillage des typologies naturalistes accompagne parfois les photographies : nom de la personne, genre, appartenance tribale (Arrivé, 2012). En ce qui concerne l'acte photographique, Curtis se rapproche des amateurs de photographie que fustige Baudelaire. Pour Curtis, la photographie est une autoreproduction de la nature :

« Puisées directement de la Nature, ces images montrent ce qui existe ou ce qui existait encore récemment (car nombreux sont les sujets qui ont déjà disparu pour toujours), et non ce que l'artiste dans son studio imagine de l'Indien et de son environnement. [...] L'histoire de cette vie primitive, en mots comme en images, doit être tirée directement de la Nature. C'est la Nature qui en fait le récit, que je me contente d'offrir au lecteur dans les mots simples de la Nature » (Curtis cité par Arrivé, 2012).

Pourtant, en ce qui concerne la prise de vue et le contexte social et culturel entourant l'acte photographique — avant et après — Curtis est interventionniste. Il modifie ses images, c'est en cela qu'il se rapproche des pictorialistes. Il justifie son goût de l'artifice par une quête de vérité, à la croisée de l'art et de la science. Il disait de son travail :

« Aucune de ces images ne devait contenir la moindre trace de civilisation, qu'il s'agisse d'un vêtement, d'un élément du paysage ou d'un objet sur le sol. Ces images ont été conçues comme des transcriptions à destination des générations futures pour que celles-ci aient une image aussi fidèle que possible de l'Indien et de sa vie avant qu'il n'ait quelque contact que ce soit avec un visage pâle ou même qu'il ne soupçonne l'existence d'autres hommes ou de mondes différents du sien. » (Curtis in Arrivé, 2012)

Dans ses photographies, Curtis tente d'occulter les signes de déculturations, afin de retrouver l'indien d'avant le contact : un indien qui serait préindustriel et prémoderne. Pendant la prise de vue, il n'hésite pas à utiliser la mise en scène, l'accessoirisation et la pose. Durant la postproduction, il se sert du recadrage, de la retouche, de l'utilisation d'encre et de papiers spécifiques. À la fin du XIXe et du début XXe, les reconstructions, le travail scénographique et sa pratique du studio sont considérés comme des stratégies ethnographiques valides par les musées et le Bureau of American Ethnology :

« Curtis cherche néanmoins à asseoir sa légitimité grâce à la caution politique du président Theodore Roosevelt et à la caution intellectuelle de Frederick Webb Hodge de la Smithsonian, membre du B.A.E. Rédacteur en chef de *The American Anthropologist* et spécialiste des Amérindiens, Hodge officie en tant que correcteur et relecteur du projet de Curtis, et contribue ainsi largement à établir sa recevabilité dans les milieux savants du B.A.E. [...] » (Arrivé, 2012).

Ses dispositifs théâtraux sont considérés comme des actes de purification culturelle et sont justifiés par une rhétorique morale de la sauvegarde — retrouver un Indien d’avant le contact et d’avant le génocide et l’ethnocide<sup>12</sup>. La validation de ces images est favorisée à la fois par l’usage du médium de la photographie, réputée comme « exacte » et par l’utilisation d’une esthétique inspirée de l’anthropométrie. Son projet ne fait cependant pas l’unanimité. Il est notamment critiqué par le cercle de l’anthropologue Franz Boas (Arrivé, 2012), qui se tourne vers des travaux statistiques dans le but d’abstraire leurs recherches de tout particularisme (Maresca, 2011). La réception des travaux de Curtis témoigne des ambivalences de cette époque en plein changement, quant aux différents régimes de vérité qui se font face :

« Condamnée pour son excès d’exactitude par les cercles artistiques et pour son *déficit* d’exactitude par les cercles scientifiques, l’“anthropologie pictorialiste” d’Edward Curtis se voit donc rapidement disqualifier, à l’heure où le “vrai” change rapidement de procédures. » (Arrivé, 2012)

## 2. Le cas particulier de la photographie anthropométrique

L’analyse de la photographie anthropométrique est intéressante pour quatre raisons principales : elle a beaucoup été utilisée à une époque où ethnologie et anthropologie physique étaient mal distinguées, elle révèle les tensions inhérentes à la photographie-document à la fin du XIXe siècle, sa réception changeante au cours du XXe et du XXIe siècle permet d’appréhender les changements de paradigme dans les croyances envers l’image et elle se situe à l’extrême opposé de la photographie documentaire dialogique.

La photographie est inventée durant une période où la science est principalement dans un essor positiviste. Les cours de philosophie positive d’August Comte sont publiés entre 1830 et 1842. La science, pour lui, se doit d’expliquer les faits par le raisonnement et l’observation, son but est de comprendre les lois de toutes choses. Sa philosophie se caractérise par l’abandon du « pourquoi », en s’intéressant seulement au « comment ». Son objectif est de rechercher les lois effectives gouvernant les phénomènes. Sa méthode se fonde avant tout sur l’observation de faits : « il n’y a de connaissance réelle que celles qui reposent sur les faits observés », écrit-il (Comte, 2002).

Dans cette lignée, dès 1840, la photographie est utilisée par les scientifiques afin de souligner les régularités et les différences dans la constitution physique des différentes personnes rencontrées à travers le monde (Conord, 2007). Cette utilisation

de la photographie est en lien avec les croyances et savoirs de l’époque : elle est à comprendre par le biais de l’intention classificatrice qui guide l’anthropologie physique depuis la fin du XIXe siècle (Maresca, 2011). On croit alors que la vérité est observable. Pour Sekula, « il s’agit de passer de la spécificité du corps aux lois abstraites et mathématiques de la nature humaine. C’est ainsi que la photographie s’attelle à la locomotive du positivisme » (2013 : 186) en mettant au point, ce qu’il appelle « le réalisme instrumental » :

« [...] des projets figuratifs voués à de nouvelles techniques d’évaluation et de contrôle sociaux, et à la nomination, la catégorisation et l’isolation systématiques d’une altérité supposée déterminée par la biologie et que le “langage” du corps manifesterait. » (Sekula, 2013 : 187)

Dans ce paradigme positiviste, la photographie anthropométrique, aux côtés de la phrénologie et de la physiognomonie, se révèle très adaptée. La photographie anthropométrique classe le genre humain en réalisant des prises de vues normalisées dans le but de rendre plus saillantes les ressemblances et les différences entre les individus. Si cette pratique de la photographie est beaucoup utilisée dans la criminologie, elle trouve également écho dans les expéditions ethnographiques. Des années 1860 jusqu’au début du XXe siècle, de nombreuses expéditions ethnographiques sont documentées par des photographies anthropométriques comme celle effectuée en 1884 par le prince Roland Bonaparte en Laponie. Il en revient avec 250 portraits photographiques de Lapons pris de face et de profil (Maresca 2011). En empruntant à la taxinomie, l’enjeu de l’anthropométrie est de trouver des « types » de personnes ayant des traits distinctifs. Pour ce faire, la normalisation des prises de vues a été encouragée par certains spécialistes de l’anthropométrie, comme Alphonse Bertillon et Francis Galton. En 1909, Bertillon rédige en collaboration avec le Dr Arthur Chervin l’ouvrage intitulé *Anthropologie métrique — Conseils pratiques aux missionnaires scientifiques sur la manière de décrire des sujets vivants et des pièces anatomiques — Anthropométrie, photographie métrique, portrait descriptif, craniométrie*. Ils y présentent un studio portatif qui permet de faire des prises de vue extrêmement normalisées, les attitudes et les expressions y sont uniformisées. Il préconise des portraits en pied pour les photographies de face afin de pouvoir examiner le corps (dépouillé de ses vêtements) en entier, et des portraits du visage de profil pour ne pas individualiser la représentation et faire ressortir le faciès, les « lignes crâniennes » (Maresca, 2011). Le problème que révèle rapidement le portrait anthropométrique est la tension qu’il génère entre le particulier et le général. Une photographie personnalise beaucoup (trop), il est alors difficile de se détacher de l’individu représenté :

12 Pour la justification de ces termes se référer à Clastres (1974b) et Dorel (2006).

« Ainsi, extraite d'un bon livre d'anthropologie sociale, une description de quelque situation de la vie sociale met souvent en présence des acteurs dont l'appellation générique fait imaginer un "homme unique" et oublier les gestes particuliers des uns et des autres. Comme si ces hommes étaient rivés à des comportements tout à fait déterminés. Si nous regardions les images photographiques de la même scène, que verrions-nous ? Les mêmes acteurs accomplissant leurs actions sur le mode de la généralité bien respectée, mais aussi des hommes entraînés à des petits écarts tolérés, traités comme tels ou, à la limite, non aperçus par les autres : tourner sa tête ou son corps, ne savoir que faire de ses mains, se détourner de son action, entamer un aparté avec son voisin, avoir l'air absent, présenter une attitude non impliquée voire indifférente dans l'action en question, se déplacer légèrement, jeter un regard distrait dans une autre direction, être en position expectative, lancer un sourire, etc. (Piette, 1992 et 1996). Bref, tohu-bohu et brouhaha ordinaires, contingences et particularités. » (Piette, 2007 : 27)

En comparant différents portraits entre eux, les différences ne font que s'accroître. Ironiquement, la solution la plus fréquemment utilisée pour sortir de ces contradictions, écrit Maresca (2011), est de sélectionner des sujets présentant les caractères les plus distinctifs de la « race ». En recherchant des traits morphologiques communs, on les illustre par des individus hors du commun. L'utilisation des photographies réalisées lors de l'expédition en Laponie est révélatrice de ces paradoxes. Dans les archives, ces photographies sont accompagnées du nom de la personne photographiée, tandis que lors de leur diffusion dans la revue *Nature*, les images gravées d'après les photographies, ont pour légendes « Type lapon » ou « Femme de Laponie » (Maresca, 2011). On passe ainsi d'un portrait individuel et singulier, à une gravure anonyme et générique.

Des dispositifs de mise en scène sont alors créés afin de dépersonnaliser les individus. L'objectif est d'avoir une morphologie à étudier, un genre, et non plus une personne. Dans cette idée de dépersonnalisation, Francis Galton invente à la même époque un dispositif qu'il nomme « portrait composite » qui permet de superposer sur une même plaque sensible plusieurs portraits photographiques afin de faire ressortir leur résultante visuelle. En superposant les portraits de plusieurs individus, il souhaite souligner leurs caractéristiques physiologiques communes. Pour Sekula, les projets anthropométriques de Bertillon et Galton constituent les deux pôles méthodologiques des tentatives positivistes pour la définition et la régulation de la déviance sociale :

« Bertillon a privilégié la recherche de l'individualisation. Ses buts étaient pratiques et opérationnels, ils répondaient aux exigences du travail de la police urbaine et des stratégies de division de la lutte des classes sous la Troisième République. Galton a voulu visualiser la preuve générique des lois héréditaires. Ses buts étaient théoriques, ils résultaient de la curiosité éclectique mais acharnée d'un des derniers gentleman-amateurs des scientifiques victoriens. » (Sekula, 2013 : 245)

Cette tension entre le particulier et le général dans la photographie incite à mettre de côté les pratiques anthropométriques dès le début du XXe siècle. Les portraits trouvent leur place dans des collections et des musées ethnographiques. Après avoir tant cru tenir en la photographie une image enfin authentiquement réaliste, les anthropologues physiques des années 1900 ne peuvent guère revenir au croquis ou à l'aquarelle. C'est donc essentiellement vers l'étude des crânes et des statistiques qu'ils se tournent dans l'espoir d'abstraire leurs recherches de tout particularisme, comme je l'ai mentionné avec le cercle de Boas plus tôt. Ces travaux statistiques s'orientent vers une approche plus impersonnelle grâce aux chiffres qui caractérisaient la sociologie à la même époque.

Si la photographie anthropométrique quitte rapidement le milieu scientifique, elle continue d'influencer la photographie artistique et documentaire, avec notamment le photographe allemand August Sander, connu pour son projet *Les hommes du XXe siècle*, dans lequel il effectue près de 540 portraits. Il souhaite, dans ce projet, effectuer une coupe de la société, en rassemblant ses portraits en une série de portfolios, organisés selon les diverses catégories sociales et professionnelles (Lugon, 2011). Dans cet ouvrage, Sander efface le nom des personnes au profit de leur statut social et/ou de leur profession. Le type social remplace le type physique (Maresca, 2011). En opérant ce déplacement, les travaux de Sander sont appréciés lors de leur sortie pour leur valeur scientifique, en particulier par Benjamin :

« Parmi les photographes de son temps, Benjamin n'en voyait qu'une poignée dont le travail corresponde aux principes qu'il défendait : August Sander, Germaine Krull et Karl Blossfeldt, dont les images contribuaient à éclairer le public sur les terrains de la physiognomonie, de la politique et de la science naturelle. » (Molderings, 2006)

« Ainsi n'est-il pas surprenant qu'un observateur comme Döblin s'intéresse précisément aux aspects scientifiques de cette œuvre et remarque : "De même qu'il existe une anatomie comparée, éclairant notre compréhension de la nature et de l'histoire de nos organes, de même Sander nous propose-t-il la photographie comparée : une photographie dépassant le détail pour se placer dans une perspective scientifique." Ce serait pitié que les conditions économiques empêchent la poursuite de la publication d'un corpus aussi extraordinaire. » (Benjamin, 1996)

Dans une vision à la fois moderne et positive de la photographie, Sander croit en la photographie en tant que langage universel. Cette croyance n'est pas nouvelle, Sekula (2013) repère un journal américain local qui, dès 1840, mentionne la photographie comme étant le premier langage universel grâce à son langage mécanique. On croit en une signification intrinsèque de la photographie, qui serait une copie non médiatisée du monde réel. Cette croyance en l'universalité du langage photographique est, pour Sekula, au cœur du mythe de la vérité photographique



et continuera à se répandre dans la photographie humaniste et journalistique, j’y reviendrai. Sander dit de la photographie :

« Aujourd’hui grâce à la photographie nous pouvons transmettre nos pensées, nos idées et notre réalité à tous les peuples de la terre, et si nous précisons l’année, nous avons alors le pouvoir de fixer l’histoire universelle (...) Même le bushman vivant le plus à l’écart du monde pourrait comprendre une photo de l’univers, qu’elle nous montre le soleil, la lune ou le firmament. De même dans le domaine de la biologie, dans le règne animal et végétal, la photo, en tant que langage visuel peut servir de moyen de communication sans devoir s’aider du mot. Mais le domaine dans lequel la photographie possède un pouvoir d’expression que le langage ne pourra jamais atteindre, c’est la physiognomonie. » (Sander in Sekula, 2013 : 192)

Dans le cadre d’un projet physiognomonique, Sander crée des séries afin de classer. L’image unique n’a pas de sens intrinsèque pour lui (Ferret, 2021 ; Lugon, 2011). Les portraits sont réalisés et classés en catégories et sous-catégories, « la série chosifie les portraits en faisant ressortir leurs ressemblances au détriment de leurs particularités. (Maresca, 2011 : 80). Plus tard, ce sont les photographes de mode et de publicité d’Irving Penn et de Richard Avedon qui reprennent ces mêmes codes :

« Le studio était l’espace naturel de travail de ces deux photographes, qui ne firent que le transporter sur le terrain documentaire où ils avaient choisi de s’aventurer, renouant par là même avec l’intention artificialisante des anthropologues qui, de leur côté, avaient voulu transposer dans le portrait photographique le dispositif de la page d’herbier. » (Maresca, 2011 : 78).

Avec le temps, ce parti pris formel du studio et du portrait est devenu synonyme d’intention documentaire, sociologique, voire ethnographique. Comme le souligne Maresca, depuis Sander, tout un pan du portrait documentaire « s’efforce de mettre en forme une abstraction : celle d’une identité (sociale ou culturelle) qui serait immédiatement reconnaissable à travers les traits, le corps, le costume d’un individu représentatif, en d’autres termes, d’un “type” » (Maresca, 2011 : 79). La photographie anthropométrique a un rôle important dans la tradition de la photographie documentaire, elle fait partie de ce que Sekula (2013) appelle « un fantôme bavard » du documentaire. Ces propos sont aussi précisés par l’historienne féministe de la photographie Abigail Solomon-Godeau :

« À ce titre, le documentaire est hanté par ce moment de son histoire où, en tant que documentation, il a été utilisé comme un agent de domination et de contrôle social (idéologique, impérialiste, racial, sexuel, et ainsi de suite), que ce soit dans ses nombreuses fonctions instrumentales ou par son implication dans le tissu complexe des relations de savoir/pouvoir. » (Solomon-Godeau, 2016 : 143)

La photographie documentaire et l’ethnologie semblent avoir les mêmes fantômes, ceux d’un passé encombrant. Dans le cadre scientifique de l’époque, elles ont été mises au service du contrôle social. Il y a une ambiguïté du portrait, qui me paraît importante de souligner. L’histoire du portrait photographique est liée — en partie — à celle de la photographie anthropométrique (Ferret 2021 ; Sekula 2013 ; Maresca 2011). Faire un portrait aujourd’hui, en particulier des personnes invisibilisées — qui sont aussi celles subissant un fort contrôle social (les étrangers, les SDF, etc.) — ne peut se faire sans une portée critique. Il est souhaitable de porter une réflexion sur le genre du portrait, en tant que photographe, afin de ne pas réactualiser à travers un même acte photographique et esthétique, la stigmatisation qu’ont connue certaines franges de la population par le passé. Ces « fantômes bavards » ont orienté tout autant ma pratique ethnologique que celle photographique. D’aussi loin que je me souviens, j’ai toujours été réticente face aux portraits dénués de tout contexte. Je les perçois comme « achevés », ils disent à la fois tout (portrait d’un SDF — comme cela a été le cas sur certaines publicités humanitaires —, d’un Lapon, d’un Indien) et rien (nous ne sommes que face à un visage qui ne présage pas de la vie ni de l’individualité de la personne). Pourtant, les portraits sont une part essentielle de l’histoire de l’art, qu’il est impossible de contourner. Plusieurs portraits existent d’ailleurs dans *ZONE 54*. La photographie documentaire dialogique n’évacue pas le portrait de ses projets, mais, nous le verrons, porte sur lui un regard critique. En accordant une place particulière à l’autre en tant qu’individu, en visant l’autonomie, elle se situe à l’opposé des enjeux d’une photographie anthropométrique. De la même manière que le rationalisme est critiqué par les chercheurs étudiés plus tôt, nous verrons que ces « fantômes bavards » sont importants pour le positionnement des photographes dialogiques. Mais la photographie anthropométrique n’est pas la seule histoire à laquelle se réfèrent ces derniers, ils se positionnent aussi vis-à-vis l’histoire de la photographie documentaire, de la photographie de presse et de la photographie de reportage.

## **b. Naissance et crise de la photographie d’information : des années 1900 aux années 1970**

### **1. Une histoire complexe et ambivalente**

Du début du XX<sup>e</sup> siècle aux années 1970, le regard porté sur la photographie documentaire et le photojournalisme s’est beaucoup modifié. Je souhaiterais ici faire un aperçu des différents regards qui se sont portés autour de la photographie-document en apportant une réflexion sur deux tendances qui ont influencé le documentaire, de ses débuts à nos jours.

Je ferais la distinction entre documentaire artistique, et ce que j'appellerai — faute de mieux — le documentaire sociologique. Par documentaire artistique, j'entends des œuvres qui visent une diffusion dans les sphères de l'art, alors que le documentaire scientifique est conçu pour être diffusé dans la sphère de l'information (journaux, revues scientifiques, etc.). Cette distinction n'est pas à prendre comme un absolu, mais comme deux pôles de la photographie documentaire. En analysant les œuvres de plusieurs photographes, j'ai constaté que le documentaire artistique tend généralement vers des images neutres visuellement, appelant un cadrage frontal, centré. Les photographies artistiques tendent vers une pureté du médium, on est dans une vision moderniste du médium où la photographie se suffit à elle-même pour documenter le monde. De l'autre côté, la photographie sociologique est souvent retouchée, recadrée, entourée d'écriture et effectue des cadrages plus subjectifs pour faire appel à l'émotion. Relever ces tendances nous permettra de comprendre la construction du regard photographique et sa réception au cours du XXe siècle. En prenant les exemples de Curtis et Hine, je montrerai de quelle manière ils ont pu être désapprouvés et/ou célébrés selon le régime de vérité auquel on se réfère.

L'histoire du documentaire photographique n'a rien de lisse, au contraire, c'est une histoire construite, qui fait appel à différents pères fondateurs selon le type de photographie documentaire auquel on se réfère.

### L'engagement de Lewis Hine

Lewis Hine est un photographe du Wisconsin, formé à la sociologie à Chicago et à New York. Au début des années 1900, il abandonne le professorat pour se consacrer, dès 1908 au NCLC (National Child Labor Committee) et ce jusqu'en 1918. Ses photographies sont publiées dans un journal de travailleurs sociaux de centre gauche, appelé *Charities and Commons* puis *The Survey* (Sekula, 2013). Son travail est engagé, sa photographie tient de la croisade ou du combat idéologique (Tholas-Disset, 2014). Ce que je trouve intéressant dans son œuvre est qu'il se positionne à rebours de la photographie anthropométrique. La photographie scientifique a aussi été un outil pour défendre les personnes étudiées par des sociologues comme Hine :

« Il y a chez eux la conviction que montrer signifie déjà changer et donne le pouvoir d'influencer l'image que la population a des rapports entre les sexes, les classes, les groupes ethniques et les instances professionnelles. » (Tholas-Disset, 2014)

La photographie, pour Hine, est un outil qui sert à convaincre et à transformer la société :

« Lewis Hine est intimement convaincu que l'aptitude de la photographie à montrer la réalité sert la cause d'une information objective. S'il s'inscrit dans le mouvement progressiste, c'est avec la certitude que la photographie, en apportant la lumière sur une réalité sociale dérangeante — "Let there be light" (Hine, 1909, 357) —, peut faire changer l'ordre des choses et contribuer à engendrer des réformes sociales de grande ampleur en matière de législation du travail, pour des sujets faibles dans le combat social, les enfants. » (Lesme, 2014)

Pour Lesme (2014), trois conceptions de la vérité s'unissent chez Hine : celle d'une conviction politique et morale, celle d'une considération scientifique et technique sur les qualités d'empreinte d'une photographie, tout autant qu'une méfiance envers l'usage que l'on peut en faire, et la volonté d'une communication optimale. Ainsi, il décide d'utiliser ses photographies sur des affiches, des éditions du NCLC et des conférences dans le but de faire avancer les lois contre le travail des enfants. Il veut convaincre le public à s'engager, financièrement, pour aider cette cause (Ferret, 2021).

Ce qu'il y a d'intéressant, c'est que contrairement au mouvement qui suivra, la straight photography, Hine ne croit pas entièrement en la pureté du médium. Montrer les choses ne suffit pas, il faut aussi les faire comprendre. Il faut dépasser l'indexicalité. Il est déterminant pour lui de montrer les dysfonctionnements de l'Amérique en provoquant le dégoût et l'agacement, pour amener les spectateur.ice.s à agir contre les maux sociaux (Tholas-Disset, 2014). Ses photographies sont accompagnées de textes : des commentaires personnels, des chiffres, des statistiques, des témoignages. Par le biais du texte, il tente d'instaurer un dialogue avec les lecteur.ice.s :

« À la manière de Riis, il prend le lecteur ou le spectateur à partie afin de rendre visible ce qui est caché, en instaurant un dialogue avec lui : "Come out with me to one of these canneries at 3 o'clock in the morning" (*The Child Labor Bulletin*, 2, 1913), écrit-il au sujet du travail des enfants dans les conserveries. » (Lesme, 2014)

Les photographies sont recadrées, retouchées, parfois décontextualisées et utilisées de manière symbolique. Des photomontages sont parfois construits. Je vois dans cette manière de considérer les images des similarités avec Curtis et le pictorialisme. Cependant, le but de Hine est d'accroître le pouvoir didactique des images. C'est l'acte de communication, pour lui, qui permet d'avoir une efficacité. La photographie, dans son travail, cumule une valeur de preuve et une forte charge émotionnelle. Il est à la fois dans l'idée d'empreinte de la photographie, et dans la mise en œuvre de dispositifs de communication (Lesme, 2014). Le but de Hine n'est pas tant de montrer les choses telles qu'elles sont, mais plutôt de convaincre. Afin de sensibiliser le public, il place son objectif à la hauteur des personnes photographiées (y compris les enfants), leurs regards se dirigent vers l'objectif :



« Ce dispositif entend convaincre sur le champ, il ne s'agit pas d'attendre du spectateur qu'il mène une réflexion politique ou sociale vis-à-vis de la situation qu'on lui présente, il convient simplement de le convaincre de l'effet potentiel de sa contribution financière ou législative. L'image ici est un déclencheur, usant du registre émotionnel, elle suscite une émotion ciblée : la compassion. L'acte d'image est contenu par la nature du sujet de la photographie : enfant pauvre, femme ou mère en détresse, il affiche une telle présence que le récepteur, choqué par cette "image vraie", ne peut que compatir. Cet état de fait, associé au fonctionnement des fondations et comités sociaux américains, a conduit la photographie sociale à devenir un outil de propagande. » (Ferret, 2021)

Si Hine est d'une importance considérable dans la photographie documentaire aujourd'hui, il a été ignoré de la scène artistique et photographique américaine presque toute sa vie, jusqu'en 1938 — bien qu'il se soit fait connaître dans les milieux des réformateurs sociaux. Lugon nous apprend qu'il vivait à la limite de la pauvreté et qu'il était totalement négligé par l'avant-garde photographique (Lugon, 2011).

### L'évolution de la photographie documentaire aux États-Unis : de la straight photography à l'humanisme, redécouvertes d'Atget et de Hine

À partir des années 1920, la croyance en la photographie se tourne vers l'idée d'une transparence et d'une pureté du médium. À ce titre le photographe français Eugène Atget est mis en avant. Walker Evans, figure essentielle du documentaire américain dans les années 1930<sup>13</sup>, inscrit cette façon de photographier dans l'histoire de la photographie et promulgue ce qu'il appelle le « style documentaire ». À la fin des années 1930, le style documentaire est mis de côté, la photographie s'oriente vers une iconographie plus humaniste, en mettant en avant Hine, alors oublié de l'histoire de la photographie.

Dans les années 1920, le pictorialisme, qui dominait la scène photographique jusqu'alors, est presque unanimement rejeté (Lugon, 2011). L'instantanéité prend la place de la mise en scène et la netteté remplace le flou typique du pictorialisme :

« Tout le monde se retrouve pour condamner comme anti-photographique et impurs la simulation du flou impressionniste, la manipulation lourde, la retouche au pinceau, l'usage des gommes bichromates, des pigments et des vernis, pour en appeler à un art spécifique, rapporté à l'exploitation des propriétés intrinsèques du médium. » (Lugon, 2011 : 58)

Ce changement de paradigme dans la croyance en l'image est intéressant à analyser à travers la réception des photographies de Curtis. Ses pratiques interventionnistes tombent en disgrâce :

<sup>13</sup> Evans est exposé pour la première fois au MoMA en 1933 et une exposition monographique lui est dédiée dans ce même lieu prestigieux en 1938.

« À l'heure où naît la "straight photography" dans l'entre-deux-guerres, on ne sera pas surpris que les pratiques très interventionnistes d'Edward Curtis tombent en disgrâce auprès des cercles new-yorkais, jugées obsolètes ou "unphotographic" dans un champ de plus en plus normatif. » (Arrivé, 2012)

Le vrai photographique passe désormais par une désubjectivation du médium. Comme l'explique Lugon (2011), de nouveaux mouvements prennent le relais : la straight photography aux États-Unis, la nouvelle vision et la nouvelle objectivité en Allemagne, j'y reviendrai. Par straight, il faut comprendre une photographie dénuée de tout artifice, simple et brute, qui a comme caractéristiques la clarté, la netteté et l'impersonnalité. Ces trois mouvements sont à percevoir comme une substitution au pictorialisme plus qu'à la naissance d'une photographie-document. C'est une nouvelle manière photographique et artistique de voir le monde, dans laquelle la visée documentaire est due à la pureté du médium : montrer les choses telles qu'elles sont (Lugon, 2011). Aux États-Unis, une analogie est faite entre la straight photography et les idéaux du peuple américain. On perçoit dans cette photographie les valeurs d'honnêteté et de vérité, sa simple objectivité est identifiée à la nature pragmatique des Américains :

« Cet argument d'un "œil américain" naturellement moderne, objectif et attentif à la réalité brute est constamment repris aux États-Unis au cours des années trente. » (Lugon, 2011 : 73-72)

Avec la straight photography et la redécouverte d'Atget par la photographe américaine Bérénice Abbott, la photographie se tourne vers des sujets plus vernaculaires. Assistante de Man Ray, Abbott découvre les photographies d'Atget dans l'atelier de ce dernier. Elle voit dans son travail « du réalisme pur », « de la straight photography sans artifice » (Solomon-Godeau, 2016). Elle rachète alors ses photographies et les amène aux États-Unis à la fin des années 1920. Atget va alors être reconnu comme un pionnier de la photographie moderne, un avant-gardiste isolé et naïf. Evans, lui aussi, s'enthousiasme pour les projets d'Atget et Sander, tandis qu'il se montre critique envers la nouvelle objectivité et la nouvelle vision qu'il trouve trop maniérées et moins authentiques. Chez Atget et Sander, les cadrages sont épurés, simples, sobres, ils ne remettent pas en cause la pureté du médium. Ces caractéristiques du style documentaire d'Evans rejoignent celles de la straight photography :

« La période des années 1930 a consacré une conception durable de la photographie documentaire comme enregistrement du réel, prônant un effacement du photographe au profit d'une image "objective". Cette conception, peu ou prou reliée à la *straight photography* de Paul Strand, a été mise en exergue par la muséographie américaine depuis Beaumont Newhall [...] » (Chouard, Kempf, Brunet, 2014)

Le mouvement documentaire américain se veut anti-artistique et en opposition à la fois aux courants allemands antérieurs à Sander, et à celui de Stieglitz, photographe et galeriste très influent, issu du pictorialisme et promouvant une photographie artistique (bien que ce dernier se tournera ensuite vers la straight photography) (Lugon, 2011). Paradoxalement, alors qu'Atget est appelé à devenir le père de la photographie moderne aux États-Unis, c'est son onirisme qui est mis en avant par les surréalistes à la même période en France. Je reviendrai sur la réception d'Atget en France dans la section suivante, mais il me semble important de souligner ici de quelle manière les tenants de la photographie documentaire américaine ont cherché à construire une histoire en faisant appel à de nouveaux pères fondateurs qui correspondaient à leur vision de la photographie. Hine, pourtant américain, est ignoré de cette nouvelle scène documentaire. L'hypothèse peut être faite que la référence à Atget a été préférée à celle de Hine car ces photographes (entre autres, Abbott et Evans) étaient en dehors des engagements politiques de ce dernier (Ferret, 2021).

Le style documentaire prend de l'ampleur avec le grand projet de la FSA (Farm Security Administration) de 1935 à 1943 qui, pour mieux promouvoir ses réformes auprès du grand public et du Congrès, crée une division de l'information dont Roy Stryker est le responsable. Recruté par Stryker en tant que « Senior Information Specialist », Walker Evan a une influence considérable sur l'esthétique des projets de la FSA et impose ce cahier des charges aux autres photographes (Lugon, 2011 ; Ferret, 2021). Ses photographies, réalisées à la chambre, sont :

« Caractérisée par une lisibilité précise de ses détails, grâce à la profondeur de champ et à la finesse de son grain, l'image obéit à une composition rigoureuse. Pas de zones d'ombre, de points douteux, tous les éléments de l'image sont clairement identifiables, en tant qu'objets ou formes, de leurs contours à leur matérialité. L'argument avancé est la nécessaire objectivité du photographe, qui se doit d'observer et de prélever, sans souiller la scène de ses états d'âme personnels. » (Ferret, 2021 : 22)

L'usage de la chambre n'est pas anecdotique. En 1935, la marque Leica a déjà sorti un appareil photographique léger de grande qualité et qui utilise des pellicules 35 mm. Le premier photographe de la FSA à partir sur le terrain, Arthur Rothstein, réalise son projet avec un Leica. Ses images tendent davantage vers une prise sur le vif que vers le style documentaire (Lugon, 2011). En France, Henri Cartier-Bresson et son style caractérisé par « l'instant décisif » a déjà une certaine popularité. Par conséquent, les caractéristiques de la straight photography et du style documentaire ne sont pas à comprendre comme une évolution naturelle du documentaire, mais bien comme un choix esthétique.

En 1937, Stryker se sépare d'Evans, peu investi dans le projet (Lugon, 2011). Cette période marque un tournant dans la photographie documentaire, qui s'éloigne, doucement du style documentaire d'Evans. Un article rédigé en 1938 par l'historien

de la photographie Beaumont Newhall, est intéressant à cet égard, il y définit et promeut l'approche documentaire. Il officialise cette notion et lui donne une signification nouvelle en mettant en avant trois points. :

« [...] la description des plus défavorisés comme thème exclusif, l'approche de plus en plus sentimentale, le passage de l'image seule à la régie texte/image et ce faisant, à une forme de photojournalisme. » (Lugon, 2011 : 126)

Ce glissement vers une photographie de plus en plus sentimentale est l'une des principales critiques d'Evans à l'encontre de la FSA. Cette photographie plus humaniste va devenir un élément important de la photographie documentaire. Les discours autour de la photographie changent de paradigme. Abbott met en avant les photographies d'Atget en tant que documentaire humain (Lugon, 2011). On pourrait y voir là l'influence de Hine, qui connaissait Stryker (Lugon, 2011 ; Cossu-Beaumont, 2014). Toutefois, nous rappelle Lugon, Hine a écrit à plusieurs reprises à Stryker afin de tenter de rejoindre le projet de la FSA. Sa proposition a été à chaque fois rejetée :

« Entre 1935 et 1937 la photographe ne cesse de lui écrire pour lui proposer ses services au sein de la FSA, allant jusqu'à accepter des concessions de salaire et systématiquement Stryker refuse. » (Lugon, 2011 : 358)

Ce qu'il y a d'intéressant est que Hine sera promu au rang de père spirituel de la photographie documentaire à partir des années 1938. Newhall, Abbot, McCausland et Stryker, qui connaissaient pourtant le travail d'Hine depuis longtemps, vont faire en sorte de le transformer en pionnier du document humain (Lugon, 2011).

Ces exemples ont pour but d'appuyer le fait qu'il n'y a pas de photographie documentaire « naturelle ». Un style neutre n'est pas à considérer comme plus documentaire qu'un style humaniste (ou inversement). Son appréciation dépend des discours qui entourent l'image et du degré de la croyance que nous lui accordons.

La présence du photographe se fait sentir et devient, dorénavant, gage de son témoignage. Ressentir devient nécessaire avant de témoigner. La photographie se tourne aussi vers une forme plus narrative, on est dans une conception dans laquelle une bonne photographie est une photographie qui raconte des histoires, plus qu'elle ne montre les choses telles qu'elles sont. Les images ont besoin d'une mise en récit. Là encore, on peut percevoir l'influence, ou en tout cas au moins un retour, envers les stratégies de communication de Hine. La retouche des photographies est acceptée dans le but accentuer l'impact sentimental et par là, d'être au plus proche du ressenti du photographe. Ce changement d'orientation de la FSA qui penche désormais vers une photographie plus sentimentale ne manquera pas d'attiser des critiques qui y voient une esthétique de la misère. Le documentaire commence dès lors à avoir une connotation misérabiliste.

Après la Deuxième Guerre mondiale, le mot documentaire tombe en disgrâce, il est « trop chargé de connotations négatives, trop ambigu, aussi dans sa diversité sémantique et dans la variété des pratiques qui lui sont associées, il est définitivement écarté » (Lugon, 2011 : 138). Le terme lui-même devient péjoratif après-guerre (Niney, 2009). Les photographes se tournent vers le photojournalisme qui a entamé sa croissance au cours des années 1930.

### Le documentaire en Europe : du réalisme merveilleux au réalisme social

Avant d'explorer l'influence du photojournalisme, il est intéressant de faire un détour en étudiant contexte européen. Cette démarche permettra de saisir de manière plus approfondie les fondements et les évolutions du documentaire photographique à cette époque dans cette région du monde. En examinant les tendances, les figures clés, et les mouvements artistiques qui ont contribué à façonner la perspective documentaire en Europe, nous pourrions ainsi mieux contextualiser et appréhender les influences qui ont traversé les frontières et influencé le développement du photojournalisme.

La nouvelle vision, promue par Lázlo Moholy-Nagy, professeur au Bauhaus, cristallise dès le milieu des années 1920, les espoirs d'une photographie nouvelle et pure (Lugon, 2011). Ce courant se veut plus expérimental que la straight photography et s'oriente vers la célébration de la modernité en photographiant, entre autres, les industries et les machines. On y utilise notamment les plongées, les contre-plongées et les très gros plans. La photographie est considérée par la nouvelle vision comme une prothèse visuelle qui permet de voir davantage et mieux (Lugon, 2011 ; Ferret, 2021). Contrairement à la straight photography, elle étudie toutes les fonctionnalités potentielles de la photographie (optiques, chimiques, éditoriales) et se rapproche en cela d'une pratique active de la photographie (Ferret, 2021). La nouvelle vision domine le devant de la scène allemande tout au long des années 1920, avant de décliner :

« L'impression de maniérisme désormais associée à ces formules mécaniquement répétées, phonogrammes et angles basculés en tête, est amplifiée par l'étendue de leur diffusion, qui ne fait qu'accélérer la saturation. » (Lugon, 2011 : 63)

À la fin de cette décennie, le photographe allemand Albert Renger-Patzsch prolonge tout autant qu'il se distancie de la nouvelle vision en promulguant la nouvelle objectivité. Son livre, *Die welt ist schön*, se consacre à la description des beautés du monde. La nouvelle objectivité montre des photographies d'une « simplicité absolue, sans effet de cadrage spectaculaire, sans astuce de tirage et sans marque personnelle. Les objets semblent s'y présenter d'eux-mêmes, sans plus de médiations artistiques » (Lugon, 2011 : 66). Elle s'approche en cela de la straight photography, qui

sera exposée en Allemagne dès 1929. La fin des années 1920 est aussi marquée par la découverte d'Atget en Allemagne, « on projette sur lui comme sur les Américains l'idéal d'une sorte de "modernité naturelle" » (Lugon, 2011 : 75). Ce nouveau modèle, qui soutient dans un premier temps la nouvelle objectivité, contribue ensuite à la remettre en question en faisant apparaître cette dernière comme décorative et artificielle. Le grand projet d'August Sander *Les Hommes du XXe siècle* est révélateur à cet égard. Ce travail débute dans les années 1920, et Sander affirme que l'idée de son projet date des années 1910. Il accède à la notoriété dans les années 1930. La simplicité de ses cadrages, la mise en série de ses photographies et l'ambition sociale de son projet sont appréciées, alors que la nouvelle vision et la nouvelle objectivité sont considérées par certains comme trop maniéristes et fragmentaires.

En France, Atget est encore une fois décisif dans l'impact de la photographie-document. La réception de son travail s'opère encore différemment qu'en Allemagne et qu'aux États-Unis. À Paris, Atget est apprécié par les surréalistes pour deux raisons : ses images suscitent l'émerveillement et il n'assimile pas son travail à un travail artistique. Les images appréciées et prises par les surréalistes sont celles qui posent des questions et qui n'ont pas nécessairement de sens ou d'utilité, tout du moins au premier abord. L'image, pour eux, doit être ouverte afin d'être un support de projection pour le regardeur, elle est un instrument de stimulation de l'imagination. À la valeur documentaire d'une image, les surréalistes leur substituent une valeur d'extase (Cheroux, 2010).

Pour Benjamin, Atget annonce la photographie surréaliste en libérant les objets de leur aura (Solomon-Godeau, 2016). Man Ray, en parlant d'Atget, précise que ce dernier refusait toute assimilation artistique. La photographie est alors perçue, en partie, comme une forme d'anti-art, ce qui en fait un médium révolutionnaire par excellence :

« Parce qu'elle n'est ni le fruit de l'art, ni le produit des artistes, la photographie documentaire offre aux surréalistes un authentique contre modèle — à la fois formel et conceptuel — aux traditionnels régimes de représentation, à l'académisme comme à l'esthétique bourgeoise. » (Cheroux, 2010 : 32)

Pour les surréalistes, ainsi que dans la nouvelle vision, l'enjeu est de changer la vie. Cela passe d'abord en changeant la vue, c'est-à-dire en militant pour une transformation radicale des régimes de visions. Dans ces courants, la photographie documentaire est perçue comme un antidote à l'art bourgeois (Ferret, 2021 ; Ribalta, 2020 ; Cheroux, 2010) :

« [...] la photographie des années 1920 se développe dans toute l'Europe en usant du même vocabulaire photographique : plongée, contre plongée, gros plan, surexposition, solarisation, phonogramme, autant de manières de proposer de nouvelles façons d'appréhender le réel et de le présenter. Ce vocabulaire s'accompagne de méthodes similaires où le photographe déambule

dans un espace urbain, l'expérimente pour en proposer une des vision(s). Ces expérimentations relèvent toutes la même finalité : renverser le système de représentation bourgeois pour accompagner la révolution.» (Ferret, 2021 : 35)

Ferret (2021) explique comment ces mouvements révolutionnaires vont passer du réalisme surréaliste au réalisme social. La nouvelle vision se développe sous l'égide du mouvement constructiviste russe. En France, en 1932, se fonde l'AEAR (Association des Écrivains et Artistes Révolutionnaires), qui est née du réseau international communiste, dont l'un des buts est de contrer la montée du fascisme en Europe. Des photographes souvent proches du mouvement surréaliste en font partie, tels que Brassai ou Éli Lotar. Cartier-Bresson, dont je parlerai plus ultérieurement, a aussi participé aux manifestations de l'AEAR. Leurs photographies sont éditées dans des revues communistes, comme AIZ, qui défend l'idée que l'image doit convaincre grâce à des associations formelles et textuelles — et cela encore n'est pas sans rappeler Hine. En France, les photographes se consacrent à la représentation des petites gens et de leurs quartiers comme l'a fait Atget auparavant. Toutefois, « ce renouvellement formel a dû se confronter aux exigences politiques et esthétiques du parti qui entendait le cadrer par l'affirmation d'un réalisme social » (Ferret, 2021). Cette nouvelle ligne ne correspond pas entièrement avec le projet révolutionnaire surréaliste, qui est attaché à un réalisme merveilleux, ouvert à l'interprétation et pour qui la révolution doit se faire avant tout par un bouleversement du champ de la représentation et par là de l'ordre bourgeois. L'enjeu pour les surréalistes, qui adhèrent au réalisme merveilleux n'est pas tant de dire le vrai ni d'axer tout leur travail sur la lutte des classes, mais plutôt de souligner les ambiguïtés du réel :

« Quand les photographes surréalistes saisissent un réalisme merveilleux, ils ne s'attendent pas à ce que le message délivre un message précis, mais qu'elle suscite un émerveillement qui entraîne une émotion susceptible de participer à une prise de conscience, une révolution intérieure, chez le spectateur. » (Ferret, 2021 : 44)

Le réalisme social, défendu par Aragon, fait de la lutte des classes son projet exclusif. Cette double orientation, entre réalisme merveilleux et réalisme social, entre mystère et persuasion, crée des tensions au sein de l'AEAR. Le réalisme merveilleux est critiqué pour son romantisme. Le réalisme social apparaît comme la seule arme possible pour mener une révolution populaire. Dans la lignée de Hine, iels attendent des images qu'elles déclenchent immédiatement une prise de conscience sur un thème précis. Il me semble que ces mêmes tensions se perçoivent dans la photographie américaine. Evans, avec son style documentaire, encourage la contemplation de ses images et les place dans une perspective intemporelle. Par « intemporelle », je veux dire que le moment où les spectateur.ice.s ont accès à ses photographies — quelques mois ou quelques décennies après la prise de vue — n'a que peu d'import-

tance. Hine, au contraire, photographie pour montrer des faits précis à un moment précis. Ses images sont faites pour être regardées au moment où elles sont prises. D'un côté, la réception de l'image est pensée dans sa temporalité, dans l'autre elle est immédiate. De la même manière, pour le réalisme merveilleux, l'image se suffit à elle-même, tandis qu'elle a besoin d'être encadrée de texte pour le réalisme social.

Si Aragon se montre critique envers le réalisme merveilleux, deux des caractéristiques du travail de Cartier-Bresson retiennent son attention. Ses photographies contiennent du texte urbain (comme des affiches) et il joue sur la dualité :

« Ce jeu des oppositions dans le cadre "immédiat" de la photographie est la marque de fabrique d'Henri Cartier-Bresson, il est un des ressorts de ce que l'on nommera plus tard : "l'instant décisif". Pour Louis Aragon, une bonne photographie révolutionnaire doit fonctionner dans un système dialectique, pour ce faire elle doit le fonder au moment de la prise ou le mettre en œuvre après coup par l'usage de la légende, de la juxtaposition, ou du photomontage. » (Ferret, 2021 : 46)

Dans la pratique de Cartier-Bresson, on peut déceler une partie des enjeux de la photographie à ce moment : croyance en la technologie de la photographie, transparence du médium, représentation à la fois du merveilleux et du social. Cartier-Bresson préférerait se définir comme un bon artisan plutôt que comme un artiste, car la photographie se contente, pour lui, de saisir le réel. La vérité, dans sa vision, est exprimable en un cliché, la photographie découpe le réel sur le vif et met à distance l'événement. Dès 1931, il affirme que son Leica est devenu le prolongement de son œil. Le photoreportage, pour lui, procède d'un mélange corps-machine (Rouillé, 2005). Il se situe dans une esthétique de la transparence, selon laquelle la vérité est perçue comme une conception à atteindre et non à construire. Il se positionne à l'extérieur des événements :

« Alors que nombre de photographes de la fin du XXe siècle tentent d'établir un dialogue assidu, des échanges répétés, voire une empathie, avec la réalité, Cartier-Bresson s'est toujours confronté à elle, en la tenant à distance respectable, en se servant de son Leica comme d'un véritable bouclier. » (Rouillé, 2005 : 168)

Le langage qu'il utilise n'est pas anecdotique : tirer, mitrailler, être à l'affut (Rouillé 2005 ; Ferret 2021), le réel se saisit à travers un corps/machine, la photographie est pour lui un acte performatif. Ces caractéristiques guerrières, écrit Ferret, sont autant de paradigmes qui ont contribué au mythe du photoreportage. Cartier-Bresson propose pourtant le terme d'« images à la sauvette » plutôt qu'« instant décisif », car ce premier terme met davantage l'accent sur le hasard de ces photographies (Ferret, 2021). Sur le coup, Cartier-Bresson ne voit pas ce qu'il photographie, il mitraille et ne



découvre que plusieurs jours plus tard, une fois ses films développés, les photographies qu'il a réalisées.

Cette croyance dans la « saisie » du réel est rendue possible grâce aux progrès techniques de l'époque. Comme le souligne Rose (2016), les circonstances de productions d'une image peuvent contribuer à l'effet qu'elles ont. Par rapport aux décennies précédentes, durant lesquelles il fallait poser de longues minutes, les photographies peuvent maintenant être prises en un instant, elles sont capables d'arrêter le mouvement, de capturer des scènes d'actions, des événements. Evans, Abbott et Sander, qui sont pourtant des contemporains de Cartier-Bresson, photographiaient à la chambre. Il n'en résulte pas le même enjeu dans leurs images. De nouveaux champs s'ouvrent pour la photographie, la chambre laisse place à de plus petits appareils photographiques, munis de pellicules souples (et non plus de plaques photosensibles). Elle peut aller beaucoup plus aisément là où se déroulent les événements (manifestations, guerre, etc.). La photographie peut d'autant plus se rapprocher de l'actualité et de la presse. Une partie des photographes, dont Cartier-Bresson, qui sont proches des surréalistes, évoluent auprès de la presse engagée. La photographie d'information connaît un tel essor que très vite, elle prend le pas sur les autres courants. Le mouvement documentaire américain, avec Evans et Abbott, ainsi que la nouvelle objectivité disparaîtront pour ne laisser de place qu'à la photographie de presse et de magazine.

### L'évolution du photoreportage

Les trente premières années du XXe siècle sont incroyablement riches pour l'histoire de la photographie. Hine, Atget, Evans, Abbott, Sander, Cartier-Bresson, Moholy-Nagy sont autant de photographes ayant une vision singulière de la photographie. Toutes ces visions sont contemporaines les unes des autres et chacune d'entre elles a marqué l'histoire. Aux différents courants documentaires que mettent en avant - ou non — ces photographes, vient s'ajouter, au même moment, l'essor de la presse, qui complexifie plus encore l'histoire de la photographie-document. L'essor et le perfectionnement de la presse durant le XIXe siècle, vont permettre à la photographie de délaisser progressivement la forme de l'album pour s'orienter vers la photographie d'information, présente dans les journaux. Cette transformation va influencer la manière dont est transmise et reçue l'information.

En 1900, le perfectionnement offset pour tirage papier favorise la rapidité de diffusion de la photographie. Il faudra attendre les années 1920 pour que la photographie se retrouve partout : dans la publicité, dans les catalogues, etc. À partir de cette période, la photographie s'inscrit dans un tissu économique et industriel dont l'illustration est son usage principal. C'est vers la moitié de cette décennie que la photographie compose un alliage fort avec la presse, grâce aux perfectionnements des

techniques de presse et de la photographie. À la fin des années 1920, les premiers magazines illustrés apparaissent en France : *Vu*, créé par Luciel Vogel en 1928, est un magazine qui se veut objectif ; *Voilà*, lancé par la maison Gallimard en 1931 se présente comme le magazine illustré du reportage ; *Regards* créé en 1932, est un journal illustré et engagé affirmant se mettre au service des travailleurs. En 1936 le magazine *Life* est racheté par Henri Luce, le fondateur du magazine *Time*, qui oriente résolument *Life* vers le photojournalisme. La même année, Emile de Girardin crée *La presse*, journal qui marque la naissance de la presse moderne selon André Rouillé (2005). Ce journal instaure les petites annonces, une baisse du prix, le roman-feuilleton et les informations brèves. Les valeurs se modifient de la qualité à la quantité, avec un accroissement de vitesse et des flux de circulations. La photographie de presse est en plein essor et se diversifie.

À la même période, apparaît en France la figure du photoreporter, grandement favorisée par l'utilisation du Leica qui permet l'utilisation de film cinéma 35 mm, de photographier 36 poses d'affilée et de changer rapidement de pellicule. Tous ces changements modifient profondément l'usage que l'on fait de la photographie, ainsi que la valeur que lui accorde la société. La photographie s'ancre dans l'actualité, la saisie, la capture. Ces nouvelles acuités s'ajoutent et renforcent les anciennes croyances : celle d'une image fiable, exacte, transparente. La photographie de reportage marque l'idée de progrès, de modernité et de vérité. On est dans la croyance d'un monde connaissable, accessible et maîtrisable par la photographie. La rapidité de circulation des tirages contribue à son envol :

« Car la photographie, qui a réduit considérablement le temps de production des images, qui a accru leur vitesse de circulation, qui les a adaptées aux conditions et aux valeurs de l'industrie et du marché, qui, en tant qu'empreinte, a bénéficié d'un fort pouvoir d'attestation (sans doute durable), a incarné certaines des principales valeurs modernes. D'autant plus qu'elle a longtemps été perçue comme un facteur de progrès industriel et scientifique, comme l'outil par excellence de l'information et le garant de la vérité. » (Rouillé, 2005 : 176)

La guerre d'Espagne (1936-1938) est couverte par plusieurs photographes de l'AEAR, très engagés sur le terrain politique. Les photographies sont publiées dans le magazine *Vu*, « qui fait encore le lien avec les constructivistes par l'innovation plastique de ses maquettes, son engagement politique et sa décision de proposer un journal dont la trame est organisée autour de la publication de photographies » (Ferret, 2021 : 52). Dès cette époque, écrit Ferret, le mythe est posé, le photographe n'est plus un artiste isolé du monde dans son atelier, c'est un aventurier qui n'hésite pas à se placer au cœur des conflits, quitte à y laisser sa vie, comme Gerda Taro, puis plus tard, son compagnon Robert Capa. Les photographes partent défendre une cause, ils sont des héros. À cet égard, la carrière et la réception de l'œuvre et de la vie de Robert Capa, membre de l'AEAR sont éclairantes. L'engagement chez ces

photographes est un engagement éthique et subjectif, car il est porté par une conviction politique.

L'apogée du photoreportage, qui positionne « l'instant décisif » comme son paradigme, se situe dans les années 1950, avec l'article de Henri Cartier-Bresson parlant de cette notion. À ce moment-là :

« Les magazines illustrés comme *Paris-Match* et *Life* détiennent la presque exclusivité de la diffusion de l'information visuelle que les reporters-photographes ont pour mission d'aller collecter à travers le globe. » (Rouillé, 2005 : 176)

La photographie entre alors dans le domaine de l'information et se dirige vers le journalisme moderne : l'information est véhiculée par l'image plutôt que par le texte. Il s'opère un bouleversement entre le lisible et le visible, le texte se transforme en remplissage entre les photographies. « L'instant décisif » marque par deux fois les enjeux de la photographie documentaire. D'une part, en valorisant « l'instant décisif », les médias créent l'illusion que tout document photographique placé dans un journal a force de vérité (Ferret, 2021). En omettant la part de hasard inhérente de ces images à la sauvette, les médias soulignent le côté « décisif » de ces photographies et laissent croire qu'elles résultent d'une action réfléchie, que le photographe maîtrise son sujet. D'autre part, la valorisation de « l'instant décisif », qui plus est, accompagnée des verbes « mitrailler », « tirer », renvoie à l'idée d'un photographe prédateur, chasseur. Cette image virile ne fait que renforcer le mythe du photoreporter :

« Le photographe devient ainsi un guerrier de l'image au service d'une vérité universelle et univoque. » (Ferret, 2021 : 75)

La demande de photographie de presse est si forte que cela suscite la création d'agences photographiques spécialisées dans l'image de presse : Rapho en 1933 fondée par Brassai, Nora Dumas, Ergy Landau, Charles Rado, Émile Savitry, Serge de Sazo et Ylla ; Magnum en 1947 fondée par Robert Capa, Henri Cartier-Bresson, George Rodger, David Seymour et William Vandivert et dans laquelle a travaillé Susan Meiselas ; Agence Dalmás en 1955 fondée par Louis Dalmás, Gamma en 1966, fondée par Gilles Caron, Raymond Depardon, Hubert Henrotte, Jean Monteux, Léonard de Raemy et Hugues Vassal et dans laquelle Gilles Saussier a débuté sa carrière. Rapho et Magnum ont des bureaux à New York, ce qui permet aux photographes d'être connus au-delà de l'Europe et de publier dans le magazine *Life* (Ferret, 2021). Dans ces agences, les photographies sont éditées, sélectionnées et parfois recadrées par les éditeurs, sans que l'on demande aux photographes leur avis. Ils sont considérés comme de simples fournisseurs d'images. Les photographes ont davantage un rôle d'illustrateur que d'auteur. Notons tout de même que l'objectif de

Magnum était que les photographes gardent le contrôle des droits sur leurs images, ce qui n'était pas le cas dans d'autres agences.

La guerre froide rend suspects les photographes de l'AEAR, engagé auprès du parti communiste. Comme le rappelle Sekula (2013), à partir de la fin des années 1940, l'anticommunisme est l'idéologie dominante dans l'organisation américaine du travail. Cela pousse les photographes « soit à renoncer partiellement à leur engagement dans un réalisme social militant, soit à s'exclure d'un système qui les fait vivre (Ferret, 2021 : 56). Afin de clarifier leurs positions, les agences engagent de nouveaux photographes, dont on attend une forme d'objectivité distanciée plutôt que de l'engagement :

« Pour se démarquer de la presse communiste, ouvertement critique, en particulier sur les guerres coloniales, la presse libérale formate un photoreporter indépendant, détaché de tout parti pris politique, dévoué à la seule vérité journalistique. Spectateur actif de l'événement, le photographe le saisit en toute objectivité. Son engagement n'est plus politique, il ne doit pas prendre parti, il est purement physique. "L'instant décisif" renvoie dans ce cadre à la présence active du photographe sur les lieux, il témoigne de sa rencontre effective avec l'événement, à ce titre il a force de vérité. » (Ferret, 2021 : 65)

La conviction en la puissance de l'image et en la pureté du médium sont complétées par l'éthique propre au photoreporter, lequel est perçu comme un observateur extérieur aux événements, ce qui, par extension, lui confère une réputation d'objectivité accrue.

### La photographie humaniste

Après la guerre, les photographes de l'AEAR poursuivent leur travail dans le reportage social en renouant avec leur préoccupation d'avant-guerre, centrées sur les classes populaires. Ils explorent ce thème sous les angles du travail, de l'amour, de l'amitié et de la solidarité. Ils se s'orientent, écrit Rouillé (2005), vers une photographie du peuple : même les êtres humains sont exploités, ils travaillent, luttent, se reposent, ils sont en vie. À la différence de la photographie humanitaire des années 1980, les individus sont ancrés dans des contextes territoriaux spécifiques, que ce soit dans leur famille ou dans une usine. Leurs regards sont optimistes, la photographie humaniste est animée par la perspective d'un monde meilleur (Ferret, 2021 ; Rouillé, 2005). Sous l'influence de l'anti-communisme, l'humanisme remplace le réalisme révolutionnaire. Le travail des photographes humanistes, tout en étant plus optimiste, « ne montrent pas moins l'état de délabrement des immeubles, les vêtements usés, les ouvriers au travail, les musiciens de rue, le Paris après-guerre, la banlieue grise, les mal-logés des bidonvilles d'Aubervilliers » (Ferret, 2021 : 56). Du point de vue des images, cela reste des documents sociaux sur la situation de

l'époque. Le terme humanisme, écrit Ferret (2021), est inventé par l'univers médiatique qui décline ces images sous toutes leurs formes. À partir des années 1950, les médias ont graduellement affaibli leur force de conviction en reproduisant ces images de manière excessive :

« C'est le système médiatique libéral, qui se met en place à ce moment où l'histoire oppose deux camps idéologiques inconciliables, qui construit une photographie kitsch en ce qu'elle propose, du fait des cadrages choisis, des légendes édulcorées, de belles images dont l'humanité est volontairement surévaluée par les gros plans suggestifs. L'écart qu'il y a entre le discours des photographes humanistes, qui pose l'attente et le hasard comme moteur de leur travail, et celui porté par les médias qui essentialisent "l'instant décisif" en insistant sur son authenticité, est symptomatique du malentendu qui va s'instaurer entre les photographes et les médias à partir des années 1970 ; quand "l'instant décisif", devenu paradigme du photojournalisme, mettra les photographes en porte-à-faux ; pris entre l'injonction d'objectivité prônée par les diffuseurs et la réalité subjective du terrain, ils devront à nouveau faire le choix de l'art. » (Ferret, 2021 : 60)

La diffusion massive de ces images par le biais d'agences de presse, de publicités, et d'autres canaux, tend à entraîner un glissement de ces photographies vers le domaine kitsch. Ce déplacement ne relève pas du contrôle des photographes, qui n'ont pas la main mise sur l'édition et la diffusion de leurs photographies.

Toute cette rhétorique humaniste se retrouve parfaitement chez Steichen, aux États-Unis, en particulier dans son exposition *Family of Man*. L'exposition débute en 1955 et est exposée au MoMA en 1960. Elle a été inscrite au Registre Mémoire du monde de l'UNESCO en 2003. Ce projet présenté dans le monde entier réunit 503 photographies et 273 photographes (dont Lange, Cartier-Bresson, Sander) de 68 pays. Cette exposition donne à voir des photographies d'êtres humains de différents pays dans diverses situations, sur un pied d'égalité, sans légende ou avec des légendes symboliques et poétiques, souvent bibliques, mais non descriptives, comme cette citation d'Ovide « À nous deux, nous formons une multitude »<sup>14</sup>. Susan Sontag écrit que les photographies « étaient censées converger, pour prouver que l'humanité est "une" et que les êtres humains, malgré toutes leurs failles et toutes leurs bassesses, sont beaux à voir » pour les spectateurs qui sont « tous citoyens de l'Internationale photographique » (Sontag, 2008 : 54). Cette exposition itinérante a rencontré un énorme succès : sept millions de visiteurs s'y sont rendus. *Family of Man*, qui pousse à son paroxysme les valeurs de l'humanisme, n'a pas manqué d'attiser les critiques, de sa diffusion à aujourd'hui, notamment en raison de la vision extrêmement univer-

salisante de l'être humain qu'elle propose. La présentation de cette exposition sur son site internet fait d'ailleurs mention des critiques qui ont existé dès ses débuts :

« Dès les années 1950, la réception oscille entre d'une part l'enthousiasme pour l'idée d'une appartenance commune à l'humanité et l'appel à la fraternité qui était partagé par la majorité du public, en écho aux préoccupations et aux inquiétudes de l'époque. De l'autre, l'exposition devait faire face à des questionnements sur son message même et ses stratégies de représentation.

Ainsi l'exposition a fait couler beaucoup d'encre depuis sa création. Certains estiment qu'elle est trop sentimentale ou naïve, empreinte d'une vision occidentale centrée, alors que d'autres voient en elle une narration visuelle complexe et engagée qui encourage à la participation démocratique et qui peut être lue comme un manifeste pour les droits de l'homme. Aujourd'hui, on peut observer une réelle reconsidération dans la réception de l'exposition pour en venir à une réflexion nuancée sur une œuvre complexe et facile d'accès qui a touché les masses, continue d'attirer l'attention et porte un message toujours d'actualité. »<sup>15</sup>

Pour Barthes, qui a vu l'exposition en France en 1957, l'universalisme et le sentimentalisme de cette œuvre suppriment le poids déterminant de l'histoire qui produit des différences et des injustices. Il critique la tendance de l'exposition à édulcorer les distinctions historiques, réduisant ainsi la complexité des expériences humaines à une vision simpliste et idéalisée :

« Mais si on leur ôte l'Histoire, il n'y a plus rien à en dire, le commentateur devient purement tautologique ; l'échec de la photographie me paraît ici flagrant : redire la mort ou la naissance n'apprend, à la lettre, rien. [...] Aussi, je crains bien que la justification finale de tout cet adamisme ne soit de donner à l'immobilité du monde la caution d'une "sagesse" et d'une "lyrique" qui n'éternisent les gestes de l'homme que pour mieux les désamorcer. » (Barthes, 1957 : 175-176)

Quinze ans plus tard, Sontag émet les mêmes critiques :

« L'exposition de Steichen était tonifiante et celle d'Arbus déprimante, mais toutes deux aboutissent avec autant de succès à empêcher que la réalité soit comprise d'un point de vue historique. Les photographies choisies par Steichen sous-entendent l'existence d'une condition ou d'une nature humaine dont chacun participe. En visant à montrer que les individus naissent, travaillent, rient et meurent partout de la même façon, "La famille humaine" nie le poids déterminant de l'histoire, des différences, des injustices, des conflits authentiques et inscrits dans l'histoire. » (Sontag, 2008 : 55)

<sup>14</sup> Une visite virtuelle de l'exposition au château de Clervaux est possible ici : <https://www.thefamilyofman.education/fr/resources/visite-virtuelle>. L'exposition y est permanente depuis les années 1990.

<sup>15</sup> Présentation du projet sur le site dédié à cette exposition : <https://www.thefamilyofman.education/fr/contexte-historique/the-family-of-man-aujourd'hui-plus-en-resonance-que-jamais>

En 1981, dans son article « Traffic dans la photographie », c'est Sekula (2013), en s'intéressant aux archives de ce projet, qui le critique. Pour lui, cette exposition est un abrégé du libéralisme américain de la guerre froide qui montre un ordre mondial stabilisé par la loi internationale :

« *The Family of Man* constitue le manuel virtuel pour l'effondrement du politique dans le familial qui caractérise le discours de l'idéologie dominante des États-Unis contemporains. En fait, *The Family of Man* procure une sorte de modèle à une mise en scène politique toute récente : je pense ici aux orchestrations du "retour à la maison" des P.O.W. du Vietnam, et à celles du retour des otages américains d'Iran. À ceci près que *The Family of Man* refoulait le caractère belliqueux et le racisme qui ont accompagné ces derniers drames ; le projet était en cela très représentatif des limites du discours officiel centre-gauche dans la période de la guerre froide. Le monde paisible décrit par *The Family of Man* est tout simplement celui d'une économie de marché international roulant parfaitement, dans laquelle des liens économiques ont été transposés en liens sentimentaux fallacieux, et dans lequel le racisme explicite propre aux formes antérieures de l'entreprise coloniale a été supplanté par l'"humanisation de l'autre" qui articule le discours néo-colonialiste. » (Sekula, 2013 : 206)

L'un des enjeux de cette exposition, selon lui, est de diffuser comme norme le modèle américain. Jorge Ribalta (2020) parle de « libéralisme humaniste » pour qualifier le discours de Steichen. À travers cette exposition, Steichen universalise la famille nucléaire bourgeoise en créant un album de famille utopique et globale. Sekula y critique aussi la tentative d'universalisation du discours photographique par une rhétorique formelle du réalisme photojournalistique. Pourtant, comme il le souligne, et contrairement à ce que met en avant l'exposition, elle ne fait pas consensus partout dans le monde. Les Japonais, par exemple, ont insisté pour inclure une grande photographie des victimes du bombardement d'Hiroshima et de Nagasaki, opposant de ce fait, écrit Sekula, leur résistance à l'ahistoricité de l'exposition.

Pour Ferret, « *Family of Man* est la démonstration spectaculaire du travail de sape mené par les institutions tant artistiques que politiques de l'époque pour dissoudre dans une prétendue universalité l'engagement politique des photographes » (2021 : 54-55).

Je me range du côté de ces quatre critiques, pour lesquelles la photographie humaniste — telle qu'elle a été diffusée dans les médias de masse (cela inclut, *Family of Man*), et non telle qu'elle a été pensée par les photographes — a été complètement apolitisée. Lors de mes études en anthropologie, mon regard sur cette exposition s'est modifié. Face à la critique de Barthes, je défendais plutôt le point de vue de Steichen dans mon mémoire de master II aux beaux-arts. J'y voyais un espoir poétique après les horreurs de la Deuxième Guerre mondiale. Je notais néanmoins que cette exposition n'était pas à comprendre comme une étude anthropologique. Deux ans plus tard, lors de mon master II en anthropologie, mon regard était totalement différent — et plus ou moins le même qu'aujourd'hui. Lors de ces études, et de ma confron-

tation à mon premier terrain avec les zonard.e.s, je me suis rendu compte que l'universalisation n'est en rien utile pour les exclu.e.s. En mettant de côté les différences, en faisant penser que l'universalité n'a rien de politique, on en vient à oublier que le regard universel — qui témoigne nécessairement d'une norme, puisqu'il s'agit d'un regard — est lui aussi politique et non pas, comme peut le faire croire cette exposition, naturel. Ce que je n'avais pas saisi en 2012, lors de l'écriture de mon mémoire aux beaux-arts, c'était l'autorité que possédait la photographie à cette époque, en tant que document. Considérées comme transparentes et neutres, ces photographies véhiculaient le simulacre d'une connaissance du monde, faisant de la vision américaine de l'universalité, une norme. Il est important de rappeler que les critiques formulées ici ne concernent pas les photographes exposé.e.s, qui, comme le souligne Ferret (2021), n'ont pas la main mise sur la diffusion de leurs œuvres. Certains des photographes exposé.e.s sont par ailleurs engagé.e.s dans d'autres de leurs travaux. Les critiques ne portent pas sur l'exposition en elle-même, mais plutôt sur la manière dont elle est diffusée et les implications d'une universalisation qu'elle promeut. Ce que rappelle Sekula est que la promotion de cette exposition est loin d'être anodine. Des forces financières et politiques (il cite l'United States Information Agency, Coca-Cola, Rockefeller) sont à l'œuvre pour la diffuser. Le reproche qui est fait est celui d'avoir effacé ce background en faisant apparaître cette exposition comme transparente, neutre, naturelle. L'universalisation du discours photographique empêche d'en saisir la portée politique.

Cette section, assez critique, n'a pas pour but d'avancer que l'humanisme, en particulier, celui de *Family of Man*, est pernicieux. Les critiques émises ici acquerront leur importance plus tard pour appréhender les enjeux d'une photographie documentaire dialogique, dont l'un des principaux enjeux est la contextualisation des images, et la considération de ces dernières comme non transparentes et non universelles, et par là, politiques.

## 2. La crise de l'information

### La guerre du Vietnam : une transition vers de nouveaux paradigmes

La guerre du Vietnam, de 1955 à 1975, emblématique de la photographie de reportage matérialise à la fois son apogée et son déclin. Durant cette guerre, les reporters sont perçu.e.s comme des hommes d'action, transporté.e.s sur place par des véhicules militaires et vêtu.e.s comme les soldats. Cette guerre, selon Rouillé, a été la première et la dernière à avoir été amplement et très librement photographiée :



« Les appareils photographiques et les téléobjectifs semblent aller au rythme des mitrailleuses. C'est l'époque du Nikon F, un appareil japonais 24x36 reflex de conception nouvelle, aux multiples objectifs et accessoires interchangeables, dont les publicités déclinent l'image du reporter en action, souvent dans la boue et la forêt tropicale. Photographie rime alors avec action, aventure, guerre, danger, conquêtes militaires et féminines. Portés par l'action et confiants dans les vertus de la communication, les acteurs du nouveau système médiatique, mettent avec la photographie et la télévision, de façon inouïe les horreurs de la guerre sous les regards de tous. Mais les revers américains face à la résistance vietnamienne transforment rapidement l'adhésion des civils en émotion profonde, et suscitent de vastes mobilisations antimilitaristes. » (Rouillé, 2005 : 179)

À la fin de cette guerre, la situation face aux photographies a changé : la télévision s'est imposée, la presse a banalisé la violence et les guerres ultérieures seront marquées par une politique restrictive vis-à-vis des images désormais étroitement contrôlées par les autorités militaires.

### La transformation de la photographie de reportage

Le déclin de la photographie d'information et du mythe du photoreporter est en partie dû à l'émergence des banques d'images provoquant l'industrialisation de ce métier et à la popularisation de la télévision. Cela met un terme à l'ascension des agences photographiques :

« Au moment de la fondation de l'agence Viva (1972), l'avenir du photojournalisme semble incertain. Les prestigieuses revues anglaise et américaine *Look* et *Life* disparaissent, privant les photographes de publications possibles, et les agences de photographie d'actualité des années 1950 sombrent : Europress, les Reporters associés, Dalmas et Apis ferment à l'orée des années 1970. » (Deligny, 2004 : 78)

La croyance en un monde maîtrisable et accessible commence à s'effriter. Dès 1974, Stanley Kanney fonde l'une des premières banques d'images : « The Image Bank », dont Rouillé (2005) rapporte qu'elle est aujourd'hui cotée à la Bourse de New York. La création de banques d'images renforce l'uniformisation des photographies, transforme tout élément en stéréotype et détache la photographie de l'actualité :

« The Image Bank demande au moins quatre cents clichés commercialisables, c'est-à-dire techniquement parfaits, esthétiquement et thématiquement conformes. Techniquement les clichés doivent posséder des couleurs riches, et ne présenter ni grains ni rayures. [...] Les clichés sont tenus d'être thématiquement corrects, tant du point de vue de la morale (pas de vues pornographiques) que du point de vue de la législation sur le droit des personnes à disposer de leur image. Obligeant les photographes à obtenir de la part de toute personne reconnaissable une autorisation de publier, cette condition exclut de fait les événements et les célébrités. » (Rouillé, 2005 : 159)

Le début des années 1980 marque un accroissement du conformisme formel en illustration. La disparition du commanditaire (les agences) et l'accroissement des banques d'images plongent la photographie et les photographes dans l'anonymat. Elle se tourne vers une considération utilitaire et économique et non plus informative, dans un monde de plus en plus concurrentiel. D'autres images et d'autres technologies (réseaux numériques, satellites, télévision) semblent plus adaptées à ce nouveau régime de vérité (Rouillé, 2005). L'évolution de la presse illustrée conduit le reportage vers la scénarisation :

« Soit que les reporters préparent et montent un sujet, comme ils le feraient d'un film ; soit que, dans le feu de l'actualité, ils cherchent à donner plus d'éloquences à leurs clichés en "arrangeant" les situations. Il s'agit en fait d'une véritable révolution d'une inversion complète de posture et d'éthique. » (Rouillé, 2005 : 183)

Rouillé fournit deux explications face à ce changement radical que représente le passage de « l'instant décisif » et de l'instantanéité à la scénarisation : une lassitude des lecteur.ice.s de magazines devant l'étalage des images de guerres et de détresse, désormais réservées à la télévision et un accroissement de la concurrence conduisant les photographes d'actualités à travestir leur travail pour mieux vendre. Ce travestissement n'est pas celui d'une réalité objective, mais bien celui de la croyance en l'image-action, du contact direct avec le réel. Le photoreporter des années 1950 saisit les événements sur le vif sans intervenir ni les modifier. Celui des années 1980 anticipe et commente l'actualité, il n'hésite pas à faire poser ses personnages :

« Choix préalable des modèles et des lieux ; choix des poses et du moment, des lumières et des couleurs ; choix du mode de publication : autant d'éléments qui rompent avec le régime de vérité du reportage. La mise en scène n'est cependant pas réservée à ces sortes d'enquêtes photographiques, elle est également pratiquée dans le feu même de l'actualité, dans ses épisodes les plus dramatiques. Même l'horreur n'échappe pas à la mise en scène, si discrète soit-elle. » (Rouillé, 2005 : 184)

Face aux banques d'images, les photographies choisies par la presse sont les plus spectaculaires, elles se rapprochent du scoop afin de séduire les lecteur.ice.s :

« Pour ce faire, les photographies choisies présentent des sujets et des compositions qui rappellent celles et ceux présents dans la peinture d'histoire. Désireuse de s'inscrire dans une continuité esthétique, la presse cherche dans la peinture d'histoire des similitudes avec ses propres propositions, ce qui lui permet de pénétrer l'univers intemporel de l'art. » (Ferret, 2021 : 66)

« La compétition économique, qui règne entre les agences de photographie d'actualité françaises, joue un rôle d'émulateur, tant et si bien qu'au cours des années 1970, Paris supplante à nouveau New York en tant que plaque tournante du photojournalisme. Cependant, l'important réside moins dans la recherche d'une esthétique et d'un point de vue original que dans le fait de répondre à un marché spécifique, celui de la presse. Asservies aux impératifs de cette dernière, les agences tendent à surenchérir sur "la rapidité et le spectaculaire", avec pour conséquence un "appauvrissement progressif du contenu" du photojournalisme. » (Deligny, 2004 : 79)

Les photographies de reportage deviennent anhistoriques :

« Cette distanciation avec l'histoire fait partie de la stratégie consistant à vouloir "artifier" la photographie de presse en signalant qu'elle recourt aux mêmes formes que la peinture d'histoire et que, ce faisant, elle transcende l'événement tout en attestant des faits parce qu'elle est publiée dans un journal. » (Ferret, 2021 : 66)

Dans un même temps, la photographie de presse est exposée pour la première fois en France, en 1977, au musée Galliera à Paris. Cette exposition retrace les dix dernières années du photojournalisme français. Michel Poivert (2009) écrit à ce propos qu'elle ne se présente pas comme une valorisation esthétique du photojournalisme, « mais plutôt comme une mise en cause critique, dans la tradition de la critique des médias, du fonctionnement de cette imagerie ». Une fois encore, les liens entre photographie informative et photographie artistique se resserrent. Je reviendrai sur l'institutionnalisation artistique de la photographie de presse dans une section ultérieure, consacrée au reportage d'auteur. Le déclin de la photographie d'information est accentué par la guerre des Malouines en 1982, qui marque le début d'une politique restrictive des images :

« La censure devient systématique. Depuis cette politique s'est généralisée. Il existe très peu de clichés de la terrible guerre qui, à partir de septembre 1980, a opposé pendant huit ans l'Irak et l'Iran. [...] En outre, un nouveau genre apparaît au cours des années 1980 : le reportage en voyage organisé. Les photographes sont invités par les autorités militaires, conduits au front en autobus, et... totalement contrôlés. » (Rouillé, 2005 : 180)

Cela conduit les photographes à produire les mêmes images. La guerre du Golfe, en 1991, qualifiée de guerre sans images — au sens où le rôle de l'imagerie est tenu par l'état-major — ne fait qu'accentuer cette crise (Rouillé ; 2005, Ferret, 2021) :

« La première guerre du Golfe a été un conflit surmédiatisé dont pourtant les images sont pratiquement absentes. Présente jour et nuit, la télévision a montré une guerre en direct, commentée par des reporters enfermés dans leur chambre d'hôtel, ne montrant aucune image du conflit, se contentant

de filmer leur propre visage en plan moyen. Le commentaire commentait des "on-dit" sans pouvoir appuyer ses propos par des images. Si la couverture de ce conflit a révélé la capacité de la retransmission télévisuelle en direct, elle a signé le début du reportage sans image. Le discours des quartiers généraux militaires, relayé par les journalistes, parlait de scuds dont les tirs se voulaient précis, méthodiques et maîtrisés, sans risque pour les populations locales. La guerre du Golfe apparaît comme la première guerre médiatique où le journaliste, comme le militaire, préservés dans un espace sécurisé, font la guerre sans risquer leur peau. » (Ferret, 2021 : 114)

Saussier, qui souhaite renouer avec la veine héroïque des grands reporters en couvrant cette guerre, y voit une « déception immense » :

« Il n'y avait plus d'hélicoptères pour nous mener directement au cœur du drame. Un immense désert, grouillant de soldats mais vide d'actions militaires perceptibles, s'offrait à nous. Nos efforts redoublés pour nous soustraire aux visites charters des pools de presse alliés — uniformes américains importés de New York pour nous déguiser, maquillage de nos 4 × 4 de location en jeeps camouflées — se soldaient, une fois franchis les quelques lâches barrages militaires, par des road movies sur des lignes étranges, dont nous ne savions si elles étaient de front ou non. » (Saussier, 2011 : 308)

Des années 1970 aux années 1990, la photographie de reportage est en crise, mais il arrive que le mythe du photographe héroïque ressurgisse ici et là. À partir de la guerre sans images, l'utilité du reportage photographique est de plus en plus remise en question (Poivert, 2010). À la concurrence des banques d'images, s'ajoute la dynamisation des agences télégraphiques (AFP, Reuters, etc.) qui fournissent une quantité croissante d'images. Dans la continuité de la scénarisation des reportages, les photographes inventent alors une nouvelle manière de faire l'histoire, qui « participe autant d'une tentative de renouvellement d'une ambition propre aux mythes fondateurs de la profession (changer le cours de l'histoire par une image) que d'une volonté de fabriquer des images culturelles qui s'adressent à la psychologie du spectateur sur le mode inverse de celui du scoop » (Poivert, 2010 : 80). Ces images, qui fabriquent de nouvelles icônes en empruntant les codes historiques de la photographie (instantanéité, cadrage), du théâtre (pose) ou encore de la peinture, sont ce que Poivert (2010) appelle des images-monument. Bien que récompensées par des prix, elles ne manquent pas de se faire critiquer par le milieu lui-même, comme l'affirme le reporter Laurent Van der Stock :

« Pourquoi cette manie de l'image "forte" dans laquelle il y a "tout", qui tend forcément à tout niveler, à faire ressembler la pleureuse algérienne à la pleureuse du Kosovo ou de Tchétchénie ? [...] On crée des symboles comme "les pleureuses du World Press". Au lieu de les faire exister, on les assassine une deuxième fois, et, dans une société baignée d'images, comment interpréter cette logique ? Si les éditeurs pensent que c'est ce qui plaît aux lecteurs, alors c'est une logique commerciale et tout est clair. » (Van der Stock in Poivert, 2010 : 83)

La remise en question de l'évolution de l'iconographie du photoreportage émane aussi des acteur.ice.s au cœur de cette profession. Il est important de souligner que malgré ces changements, l'intégralité du reportage ne succombe pas à la tendance de la scénarisation et à la perte de références historiques, telles que critiquées précédemment. Les critiques seront d'autant plus fortes envers la photographie humanitaire qui émerge dans les années 1980.

### De la photographie humaniste à la photographie humanitaire

La photographie humanitaire prend son essor dans les décennies des années 1980 et 1990. Bien que partageant parfois des thèmes communs avec la photographie humaniste, tels que le travail et le quotidien, la photographie humanitaire se distingue par plusieurs aspects (Rouillé, 2005). Contrairement à la perspective optimiste de la photographie humaniste, qui met en scène des individus vivants et agissants, la photographie humanitaire tend à conférer à ses sujets le statut de victimes :

« Résignés, ces hommes et femmes n'agissent pas, et n'espèrent guère. Comme paralysés, exténués, vidés, ils attendent, faute d'issue à leur sort et de confiance en l'action, déconnectés du monde. » (Rouillé, 2005 : 188)

La souffrance, la faim et la maladie succèdent à l'amour et l'amitié. L'intolérable n'est plus une violence issue de la guerre, il est institué partout. La résignation remplace la révolte.

Ce changement de perspective s'accompagne d'un changement d'esthétique : les humanistes faisaient apparaître le contexte social et humain, tandis que la photographie humanitaire adopte plutôt des points de vue rapprochés qui isolent l'individu de son milieu. L'« instant décisif » fait place à ce que Raymond Depardon appelle « une photographie du temps faible », qui se caractérise par une image qui n'a aucun intérêt, dans laquelle rien ne se passerait, ni de moments décisifs, ni de belles couleurs ou lumières. Cette iconographie, qui montre des personnes « deshumanisées » afin de critiquer le système, n'est pas sans soulever des paradoxes, comme celui d'une esthétique de la misère :

« Cherchant à constituer un registre formel de la douleur, elle réduit souvent les circonstances historiques et politiques à des figures emblématiques et "deshumanisées", quand chaque drame humain est une histoire singulière. Cet universalisme de la douleur décline ainsi les genres et les types de douleurs plus qu'il n'informe sur les circonstances. » (Poivert, 2010 : 85)

Un autre paradoxe est celui de sa diffusion et de son instrumentalisation par les médias de masse :

« L'humanitaire cherche à alerter l'opinion grâce aux médias afin d'obtenir des fonds, et les médias sont friands d'une représentation de la misère. » (Poivert, 2010 : 85)

Cette photographie, comme celle de Hine, cherche à convaincre pour obtenir des fonds. Néanmoins, sur d'autres aspects, leurs approches photographiques divergent. Hine se distingue de la photographie humanitaire de deux manières : d'une part, s'il adopte le registre de la compassion, les personnes qu'il photographie ne sont pas uniquement présentées comme des victimes, et d'autre part, son discours n'est teinté d'universalisme. Il s'agit peut-être là du point commun entre la photographie humaniste et l'humanitaire : l'universalisation de leurs discours, qui questionne d'un point de vue éthique et de la connaissance la diffusion de ces images. Sur ce point, Depardon, rapproche la photographie humanitaire de Salgado à « un petit *Family of Man* », et le renvoi à une vision idéaliste bien plus qu'à un propos informatif (Poivert, 2010). Je tiens cependant à rappeler que ce ne sont pas tant les photographes qui sont accusé.e.s, mais plutôt l'usage qui est fait de leurs images dans les médias.

Enfin, un dernier paradoxe mérite d'être soulevé, « celui de la consécration de l'auteur, alors même que l'on pourrait s'attendre à le voir disparaître sous l'ampleur du propos » (Poivert, 2010 : 86). Pour Saussier (2001), la posture des photographes humanitaires se détache de celle des photoreporters parce qu'ils s'attaquent à des sujets de fond plus que d'actualité. Cela crée une figure encore plus héroïque que celle du photographe de guerre. Il s'agit, pour lui, d'une autoglorification du reporter qui accède ainsi au statut d'auteur. La photographie de reportage et humanitaire ne feraient que reproduire des formes artistiques au lieu de questionner le réel :

« L'adage favori d'un Roger Théron, l'ancien directeur général de Paris Match, selon lequel "il faut être allé cent fois au Louvre pour devenir un grand photographe", doit être pris au pied de la lettre : il ne s'agit pas d'inviter les jeunes photographes à mieux connaître l'histoire de l'art pour questionner les modes dominants de représentation des grands médias de masse, mais de servir le projet authentiquement conservateur ou réactionnaire de la perpétuation dans l'actualité d'un modèle pictural qui a, de longue date, perdu toute valeur critique et toute pertinence historique. » (Saussier, 2001 : 310)

Ce changement de l'instantanéité à la mise en scène, à la scénarisation et à une esthétique de la misère, pose la question de la falsification et ne fait qu'accentuer la crise du photoreportage. Bien que la valeur référentielle de la photographie ne soit pas un gage de vérité, le passage d'une information « saisie » à une information « fabriquée » soulève la question de la croyance en la photographie. Dans le même temps, en Europe, avec des artistes-photographes comme Jean-Marc Bustamante, Bernd et Hilla Becher et Jeff Wall, la photographie fait son entrée dans le monde de l'art, et donne naissance à ce que Dominique Baqué (2009) appelle la photographie

plasticienne. Ces artistes-photographes reprennent les codes de la photographie documentaire, et renouent d'une certaine manière avec l'idée du style documentaire d'Evans : le style documentaire est préféré à la fonction du document (Ferret, 2021). La photographie plasticienne considère la photographie comme un médium transparent. En utilisant une posture distanciée, frontale, souvent faite à la chambre, la posture de l'artiste photographe est perçue comme neutre, impersonnelle. En reprenant les codes documentaires sans remplir leur fonction, la croyance en la véracité d'une photographie s'en trouve atteinte. Ainsi, autant dans la presse que dans l'art, la croyance en l'image photographique est remise en doute, questionnée.

Plusieurs alternatives émergent de cette crise, telles que la photographie-monument ou le reportage d'auteur. Avant d'analyser ce dernier, je souhaite mettre en lumière la crise profonde qui affecte la confiance envers l'image. Un exemple particulièrement éloquent de cette remise en question se trouve dans le travail du photographe catalan Joan Fontcuberta.

### Joan Fontcuberta : un exemple emblématique de cette période

Il devient dorénavant difficile de croire en la photographie. Ce changement de paradigme, d'une photographie-vérité à une photographie-illusion, est parfaitement illustré par le parcours du photographe Fontcuberta, contemporain de Sekula et de Meiselas.

Fontcuberta a débuté la photographie dans les années 1970. Son exemple m'intéresse, car il commence dès ses débuts à réaliser de faux documentaires ou reportages, à l'aide de photographies, d'archives et de témoignages de spécialistes. Dans ses travaux, il bouscule les valeurs de vrai et de faux dans la photographie. Il ouvre, dès 1970, un champ expérimental du problème de la vérité en photographie par le biais de la dialectique réel/illusion. Ses faux documentaires portent autant sur des faits anciens que sur des événements actuels. Michel Poivert définit ainsi sa démarche :

« Usant à loisir de la dialectique du réel et de l'illusion, faisant de la vraisemblance de toute image photographique un ressort poétique plus que critique, il emmène le spectateur dans des "histoires" où le grotesque et la supercherie forment autant de preuves que la photographie est sans égale lorsqu'il s'agit de tromper le monde. » (Poivert, 2010 : 54)

Explicitons ce propos avec une série que j'ai vue lors de son exposition intitulée *Camouflage* à la Maison Européenne de la Photographie en mars 2014. Je vais prendre l'exemple de sa série *Fauna* réalisée entre 1985 et 1989. Voici le texte accompagnant la série :

« Au début des années 80, Joan Fontcuberta et Pere Formiguera découvrent par hasard les archives du professeur Peter Ameisenhaufen : une documentation minutieuse de ses expéditions dans le monde entier à la recherche d'exceptions à la théorie darwiniste. Jusqu'alors, Ameisenhaufen et son bestiaire fantastique étaient totalement inconnus, tant du grand public que de la communauté scientifique elle-même. Précurseur de la tératologie, Ameisenhaufen (1895 – 1955 ?) était un personnage mystérieux, plongé dans l'étude des hybrides, des mutations et des malformations génétiques. Il a enseigné à la Ludwig Maximilian Universität de Munich jusqu'à son expulsion en 1932, due à des raisons restées obscures. À partir de ce moment-là, il a voyagé sur les cinq continents avec une petite équipe de collaborateurs scientifiques, dont Hans von Kubert, médiocre biologiste mais excellent photographe. Le résultat de ce travail est une énorme quantité de photos, manuscrits, relevés de terrain, enregistrements, radiographies, voire d'animaux disséqués à chaque fois qu'il était possible de capturer des spécimens. Tout cela rend compte de la *Neue Zoologie*, une faune éteinte et souvent incroyable, au sujet de laquelle nous conservons par chance cette impressionnante documentation. La divulgation des recherches a tout d'abord donné naissance à une importante controverse, mais l'évidence irréfutable des témoignages photographiques apportés a fait taire tous les doutes et toutes les suspensions. Nous pouvons aujourd'hui apprécier ce matériel pour son indubitable intérêt scientifique, mais aussi en tant que miroir de la photographie moderne et de l'esthétique documentaire régnant au cours des années 30 et 40 du XXe siècle. »

Ce texte est placé au début de l'exposition. La série *Fauna* montre des photographies d'animaux en noir et blanc, ressemblant à des documents anciens. Rien n'indique aux spectateur.ice.s que ce sont des photographies retouchées et mises en scène. Tout est fait pour leur faire croire que Fontcuberta n'a fait que récolter ces photographies. Nous pouvons voir dans le texte qu'il joue à la fois avec la recherche scientifique et avec le fait qu'une photographie est trompeuse. Il montre à quel point il est aisé de fabriquer des photographies d'animaux inexistants (remettant en question la notion d'empreinte) et à quel point il est facile d'imiter un style documentaire : ici celui des archives des années 1930. Fontcuberta arrive tout à la fois à jouer avec les codes du photoreportage et de la photographie plasticienne. En prenant à rebours la croyance en la capacité indicielle de la photographie, il montre avec humour qu'il n'y a pas de photographie intrinsèquement neutre et transparente.

Dans sa série *Déconstruire Usama* (2007), il se fait passer pour un reporter qatari suivant les déplacements du Dr Fasquiyata Ul Junat, l'un des dirigeants de la branche militaire d'Al-Qaïda. Ces photographies empruntent le style des reportages de guerre. Il est facile de se méprendre sur leur provenance, même si Fontcuberta laisse entrevoir quelques indices montrant la théâtralisation : sur chacune des images, un des personnages est le photographe lui-même. Un peu à la manière de « où est Charlie ? » les spectateur.ice.s doivent être attentifs pour percevoir cet élément. Il n'est d'ailleurs pas possible de savoir si les photographies ont été réalisées par lui ou si ce sont des photographies de reportage sur lesquelles il a ajouté son visage.



Dès les années 1970, Fontcuberta témoigne de la crise de confiance envers les images. Son travail met en exergue la facilité avec laquelle les photographies peuvent être falsifiées, tout en explorant la dualité de la photographie en tant que médium artistique et scientifique. En naviguant habilement entre ces deux fonctions, Fontcuberta interroge la nature même de la photographie, et souligne son potentiel à être à la fois une œuvre d'art et une représentation (pseudo) scientifique.

### 3. La réponse du reportage d'auteur

Le reportage d'auteur apparaît dans les années 1970 comme une réponse à la crise de l'information (Roussin, 2006). Il incarne l'alliance entre journalisme et création, et se caractérise par sa subjectivité et par une posture anti-héroïque. Il est promu par l'agence Viva, établie en 1972 (où a débuté Marc Pataut), avec l'objectif de proposer une perspective alternative sur le photojournalisme.

La notion d'auteur selon Philippe Roussin (2006) est apparue dans le photoreportage comme un synonyme de liberté vis-à-vis des commanditaires ainsi qu'une légitimation auprès de la culture muséale. En parlant de Depardon, Saussier écrit :

« À la fin des années 1930, dans le contexte d'urgence de la montée des fascismes, un photographe comme Henri Cartier-Bresson avait préféré les médias de masse au monde de l'art. Dans un contexte de brouillage des urgences politiques, des reporters font, aujourd'hui, un trajet inverse en allant chercher dans le monde de l'art un support économique et idéologique. » (2001 : 314)

La notion d'auteur a aussi une utilité littéraire (subjectivité de l'auteur) et juridique (le droit d'auteur). Le reportage d'auteur est marqué par une esthétique singulière, une subjectivité de la part du photographe et une liberté de circulation entre les journaux, les musées et les ouvrages. Pour l'historienne de l'art contemporain Gaëlle Morel (2009), l'esthétique du reportage d'auteur atteste de la subjectivité et oriente les lecteur.ice.s :

« Cette production photographique implique une esthétique particulière qui repose sur une stylisation évidente des images. Définis et reconnus par le "regard" et le point de vue qu'ils porteraient sur les événements du monde, les auteurs usent de marques visuelles fortes et insistantes. Les photo-reporters jouent sur les paramètres techniques en proposant des excès ou des défauts de lumière volontaires, des cadrages exacerbés, de gros plans prononcés ou encore des flous de bougés. » (Morel, 2009 : 102)

En exprimant et affirmant un regard qui lui est propre, le photographe acquiert une reconnaissance en tant qu'auteur. Il s'agit pour Morel, d'une rhétorique égotiste susceptible de modifier le statut du photoreporter. L'exemple de Depardon est ici

révélateur, il prend le contre-pied de deux notions importantes du photojournalisme : « l'instant décisif » et l'objectivité. Face à cette première, il propose une photographie du temps faible. Sa *Correspondance new-yorkaise*, publiée durant l'été 1980 dans *Libération*, recense un ensemble de clichés réalisés à New York, qu'il accompagne de légendes dans lesquelles il parle explicitement de lui, il affiche un point de vue subjectif :

« 5 août 1981, New York. Musée Guggenheim. *Guernica* est toujours au Museum of Modern Art. J'aimerais retourner au Tchad, j'ai envie d'y faire un long voyage, de remonter au nord, d'y rester, de prendre mon temps. » (Depardon in Rouillé, 2005: 226)

En imposant le « je », Depardon interpose ses envies et ses émotions entre la réalité et l'image photographique. L'information est envisagée comme un miroir inversé, tendu vers ses états d'âme, formant ainsi une nouvelle distance entre les faits et leur restitution (Poivert, 2010). De cette manière, il « condamne [la photographie] à toujours rater le réel » (Rouillé, 2005 : 228). Le reportage d'auteur, pour Depardon, incarne une distanciation avec le mythe du photoreporter et avec l'événement : il documente sa position face à des événements ou des personnes. Saussier, critique à l'égard de cette position, parle d'un « pathos autobiographique de la perte de soi » (Saussier 2001 ; Poivert 2010) :

« La photographie, dès lors, renvoie moins à un instrument et à une valeur d'usage qu'à un mode d'écriture-enregistrement des expériences existentielles. Tout cela ne fait évidemment que renforcer une sorte de mythologie du photoreporter, qui forme le pendant sous forme d'antihéroïsme de l'héroïsme des grandes heures. » (Poivert, 2010 : 92)

Le reportage d'auteur, qui vient « sauver » la crise du photojournalisme, est soutenu et encouragé par la presse, par l'obtention de prix professionnels (comme le World Press Photo ou le prix Robert Capa) et par l'organisation d'expositions personnelles dans des lieux patrimoniaux, comme la Bibliothèque Nationale de France. Par sa photographie du temps faible et sa subjectivité, Depardon se positionne entre représentation et documentaire, réalité et fiction. Et c'est précisément ce flottement, écrit Ferret (2021), qui fera entrer la photographie dans le giron de l'art contemporain.

### Photographie de presse et art contemporain

Publiée dans la presse, les ouvrages et les musées, la photographie d'auteur se diversifie et multiplie ses supports. Jusqu'aux années 2000, la photographie de presse exposée pousse à une mise en cause critique du fonctionnement de cette imagerie. Poivert écrit à propos de l'exposition *Photojournalisme*, organisée par le photographe

et responsable de la Fondation Nationale de la Photographie en France, Pierre de Fenoÿl, que sa volonté est « moins de livrer une histoire en images que d’interroger la pratique elle-même, moins de sélectionner des événements que de démontrer les critères de production de l’image choc » (Poivert, 2009 : 92). Les légendes sont courtes, elles permettent aux images de parler d’elles-mêmes et de conserver leur impact. L’exposition garde à la fois une posture critique et maintient un régime de croyance en l’image et en son potentiel d’action historique (Poivert, 2009). Dans les années 1980, d’autres expositions opèrent sur le même registre :

« Il semble que l’image imprimée désormais exposée le soit pour partie encore sous le sceau d’une affirmation des seules valeurs de la presse sous couvert d’une contribution effective/affektive à l’histoire contemporaine. » (Poivert, 2009 : 94)

Si le thème de l’histoire persiste, la rhétorique de la photo-choc laisse place à l’affirmation de l’identité des agences et des auteur.e.s. Cette dernière est tout de même exposée de manière à identifier le journalisme comme un rouage de la société de l’information — en exposant par exemple des unes de magazine (Poivert, 2009). L’exposition de la photographie de presse dans les musées n’est pas sans soulever des critiques, y compris du milieu du photoreportage lui-même, Pierre de Fenoÿl écrit en 1986 :

« À peine sortis des griffes du reportage, nous nous sommes blottis dans les bras des arts plastiques. À présent, nous singeons les usages de notre sœur aînée : nous exposons, nous vernissons même nos photographies. Ces usages que nous avons adoptés, nous les pratiquons à qui mieux mieux en sachant qu’ils nient l’identité photographique. De multiple, nous la clouons unique au mur [...] Faite pour être vus, nos usages la rendent invisible [...] l’exposition du tirage unique ou non, ne rend pas visible notre travail. Je me sacrifie moi-même au mythe de l’exposition sans en être satisfait. Le bonheur photographique passe par la reproduction. » (de Fenoÿl in Poivert, 2009 : 88)

À partir des années 2000, la photographie de reportage exposée dans les musées tend à réactiver la théorie moderniste qui considère la photographie de son seul point de vue indiciel. Morel (2009) rapporte que les images publiées dans la presse sont caractéristiques du reportage d’auteur (flou, émotion...), tandis que les photographies exposées dans les musées sont caractéristiques du « style documentaire » de Walker Evans (neutralité, froideur, retrait du photographe). Si les photographies de presse brouillent les pistes de l’enregistrement, celles des musées l’assument et réactualisent la théorie moderniste. Cette démarche élimine la nécessité d’un récit lié au contexte, en mettant plutôt l’accent sur l’empreinte photographique elle-même. L’attention des spectateur.ice.s est portée sur la nature intrinsèque de chaque photographie, ce qui les conduit vers une expérience esthétique personnelle, indépendamment de l’histoire spécifique à laquelle l’image est initialement associée. Les photographies y sont « des-historicisées » (Poivert, 2006), décontextualisées et rendues

autonomes. Sans doute pouvons-vous voir ici l’influence de la photographie plasticienne qui fait aussi son entrée dans les musées.

Une exposition moderniste emblématique intitulée *New documents*, (Diane Arbus y avait exposé) organisée en 1967 par John Szarkowski, le conservateur de la photographie du MoMA de 1962 à 1991. Dans cette exposition, il a présenté — entre autres — des images de presse sans légende, sorties de leur contexte, les « sauvant » de leur valeur d’usage informative pour les faire accéder au rang d’art. La théorie moderniste, tel que la met en avant Szarkowski, considère qu’une photographie seule est suffisante à sa compréhension :

« À la différence de la photo documentaire des années trente, marquée par les commandes de la Farm Security Administration (FSA), la vision moderniste évacue toute trace du monde social pour se replier sur l’immédiateté sensible de la photographie, considérée comme une activité autonome. La subjectivité de l’auteur devient le seul critère de validation artistique, et la signification de l’image doit se chercher dans la photo elle-même, avec éventuellement le recours à quelques éléments de compréhension biographiques. Ce courant préconise un mode d’appréhension contemplative de l’image, calqué sur la peinture. » (Le Demazel, 2021)

En 1990 Szarkowski réitère et pousse plus loin cette conception moderniste de la photographie dans l’exposition *Photography Until Now* où il expose des photographies anonymes (judiciaires, industrielles, etc.) et documentaires sélectionnées pour leurs qualités esthétiques et non plus informatives, comme le voulait leur premier usage (Poivert, 2010).

L’exposition de Raymond Depardon au Grand Palais en 2014, me paraît révélatrice de ce changement. Intitulée *Un moment si doux*, elle est consacrée aux photographies couleur de Depardon. Le choix de la thématique de l’exposition (la couleur) est révélateur des enjeux esthétiques et non informatifs qui sont mis en avant. L’exposition présente des photographies qui utilisent les codes documentaires, certains sont d’ailleurs issus de ses reportages passés. Pourtant, ces photographies sont dés-historicisées, il n’est pas possible de savoir si ces images doivent être regardées pour ce qu’elles montrent (valeur référentielle de la photographie) ou simplement pour leur esthétique. Elles ne représentent plus le réel, mais la façon dont Depardon l’intériorise, comme le souligne la présentation de l’exposition :

« C’est dans les années 2000 que la couleur réapparaît et s’impose, elle n’est plus liée au reportage, à la presse, à l’événement mais à la quête d’une vérité de soi, à la recherche du bonheur, d’un endroit où vivre, d’un commencement. Depardon redécouvre les lumières et les couleurs de l’Éthiopie, de l’Amérique du Sud et des palmeraies tchadiennes.

*Un moment si doux* dessine alors une approche plus silencieuse, plus intériorisée, plus mentale. Raymond Depardon est maintenant à la recherche, selon la formule de Clément Rosset, de la “douceur du réel”. »

Une pièce, par exemple, est remplie de très grands tirages. Les photographies sont prises aux quatre coins du monde et représentent généralement des hommes ou femmes au milieu d'un paysage (place, carrefour, nature, etc.). Toute charge informative et contextuelle est enlevée, à l'instar des expositions modernistes de Szarkowski. Ce qui est mis en avant est la qualité de Depardon à être artiste, plutôt qu'à documenter le monde. Cette exposition m'a renvoyée — dans une moindre mesure — à celle de *Family of Man*. Depardon est loin d'être une exception. J'ai souvent été surprise en visitant des expositions de documentaristes ou de photoreporters. À quelques exceptions près, je ressortais sans avoir rien découvert, si ce n'est le regard du photographe. Et ce regard, loin d'être subjectif, créatif, se rapprochait en général de la neutralité du style documentaire d'Evans. Pendant des années, cela a semé la confusion dans mon approche de la photographie et j'avais de grandes difficultés à trouver des modèles qui me plaisaient à la fois dans le fond et dans la forme. Cela me perturbait d'autant plus que l'esthétique documentaire était mise en avant alors que la valeur contextuelle et historique était effacée. C'est en partie cette expérience qui m'a donné envie de poursuivre mes études en anthropologie.

Dans les années 1970, les paradigmes de la photographie de presse se modifient, deux mouvements contradictoires se font face :

« [...] les années 1970 ont modifié les paradigmes de la photographie de reportage. Si celle-ci a connu une crise dans le champ économique et politique, sa transformation signale aussi une crise profonde entre le photographe et l'agence de presse. Délaissant ce champ, celui-ci se tourne vers l'art, tandis que de son côté la presse tente "d'artialiser" ses propres photographies. Ces deux mouvements sont contradictoires dans leur finalité, la presse essayant de se constituer comme la garante d'une tradition et d'une historicité, alors que les photographes désirent avant tout gagner en liberté de penser et d'agir. » (Ferret, 2021 : 118)

Ni l'exposition muséale, qui parfois décontextualise les images en les présentant comme des œuvres d'art autonomes, ni le reportage d'auteur, avec son approche plus subjective, n'ont pu complètement résoudre la crise à laquelle était confronté le photojournalisme depuis les années 1970. Le documentaire, positionné à la croisée de l'art et du document, s'est présenté comme une voie possible pour transcender la crise persistante du photojournalisme.

## c. Second changement du régime de vérité à partir des années 1980 : de la crise à la dialogie

### 1. L'idéologie de la communication

Les années 1970 marquent une crise de l'information et de l'empreinte. Si la notion d'indice (*index* en anglais) est en vogue dans le milieu de l'art via le modernisme, cette position n'est plus tenable dans la photographie d'information. La théorie indicielle de la photographie n'est plus suffisante pour croire aux images. Afin d'explicitier de quelle manière les régimes de vérité peuvent changer d'une période à l'autre, je vais m'appuyer sur la théorie de l'idéologie de la communication de Joel Robbins. Dans son article, « Ritual communication and linguistic ideology » (2001), Robbins parle de la « vision du monde » de Roy Rappaport. Pour Rappaport, le langage est constitué de symboles, ce qui le rend prompt à mentir, alors que le rituel, étant performatif, crée des états chez les personnes le pratiquant, qui peuvent être observés et analysés en tant qu'indice.

Revenons un instant sur le langage comme symbole : un symbole est défini par Peirce (1978) comme un signe dont le sens est déterminé par son interprétant, par une habitude ou une loi d'acquisition. De cette façon, les mots et toutes les phrases sont des symboles, puisque c'est par convention que le mot « chat » désigne bien la représentation que nous nous faisons d'un « chat ». À l'opposé, l'indice se différencie du symbole. Rappaport considère les rituels comme des indices parce qu'ils sont performatifs, le rituel provoque des états — eux-mêmes considérés comme indices — indiquant que le rituel a bien été effectué. Dans la logique triadique de Peirce, ce dernier parlerait plus précisément de « sinsigne incidaire dicent » et non d'indice. Le « sinsigne incidaire dicent » est l'objet d'une expérience directe dans la mesure où il est un signe et qu'il communique en tant que tel des informations concernant son objet. Ces informations doivent concerner un fait réel : le vent pour une girouette, les empreintes lumineuses du soleil pour la photographie. Prenons l'exemple de la fumée qui est l'indice du feu. Pour Peirce, si la fumée est un indice, elle provient nécessairement d'un objet qui la produit, mais pas obligatoirement d'un feu. Il est important de noter qu'il ne caractérise pas sa théorie des signes avec des valeurs de vrai ou de faux. Sa taxinomie est entièrement logique. Il n'y a pas de critère de vérification ni de validité. Il ne lui importe pas de savoir si telle fumée (ou un rituel ou une photographie) est réellement un indice ou s'il s'agit d'une tromperie. Son chemin est inverse : si une photographie (ou un rituel) est un indice alors elle montre une expérience de la réalité. Les indices, liés à l'expérience et au réel, ne peuvent pas mentir.

Robbins montre dans son article que la vision indicielle du rituel de Rappaport n'est pas une vision universelle. C'est pour lui une vision du monde liée à son *background*

culturel, proche des conceptions du langage présentes en Mélanésie. Il y a une croyance en l'indice pour Rappaport, comme il y a eu durant plusieurs décennies cette croyance en l'image photographique. Mais rappelons-le, Peirce ne parle pas des signes en termes de vérité ou de mensonge, seulement en termes de logique. La photographie, comme le rituel, peuvent mentir. Par conséquent, il serait plus juste de s'interroger sur la capacité de vérité dans une photographie. Comme le montre Robbins, cette capacité est avant tout sociale. Elle est une capacité à croire en une représentation qui peut signifier la vérité. Elle est temporelle et située, à tout moment, la communication utilisée pour signifier la vérité (langage, rituel...) peut se modifier. Robbins se place de la sorte, dans une analyse sociale qu'il nomme « l'idéologie de la communication ». Afin d'étayer son exemple, Robbins met en évidence la façon dont Burke et Trilling ont montré que le langage est devenu signe de vérité (faisant apparaître le rituel comme vide de sens) avec l'idéologie protestante :

« In itself, this historical turn is well known, for Protestantism has long been recognized as a powerful source of antiritualism. The plot thickens, however, when we realize that the same period that saw the efflorescence of Reformation antiritualism also saw a marked rise in concern with personal sincerity (p. 235; Trilling 1972). Expressing the truth about one's inner states in everyday conversation and conduct became a value in a way that it had not been before (its place having been occupied by notions such as honor and courtesy, besides Burke and Trilling, see Shapin 1994). Protestantism would develop this emerging cult of sincerity to an impressive extent, taking a nascent version of what Burke (p. 235) calls a "sincerity culture" and making it a cornerstone of modern views of the self, of social life, and, crucially for our argument, of language (Keane 1997b, Robbins n.d.b). » (Robbins, 2001 : 598)

L'état intérieur d'une personne étant valorisé, il a été possible de penser la vérité comme pouvant être exprimée par le langage.

À l'instar de la capacité de vérité accordée au rituel ou au langage, Rouillé (2005) fait le constat que la capacité de vérité accordée à l'image photographique est également en crise. Avec l'avènement de la société d'information, la photographie est perçue comme synonyme de manipulation et de mensonge. Selon Robbins, l'idéologie de la communication a changé avec la mondialisation et a transformé le contenu des informations, qui ne sont plus considérées comme fiables. Ainsi, la société post-industrielle n'a plus les mêmes idéologies de communication que la société industrielle.

## 2. La réapparition de la photographie documentaire

La crise de la croyance en l'empreinte photographique s'est manifestée avant tout dans la photographie de reportage, qui a mis au cœur de son paradigme la théorie

indicielle. C'est au début de cette crise que la photographie documentaire réapparaît. Les figures historiques et emblématiques du documentaire, telles qu'Evans, Abbott, Sander et Atget, sont à nouveau exposées, des livres et des articles leur sont consacrés. Le MoMA acquiert le fonds « Eugène Atget » à Bérénice Abbott en 1968. Dans les années 1930, Atget était principalement connu des spécialistes, mais à partir des années 1960, il est devenu un « canon » dans l'histoire de la photographie documentaire (Solomon-Godeau, 2016). Sa canonisation, écrit Solomon-Godeau, est en partie attribuée à Szarkowski, qui œuvre à consolider la thèse moderniste comme la véritable esthétique photographique. Cette reconnaissance permet aussi une appropriation du savoir consacré à la photographie par la discipline de l'histoire de l'art, en même temps qu'elle autorise l'accès de la photographie au marché de l'art et au musée. Atget apparaît comme une référence qui détermine la façon dont l'art du passé peut être relu (Solomon-Godeau, 2016 : 57). Ironiquement, alors que Benjamin voyait en Atget le pouvoir politique de la photographie par l'effacement de son aura, à partir des années 1970 c'est justement cette aura qui sera mise en valeur.

Le regain d'intérêt pour les figures emblématiques du documentaire photographique ne se limite pas à Atget. En 1971, Evans est exposé au MoMA, il ne l'avait pas été depuis les années 1930. En 1972 le livre *Louons maintenant les grands hommes*, d'Evans et Agee est édité en français. Cette décennie a également vu l'émergence d'une nouvelle génération de photographes héritant du style documentaire, caractérisé par l'utilisation de la couleur, l'ampleur des formats, l'utilisation de la chambre, le protocole de prise de vue spécifiques, la netteté et l'augmentation du temps de pose (Ferret, 2021). Ce changement est représenté en Allemagne par Bernd et Hilla Becher (Lugon, 2011) et en Amérique du Nord par Jeff Wall. Toutes ces figures du passé sont aussi importantes pour des photographes contemporains tels que Gilles Saussier et Marc Pataut :

« Si nous avons perdu un rapport d'échelle avec le monde, si nous ne sommes plus capables de le représenter, comment renouer avec Lewis Hine, Julia Margaret Cameron ou Dorothea Lange ? » (Pataut, 2001 : 300)

« En l'absence de figures de référence, tel August Sander en Allemagne ou Paul Strand, Dorothea Lange et Walker Evans aux États-Unis, en France, où la photographie du réel a longtemps été dominée par la figure tutélaire d'Henri Cartier-Bresson et l'omnipotence de la coopérative Magnum-Photos, l'assimilation de la photographie documentaire aux normes du reportage a été encore plus flagrante. » (Saussier, 2001 : 314)

C'est dans un contexte de crise de l'image que débutent les études et les carrières de Meiselas et de Sekula. Alors que Szarkowski semblait considérer que la photographie ne pouvait plus entretenir avec le monde qu'une relation ironique et fataliste, en décontextualisant les photographies de presse dans les expositions qu'il organisait,



Sekula tente, au cours de la même période, de trouver une forme iconique capable de raviver la dimension sociale du documentaire (Baqué, 2004) :

« En 1971, lorsque j'ai commencé un peu sérieusement à pratiquer et à penser la photographie, l'attrait majeur du médium était pour moi son incontournable faculté à faire référence à la société, sa manière de décrire — bien qu'en termes énigmatiques, trompeurs, réducteurs et souvent superficiels — un univers d'institutions sociales, de gestes, d'usages, de relations. Et le caractère problématique de ce pouvoir descriptif est en lui-même fascinant, à partir du moment où le monde vivant qui s'y manifeste est celui dont le photographe est d'emblée un acteur social, jamais un spectateur complètement innocent ou objectif. À cette époque la photographie me semblait porteuse d'une alternative au discours ouvertement spécialisé, ésotérique, et autoréférentiel de la fin du modernisme qui n'avait, pour n'en donner qu'un exemple grossier, rien à dire sur la guerre du Vietnam. » (Sekula, 2013 : 51)

Avec le Nouveau Documentaire Social, nom d'un groupe de travail qui regroupe Sekula, Martha Rosler, Fred Lonidier et Phel Steinmetz, iels réinvestissent le terrain politique en se positionnant à rebours des iconographies passées :

« Ces artistes engagés tournent le dos à l'objectivité frontale de la forme documentaire que le marché de l'art américain valorise avec la promotion des photographies documentaires de la FSA ; ils engagent le débat en s'opposant au formalisme, ils avancent que la photographie est un outil analytique susceptible de participer à la déconstruction des rouages invisibles de la mondialisation. » (Ferret, 2021 : 93)

À la fin des années 1970, Meiselas commence sa carrière en tant que photoreporter. Bien qu'elle ne renie pas ce métier, elle réfléchit à la place du photographe et à sa capacité à communiquer les événements de manière juste. Elle finira par réaliser des outils de médiation et de contextualisation autour de ses reportages. Dans les années 1980, c'est Pataut et Saussier qui entament une carrière de photoreporter. Ils s'en détournent rapidement, quittent leurs agences et s'orientent vers la photographie documentaire. Je reviendrai sur toutes ces trajectoires plus loin, mais il est important de constater que trois des photographes que je situe comme les fondateurs de la photographie documentaire dialogique viennent du monde du reportage, et portent un regard critique sur cette production, en particulier sur sa diffusion. La crise de la photographie, si elle explique le renouveau du documentaire, n'est pas la seule raison de l'apparition du documentaire dialogique. Le passage d'une société industrielle (marquée par le modernisme) à une société post-industrielle (marquée par le post-modernisme), à un monde en réseau, est aussi un facteur important de l'émergence de la photographie documentaire dialogique.

### 3. Vers un monde en réseau

C'est en lien avec cette histoire complexe de la photographie qu'il faut comprendre l'apparition de la photographie documentaire dialogique. Nous l'avons vu plus tôt, la confiance que nous portons à l'image photographique va de pair avec certaines caractéristiques de la société. À la fin des années 1980, suite à diverses crises de l'image et avec une nouvelle expression du libéralisme, notre rapport aux images et à leur fabrication se modifie une fois encore.

La crise de la photographie s'intensifie dans les années 1990. Pour André Rouillé (2005), les images fictionnalisent le monde et toute certitude devient aléatoire et hybride. Les mises en scène font vaciller l'idée qu'une photographie montre une réalité brute. Ce régime de vérité explose quand s'achève sa mission débutée au Quattrocento : ordonner l'univers du visuel, par l'invention de la perspective notamment. L'utopie de donner à voir l'exhaustivité et de rendre le monde clair et distinct à partir d'un centre n'est plus soutenable dans un monde post-industriel et en réseau.

La crise de la photographie s'accompagne d'une crise plus globale qui est celle de la représentation et de la vérité, mise en avant par le courant post-moderne. La mise en réseau du monde en complexifie la compréhension. Il est tentant de s'orienter vers le relativisme ou le repli sur soi : ce qu'a fait le reportage d'auteur. Comme l'a souligné Sekula (2013), la croyance en un monde dans lequel les photographes disent la vérité cède sa place à un monde dans lequel iels mentent toutes les fois. Il faut alors trouver de nouveaux moyens de maintenir la photographie d'information au plus proche des nouveaux besoins : entre le document et l'expression. Si la valeur documentaire repose sur le dispositif technique de l'appareil photographique, elle n'est en rien garantie par lui. Le document, écrit Rouillé (2005), implique moins de ressemblance ou d'exactitude que de croyance. Par là, il signifie que la photographie ne relève pas du vrai mais plutôt du vraisemblable. La vérité n'est pas inhérente à son médium (contrairement aux idées que véhiculait la théorie moderniste), elle est affaire de croyance. La photographie ne prélève pas le réel, elle le sélectionne, l'interprète et le transforme dans des interactions complexes : la photographie relève d'une construction du réel :

« Pourtant, les photographes savent pertinemment que les images ne représentent qu'un petit échantillon, soigneusement choisi, du monde réel dont elles sont censées transmettre une part de vérité. Ils savent que les choix qu'ils ont faits — choix du moment, du lieu et des personnes, choix de la distance et de l'angle, du cadrage et de la tonalité — ont produit par leur combinaison un effet tout à fait différent de celui qu'auraient produit des choix différents à partir de la même réalité. » (Becker, 2007 : 33)

Les années 1990 voient ainsi apparaître un changement de paradigme dans la représentation photographique. Jean-Marc Lachaud, théoricien esthétique de l'art contemporain a réfléchi dans l'ouvrage collectif *Les formes contemporaines de l'art engagé, de l'art contextuel aux nouvelles pratiques documentaires* (2007), sur la notion d'un art politisé à partir du XIXe siècle. Il explique qu'autour de mai 1968, l'art se situait dans un processus de politisation généralisée et contestataire qui a pris fin dans les années 1980. Années au cours desquelles la trajectoire de la politisation de l'art est devenue très complexe. Selon lui, cette trajectoire peut être expliquée par le changement qu'a subi le système capitaliste à cette époque. Selon l'économiste Daniel Cohen, lors d'un entretien dans « Le Monde » (Joignot, 2008), les années 1980 voient la fin du capitalisme industriel issu de la tradition du fordisme. Le point de départ de ce bouleversement est une révolution financière, développée par Margaret Thatcher et Ronald Reagan. Ce changement radical a orienté l'économie vers plus de profit et provoqué une dérégulation du marché financier. Dans le même temps, le bloc soviétique s'effondre et le mur de Berlin chute, ouvrant largement les portes à la mondialisation.

En photographie, les années 1970 voient apparaître les banques d'images, qui, on l'a vu, créent un accroissement du conformisme formel dans la photographie d'illustration. La radicalité de ce système poursuivant une logique de massification et de standardisation culturelle et artistique, donne le sentiment aux photographes et aux artistes qu'il n'y a plus d'autre perspective possible. Les projets sociaux et politiques apparaissent comme contenus, peu radicaux. Il s'instaure alors une crise de la représentation de la vérité dans les images photographiques qui incite beaucoup de photographes à se tourner non plus vers le politique, mais vers l'intime, le quotidien et les petits récits, comme ont pu le faire les photographes Larry Clark ou Nan Goldin. Rouillé (2005) parle d'une ruine de l'universalisation, qui prend à rebours les médias en adoptant une esthétique ordinaire. Toujours selon lui, le quotidien est vécu comme un dernier refuge, un repli l'où on tente de renouer contact avec l'autre — souvent proche ; des personnes de sa ville natale pour Clark, de son entourage pour Goldin — dans un monde dans lequel la marchandise occupe toujours plus de place. Sekula, dans son article « Défaire le modernisme », écrit entre 1976 et 1978, se montre très critique envers les artistes post-modernes des années 1970 :

« Ces cinq dernières années un maniérisme autoréférentiel et cynique, partiellement issu du Pop art, a émergé de ce cul-de-sac. Certains nomment ce phénomène "post-modernisme". (Un art prétendument "politique" a déjà été recyclé en placebo pour la fin de partie moderniste, une sorte d'avant-gardisme chic, institué par des artistes réellement isolés des grandes questions sociales. Comme si la situation n'était pas en soi assez grave, le système de promotion de l'art convertit tout ce qu'il intègre en "mode", et distribue au passage une bonne dose d'échappatoires centre-gauche). » (Sekula, 2013 : 145-146)

Je ne pourrais dire qui sont les artistes visé.e.s par Sekula ni ce qu'il pense des travaux de Clark et Goldin. Je voulais mettre en relief, avec cette citation, l'amenuisement des projets sociaux et politiques, dans les années 1970. Dans ce contexte, comme le rapporte Lachaud (2007), les années 1990 voient naître des formes d'engagements inédites, avec un processus de repolitisation complexe et hésitant, articulé autour d'une montée de l'individualisme. Pour lui :

« Si le monde réel, les conflits qui le traversent, les imperfections (injustices, inégalités, etc.) qui le défigurent, les drames et les bonheurs de son quotidien, ne sont donc point absents des préoccupations artistiques, les artistes ne les représentent plus ou ne les mettent plus en scène à partir d'une volonté politique transformatrice liée à un système d'interprétation globale du monde » comme ont pu le faire les révolutionnaires des années 1920. » (Lachaud, 2007 : 42)

L'art se donne dorénavant à voir et à penser sans chercher à prouver. Il se place dans une logique de communication et se soumet à un impératif éthique, que Jean-Marc Lachaud décline en plusieurs modèles : l'observation-constat documentaire, l'interpellation micro-politique, le parasitage, l'action de proximité, la construction de la relation, l'activisme, etc. L'art s'établit désormais entre une ruine de l'universalisme et un renouveau social. Cela fait écho à l'esthétique relationnelle ou art relationnel, défini par Nicolas Bourriaud (1998) en 1995. Les pratiques contemporaines prennent dès lors comme point de départ la sphère des rapports humains. Ferret (2021) relève aussi ce changement dans l'approche documentaire à la fin des années 1990. Le photographe se positionne comme un narrateur qui témoigne de son expérience et/ou de celles de ses interlocuteur.ice.s, au public. Cela est à mettre en lien avec les changements qui s'opèrent dans le champ de l'histoire, des sciences sociales et du développement des études culturelles qui centrent leurs méthodologies sur l'étude de terrain. Le rôle accordé aux protagonistes des situations, et non plus à l'événement, amène le documentaire vers une dimension plus critique :

« À la fin des années 1990, ils proposent des photographies qui visent soit à reconsidérer l'histoire de la photographie-document elle-même, soit à mettre en œuvre des propositions visuelles qui intègrent le récit des protagonistes de l'image, qu'il s'agisse du modèle ou de l'artiste ; ces dispositifs ont pour ambition de mettre en image et de critiquer des situations sociales, historiques ou politiques. » (Ferret, 2021 : 126)

C'est dans cette dynamique générale, d'une crise du reportage, d'un renouveau de l'art social et politique et d'une mise en avant du terrain, et par là, du contact avec l'autre, qu'il faut comprendre les travaux dialogiques des photographes ici étudié.e.s.

La photographie documentaire dialogique a une approche particulièrement critique du médium photographique et de l'histoire de l'art et de la photographie.

La démarche de ces photographes se construit dans le cadre d'une histoire politique et sociale qui « exige une réévaluation critique des relations entre les artistes, les travailleurs des médias, et leurs "publics" » (Sekula, 2013 : 162). Cette approche de la photographie est soulignée par le photographe et commissaire d'exposition Christian Joschke :

« Les traditions documentaires de l'entre-deux-guerres, si elles sont récupérées, sont aussi critiquées. C'est pour cela que l'on parle de documentaire "critique" ou "réinventé" après Sekula et les artistes de San Diego. C'est une sorte de documentaire néo-brechtien, qui incorpore la tradition moderniste dans une logique de critique autoréflexive qui vient du cinéma de 1968, de Marker, de Godard ou de Straub et Huillet. » (Joschke in Ribalta 2020: 125)

Cette démarche ne peut se constituer seulement de photographies. Elles ne suffisent pas, elles sont, chez eux, encadrées par le langage pour subvertir, renforcer ou encore contredire les significations contenues dans les images (Sekula, 2013). Le rapport à l'autre est central et il est d'autant plus important et original dans leur démarche, qu'il se démarque du monde du reportage, dans lequel les photographes se maintenaient à l'extérieur des événements. Ils ont envie de savoir ce que dit le sujet, de trouver un moyen de faire entendre leurs voix (Meiselas, 2017).

Pour Rouillé, à partir des années 1990, la photographie participe à un mouvement de sécularisation de l'art en élevant les spectateur.ice.s et les interlocuteur.ice.s au rôle d'acteur.ice.s, en explorant, comme l'écrit Meiselas, la façon dont les spectateur.ice.s peuvent prendre part à cet échange (Meiselas, 2017), « par les principes de l'échange et par les formes du dialogisme » (Rouillé, 2005 : 580). Les années 1990 voient, selon lui, émerger une nouvelle génération de photographes qui s'ouvre à l'autre, dans un monde qui paraît sourd à l'exclusion et à la souffrance. Pour Joschke, Pataut est celui qui incarne le mieux le passage de la culture documentaire critique des années 1970 à l'ère contemporaine (Joschke in Ribalta 2020), que je qualifie de dialogique.

L'ancienne vision héliocentrique fait place à une vision du monde organisée en réseau, d'autres manières de représenter le monde sont à trouver. Un changement comparable s'est opéré entre les romans monologiques et dialogiques, qui prennent forme au moment où la vision du monde s'est modifiée avec le capitalisme, faisant un premier pas vers un monde en réseau. Bakhtine (1970) rapporte les propos d'Otto Kaus, pour qui le roman de Dostoïevski est l'une des expressions les plus pures et les plus fidèles de l'esprit du capitalisme :

« Ces mondes, ces plans sociaux, culturels, idéologiques qui se heurtent dans les œuvres de Dostoïevski se suffisaient autrefois à eux-mêmes, étaient organiquement clos, fermés et intérieurement rationnels, pris chacun séparément. Il n'existait pas de zone réelle, matérielle où leur rencontre fut possible. Le capitalisme détruit l'isolement des mondes, le retranchement

et l'autarcie idéologique de ces sphères sociales. [...] Ces mondes n'ont pas encore perdu leurs aspects individuels, élaborés pendant des siècles, mais ils ne peuvent plus se suffire à eux-mêmes. Leur coexistence aveugle, leur tranquille et hautaine ignorance des problèmes idéologiques ont pris fin, et leur interdépendance ainsi que leurs contradictions sont apparues dans toute leur netteté. En chaque atome vivant respire cette unité contradictoire du monde et de la conscience capitaliste, empêchant tout immobilisme dans l'isolement, sans néanmoins apporter aucune solution. » (Bakhtine, 1970 : 52-53)

La dialogie n'aurait pu exister sans le capitalisme, car c'est « la destruction de l'isolement des mondes » et la multiplication des points de vue qui l'ont engendrée. Il n'est sans doute pas anecdotique que la dialogie refasse surface dans les années 1990 dans le monde de l'art au même moment où le capitalisme d'innovation s'intensifie avec de nouveaux développements du libéralisme. Toutefois, le capitalisme de la fin du XIXe et du début du XXe siècle n'est pas le même qu'aujourd'hui. Il me semble d'une part que « les aspects individuels » de chaque société ont disparu avec un monde en réseau dans lequel nous avons conscience de la diversité de chaque société (et où nous ne sommes plus au centre du monde) et dans laquelle nous pouvons aller chercher des informations nous-mêmes. D'autre part, il y a une accentuation de l'individualisme de la singularité et un désenchantement des promesses du monde capitaliste. L'individualisme de la similitude mettait en avant l'universalité des êtres humains, leurs droits à être quelconque, l'individualisme de la singularité, quant à lui, revendique le droit de chacun d'être quelqu'un (Rosanvallon, 2018). L'émancipation humaine passe dorénavant par le fait d'accéder à une existence pleinement personnelle, les individus sont moins déterminés par leur histoire que par leur condition, leur confrontation aux événements. Rosanvallon lie cela à une complexification et une hétérogénéisation du monde social, et à une banalisation du type d'individualisme qui existait autrefois dans le milieu restreint de l'aristocratie. Cet individualisme donne plus de responsabilités à l'individu et aspire à une reconnaissance mutuelle des singularités.

Pour cette raison, la dialogie d'aujourd'hui ne peut pas tout à fait être la même que celle de la fin du XIXe siècle. Dans un monde d'autant plus désenchanté, dans lequel la modernité s'est achevée par encore plus d'individualisme et plus de fissures sociales, les photographes dialogiques entendent rétablir une confiance entre la production documentaire — dont une large partie s'est fondée sur le modernisme — les spectateur.ice.s et les interlocuteur.ice.s. Les inégalités, explique Rosanvallon (2018) sont d'autant plus fortes dans l'individualisme de singularité parce qu'elles résultent d'une double discrimination : d'un côté, on renvoie l'autre à une catégorie (ethnique, sexuelle) et on lui refuse ainsi le droit d'être un être humain universel, et d'un autre côté, en lui assignant une catégorie, on lui refuse celui d'être un individu singulier et authentique. C'est peut-être l'une des raisons pour lesquelles les documentaires dialogiques n'appellent pas à « réenchanter » le

monde, mais à politiser les documentaires afin d'appeler à une transformation de celui-ci :

« Une représentation didactique et critique est une condition nécessaire mais insuffisante pour la transformation de la société. Une praxis plus vaste est à inventer. » (Sekula, 2013 : 173)

Il est toutefois difficile de placer la dialogie dans l'une ou l'autre de ces représentations de l'individualisme. Il me semble que la dialogie (pour Bakhtine, comme pour les photographes étudié.e.s et moi-même) se place dans un entre-deux. Il y a à la fois une volonté de considérer l'autre comme un individu à part entière, mais dans le même temps, de tendre vers un but commun. D'ailleurs, pour les documentaires ici étudiés, l'individu n'est pas au centre des images. La polyphonie, les différents points de vue, la confrontation, importent plus que la singularité, même si tous deux sont liés. L'individu est davantage porteur d'une histoire, d'idées (Bakhtine parlait d'hommes de l'idée pour caractériser les héros de Dostoïevski), que porteur de sa condition.

\*  
\* \*

Cette longue incursion dans l'histoire de la photographie était importante. C'est avec cette histoire en toile de fond, en essayant de trouver une alternative tant aux médias de masse qu'aux discours modernistes de la photographie, en faisant face à une crise post-industrielle dans laquelle la croyance en la vérité est mise à mal, que les photographes dialogiques construisent leurs documentaires. Bien entendu, il ne s'agit pas de dire que la photographie documentaire dialogique est le seul courant issu de cette crise. J'ai surtout souhaité analyser comment, à travers les transformations des régimes de vérité et la réception de l'image informative, la photographie documentaire dialogique a fait surface à la fin des années 1980, d'abord aux États-Unis, puis quelques années plus tard en France. Si j'ai parfois fait référence aux photographes concerné.e.s par la dialogie, j'analyserai par la suite comment cette histoire influence leurs discours et leurs manières d'envisager un documentaire.

Dans les sections précédentes, trois éléments ont été mis en avant : la dialogie telle qu'elle est définie par Bakhtine, ses échos dans les sciences sociales dans les années 1990, et les croyances, convictions et tensions de la photographie-document. Avant de définir la photographie dialogique, un dernier point est important à analyser : la manière dont la dialogie est comprise dans le champ de l'histoire de l'art et de l'anthropologie.

## B. La photographie documentaire dialogique

La dialogie, nous dit Bakhtine, n'aurait pu apparaître sans le capitalisme. J'ai montré précédemment en quoi, par un changement d'idéologie de la communication, la photographie documentaire dialogique trouve un terreau fertile à partir des années 1990, avec l'apparition du capitalisme ultra-libéral mondialisé et à travers différentes crises subies dans la culture visuelle et tout particulièrement autour des images informatives. Ce point de départ étant posé, je souhaiterais dorénavant définir les enjeux d'une photographie documentaire dialogique. Dans un premier temps, je procéderai à l'analyse de la manière dont ce terme et cette pratique ont été accueillis dans les domaines photographique et anthropologique. Cette démarche nous permettra de saisir les implications de cette approche tout en jetant un regard critique sur sa réception. Dans un deuxième temps, en m'appuyant sur la définition de Bakhtine et son application dans les domaines de l'histoire de l'art et de l'anthropologie, je proposerai une définition aussi complète que possible de la photographie documentaire dialogique.

### a. Réflexion sur l'utilisation du terme « dialogie » par des chercheur.e.s en histoire de la photographie et en anthropologie

Le concept de dialogie est utilisé à plusieurs reprises par ou pour les photographes dont j'examinerai les travaux ici. Cependant, ce terme n'est que très rarement explicité et a parfois une signification quelque peu différente et/ou incomplète par rapport à celle donnée par Bakhtine. Je souhaiterais dans cette partie analyser la manière dont le concept de dialogie est perçu dans les champs de la recherche en art et en anthropologie.

Je travaille sur le concept de dialogie depuis 2013. Durant le temps de ces recherches, j'ai recensé les chercheur.e.s en arts (en son sens large) et artistes, ainsi que les chercheur.e.s en sciences sociales ayant utilisé ce terme afin de me faire une idée de la manière dont ce concept était reçu. La liste est ici non exhaustive et relativement arbitraire puisqu'il s'agit d'un simple état des lieux de mes lectures autour de la dialogie et de la photographie documentaire sur ces dix dernières années. Les écrits spécialisés sur la dialogie et/ou sur Bakhtine, qui ont été analysés dans le premier chapitre, ne sont pas considérés ici. Je pense que cet état des lieux offre une





- V. Procédés artistiques et production finale comme dialogique
- VI. Dialogie comme lien entre l'art et la science et/ou l'art et la connaissance

Il est intéressant de constater que la perception de la dialogie dépasse parfois les propos de Bakhtine (notamment pour les thèmes I et IV). Enfin, pour chacune des grandes thématiques, ainsi que leurs sous-thématiques, j'ai recensé le nombre d'occurrences (à la fin des lignes). En bas de chaque colonne apparaît le nombre d'occurrences dans chaque texte pour chacune des sous-parties et le nombre de catégories auxquelles le texte fait référence. Les dates dans le tableau sont celles de la première parution du texte et non celles de l'édition à laquelle j'ai eu affaire. C'est à partir de ce tableau que j'ai dressé un état des lieux de l'usage de la dialogie dans le monde de la photographie documentaire et des sciences sociales, en particulier l'anthropologie.

## 1. La réception du concept de dialogie

Avant d'examiner en détail les catégories mentionnées précédemment, je souhaiterais dresser une vue d'ensemble de la manière dont la dialogie a été accueillie par les disciplines de l'art et de l'anthropologie.

En matière de contenu, j'ai pu relever trois manières d'appréhender ce concept. Tout d'abord, je considère que Clifford et Rouillé décrivent de façon assez juste la plupart des enjeux que j'ai relevés plus tôt. Tous deux conceptualisent la dialogie dans une perspective sociale et politique, au sens où elle permet de donner une « voix » à ceux qui en sont habituellement privés : « l'étranger, le métis, le "sans" droit, l'exclu, le décentré, le marginal, le déterritorialisé en banlieue, en prison, au chômage » pour Rouillé (2005 : 236) et les interlocuteurs du terrain ethnographique pour Clifford. Rouillé ajoute l'idée d'une photographie documentaire dialogique (qu'il appelle reportage dialogique) en tant que projet social appelant à une transformation du monde. Le rapport à l'autre — dialogue, collaboration, considération de l'autre en tant qu'agent — est essentiel chez eux, bien que Rouillé ne mentionne ni le rapport aux spectateurs ni la dialogie en tant que procédé artistique. Chez eux, le rapport à la connaissance est perçu comme inachevé, complexe et parfois contradictoire. Seul Clifford fait référence à une vision polyphonique de la connaissance. Du point de vue de la méthode, tous deux considèrent qu'une œuvre dialogique nécessite une adaptation à l'autre et par là une ouverture à l'expérimentation. Enfin, ils envisagent la dialogie comme un pont permettant de relier ensemble l'art et la science.

Pour les dix-neuf textes restants, dix (Picarel, 2016 ; Day, 2016 ; Cesaro, 2012 ; Kilani, 2012 ; Bovier & Fluckiger, 2012 ; Pimor, 2012 ; Baetens & Van Gelder, 2010 ; Fagnard, 2007 ; Roche, 2001 ; Sekula, 2013 [1984]) abordent brièvement trois

points : la dialogie impliquant un rapport particulier à l'autre (centré sur l'interaction et le dialogue), mais aussi un rapport particulier à la connaissance (une connaissance polyphonique, ou à minima perçue comme complexe) et des méthodes de travail adaptées. Le point le plus important dans chacune des disciplines (art et science) réside avant tout dans la transformation de l'autre en agent grâce au dialogue et à l'interaction.

Les sciences sociales mettent davantage en avant l'idée d'une collaboration avec le sujet et évoquent l'idée d'une connaissance polyphonique et inachevée. La moitié des textes décrit une vision assez globale de la dialogie tout en privilégiant certains aspects de son concept, tandis que l'autre moitié ne se réfère en général qu'à un seul des points évoqués ci-dessus (Van Gelder, 2015 ; Green, 2006 ; Foster, 1996). Du côté artistique, on tend majoritairement à envisager la dialogie comme un moyen de « faire parler les contradictions, de mettre ensemble des antagonismes, d'aborder la complexité d'une situation » (Méaux, 2019 ; Bartholeyns, 2016 ; Stébut, 2014 ; Ruchel-Stockmans, 2006 ; Saussier, 2006 ; Baqué, 2004 ; Sekula, 2013 [1984]). Cela se retrouve dans une moindre mesure dans la sphère scientifique (Morin, 1990).

Enfin, dernier point intéressant : dans la moitié des textes ici étudiés, et ce dans les deux disciplines, la dialogie acquiert une dimension sociale et politique. Dimension pourtant réfutée par Bakhtine. En lisant les textes de Bakhtine, il est difficile de se dire que ses idées n'ont aucun impact social et/ou politique. Il est probable que cette dimension ait volontairement été mise de côté afin d'éviter la censure du régime soviétique de son temps.

## 2. Interpellations et modulations du concept de dialogie

### Le Social

Huit textes associent la dialogie à des aspects sociaux et/ou politiques. Dans la majorité des textes (Picarel, 2016 ; Kilani, 2012 ; Fagnard, 2007 ; Rouillé, 2005 ; Clifford, 1996 [1983]) ces considérations proviennent du fait que la dialogie donne une voix à l'autre, à l'exclu. Le pouvoir instauré par la figure d'autorité (le photographe, l'anthropologue) est reconfiguré. Pour Clifford (et Kilani, qui s'inspire de ce dernier), c'est par le biais de la dialogie que l'autorité ethnographique est remise en question. La manière dont Day considère la dialogie est proche de la notion de responsabilité telle que la conçoit Bakhtine. On retrouve cela chez Rouillé, pour qui la photographie dialogique abolit la distance symbolique entre le photographe et le monde, lui permettant d'agir en son sein. L'article de Bovier et Fluckiger (2012) et le texte de Sekula (2013) adoptent une perspective plus politique. Pour eux, une vision polycentrée permet de faire la critique de la société. Selon Sekula cela favorise



l'ouverture d'un dialogue politique. Bien que l'aspect social et politique n'apparaisse pas directement chez Bakhtine, j'ai pu montrer plus tôt que sa vision de la responsabilité et de la dialogie aborde des perspectives qui en sont proches. Perspectives mises en avant aussi bien dans le monde de l'art que celui des sciences sociales.

### L'altérité

Dans treize des textes étudiés, la dialogie est liée au rapport que nous entretenons avec l'autre. Il s'agit pour Rouillé de l'arrivée « de l'autre et du dialogue au cœur du processus photographique » (2005 : 232) dans lequel « le modèle devient un acteur, un véritable partenaire, un sujet » (2005 : 238). Pour Thierry Roche, l'approche dialogique est celle du « passage d'une anthropologie où l'on parle de l'autre à une anthropologie où l'on parle à l'autre » (Roche, 2001 : 121), c'est un passage du « on » au « nous » :

« C'est dans ce passage du "on" au "nous" que le lien social vécu par procuration, prend la forme d'un attachement direct, qui établit un véritable échange dialogique entre des individus libres. » (Picarel, 2016 : 41)

Selon cinq de ces textes, trois idées sont imbriquées : établir un dialogue avec l'autre, lui donner une « voix » et le transformer en agent. Il s'agit dès lors de trouver de nouvelles procédures qui permettent de créer avec l'autre, de co-construire le projet (Picarel, 2016 ; Cesaro, 2012 ; Fagnard, 2007 ; Rouillé, 2005 ; Roche, 2001 ; Clifford, 1996 [1983]) en valorisant l'apport de l'interlocuteur.ice à l'enquête (Fagnard, 2007). Si Kilani (2012) tire ses propos du texte de Clifford, il ne met pas avant la possibilité d'un travail collaboratif entre l'auteur.e et les interlocuteur.ice.s.

Pour certain.e.s auteur.e.s c'est d'abord la relation d'échange et de dialogue qui importe — plus que la co-construction : elle signifie avant tout répondre à quelqu'un ou quelque chose (Ruchel-Stockmans 2006 ; Sekula, 2013 [1984]), ou est considérée comme un espace d'intersubjectivité (Fagnard 2007 ; Green, 2006). Du côté de Bovier & Fluckiger (2012) et Pimor (2012), le terme de dialogie est employé pour faire état de la transformation de l'autre en agent. Entretenir un rapport dialogique avec les spectateur.ice.s et les lecteur.ice.s, élément pourtant cher à Bakhtine, n'est envisagé que dans trois textes (Pimor, 2012 ; Saussier, 2006 ; Clifford, 1996 [1983]). Dans ces trois cas, l'enjeu est d'aménager les conditions d'une réception des œuvres qui puisse être active en apportant une vision polyphonique, inachevée et non totalisante. Les œuvres dialogiques sont ainsi ouvertes à des lectures qui n'étaient pas prévues (Clifford, 1996). Face à cette polyphonie, les lecteur.ice.s sont incité.e.s à faire leurs propres choix en exerçant leur sens critique (Pimor, 2012).

Du point de vue de l'altérité, la dialogie instaure un « vrai » dialogue, au sens où ce dernier transforme chacun des interlocuteur.ice.s. La dialogie modifie l'interlocu-

teur.ice en agent.e, maître de ses propres conceptions. Cela suppose de nouvelles manières de travailler avec l'autre.

### Le rapport à la connaissance

En ce qui concerne la connaissance, Morin, Roche, Clifford et Rouillé sont ceux qui ont la compréhension la plus approfondie du concept de dialogie. Pour eux, une compréhension dialogique transforme notre rapport à la connaissance. Elle fait apparaître une dimension polyphonique dans laquelle l'autre est lui aussi considéré comme un acteur créatif (Clifford, 1996 [1983]) évoluant dans une réalité complexe. Il faut dès lors prendre en compte le caractère multidimensionnel de toute réalité étudiée (Morin, 1990) en s'approchant d'une description dense de la réalité, par exemple en faisant apparaître les différentes phases d'énonciations dans les échanges sociaux du quotidien (Day, 2006). Nous rejoignons ici l'idée que le monde n'a pas à être lu et décodé, mais plutôt interprété et traduit, à l'aide de différents acteur.ice.s et/ou contextes. La vérité est apparentée à un processus (Picarel, 2016 ; Cesaro, 2012), dans lequel les vérités ne naissent pas d'elles-mêmes et doivent être traitées comme des problèmes à régler (Day, 2015) dans lesquels « la posture dialogique cherche au contraire à produire du vrai de façon souvent collective et interdisciplinaire » (Rouillé, 2005 : 239).

La distinction entre une dialogie collective — qui concerne l'autre — et interdisciplinaire — qui concerne l'objet et les méthodes de la recherche — est ici importante, car si certains textes mettent en avant la polyphonie par la confrontation des points de vue des différents interlocuteur.ice.s (Kilani, 2012 ; Rouillé, 2005 ; Roche, 2001 ; Sekula, 2013 [1984] ; Clifford, 1996 [1983]), pour d'autres la polyphonie est d'abord issue de la confrontation de plusieurs régimes d'énonciation, de disciplines et de thématiques (Day, 2015 ; Bovier & Fluckiger, 2012 ; Morin, 1990 ; Sekula, 2013 [1984]). La vision du monde telle qu'ils la conçoivent est polyphonique. Les processus qui permettent d'y parvenir ne sont cependant pas les mêmes. Une vision polyphonique du monde va de pair avec l'idée d'une connaissance inachevée (Rouillé, 2005 ; Roche, 2001 ; Morin, 1990 ; Clifford, 1996 [1983]) :

« Il ne s'agit pas simplement de restituer à l'autre l'image que l'on en a prise — pas uniquement — mais d'imaginer un dialogue qui serait en lui-même un processus sans fin. Qu'importe l'incomplétude, l'inachèvement, le caractère transitoire d'une telle démarche, l'image dans ce type de projet n'est pas destinée à une large diffusion mais à nourrir le travail de recherche. » (Roche, 2001 : 120-121)

Pour Picarel, cette relation permet de ne pas enfermer l'autre dans des rôles préétablis :

« L'écart éprouvé par le photographe vis-à-vis de ses modèles installe un rapport dialogique avec autrui, empêchant toute assignation sociale, identitaire ou relation unidimensionnelle avec ce dernier. » (Picarel, 2016 : 37)

Pour ces auteur.e.s — à différents degrés —, une connaissance dialogique est une connaissance complexe qui comporte une dimension polyphonique et instaure ainsi un dialogue et une recherche de la vérité inachevable, car toujours comprise comme un processus en mouvement. Bien que ce terme soit parfois utilisé en son sens plein, il est souvent réduit à un processus de compréhension complexe du monde qui peut s'apparenter à la dialectique (Méaux, 2019 ; Bartholeyns, 2016 ; Stébut, 2014 ; Baqué, 2004) y compris par ceux en ayant une approche plus complexe (Rouillé, 2005 ; Roche, 2001 ; Morin, 1990 ; Clifford, 1996 [1983]). Souvent, l'utilisation du terme dialogique est synonyme de « faire dialoguer ensemble les contradictions ». C'est très certainement Morin qui résume au mieux cette dimension de la dialogique. Pour lui, « le terme dialogique veut dire que deux logiques, deux principes sont unis sans que la dualité se perde dans cette unité » (1990 : 176), « le principe dialogique est au contraire l'affrontement de la difficulté du combat avec le réel », « la dialogique comporte l'idée que les antagonismes peuvent être stimulateurs et régulateurs » (ibid. : 177). Pour ces auteur.e.s, envisager le monde de façon dialogique c'est considérer ensemble les rapports entre le savant et le populaire, l'apollinien et le dionysiaque (Von Stébut, 2014), la vérité et la fiction, la parole et l'image (Baqué, 2004), le texte et l'image (Bartholeyns, 2016), le sérieux et le jeu (Méaux, 2019), l'ordre et le désordre (Morin, 1990). Si cette conception complexe de la connaissance est proche de celle de Bakhtine, il est nécessaire, à mon avis, de s'écarter de la dualité pour envisager une approche multiple et polyphonique. La dialogique ne peut être résumée à une confrontation de deux points de vue antagonistes, que l'on peut retrouver dans la dialectique. La dialogique appelle une multiplicité de point de vue, dans laquelle, la dualité est trop réductrice. Bien que par certains aspects Morin perçoit la dialogique dans sa dualité, il défend une approche dialogique complexe et nuancée plutôt que dialectique :

« Le mot dialogique n'est pas un mot qui permet d'éviter les contraintes logiques et empiriques comme l'a si souvent été si souvent le mot dialectique. Ce n'est pas un mot passe-partout qui escamote toutes les difficultés comme les dialecticiens l'ont fait pendant des années. » (Morin, 1990 : 177)

Bakhtine, avec une pointe d'ironie, se montre lui aussi critique envers la dialectique :

« Dialogue et dialectique. Le dialogue on lui enlève ses voix (séparations des voix), son intonation (émotive-personnalisée), le mot vivant et la réplique, on en prélève les notions abstraites et les raisonnements. On tasse le tout dans une conscience abstraite, et on obtient la dialectique. » (Bakhtine, 1984 : 409)

Bien que régulièrement envisagée comme de la dialectique, la dialogique acquiert parfois chez certain.e.s auteur.e.s une dimension plus complexe dans laquelle elle laisse entrevoir la polyphonie du monde qui nous entoure.

### Autres caractéristiques liées à la dialogique

Le rapport au social, à l'altérité et à la connaissance sont les trois points mis en avant par les chercheur.e.s ici étudié.e.s. Parfois, d'autres caractéristiques ressortent : comme la méthode, les procédés artistiques et les liens entre art et science.

En ce qui concerne la méthode, l'approche dialogique en art (en son sens large) est apparentée à une démarche anthropologique (Saussier, 2006 ; Roche, 2001), parfois en référence aux travaux de Clifford (Fagnard, 2007 ; Foster, 1993), approche qui induit un terrain long. Pour ces auteur.e.s, en dehors de Rouillé (2005), cette longue durée du terrain n'est pas due au caractère dialogique du projet, mais plutôt à son caractère ethnologique. Bien que Bakhtine ne mentionne pas cette caractéristique, elle est omniprésente dans les œuvres dialogiques. Les travaux dialogiques étudiés dans cette thèse et ceux cités dans les articles ici mentionnés ont été effectués sur des périodes allant de deux à dix années. Une approche dialogique nécessite un temps long (Day, 2015 ; Césaro, 2012 ; Fagnard, 2007 ; Rouillé, 2005 ; Clifford, 1996 [1983]), afin de créer un rapport de confiance dans la durée avec ses interlocuteur.ice.s, comme le fait un ethnologue sur son terrain (Rouillé, 2005).

Une autre méthode est parfois mise en avant : celle de la nécessité pour l'artiste et l'ethnologue de s'adapter :

« Construire une proximité et un échange au-delà et à partir des différences, s'enrichir des écarts, adapter ses méthodes et ses rythmes à ceux de l'Autre, tels sont les principaux éléments d'une photographie dialogique. » (Rouillé, 2005 : 232)

Cette adaptation passe par l'invention de procédures à chaque fois spécifiques selon le terrain étudié et les interlocuteur.ice.s rencontré.e.s (Fagnard, 2007 ; Rouillé, 2005). Le but est de s'ajuster pour voir ensemble (Roche, 2001), de négocier avec l'autre (Clifford, 1996 [1983]). Cette adaptation à l'autre passe par l'invention de nouvelles formes de narration et de monstration (Picarel, 2016 ; Van Gelder, 2015 ; Pimor, 2012 ; Fagnard, 2007 ; Rouillé, 2005 ; Clifford, 1996 [1983] ; Roche, 2001). Cependant, seul.e.s Van Gelder, Clifford, Picarel et Pimor estiment qu'il est important que la forme finale elle-même utilise des procédés artistiques en laissant apparaître la parole de l'autre (Pimor, 2012 ; Clifford, 1996 [1983]), en créant des dispositifs narratifs polyphoniques (Van Gelder, 2015 ; Clifford, 1996 [1983]) en relation dialogique avec d'autres formes (Picarel, 2016), en poussant les ethnologues à rompre avec l'écriture universitaire (Fagnard, 2007).



Du point de vue des artistes cette fois-ci (et non des ethnologues), Rouillé, Foster et Fagnard ne mettent pas l'accent sur les dispositifs dialogiques créés. Les différentes œuvres qu'ils présentent montrent néanmoins une grande diversité dans les formes utilisées et impliquent de réfléchir à l'invention de procédures de création et de monstration à chaque fois spécifique et adaptée aux terrains des artistes concerné.e.s.

Enfin, pour six des auteur.e.s étudié.e.s (Day, 2015 ; Rouillé, 2005 ; Foster, 1993<sup>18</sup> ; Fagnard, 2007 ; Clifford, 1996 [1983] ; Roche, 2001) une pratique dialogique crée un lien entre les démarches artistiques et scientifiques. Liens parfois mis en avant dans une *anthropologie artistique* (Clifford, 1996 [1983] ; Roche, 2001 ; Fagnard, 2007) ou un *art anthropologique* (Rouillé, 2005 ; Foster, 1996 ; Fagnard, 2007). La pratique d'un art anthropologique est par ailleurs critiquée par Foster pour qui les artistes utilisant la méthode dialogique empruntée à l'anthropologie ne remettent pas en question leur autorité ethnographique (Fagnard, 2007 ; Foster, 1996).

La pratique dialogique rend plus perméables les frontières entre arts et sciences — comme en témoigne aussi cette thèse. C'est ce lien entre art et ethnologie qui rapproche une partie de la photographie documentaire contemporaine (au moins depuis les années 1990) des enjeux de la dialogie.

\*  
\* \*

La dialogie est comprise de diverses manières dans la recherche bien que deux conceptions principales soient mises en avant : l'intersubjectivité et la connaissance complexe du monde. Nous avons pu voir que d'autres caractéristiques, proches des idées de Bakhtine, sont parfois mises en avant (altérité, rapport à la connaissance, procédés artistiques) tandis que de nouveaux traits se dégagent de la conception initiale du théoricien russe (perspectives sociales et politiques, méthodes, lien entre art et sciences). Ces nouveaux apports sont à considérer, à mon sens, comme un prolongement et une affirmation de ses idées initiales. À partir de la définition que donne Bakhtine de la dialogie et de la réception et de l'interprétation de ce concept en art et en anthropologie, je vais maintenant esquisser une définition de ce que j'appelle « la photographie documentaire dialogique ».

<sup>18</sup> Notons qu'alors que Hals Foster utilise une seule fois le terme « dialogie », mentionnant également ceux de « dialogue » et de « polyphonie », lorsqu'il parle de la « nouvelle anthropologie », il fait néanmoins référence à l'anthropologie dialogique de James Clifford. De plus, le terme « dialogie » est utilisée par Claire Fagnard qui revient sur le texte d'Hals Foster. C'est pourquoi je me suis permise d'inclure ici les réflexions d'Hals Foster.

## b. Définir la photographie documentaire dialogique

Tout au long des analyses qui précèdent, quatre points ont été mis en avant : le rapport à l'autre, le rapport à la connaissance, les procédés artistiques ainsi que la portée sociale et politique qui découle du tout.

À l'instar de Dostoïevski qui tente de créer des personnages libres et indépendants, il y a dans un documentaire dialogique une volonté de ne plus dominer l'autre, de ne plus l'enfermer dans des rôles pensés ou préétablis par les photographes. Le modèle redevient un sujet actif, un agent, il devient auteur de ses actes. Avec l'approche dialogique, pour paraphraser Roche (2001) au lieu *de* parler de l'autre, on parle *à* l'autre. Les photographes dialogiques n'ont pas une position surplombante sur leurs interlocuteur.ice.s, iels essaient de construire une représentation de leur monde avec eux, iels sont engagé.e.s ensemble dans un même projet. Les photographes dialogiques reconnaissent que les personnes qu'ils photographient ont une expertise sur leur propre réalité, une compréhension intime de leur environnement, de leur histoire et de leur culture. Plutôt que d'imposer une vision extérieure, le photographe cherche à intégrer cette connaissance interne dans le processus de création d'images. En adoptant cette approche, les photographes dialogiques remettent en question la traditionnelle dichotomie entre l'observateur et l'observé, cherchant plutôt à établir une connexion plus profonde et égalitaire avec ceux qu'ils photographient. Les photographes aspirent à une co-construction du réel. La place de l'autre est essentielle, elle module le travail, le transforme, comme nous le verrons avec les exemples explicités plus loin. Pour ce faire, iels optent tout.e.s pour des méthodes issues de l'ethnologie : terrain de longue durée, observation participante, entretiens, etc. Le rapprochement avec les méthodes ethnographiques n'est pas anodin dans la conception d'une photographie documentaire dialogique. L'ethnologie étant une discipline du « contact de l'autre », ses méthodes sont en adéquation avec une approche dialogique, bien qu'elles ne recouvrent pas intégralement cette dernière. À cette approche ethnologique, se combinent des caractéristiques dialogiques : les interlocuteur.ice.s sont considéré.e.s comme des acteur.ice.s actif.ve.s dans la connaissance, à qui l'on reconnaît — tout comme à soi-même — une responsabilité. Les photographes se placent aux côtés de leurs interlocuteur.ice.s, qui deviennent des collaborateur.ice.s du projet documentaire. Néanmoins, je l'ai déjà mentionné, à la différence de ce qui se fait en ethnographie et en ethnologie, dans un projet dialogique, le dialogue n'est pas un moyen mais un objectif en soi. Son but est de comprendre et de composer avec les regards que portent les collaborateur.ice.s sur le monde.

Cette manière de considérer l'autre induit aussi des changements envers notre rapport à la connaissance. La connaissance issue d'un documentaire dialogique s'approche d'une connaissance ethnologique. Son objectif est de comprendre le rapport que les personnes entretiennent avec les idées, les symboles, les cadres de vie. Cela

suppose de dévoiler le contexte et l'intentionnalité, c'est-à-dire de faire apparaître la polyphonie, l'inachèvement et la relation. Il permet de créer un documentaire ayant plusieurs couches de lecture. L'enjeu est de contextualiser, de mettre en réseau et de confronter des perspectives partielles, des connaissances locales, qui portent tout autant sur le point de vue des personnes rencontrées que sur une réflexion sur le sens et la circulation des images dans les médias. À la différence de l'anthropologie «classique» et du reportage, les photographes ne tentent pas d'opérer des synthèses, mais de rendre visibles la complexité et la polyphonie.

Le photographe et les interlocuteur.ice.s sont engagé.e.s ensemble dans un même projet, afin de produire du vrai de façon collective. Mais plus que vérité ou mensonge, ces documentaires s'articulent autour du dialogue et de l'échange.

La photographie documentaire dialogique redéfinit le concept d'objectivité, en considérant ensemble les vérités individuelles et universelles. En proposant une description dense et polyphonique, les photographes s'éloignent d'une simplification des faits, du déterminisme, et envisagent le monde dans sa complexité, ses antagonismes, ses nuances. Ils évitent aussi de tendre vers une position relativiste où tous les points de vue se vaudraient. Dire que tous les points de vue se valent, c'est penser dans le «monde théorique» et oublier que le monde réel est constitué d'injustice, de biais, de préjugés, d'instrumentalisation et de pouvoir (Haraway, 1988), c'est mettre de côté les relations de pouvoir qui existe entre les personnes elles-mêmes et entre les personnes et les objets du documentaire. Les photographes dont j'ai parlé plus tôt questionnent dans leurs écrits, l'instrumentalisation de la photographie et en particulier celle du reportage<sup>19</sup>.

Le rôle du photographe n'est alors plus d'archiver le monde, mais de se positionner à côté de ses interlocuteur.ice.s, d'agir sur le terrain en tant que médiateur.ice, ou, comme je le définirai plus tard, d'«entremêleur.se». L'autorité ethnographique est ainsi remise en question. Son rôle est aussi de se transformer en peintre à idées, en inventant des procédés artistiques permettant de rendre *lisible* la complexité de cette connaissance et en mettant en forme la polyphonie qui lui est inhérente. Le terme «lisibilité» n'est pas sans poser question, car il renvoie à une conception sémiotique de la photographie. Il est donc important de clarifier le sens que je donne à ce mot, que j'ai choisi de conserver parce qu'il est utilisé par les photographes et les historiens de la photographie. Rendre *lisible* pourrait être ici synonyme de rendre «compréhensible», de donner «à (perce)voir», mais j'ajoute à ce terme une dimension dialogique : rendre une œuvre *lisible*, c'est donner aux spectateur.ice.s différentes pistes de lecture afin qu'ils puissent contextualiser le documentaire à travers différents fils narratifs. La *lisibilité* est ici dialogique et non monologique, elle n'a pas pour but d'im-

poser une seule vision ni de trouver une solution à ce qui est montré. La *lisibilité* inclut le multiple et l'incertitude. Utilisé en ce sens, le mot sera mis en italique.

Pour rendre *lisibles* leurs documentaires, des expérimentations du côté de la collaboration ou de la participation sont mises en place. L'expérimentation est quelque chose de très important, il n'y a pas de façon de faire qui sont fixes, puisque l'enjeu est de s'adapter aux sujets et aux personnes. Pour les photographes et les interlocuteur.ice.s, c'est un échange et une écoute. Une exposition ou une édition ne représente pas la totalité du travail documentaire. La relation préalable au documentaire est constitutive de celui-ci.

Une place renouvelée, active, est ménagée pour les spectateur.ice.s qui ne sont pas considéré.e.s comme des consommateur.ice.s mais comme de nouveaux agent.e.s du documentaire. Ce lien ténu entre spectateur.ice.s et interlocuteur.ice.s est important dans la photographie documentaire dialogique. La dialogie n'est pas seulement une attitude de dialogue sur le terrain, elle traverse de part en part toutes les étapes de la création, jusqu'à sa forme finale. Cette manière de faire «avec» et de faire «ensemble» offre aux spectateur.ice.s la possibilité de s'insérer à leur tour dans cette dialogie. Pour les photographes dialogiques, la réception des spectateur.ice.s est une appropriation active de l'œuvre qui doit être prise en compte dès le départ. Par conséquent, il est indispensable de montrer les méthodes de travail, leurs intentions, et le système relationnel qui accompagne la réalisation des œuvres. En montrant la complexité d'une situation et en laissant le dialogue inachevé, les spectateur.ice.s sont invité.e.s à établir des liens, à créer des réseaux et à reconnecter des contextes par eux-mêmes.

Les notions de commun, de collectif, de communauté sont des notions qui reviennent régulièrement dans ce type de projet. En ce sens, la photographie documentaire dialogique ne cherche pas qu'à décrire le réel, mais aussi à le transformer. En instaurant, un mode de relation peu hiérarchisé, la relation qui se crée entre les photographes et les interlocuteur.ice.s, mais aussi avec les spectateur.ice.s, donne une dimension politique au documentaire dialogique.

Cela nécessite une certaine confiance de la part des spectateur.ice.s quant aux informations et images véhiculées. Celle-ci passe en premier lieu par une confiance envers le photographe et les personnes photographiées : par la durée du documentaire, les échanges, le dialogue ainsi que par une place active donnée aux interlocuteur.ice.s, etc. Plus qu'un enregistrement, «la photographie devient un catalyseur de processus sociaux» (Rouillé, 2005 : 233) qui cherche à exprimer des situations humaines dépassant le seul ordre du visible.

La photographie documentaire se distingue par plusieurs traits : le dialogue, l'indépendance des personnages/personnes et des lecteur.ice.s/spectateur.ice.s, des réponses non totalisantes préservant un inachèvement du dialogue et une approche

19 Entre autres : Saussier (2001), Pataut et Roussin (2011), Meiselas (2017).

polyphonique montrant différents points de vue, différentes « voix ». Cette démarche photographique crée un nouveau relationnel entre les photographes, les personnes photographiées et les spectateur.ice.s. C'est une démarche de l'ordre de la collaboration et de la participation, dans laquelle, dans le documentaire, tou.te.s deviennent agent.e.s, pour reprendre les termes d'Alfred Gell (2009). Ce nouveau relationnel induit d'autres changements : les lieux d'expositions sont souvent géographiquement proches de ceux des prises de vue et le public convoqué est avant tout un public concerné par les questions posées par le documentaire. Ce type d'échange inclut dans ces documentaires des questionnements et des réponses polyphoniques avec les interlocuteur.ice.s et les spectateur.ice.s : les voix des personnes photographiées et du photographe sont présentes dans le documentaire, tout en laissant apparaître le contexte de réalisation et en aménageant un espace de compréhension pour les spectateur.ice.s. La place active offerte à ces dernier.e.s est rendue possible grâce à un dispositif de monstration lui aussi dialogique : en créant des séquences narratives, en laissant apparaître le vide entre les images, en l'invitant à devenir des spectateur.ice.s témoins. Ce sont toutes ces caractéristiques qui seront développées dans les sections ultérieures.

## c. Présentation des œuvres et photographes étudié.e.s

### 1. Choix des photographes et méthodes de travail

Afin de mettre en perspective ma propre expérience largement décrite dans la première partie de ce texte, j'ai souhaité faire appel à sept documentaires réalisés par quatre photographes : Susan Meiselas, Gilles Saussier, Marc Pataut et Allan Sekula. J'ai fait le choix de ces quatre photographes pour trois raisons : des connexions existent entre eux, leurs travaux sont suffisamment diversifiés pour apporter différents points de vue, ils sont les précurseurs de l'approche documentaire dialogique.

Des liens existent entre eux. Pataut, Saussier et Sekula sont cités ensemble dans le chapitre « L'utopie documentaire » du livre *La photographie documentaire* de Michel Poivert (2010) et dans le chapitre « Document, parole, histoire » du livre *Pour un nouvel art politique* de Dominique Baqué (2004) et dans l'ouvrage *La photographie document en action. Expériences et histoires* de Sandrine Ferret (2021). Saussier et Pataut ont chacun écrit un article dans le numéro 71 de la revue *Communication* (Chevrier, Roussin, 2001), portant sur le parti pris du document. Plus encore, Sekula et Saussier ont participé à une même journée d'étude au jeu de Paume en 2006 (Muracciole, 2006) sur la thématique du statut de l'auteur dans l'image documentaire. Saussier parle d'ailleurs des travaux de Sekula dans sa communication. Le Jeu de Paume, centre d'art parisien consacré à la photographie (avec une forte présence de la photogra-

phie documentaire) a accueilli une exposition de Pataut en 2019 et de Meiselas en 2018. La fondation Tapiès, a exposé les travaux de Sekula en 2017 et de Meiselas en 2018. Enfin, Meiselas et Sekula étaient ami.e.s.

Cette liste, non exhaustive, montre que les points de confluence et de connivence entre ces photographes sont loin de résulter de mon seul intérêt. Je me dois de préciser que chacun d'entre eux a développé ses œuvres à sa manière. Si toutes peuvent être qualifiées de dialogiques (au moins par certains aspects), une œuvre de Pataut n'est en rien interchangeable avec une œuvre de Saussier, de Sekula, de Meiselas ou encore avec la mienne. Tou.te.s ont élaboré un rapport spécifique à l'autre, à la connaissance et aux procédés artistiques. Ainsi, les œuvres de Pataut sont avant tout dialogiques dans le rapport qu'il entretient avec ses interlocuteur.ice.s, tandis que celles de Sekula et de Saussier mettent en avant une multiplicité des points de vue et accordent une place essentielle aux spectateur.ice.s. De plus, tous deux, dans une optique que je pourrais rapprocher de celle du carnaval de Bakhtine, teintent leurs documentaires d'une touche d'ironie qui apporte une profondeur politique à leurs propos. Enfin, Meiselas est celle qui a l'approche dialogique la plus diversifiée, des interlocuteur.ice.s aux spectateur.ice.s, en passant par la connaissance. En dehors de Meiselas, leurs œuvres ne sont, en effet, pas de la même intensité dialogique pour l'ensemble des caractéristiques citées plus tôt. Cela s'explique en partie par le fait que j'ai posé a posteriori sur eux et sur leurs œuvres ce concept. Il n'empêche que leurs documentaires sont fondateurs et importants pour comprendre les enjeux d'une photographie documentaire dialogique.

Du point de vue de la méthode, j'ai procédé de trois manières afin d'avoir accès à leurs œuvres : rencontres, expositions et livres. J'ai rencontré trois fois Marc Pataut entre 2014 et 2019, lors de deux conférences et d'un entretien. Tout comme j'ai procédé avec Chobeaux, j'ai fait un entretien téléphonique avec Marc Pataut en 2023 dans lequel je lui ai fait part de mes avancées et de l'analyse de son œuvre, afin de m'assurer que mes propos ne contredisaient pas ses intentions. J'ai rencontré deux fois Gilles Saussier, dont une fois à l'École Nationale Supérieure de la Photographie d'Arles en 2017, où il enseigne, et où j'ai été invitée à donner une conférence sur la photographie documentaire dialogique. J'ai aussi réalisé un entretien téléphonique avec lui en 2023 afin de partager nos idées sur les différents aspects de son travail que j'évoque dans ma thèse. Je n'ai pas eu l'occasion d'échanger avec Allan Sekula et Susan Meiselas. Mais j'ai pu mener un entretien en 2017 avec Anja Isabel Schneider, chercheuse travaillant sur l'œuvre de Sekula, et assister à une Master Class de Meiselas au Jeu de Paume en 2018.

Je me suis rendue aux expositions de Meiselas et de Pataut au Jeu de Paume en 2018 et 2019, et à celle de Sekula à la fondation Tapiès à Barcelone en 2017. J'y ai mené quatre entretiens avec des spectateur.ice.s de cette exposition. Ces trois expositions présentaient — entre autres — leurs travaux ici étudiés.

J'ai aussi en ma possession les ouvrages portant sur les œuvres ici étudiées et de nombreux autres sur leurs travaux : (Meiselas, 2003 ; 2008 ; 2016 ; 2017 ; 2018 ; 2021 ; Pataut, 1997 ; 2001 ; 2009 ; 2012 ; Saussier, 2006 ; 2010 ; Sekula, 2003 ; 2013 ; 2018 ; toujours sur le travail de Sekula : Van Gelder, 2015 ; Baetens Gelder, Hilde, 2010 b ; Breitwieser, 2003).

J'évoquerai également les travaux des chercheur.e.s et artistes Hortense Soichet et Yvain von Stebut. J'ai eu l'occasion de m'entretenir avec Von Stebut à propos de son travail en 2019 et avec Soichet en 2023. J'ai procédé de la même manière avec eux qu'avec Saussier et Pataut : en leur faisant part des avancées de ma recherche et ce que m'inspirait leur travail afin de pouvoir ensuite en discuter avec eux.

## 2. Présentation des photographes

### Susan Meiselas, *Kurdistan: In the Shadow of History* et *Nicaragua*

Susan Meiselas est née en 1948 à Baltimore, dans le Maryland aux États-Unis. Elle a obtenu un master en « Éducation visuelle » à l'université de Harvard. Elle est photographe documentaire et photoreporter à l'agence Magnum depuis 1976.

Avant son entrée à Magnum, elle a réalisé deux projets documentaires, dont un en cours au moment de son arrivée à l'agence : *Strip-tease Forain*, qui documentait la vie de femmes travaillant comme strip-teaseuses dans les foires de la Nouvelle-Angleterre et *Filles de Prince Street*, autour d'adolescentes croisées régulièrement dans son quartier.

À son arrivée à Magnum, elle part couvrir la révolte populaire du Nicaragua en tant que photojournaliste. Le livre *Nicaragua, juin 1978-juillet 1979* (1981) est tiré de cette expérience. Elle revient deux ans plus tard au Nicaragua avec ce livre afin de récolter la parole des habitant.e.s et d'avoir une approche plus documentaire sur ces images. Dans ses travaux suivants, elle s'intéresse à la question des droits de l'homme en Amérique du Sud. En 1983 et 1991, elle monte deux projets collaboratifs qui mettent en lumière les photographes de cette partie du monde : *El Salvador : Work of Thirty* et *Chile from Within*.

À partir des années 1990, son travail prend une tournure plus collaborative et moins journalistique. Elle retourne au Nicaragua à la recherche des personnes qu'elle avait photographiées. Dans le cadre du projet *Reframing History*, elle affiche sur les murs de quatre villes du Nicaragua de grands tirages de ses photographies emblématiques (réalisées à la fin des années 1970). Pendant près de trente ans, Meiselas tente de retrouver et d'identifier les personnes qu'elle a photographiées en s'intéressant à leur histoire individuelle. Cette recherche est le thème de son film *Pictures from a Revolution* (1991). Son exposition *Médiations* continue de questionner ses photo-

graphies et notamment leur réception dans les médias, ainsi que la perception qu'en avaient les spectateur.ice.s et les personnes concernées.

À partir de 1991, elle entame son grand projet *Kurdistan : In the Shadow of History*. Ce documentaire est réalisé de 1991 à 2006. Elle y va à la rencontre des habitant.e.s du Kurdistan et de la diaspora kurde dans le but de rassembler un ensemble de documents (archives, photographies issues d'albums de famille, témoignages, etc.) afin de questionner la rencontre des Kurdes avec l'occident et de créer pour la première fois une mémoire collective de ce peuple. Le point de départ de ce projet est la découverte de charniers. Meiselas est alors accompagnée de l'anthropologue légiste Clyde Snow, iels ont pour but d'apporter la preuve de l'assassinat de nombreuses personnes kurdes. Elle souhaite créer un album de famille pour le peuple kurde, une sorte d'archive nationale pour raconter cette histoire menacée d'effacement. Simultanément, elle réalise une histoire du regard qui a été porté sur les Kurdes au cours du temps. Pour Meiselas, l'enjeu est de montrer une situation violente en contournant les codes de l'iconographie de la violence très présente dans les images de presse. Elle pratique un réel travail de recontextualisation de chaque source utilisée.

Dans une démarche similaire, elle réalise en 2003 *Encounter with the Dani*. C'est un projet dans lequel elle retrace, à travers des images, l'histoire de ce peuple de Papouasie–Nouvelle-Guinée et de ses nombreuses rencontres avec l'occident. Notamment avec des anthropologues et des cinéastes.

À partir de 2006, elle a été la présidente de la Fondation Magnum. Cette fondation a été créée afin de soutenir, grâce à des bourses, du mentorat et des conseils, la création documentaire.

### Allan Sekula, *Fish Story*

Allan Sekula est né en 1951 à Érié en Pennsylvanie aux États-Unis, et est décédé le 10 août 2013 à Los Angeles. Il était à la fois photographe, conférencier, enseignant et théoricien de la photographie. Ses articles ont été traduits pour la première fois en français en 2013 sous le titre *Écrits sur la photographie*.

Sekula débute des études scientifiques à l'université de San Diego en Californie. Il se réoriente vers l'art à l'âge de 17 ans et obtient son diplôme de premier cycle dans le département de *Visual Art*, en 1972, à la même université. En 1971, il commence par photographier ses performances. Ces premières actions sont destinées à « provoquer des conflits avec de grands systèmes techniques et économiques » (Beausse, 1998). Cette thématique restera au centre de sa documentation. Très vite, il s'intéresse à la capacité de la photographie à faire référence à l'actualité politique et sociale. Dans le même temps, il étudie la théorie de la photographie. Il cite en influence Bertolt Brecht (le geste social), Mikhaïl Bakhtine, Walter Benjamin, Louis Marin (un de ses enseignants) et Jean-Luc Godard. Sekula s'engage dans la construction du sens



plutôt que dans la simple représentation du réel. Il utilise différents médiums (photographie, texte, objet) dans le but de « transformer le réel et non plus le conserver en image ». (Sekula, 2013 : 16).

Son projet le plus conséquent est *Fish Story* (1989-1995). Ce travail regroupe des photographies couleur et des textes sur l'économie de la mer, le tout organisé en neuf chapitres. Ce projet au long cours documente, selon lui, l'incapacité du capitalisme de monopole à donner une vie décente aux êtres humains. Le point de départ de *Fish Story* était d'examiner le monde maritime contemporain, qu'on accuse injustement d'être anachronique (Sekula, 2002). Sekula met en évidence que la mer, espace oublié du capitalisme, n'est pas un intermédiaire de la mondialisation, mais qu'elle y joue un rôle essentiel. En remontant la chaîne de production des produits de base, il démontre qu'au bout de cette chaîne il y a des personnes qui travaillent, des outils, des produits, des navires et des usines qui voyagent. Il tente de produire une vision globale des réalités sociales de notre temps. Il dépeint dans ce documentaire un monde maritime complexe, devenu un univers d'automatisation (et de chômage) ainsi qu'un monde du travail acharné et anonyme. En parcourant les ports du monde entier, Sekula rend visibles les tensions entre la désindustrialisation des pays du nord et l'industrialisation des pays de l'est et du sud. Il y a selon lui, dans les sociétés post-industrielles, une prohibition de la représentation de l'expérience des conditions de travail de l'industrie.

#### Marc Pataut, *Cornillon le Grand Stade* et *Sortir la tête, Pays, paroles, images*

Marc Pataut est né en 1952 à Paris. Depuis 2001, il enseigne aux Beaux-Arts de Paris où il a lui-même étudié, dans l'atelier du sculpteur Étienne Martin. Il obtient son diplôme en 1975 et commence la photographie en 1978. Il s'engage très vite à l'agence Viva, fondée en 1972 et orientée vers le reportage d'auteur. Il cesse cette activité en 1980 et développe des projets d'enquêtes documentaires de longue durée (souvent de deux à quatre années). Dans le même temps, Pataut réalise un atelier de pratique photographique en tant qu'« infirmier occasionnel à mi-temps » à l'hôpital de jour pour enfants d'Aubervilliers. Il qualifie cette expérience de fondatrice dans sa démarche. Il continue de faire aujourd'hui encore des ateliers dans des lycées, en prison, dans des hôpitaux, etc. En 1990, il participe à la création de l'association *Ne Pas Plier* dont l'objectif est de « créer, produire, et diffuser des images qui ont du sens, pour des causes et des sujets humains d'urgence nationale et internationale », avec comme principe un « partage du sujet et de sa coproduction » (Pataut, 2012 : 157).

*Cornillon — Le grand stade* (1994-1995) est une enquête documentaire de deux années dans laquelle il rend régulièrement visite aux habitant.e.s du Cornillon, un terrain vague situé à l'emplacement de l'actuel Stade de France. Il documente le quotidien de ces personnes, certaines vivant là depuis treize ans et étant menacées

d'expulsion. Ce travail a été exposé à la Documenta de Kassel en 1997 où il y a présenté une centaine de photographies en petits formats. Un catalogue a également été édité par *Ne Pas Plier*, comprenant vingt-six photographies et deux textes.

*Sortir la tête, Pays, paroles, images* est une enquête photographique menée de 2000 à 2002 dans le pays de Tulle. Il interroge la transmission et ce qui fait (ou ne fait pas) lien dans un territoire. En collaborant avec l'association « Peuple et Culture », un mouvement national d'éducation populaire, Pataut est allé à la rencontre des habitant.e.s, dans le but de recueillir leur témoignage vis-à-vis de leur ressenti sur ce « pays » dans lequel ils vivent. Pour ce faire, il a travaillé avec des habitant.e.s et a mis différentes structures en lien : une école primaire, un EHPAD, un centre d'accueil de demandeurs d'Asile.

#### Gilles Saussier, *Studio Shakhari Bazar* et *Le tableau de chasse*

Gilles Saussier est né en 1965 à Suresnes, dans le département des Hauts-de-Seine. Il enseigne à l'École Nationale Supérieure de la Photographie d'Arles depuis 2013. De 1989 à 1994, il travaille à l'agence Gamma. Cette agence, spécialisée dans le photojournalisme, a collaboré avec des photographes comme Sebastião Salgado ou encore Gilles Caron. Il démissionne de l'agence en 1994 et s'installe jusqu'en 1996 à Dhaka au Bangladesh (ville découverte lors d'un reportage en 1991). Suite à sa démission, les projets de Saussier s'orientent vers le documentaire. Plusieurs de ses travaux dans le domaine prennent comme point de départ son ancienne profession de photoreporter.

*Studio Shakhari Bazar* (1994 – 2006) est son premier documentaire. Réalisé dans la ville de Dhaka, il a photographié et sélectionné soixante-quatorze portraits, afin que les personnes puissent se reconnaître. Il les a exposés sous un chapiteau dans la ville. Dès l'ouverture de cette exposition, les photographies ont été distribuées aux personnes photographiées. L'exposition a pris fin une fois tous les portraits donnés. Ce projet s'est poursuivi durant de nombreuses années : à chaque retour au Bangladesh, Saussier est allé documenter ce qu'étaient devenues ses photographies. Un processus documentaire expérimental s'est engagé, formé de plusieurs couches de portraits superposés et entrecroisés.

*Le tableau de chasse* a comme point de départ un reportage qu'il a réalisé en 1989, lors de la révolution roumaine, à Timisoara. Il met en perspective dans ce documentaire, son expérience de la révolution, et ce qu'il en reste dix ans plus tard (Ferret, 2021). Cette révolution dans le bloc de l'est, très médiatisée par les agences de presse, a passé sous silence une partie des événements (enlèvements et meurtres de certains opposants). En revenant à Timisoara en 2004, il confronte dans ce projet, ses images de presse à de nouvelles images, produites quinze années plus tard. Il prend du recul sur cette expérience et questionne l'histoire globale du pays tout en

revenant sur la responsabilité de l'armée roumaine dans le meurtre d'une centaine de civils. Il y interroge aussi la manière dont l'héroïsme des reporters peut parfois invisibiliser celui des acteur.ice.s des événements eux-mêmes.

## Mes projets

### ZONE 54

*Zone 54* est un documentaire photographique et sonore que j'ai réalisé de 2012 à 2017 avec un groupe de « zonards », il est présenté en détail dans la première partie de cette thèse. Durant trois années, j'ai suivi de manière régulière (à raison de deux à trois jours par semaine) une quinzaine de personnes rencontrées à Nancy et que j'ai eu l'occasion d'accompagner à Paris et en Bretagne. Les deux dernières années de ce projet ont été documentées uniquement par les zonard.e.s eux-mêmes. Ces années à leurs côtés m'ont permis de comprendre et de connaître leur quotidien : la manche, mais aussi l'entraide, la vie dans les squats et les voyages.

J'ai travaillé avec eux de manière collaborative : une fois mes films développés et imprimés, je leur montrais et donnais de petits tirages de mes photographies et nous en discussions. Nous parlions ensemble de la voie à suivre, des éléments thématiques sur- ou sous-exposés dans mes photographies. Cela a permis de les sensibiliser à l'image photographique et de leur apprendre à en faire eux-mêmes. La troisième année du documentaire, je leur ai donné des appareils photographiques jetables. Iels ont, grâce à cela, pris de nombreuses photographies jusqu'en 2017. Ces photographies ont été présentées au fur et à mesure des différentes expositions qui ont eu lieu, aux côtés de celles que j'avais réalisées jusqu'à la fin de l'année 2015.

### Ahllanwasahllan/بي افنو

*Ahllanwasahllan/بي افنو* est un jeu de mots autour du terme « bienvenue ». Lorsque l'on prononce « Ahllanwasahllan », cela signifie en arabe « bienvenue ». De la même manière, lire « بي افنو », revient à prononcer « bienvenue » en français.

Ce documentaire photographique et sonore a débuté en novembre 2016 et raconte le quotidien en France de personnes immigrées syriennes. Alors que plusieurs familles et personnes syriennes font et feront partie de ce projet, je travaille depuis la fin de l'année 2017 de manière très étroite avec une famille en particulier : Essam, banquier arrivé en France en 2017, rejoint en 2018 par sa femme Latifah qui était ingénieure et deux de leurs enfants : Yara, qui avait commencé des études d'agronome et qui est aujourd'hui en école d'ingénieur, et Majd, qui était lycéen et qui étudie aujourd'hui à l'université en arts du spectacle. Qu'il s'agisse du temps passé ensemble, de leurs apports théoriques, de leurs témoignages, des photographies réalisées ou encore de l'aide et du soutien apporté au projet, je les considère comme

des collaborateur.ice.s. Ce projet est toujours en cours, et aboutira très certainement l'année suivant la fin de ma thèse.

Tout comme *ZONE 54*, je travaille avec eux de manière collaborative : toutes les photographies réalisées sont montrées et discutées. Plusieurs personnes prennent des photographies, à l'aide de leurs téléphones portables ou d'appareils photographiques numériques et argentiques que j'ai pu leur fournir. Dans ce projet, j'ai cherché à pousser plus loin les formes de collaboration : rendez-vous collectifs afin de discuter ensemble des suites du projet, collaboration lors de l'écriture d'articles scientifiques et/ou colloques à propos de ce projet et expérimentations collectives de forme de monstration.

Ce projet, commencé en argentique, avec le même appareil que *ZONE 54* (Pentax 67 et objectif 90 mm) se poursuit avec un reflex numérique (Nikon D800 et objectif 50 mm).

## II. Altérité

L'altérité est une notion centrale de la dialogie. Elle concerne autant les relations mises en place par et pour les interlocuteur.ice.s que les relations mises en place par et pour les photographes. À l'égard des interlocuteur.ice.s, l'enjeu est de trouver des méthodes adaptées afin que ces dernier.e.s ne deviennent pas de simples porte-voix de l'auteur.e. Les méthodes varient selon les projets et les préférences des photographes. Trois seront mises en valeur ici : parler et discuter autour des photographies, permettre à l'autre de composer lui-même son récit, en lui apprenant, par exemple, à faire des photographies, et enfin, le travail collectif autour de la restitution finale. En impliquant les interlocuteur.ice.s tout au long du projet documentaire, iels deviennent aussi les premier.e.s spectateur.ice.s du projet. Dans un premier temps, les expositions sont faites par et pour eux. Par la suite, les spectateur.ice.s sont invité.e.s à devenir des acteur.ice.s du projet, en ayant une lecture active de l'œuvre et en se positionnant en tant que témoins.

En ce qui concerne les photographes, trois positions seront analysées : celle de l'ethnologue, du photographe et de l'entremêleur.se.s — terme emprunté à l'artiste sonore et théoricien de l'art Yvain Von Stebut (2014). Chacune de ces positions implique des questionnements spécifiques, que j'étudierai. C'est en jonglant entre ces trois positions que les photographes peuvent trouver leur place dans un documentaire dialogique.

Ce rapport à l'autre, axé sur la recherche de méthodes visant à mettre en avant l'agentivité des interlocuteur.ice.s et des spectateur.ice.s, interroge la position du photographe en tant qu'auteur.e Le travail collaboratif initié remet en cause l'autorité ethnographique et photographique.

## A. Aller du « je — tu » vers le « nous »

### a. L'autre comme sujet

La conception dialogique de l'autre tourne autour de deux notions principales : l'individualité et l'agentivité. La transformation des modèles en sujet, en agent, est au cœur des projets documentaires dialogiques. L'enjeu est de remettre en question et de négocier la relation inégale qui unit les photographes et les personnes photographiées afin d'éviter de les réduire à un rôle passif, voire au statut univoque de victime (Bouveresse, 2017). Comme le souligne Pia Viewing en parlant du travail de Meiselas :

« Le rapport qu'elle engage avec son sujet est un élément de première importance dans son travail : elle "active" avec les personnes qu'elle photographie une forme d'échange qui, bien souvent, débouche sur une relation à plus long terme ». (Viewing, 2018 : 11)

À partir de ces deux caractéristiques, l'échange et l'implication sur le long terme, d'autres en découlent : l'autre est considéré.e comme inachevable, indépendant.e, son être est irréductible, car iel est toujours tourné.e vers un avenir, vers la possibilité, le changement. Bien que les interlocuteur.ice.s soient considéré.e.s ainsi dans toute ethnographie, iels ne sont pas nécessairement considéré.e.s comme tel.le.s à une échelle individuelle, mais davantage d'un point de vue social. De ce point de vue, la photographie dialogique peut s'apparenter à une façon spécifique de traiter l'individu dans l'ethnographie post-moderne. Comme le souligne Clifford, l'enjeu est de transformer les interlocuteur.ice.s en créateur.ice.s actif.ve.s :

« On peut opposer cette vision de l'apparition de la vérité à une conception de l'ethnographie comme entreprise dialogique où les chercheurs comme les indigènes sont créateurs actifs, ou si l'on peut s'exprimer ainsi, les auteurs des représentations culturelles. » (Clifford, 1996 : 88)

Comme le souligne Bakhtine (2003) la relation à l'autre ne peut pas être symétrique, bien que cela soit l'idéal recherché. Dans mon travail l'objectif est de responsabiliser chacune des personnes rencontrées par rapport à leur propre représentation d'eux-mêmes et sur leur vision du monde, mais tou.te.s ne s'investissent pas de la même manière. Comme je l'ai analysé dans la première partie, j'ai repéré trois niveaux d'implication : les interlocuteur.ice.s secondaires, les interlocuteur.ice.s privilégié.e.s et les collaborateur.ice.s. J'ai repéré ces trois mêmes niveaux d'implication dans le documentaire que je réalise depuis 2016, *Ahllanwasahllan*/بي افان و.

Je souhaiterais, dans cette section, décrire les différents enjeux relationnels qui se sont joués dans d'*Ahllanwasahllan*/بي افان و, avant d'aborder, dans une seconde partie, les méthodes collaboratives qui ont été mises en place afin de transformer le rôle des interlocuteur.ice.s en un rôle de collaborateur.ice.s.

#### 1. Les relations dans le projet *Ahllanwasahllan*/بي افان و

La comparaison entre *ZONE 54* et *Ahllanwasahllan*/بي افان و est pertinente, car il s'agit du documentaire (toujours en cours), amorcé à la suite de *ZONE 54*. Dans ce dernier projet, j'ai adapté, enrichi et instauré de nouvelles méthodes afin d'aller vers davantage de dialogie. La comparaison entre ces deux documentaires me permet de repérer les points communs et les divergences du point de vue des relations et des résultats à travers deux temporalités distinctes et deux publics très différents. Dans cette section, je souhaite présenter de manière succincte et chronologique les personnes que j'ai rencontrées, tout en explorant les divers niveaux d'implication qu'iles ont manifesté.e.s.

##### Présentation des interlocuteur.ice.s d'*Ahllanwasahllan*/بي افان و

J'ai fait la connaissance de Boshra, une femme d'une trentaine d'années qui venait d'arriver de Syrie avec ses deux jeunes filles à la fin de l'année 2016. Très occupée par le travail et par sa nouvelle vie, et marquée par le récent assassinat de son mari, il lui était difficile de s'investir pleinement dans ce projet, aussi bien en termes de disponibilité que sur le plan émotionnel. Elle m'a mise en lien avec Mohammed, un ami syrien, arrivé lui aussi en France peu de temps avant. Actif au sein d'organisations non gouvernementales en Allemagne qui accueillaient des réfugiés syriens, il était tout aussi occupé. J'ai pu les voir durant une année à quelques occasions et iels m'ont beaucoup appris sur l'histoire et la politique de la Syrie ainsi que sur les différents enjeux de la guerre civile. Je n'ai toutefois pas réussi à les impliquer davantage dans le documentaire, et aucune photographie n'a été prise au cours de cette période initiale.

À la fin de l'année 2017, je me suis rendue à la projection d'un documentaire sur la Syrie, organisée par l'association France Syrie Entraide, dans l'espoir d'y rencontrer de nouvelles personnes. C'est à cette occasion que j'ai rencontré Essam, Mohammed et Mourhaf. Seul Mohammed parlait un peu français, tandis qu'Essam et Mourhaf ne maîtrisaient ni le français ni l'anglais. En parallèle, j'ai pris contact avec Saad, un journaliste syrien de mon âge, avec qui j'avais une connaissance commune.



De la fin de l'année 2017 à l'automne 2018, je passais deux à trois jours par semaine en compagnie d'Essam, de Saad, de la famille de Mourhaf et de celle de Mohammed. Leurs parcours étaient très variés. Essam était banquier à Damas, il avait dû partir précipitamment de Syrie parce qu'il était menacé d'emprisonnement. Il était parti seul du Liban en avion. Il avait tout d'abord rejoint son fils aîné, Ghaigh, aux Pays-Bas. N'ayant pas obtenu de visa, il est venu en France au début de l'année 2017. Depuis son arrivée en France, il vivait dans un hôtel près de la gare de Nancy, réquisitionné pour accueillir les personnes réfugiées. Sa famille a pu le rejoindre à Nancy à la fin du mois de février 2018. Latifah, sa femme, était ingénieure. Yara, leur fille de 18 ans, venait d'obtenir son baccalauréat et Majd, âgé de 16 ans, était encore lycéen. Après avoir passé deux ans dans un appartement prêté par l'ARS (Agence Régionale de la Santé) dans un quartier prioritaire à proximité de Nancy, ils ont pu louer leur propre appartement, où ils vivent encore aujourd'hui.

Mohammed était arrivé avec sa famille deux ans auparavant. Il rédigeait occasionnellement des articles scientifiques et politiques portant sur la question des réfugiés et sur le régime syrien. Avec l'aide de sa femme, Maha, une traductrice maîtrisant le français et l'arabe, et à la scolarisation de leurs deux filles, il avait rapidement acquis la maîtrise du français. Essam et Mohammed étaient amis en Syrie, ils avaient tous les deux une cinquantaine d'années et étaient engagés, avec leurs épouses, dans la défense des droits des femmes en Syrie.

Mourhaf venait d'une famille ouvrière musulmane croyante et pratiquante. Ils avaient fui la Syrie après que leur maison ait été détruite par un obus. Il avait une trentaine d'années et partageait un appartement à Nancy avec sa mère, ses deux frères, sa sœur et l'enfant de cette dernière.

Saad était journaliste, il était arrivé en France plusieurs années après avoir quitté la Syrie. Son parcours de la Syrie à la France a été long et difficile : il était passé par l'Iran, la Turquie et avait traversé la mer dans un bateau de fortune. Son diplôme n'étant pas validé en France, il avait repris ses études à l'université de Nancy dans l'espoir de pouvoir exercer son métier en France.

### Les différentes relations tissées

Ces rencontres m'ont permis d'appréhender toute une diversité de parcours et de relations. Essam et Saad étaient les deux personnes les plus impliquées dans le projet, malgré les difficultés de communication que je rencontrais avec le premier, dues à l'absence d'une langue commune. Tous deux avaient un rôle de collaborateur. Mourhaf, Mohammed et Maha avaient un rôle d'interlocuteur.e.s privilégié.e.s, tandis que le reste de leur famille avait plutôt un rôle d'interlocuteur.e.s secondaires. Ainsi, je retrouvais dans ce nouveau projet les mêmes dynamiques relationnelles que j'avais connues auparavant avec les zonard.e.s.

À partir de l'automne 2018, le rythme du documentaire s'est modifié. Je me suis séparée de mon conjoint avec qui j'avais vécu dix ans, et je devais passer à la vitesse supérieure pour la finalisation de cette thèse, tout en travaillant à côté pour pouvoir subvenir à mes besoins. Je n'ai pas pu poursuivre le travail sur le terrain aussi régulièrement que je l'aurais souhaité. Je me suis alors focalisée sur la famille d'Essam et sur Saad, les deux personnes les plus investies dans le projet. J'ai conservé quelques liens distendus avec les deux autres familles et je souhaiterais renouer avec eux une fois la thèse achevée. Les liens avec Saad n'ont pas changé depuis 2017, nous sommes assez proches et nous échangeons d'égal à égal. Cette proximité est facilitée par le fait que nous avons le même âge et que nous venons du même milieu socio-professionnel en tant qu'universitaires dans le domaine de l'information au sens large.

Les liens avec Essam et sa famille ont considérablement évolué depuis leur arrivée. Je passe beaucoup de temps avec eux et chez eux. Très vite, j'ai été proche de leurs enfants, Yara et Majd. Dès notre premier été passé ensemble en 2018, je leur ai appris à prendre des photographies et ils se sont fortement investis.e.s dans le documentaire. Le rôle d'Essam a progressivement évolué passant de collaborateur à celui d'interlocuteur privilégié. Le rôle de Majd varie selon les périodes, parfois très impliqué dans certains projets, comme le montage d'une vidéo que nous avons réalisée sur sa famille pour un colloque scientifique, il a alors un rôle de collaborateur. À d'autres périodes, il a le rôle d'interlocuteur privilégié et parfois d'interlocuteur secondaire. Yara, quant à elle, a toujours gardé le statut de collaboratrice, et je dois dire que ce projet doit autant à elle qu'à moi. Elle a passé beaucoup de temps à regarder les photographies, à en prendre, à réfléchir au projet, à me présenter des personnes et à réfléchir aux enjeux du documentaire. Latifah a mis près de deux ans à me faire confiance, son rôle est progressivement passé de celui d'interlocutrice secondaire à celui de collaboratrice. Aujourd'hui, nous élaborons des projets ensemble. Je reviendrai plus en détail sur nos collaborations et relations dans les parties suivantes.

## **2. Prendre puis laisser sa place**

### Trouver sa place en tant que photographe

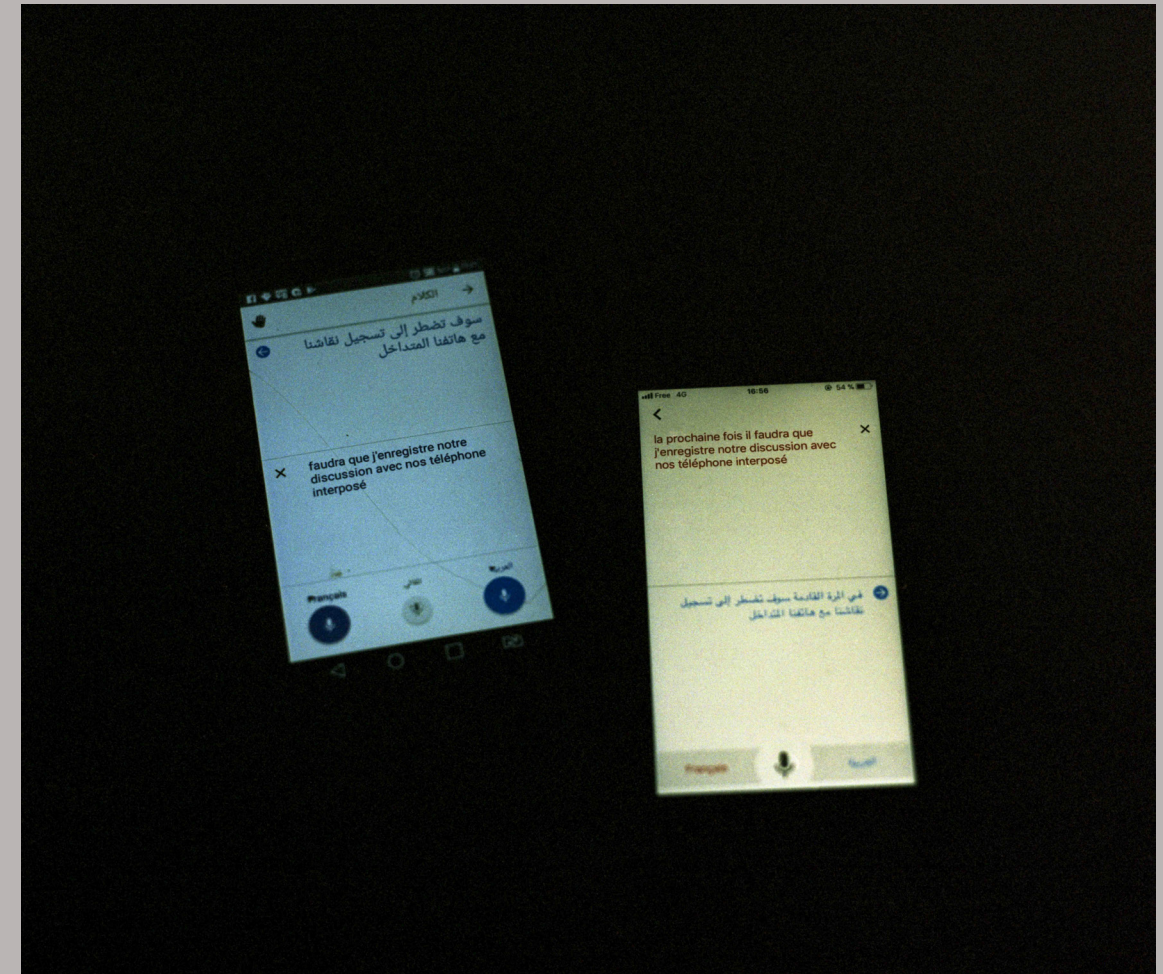
J'analyserai ici les premières étapes de construction du projet *Ahllanwasahllan/بي افنو*, en tentant de montrer de quelle manière j'ai laissé une place à mes interlocuteur.e.s, afin qu'ils puissent eux-mêmes générer un récit de soi. Car là est l'enjeu d'une approche dialogique : laisser à l'autre l'opportunité et les moyens de « donner son mot », pour reprendre les termes de Bakhtine. Je m'appuierai sur la relation que j'ai tissée avec la famille d'Essam, car jusqu'ici c'est celle qui est la plus avancée. Je

tâcherai de montrer les différentes phases de dialogue qui ont existé et nous verrons dans la partie suivante les méthodes utilisées.

Au départ, comme pour *ZONE 54*, je pars avec l'idée du terrain et la perspective de laisser à mes interlocuteur.ice.s un maximum de place et d'expression quant à la construction du projet. Dès le début, je communique mon envie de construire un projet dialogique et collaboratif. Lorsque je rencontre Essam à la fin de l'année 2017, je lui explique le projet tant bien que mal et nous nous voyons très rapidement deux à trois fois par semaine. Pendant trois mois, je l'accompagne partout dans son quotidien : l'hôtel dans lequel il vivait, en ballade, faire des courses, chez des ami.e.s... La méthode est celle d'une observation immersive. Je ne peux pas appeler cela une observation participante en son sens plein. Son vécu (la guerre, la séparation avec sa famille, la mort de personnes proches) était trop éloigné du mien pour que je puisse pleinement l'intérioriser. Je préfère dire que j'ai passé une large part de mon temps avec lui, avec empathie. La première étape consiste à être là, à observer, à découvrir des habitudes, des coutumes, à créer des liens et à expliquer régulièrement les enjeux du projet.

Tout comme cela a été le cas pour *ZONE 54*, les prises de vue ont commencé grâce à la rencontre d'interlocuteur.ice.s qui m'ont pleinement accordé leur confiance et qui se sont investi.e.s dans le projet (John pour *ZONE 54*, Essam pour *Ahllanwasahllan/بي افنو*). Je commence à faire des photographies d'Essam quelques jours après notre rencontre. Ce sont les premières réalisées dans ce documentaire, près d'un an après le début du projet. Le fait de faire des photographies est alors une « excuse » pour passer du temps ensemble, pour parvenir à une situation sociale acceptable, afin d'essayer tant bien que mal de créer un récit et une expérience conjointe, malgré notre absence de langue commune.

Je travaille en argentine jusqu'en 2019, il faut alors attendre plusieurs mois avant de pouvoir regarder les images. Au cours des premiers mois passés avec Essam et sa famille, c'est l'acte photographique qui a permis le récit de soi. C'est parce que je prends des photographies, que je témoigne de son quotidien, qu'Essam le partage avec moi dès le début du projet. C'est la prise de vue qui a engendré le dialogue. Les premières semaines durant lesquelles j'ai pris des photographies permettent à Essam de s'habituer à ma présence et à celle de l'appareil photographique. De mon côté, cela me laisse le temps d'apprendre à me positionner face à lui. Je trouve cela très intime et intimidant de prendre une personne en photographie, et réciproquement, cela est souvent très intimidant pour la personne photographiée. Cette première étape m'autorise à plus d'intimité avec la personne, je ne cherche pas à faire des images ayant un rôle esthétique ou de documentation. Ces premières photographies sont rarement bonnes, elles sont maladroites, distantes. La relation tissée n'est pas encore assez solide pour que je puisse prendre de bonnes photographies. Comme l'a écrit Marc Pataut, une photographie se fait avec le corps :



*Ahllanwasahllan/بي افنو, 2017, Rencontres avec Essam.*

Photographie : Amandine Turri Hoelken



« Je retiens qu'on peut photographier avec son ventre, que le portrait est un rapport au corps — comment je place mon corps dans l'espace face à un autre corps, à quelle distance. » (Pataut, 2001 : 287)

Il est nécessaire d'apprendre à se positionner face à l'autre. Utilisant un objectif 90 mm sur le Pentax (équivalent à 50 mm 24x36), je dois être physiquement proche de la personne pour en faire un portrait. Je ne me situe pas à l'extérieur des événements, je les vis avec les personnes présentes. Les scènes que je photographie, comme les premières photographies que j'ai réalisées sur lesquelles Essam me montre une danse syrienne, appelle sa famille, ou apprend le français, nécessitent une proximité. Cette proximité, physique et émotionnelle, est difficilement tenable — sans être intrusive — lors des premières semaines passées avec une personne. Ces premières photographies me servent surtout à créer une relation, à apprivoiser cette nouvelle proximité avec des personnes qui étaient encore, quelques semaines plus tôt, des inconnues. Comme l'écrit justement Meiselas :

« Parfois je me dis que la photographie remplace une relation humaine, et pourtant la photographie est une relation humaine. » (2017 : 94)

### Une transition vers un positionnement dialogique

Trois mois après ma rencontre avec Essam, à la fin du mois de février 2018, sa famille est arrivée de Syrie à Paris. Il m'a demandé de venir avec lui afin de pouvoir photographier ces retrouvailles. Il n'avait pas vu sa famille depuis deux ans. Je reparlerai de ce moment très particulier plus tard. Durant les mois qui ont suivi, je poursuis mon travail de la même manière : je passe plusieurs jours par semaine avec lui et sa famille, j'explique régulièrement les enjeux du projet, je les habitue à la présence de l'appareil photographique. Je suis invitée en tant que photographe documentaire. Mon but est de témoigner de la vie qu'ils construisent ici et qui va à rebours de l'image médiatique qui est véhiculée des personnes réfugiées syriennes. De nombreux événements sont documentés durant ces premiers mois : la visite de leurs ami.e.s et de leurs familles, souvent éparpillé.e.s aux quatre coins de l'Europe, leur participation à un événement lors de la journée de lutte pour le droit des femmes, etc. Ils souhaitent que je montre leurs participations à ce combat qu'ils menaient au sein d'une association en Syrie avant leur départ. En partageant leur quotidien avec moi, en me laissant le photographier et vivre avec eux, ils m'offrent leur histoire. Notre but est de pouvoir témoigner plus tard de ces moments. Dans un premier temps, c'est l'acte photographique qui me permet de partager leur quotidien. En tant que photographe, je prends toute la place dans cet acte photographique.



Ahllanwasahllan/بيافنو, 2018, La venue de Marcel.

Photographie : Amandine Turri Hoelken

Il m'a fallu, progressivement, chercher de nouveaux moyens pour trouver ma place afin de construire avec eux et non pas sur eux. Les premiers temps sont complexes à appréhender. Dire à ses interlocuteur.ice.s que l'on souhaite faire un projet dialogique ne suffit pas à y parvenir. Au contraire cela a créé une zone de flou et parfois d'inquiétude (notamment auprès de Latifah). Si je ne sais pas où je vais, iels ne peuvent pas le savoir non plus. Cette étape initiale, flottante, pour réutiliser le terme de Colette Pétonnet (1982), est à mon avis cruciale, car elle permet de s'inscrire dans la durée, mais aussi de créer de la confiance. Au fur et à mesure des semaines et des mois, iels ont compris que mon intention n'était pas de représenter leur condition à la manière des médias, de leur « voler » leur histoire, mais bien de travailler avec eux, et que cela nécessitait qu'iels s'investissent à mes côtés. Cette période a été plus délicate dans ce projet que pour *ZONE 54*. Je souhaite ici pousser plus loin les enjeux dialogiques en laissant plus de place à mes interlocuteur.ice.s. Avec du recul, pour *ZONE 54*, j'ai accepté de prendre une place assez grande en tant que photographe, en particulier les trois premières années. Il me paraît important, pour ce nouveau projet, de repenser ma position. La place que je leur demande de prendre est loin d'être usuelle. Il me faut réinventer, pour mes interlocuteur.ice.s et moi, de nouvelles manières d'être dans un documentaire. Remettre en question les formes de pouvoir très présentes dans notre société et notamment dans le cadre du travail : je ne suis pas ethnologue et eux interlocuteur.ice.s, moi enseignante et eux élèves, cheffe et eux salarié.e.s. Il est nécessaire de trouver des moyens d'évoluer ensemble dans tous les sens du terme, de s'approprier, que chacun trouve la place qui lui convient, de passer du « je-tu » au « nous ». Cette position dans laquelle iels occupent davantage de place dans la construction du documentaire a été possible grâce à différentes méthodes et étapes de travail, qui seront présentées dans les sections suivantes.

## b. Des interlocuteur.ice.s considéré.e.s comme des collaborateur.ice.s

Différentes méthodes collaboratives sont mises en œuvre dans un documentaire dialogique : montrer et discuter autour des photographies, permettre aux interlocuteur.ice.s de documenter leur vie, travailler sur les expositions ensemble, etc. Je souhaite ici mettre en perspective mes expérimentations par rapport à celles menées par d'autres photographes que je qualifie de dialogiques. Les travaux de Meiselas sont très certainement ceux ayant l'approche dialogique la plus complète. Les documentaires de Sekula et de Saussier sont avant tout dialogiques du point de vue de la connaissance, tandis que ceux de Pataut le sont vis-à-vis de ses interlocuteur.ice.s. J'attribue ces caractéristiques dialogiques à leurs œuvres bien après la parution de ces dernières. C'est pourquoi certaines méthodes que j'ai choisi d'expérimenter ne

se retrouvent pas nécessairement chez des photographes comme Sekula, Saussier ou Pataut qui n'avaient pas pour objectif de réaliser des travaux couvrant tous les aspects de la dialogie.

### 1. Montrer et discuter des photographies

#### Les différentes étapes *Ahllanwasahllan*/بي افنو

Que ce soit pour *ZONE 54* ou pour *Ahllanwasahllan*/بي افنو, j'ai décidé de montrer toutes les photographies prises et d'en discuter avec les personnes concernées. Cependant, pour *Ahllanwasahllan*/بي افنو, je ne les présente qu'une fois imprimées sur des tirages de lecture. Une bourse d'aide à la création de la DRAC (Direction Régionale des Affaires Culturelles) m'a permis de financer le documentaire dès ses débuts. Comme je l'ai évoqué plus tôt, avoir une photographie entre ses mains facilite davantage le dialogue que de les regarder sur des écrans. À partir de 2019, j'ai utilisé un reflex numérique, mais j'ai continué à travailler de la même manière qu'en argentique, en montrant les photographies quelques semaines ou mois après les prises de vue. Il peut m'arriver, en numérique, de présenter rapidement sur l'écran de l'appareil la prise de vue que je viens de réaliser. Je le fais afin de « rassurer » les personnes sur les représentations que je donne d'elle. Cependant, je choisis d'attendre deux ou trois mois avant d'imprimer de petits tirages pour engager des discussions plus approfondies. Cette distance temporelle me permet d'aborder les photographies avec un certain recul lors des échanges, évitant ainsi que la personne ne se fixe exclusivement sur sa propre image. Cela favorise une réflexion plus globale sur les enjeux du projet, car je présente une diversité d'images, incluant des portraits et des moments du quotidien, pour enrichir la discussion.

Au début, et durant plusieurs mois, l'acte photographique prend plus de place dans le récit de soi que l'acte de regarder les images. Les premiers temps où nous les regardons, c'est avant tout l'occasion pour mes interlocuteur.ice.s de contrôler les photographies que je prends, de vérifier l'image qui est donnée d'eux. Montrer ces images permet de renforcer la confiance mutuelle. De mon côté, lorsque nous regardons les photographies, j'apporte un point de vue technique en parlant de composition, de cadrage, de lumière, etc., pour les sensibiliser à la construction d'une image. Ce n'est que dans un deuxième temps, au bout d'une année pour *Ahllanwasahllan*/بي افنو, que les images ont servi à apporter plus de réflexivité au projet. Nous avons progressivement pris l'habitude de parler des thématiques *sur-* ou *sous-*exposées. Distribuer les photographies a aussi d'autres avantages :



- Les images prennent petit à petit de la place dans leur quotidien (posées sur une table, sur un mur, dans un cadre...)
- Elles créent un nouveau récit familial. Cela est d'autant plus important que tou.te.s les personnes n'ont pas pu partir de Syrie avec leurs photographies de famille, iels ont dû laisser beaucoup de souvenirs derrière eux.

En leur donnant les photographies et en discutant avec eux, ma place a petit à petit évolué. Je suis devenue la photographe de la famille en plus de mon rôle d'anthropologue. Je témoigne de leur quotidien, et dans le même temps je couvre les événements familiaux et individuels importants, comme l'anniversaire surprise organisé pour Latifah.

J'ai voulu pousser plus loin l'implication des personnes en organisant des rendez-vous collectifs afin de discuter des photographies. Cela s'est concrétisé à deux occasions, et j'aimerais poursuivre dans ce sens. Ces deux rendez-vous ont été organisés de la même manière : j'ai accroché toutes les photographies par thématiques sur l'un des murs de mon salon et j'ai préparé de quoi boire et manger afin d'instaurer un moment convivial. Deux familles impliquées dans le projet ont été invitées et nous avons passé la soirée à parler des photographies, des enjeux du projet, de ses objectifs, nous avons sélectionné certaines images, etc. Cette fois-ci, contrairement à ZONE 54, j'ai pris des notes de leurs retours. Par la suite, je souhaiterais que ces rencontres se fassent dans des lieux extérieurs et ouverts au public. Cela serait l'occasion d'élargir le débat à d'autres personnes concernées par la thématique, mais ne faisant pas pour autant partie de ce projet photographique.

### Le don et contre-don : Cornillon, de Marc Pataut

L'acte de donner des photographies est un aspect central pour les projets de Marc Pataut. Lorsqu'il revenait voir les habitant.e.s du Cornillon, il apportait des tirages de lecture avec lui. Ces images entraient par la suite dans leurs albums de famille. Il considère que les photographies leur appartiennent, il est important, dans sa démarche, que les personnes puissent revendiquer les images qu'il a faites d'elles, de leur montrer la manière dont elles sont représentées. Son approche repose sur un principe d'échange, qu'il considère comme étant plus essentiel que l'acte photographique en lui-même. Pour lui, la valeur de son travail réside dans la relation établie avec les personnes qu'il photographie, dans le dialogue instauré autour des images. Donner ces photographies devient ainsi un moyen de renforcer cette relation, de reconnaître les interlocuteur.ice.s en tant qu'acteur.ice.s et détenteur.ice.s légitimes de leur image. Cette démarche contribue à créer une dynamique de partage et de co-construction du récit visuel, où les personnes photographiées sont impliquées de manière active dans la représentation qui est faite d'elles.



Ahllanwasahllan/بي اف نو, 2020, Les photographies prennent place dans le quotidien.

Ahllanwasahllan/بي اف نو, 2022, Latifah découvrant son anniversaire surprise.

Photographie : Amandine Turri Hoelken

Ouvrir un dialogue avec les interlocuteur.ice.s : *Le tableau de chasse* et *Studio Shakhari Bazar* de Gilles Saussier

Les discussions autour des photographies sont récurrentes dans les projets dialogiques. Je pense par exemple au documentaire *Le tableau de chasse* de Saussier. Ce documentaire a comme point de départ un reportage qu'il a réalisé en 1989 à Timisoara, lors de la révolution roumaine. Dans ce projet, il confronte ses images de presse à de nouvelles images, produites quinze années plus tard. Il retourne dans la ville roumaine en 2004, dans le but de présenter aux personnes ayant vécu cette révolution, les photographies qu'il avait réalisées à l'époque. Saussier rapporte que les photographies qu'il a alors montrées aux personnes n'ont pas suscité d'intérêt, sans doute parce que les moments clés de l'insurrection avaient eu lieu avant l'arrivée des reporters étrangers. De plus, aucune photographie (y compris la sienne qui avait fait la couverture de *Stern*) n'a pu prouver la responsabilité de l'armée roumaine dans le meurtre d'une centaine de civils (Saussier, s.d. a). Suite à des échanges avec la population locale, il entreprend une nouvelle démarche : prendre des photographies dans l'une des premières usines à avoir fait grève à l'époque, dans le but de réhabiliter ce passé qui a été faussé et dont beaucoup d'aspects n'ont pas été documentés. Saussier a établi un dialogue afin de comprendre l'autre et de pouvoir faire exister son point de vue. La parole de l'autre a modifié son projet photographique.

De la même manière, pour *Studio Shakhari Bazar* il a exposé soixante-quatorze portraits dans les rues de Dhaka, et a invité les personnes photographiées à venir chercher le leur. En exposant ces photographies dans la rue, puis en les restituant aux personnes photographiées, son but était de recréer un lien avec les habitant.e.s. Il a profité de ce moment pour prendre leurs coordonnées et est retourné par la suite à plusieurs reprises à Dhaka afin de documenter ce qu'étaient devenus ces portraits. Montrer et donner les photographies n'était qu'une première étape du processus documentaire. Cependant, si pour Pataut le dialogue et la rencontre avec l'autre sont une part essentielle et constitutive de son travail, ces propos sont à nuancer et à relativiser du côté de Saussier. Comme il me l'a dit lors d'une récente discussion à propos de son travail, il considère qu'il ne faut pas surestimer la place de l'autre dans ses projets, bien qu'il passe beaucoup de temps avant de faire des photographies à dialoguer avec ses interlocuteur.ice.s, à être dans une position d'écoute. Montrer et discuter des photographies qu'il a prises est important dans sa démarche, car il s'agit avant tout de rendre à l'autre son image, d'être dans un échange du don et du contre don (Mauss, 2010). Parfois, les dialogues qu'il tente d'initier n'aident pas à la construction du projet. Ce qui l'intéresse par-dessus tout, c'est l'écart qui se produit dans la lecture de ses images, entre son intention initiale, celle de la compréhension des personnes concernées, et celle des spectateur.ice.s.



Gilles Saussier, « Vue de Studio Shakhari bazar 1997-2007, l'exposition sous le grand chapiteau, 1997 », *Shakhari bazar*, Dhaka, Bangladesh, Impression pigmentaire 113,6 x 163,5 cm, Centre National des Arts Plastiques. © Gilles Saussier.



Du témoignage à la collaboration : *Nicaragua et Kurdistan : In the Shadow of History* de Susan Meiselas

La collaboration avec les personnes photographiées s’est faite en trois étapes dans le travail de Susan Meiselas au Nicaragua. Elle s’y rend pour la première fois en 1978, afin de couvrir la révolution en tant que photoreporter. Les contraintes du métier de journaliste, qui plus est, en pleine insurrection, la poussent à effectuer un travail rapide, qu’elle réalise dans la colère :

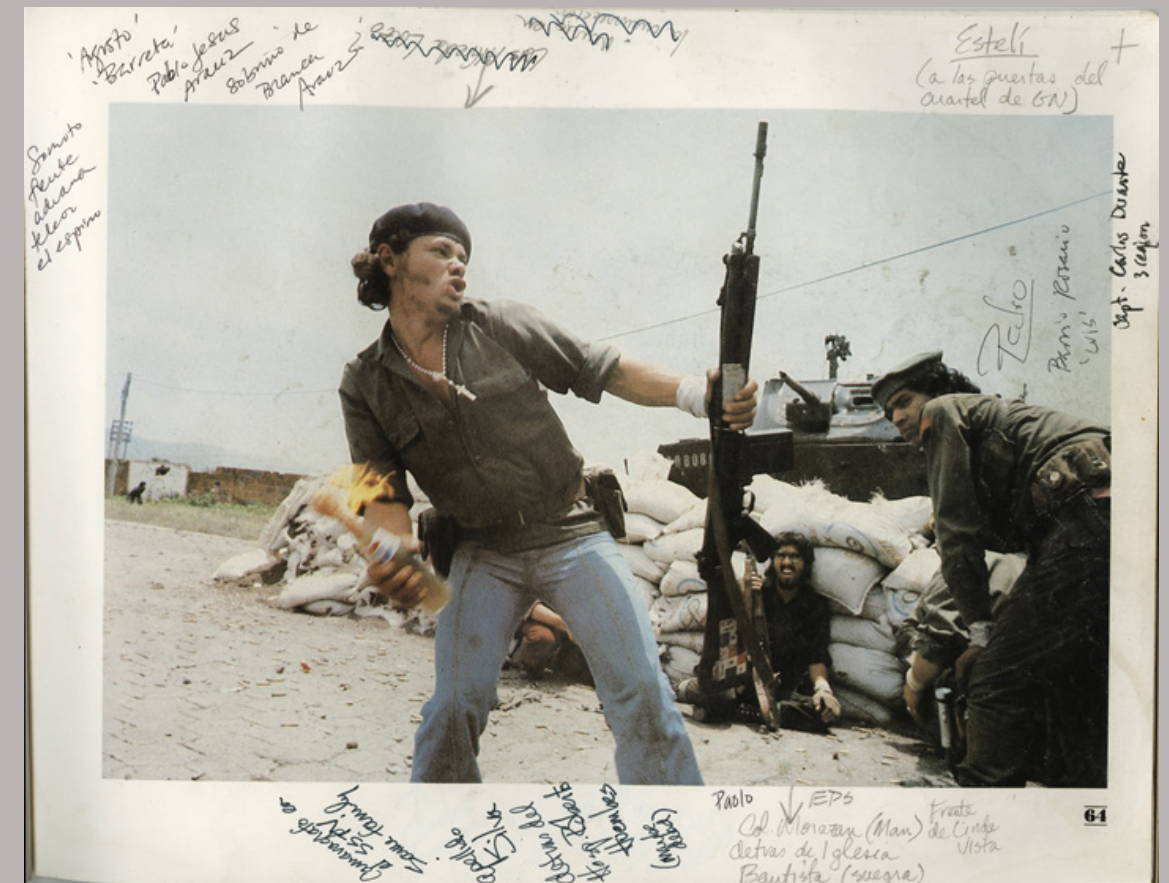
« La plupart du temps, je travaille dans la colère — colère contre moi, contre la situation. Je n'arrive pas à croire à ce qui se passe. Je suis stupéfaite de ce que les gens endurent. Pas le temps d'intellectualiser. Les contradictions se multiplient néanmoins. » (Meiselas, 2017 : 80)

À ce moment, elle ne peut pas pousser aussi loin qu'elle le souhaiterait les procédés collaboratifs qu'elle mettra en place plus tard. Les contraintes de son métier, la difficulté à gagner la confiance des personnes et l'utilisation de l'argentique ne lui permettent pas d'en faire plus. En 1978, l'argentique est la seule option, et les pellicules sont envoyées à New York pour y être développées. Elle n'a la main ni sur ses images ni sur leurs publications. La première méthode collaborative qu'elle met en place est celle de prendre des photographies pour les personnes :

« Des Indiens de Monimbo m'ont demandé de les photographier pendant qu'ils s'exerçaient au lancer de grenades artisanales, prêts à participer à l'insurrection imminente. D'abord réticente, car ils prenaient manifestement la pose devant l'objectif, j'ai tout de même accepté. L'histoire du Nicaragua est tellement méconnue que je me sentais obligée de les aider à rendre leur propre histoire visible. » (Meiselas, 2017 : 72)

Elle a fait de même avec des guérilleros dans les montagnes qui lui ont demandé de faire leurs portraits avant de partir en mission, au cas où ils n'en reviendraient pas.

Cette première expérience ne lui donne l'occasion ni de montrer ni de discuter autour de ces photographies. Elle a remédié à cela en 1981 en publiant son livre *Nicaragua, juin 1978 — Juillet 1979* (2016), dans lequel elle fait le choix de redonner la parole à des acteur.ice.s et des personnes rencontrées lors de la révolution. Le livre comprend soixante et onze photographies présentant une diversité de situations liées à la révolution. Les vingt dernières pages sont composées de lettres et de poèmes écrits par ses interlocuteur.ice.s. On y trouve aussi des statistiques, la chronologie des événements de la révolution ainsi que les légendes des photographies. La version de 2016 donne aussi accès à des informations supplémentaires grâce à la réalité virtuelle. Certaines images, dans la dernière partie de l'ouvrage, renvoient à des extraits de deux de ses projets autour du Nicaragua : les documentaires *Pictures*



Susan Meiselas, *Nicaragua, Notes on Molotov Man in Nicaragua.*  
© Susan Meiselas.



*From a Revolution, et Reframing History.* Dans le travail de Meiselas, une grande importance est donnée à la contextualisation des images, j'y reviendrai.

Dix ans plus tard, elle se rend à nouveau au Nicaragua et emporte avec elle l'édition qu'elle a publiée en 1981. Elle part à la recherche des personnes qu'elle a photographiées :

« Consciente de l'insuffisance des photos face à la puissance politique opposée à la révolution, je suis retournée au Nicaragua une décennie plus tard pour découvrir ce que les personnes que j'avais photographiées pensaient de ces images et ce qui s'était déroulé depuis. Je voulais savoir, rétrospectivement, quelle signification avait eue leur combat et quelles avaient été ses conséquences. J'avais reconstitué les circonstances dans lesquelles étaient nées la plupart de ces photos, mais que représentaient-elles pour eux ? Comment "Molotov Man" vivait-il le fait d'être une icône ? Les existences de tous ces gens que j'avais rencontrés et photographiés avaient suivi des directions différentes. Où étaient-ils à présent ? Livre en main, j'ai commencé par revenir sur les lieux où j'avais travaillé en notant sur chaque page du livre que j'avais consacré à ce conflit ce que les gens se rappelaient de leurs voisins. » (Meiselas, 2017 : 132)

Elle souhaite comprendre ce que les photographies qu'elle avait réalisées à l'époque de la révolution signifient désormais pour les personnes concernées. C'est une autre manière de leur donner la parole, de faire entendre leur voix.

En 1991, lorsqu'elle commence *Kurdistan : In the Shadow of History*, échanger autour des photographies devient le processus central de son projet. Elle ne prend que peu de photographies. Une large partie de son projet repose sur des photographies trouvées dans les archives, mais aussi et surtout sur celles que les personnes qu'elle a rencontrées lui ont confiées. Afin de ne pas priver ses interlocuteur.ice.s de leurs photographies, Meiselas installe sur place un laboratoire de développement pour être en mesure de reproduire les photographies prêtées par les habitant.e.s. Ainsi, la photographie originale reste entre les mains des interlocuteur.ice.s et des contributeur.ice.s, et la photographie reproduite rejoint le projet *Kurdistan*. J'aurai l'occasion de revenir plus en détail sur ce documentaire. Le but, pour Meiselas, est d'établir des contacts avec les sujets qu'elle photographie pour en faire des participant.e.s à ses récits (Gilli, 2020).

Dans *Fish Story*, Sekula ne précise pas la relation qu'il entretenait avec ses interlocuteur.ice.s. La dialogique s'y opère avant tout du point de vue de la connaissance.

### Les avantages d'un travail collaboratif et photographique

La photographie est un médium étonnant pour ses potentialités en ce qui concerne le travail collaboratif et polyphonique. Il peut être laborieux pour un.e interlocuteur.ice de lire un chapitre de thèse ou de regarder des heures de rush vidéo afin de



*Susan Meiselas, Kurdistan : In the Shadow of History. Susan researching photographs at Rafiq's studio, Sulaymaniyah, Northern Iraq, 1993.*

*Photographie : Laura Hubber*

*Susan Meiselas, Kurdistan : In the Shadow of History. Assistan Laura Hubber with translator As'ad Gozeh developing and processing Polaroid film. Sulaymaniyah, Northern Iraq, 1993.*

© Susan Meiselas



donner son point de vue ou d'apporter des corrections. En revanche, pour peu que l'on prenne le temps d'imprimer les photographies sur de petits tirages de lecture (en général 10x15 cm), ou encore que l'on montre une édition, comme l'a fait Meiselas, travailler à plusieurs autour de photographies est presque un jeu d'enfant. La lecture est une activité généralement solitaire et qui demande des allers-retours. Les photographies offrent l'avantage de pouvoir être vues collectivement et en même temps, elles peuvent être manipulées, il est facile de les trier, de les accrocher, de les réorganiser, de les thématiser, de les annoter, d'en discuter, d'expérimenter des séries, seul.e ou en groupe. Pour les photographes dialogiques, montrer les images sert avant tout à permettre aux interlocuteur.ice.s de donner leur avis, à devenir non plus seulement une personne photographiée, mais aussi une personne actrice du projet, dont le point de vue est pris en compte. L'image prise par le photographe n'est pas le dernier acte de la relation, elle n'en est que la prolongation. À cette image viennent s'ajouter des strates de compréhension et de lectures, rendues possibles par le travail collaboratif. Il est aussi important de créer un rapport de confiance. Montrer les photographies s'apparente, par certains traits, à la photo-élicitation. Rose (2016) mentionne quatre avantages promus par les tenants de la photo-élicitation : montrer des images permet d'avoir accès à des éléments qui peuvent être oubliés ou mis de côté dans un entretien sans images, cela permet aussi d'avoir accès à une parole plus émotionnelle, d'explorer plus profondément le quotidien en faisant émerger ce qui est resté implicite jusque-là, et enfin, cela renforce une position d'expert.e vis-à-vis des participant.e.s. La photographie est également un moyen efficace de communication, même en cas de difficultés de compréhension liées au langage.

## 2. Donner des appareils photographiques

### L'apprentissage de la photographie dans le cadre Ahllanwasahllan/بي افان و

Après avoir montré pendant plusieurs mois les photographies réalisées, j'ai souhaité mettre en place une deuxième étape, déjà expérimentée avec ZONE 54 : inviter les participant.e.s à prendre des photographies. Cette fois-ci, j'ai voulu pousser plus loin l'enseignement et l'apprentissage de la technique photographique.

Dès l'été 2018, j'ai appris à Yara et Majd à faire des photographies. Latifah et Essam n'étaient pas intéressé.e.s par cet outil, iels préféraient contribuer par le dialogue et la mise en place de projets. J'ai utilisé la même méthode que celle mise en place lorsque je réalise des ateliers photographiques. Je fais des ateliers auprès de différents publics depuis une dizaine d'années. D'une manière générale, je passe par les mêmes étapes : tout d'abord, j'explique théoriquement le fonctionnement

d'un appareil photographique, en particulier les réglages liés à la lumière et à la profondeur de champ. Cette explication est accompagnée d'exemples que j'effectue en direct avec un appareil reflex numérique (par exemple une même photographie avec deux profondeurs de champ différentes). Nous faisons ensuite quelques exercices théoriques, puis nous procédons à des exercices pratiques. Dans un premier temps, je leur demande de réaliser des photographies très spécifiques (par exemple une personne qui court, en arrêtant le mouvement avec une faible profondeur de champ), puis nous passons à une phase libre afin qu'ils expérimentent la technique photographique selon leurs sensibilités. Leur apprendre à photographier en mode manuel est quelque chose de très important pour qu'ils soient à même de faire des photographies au plus près de leurs envies. Un bon crayon ne suffit pas à faire un bon dessin. De la même manière, donner un appareil photographique ne suffit pas à ce qu'une personne parvienne à s'exprimer avec celui-ci. Apprendre à travailler le regard photographique est à mon sens tout aussi important que de maîtriser l'aspect technique. Afin que nous puissions travailler à peu près avec le même matériel, je leur ai donné un reflex argentique 24x36 à l'issue de cette séance d'initiation. Cependant, l'argentique n'était pas en adéquation avec leur manière de produire et d'utiliser des images. Iels préféraient pouvoir faire beaucoup de photographies et pouvoir les visualiser directement. En 2019, je leur ai prêté un appareil numérique reflex (un Nikon D80, celui avec lequel j'avais fait les premières photographies des zonard.e.s), avant de pouvoir en acheter un de meilleure qualité en 2020 (un Nikon D300, avec un objectif 50 mm). Yara et Majd ont réalisé près de 1000 photographies depuis 2018, le travail et le temps qu'ils ont consacré à ce documentaire sont essentiels et d'une même importance que les photographies que j'ai pu réaliser moi-même. C'est pourquoi il est important que leur matériel soit d'une qualité équivalente au mien.

### Regards croisés : dévoiler d'autres visions du monde

Leurs photographies sont particulièrement intéressantes, car elles permettent de documenter des moments où je suis absente et de montrer leur vision du monde. C'est en apprenant aux personnes à faire des photographies et en les regardant ensuite que je me suis rendu compte de l'importance de cette démarche. On ne photographie — pas toujours — sa mère, son frère, son petit ami de la même manière qu'un.e photographe extérieur.e le ferait. Une partie de ces photographies porte la trace de leur relation et montre leur complicité. Et puisqu'un des aspects les plus importants de l'ethnologie est la compréhension des relations entre les personnes — et/ou entre les personnes et les objets, les lieux, les temporalités, les personnes, les rituels, les institutions, les événements, etc. — pouvoir montrer une

image indiquant la relation telle qu'eux la perçoivent est à mon sens, une source de connaissance précieuse.

J'ai été très étonnée des premières photographies de Yara. Elle porte sur sa nouvelle ville un regard de découverte. Ses photographies me font penser à des photographies de vacances. Je m'attendais à avoir le point de vue de « réfugiés syriens » et j'ai trouvé le regard d'une apprentie photographe qui découvre un nouveau pays, de nouveaux paysages, une nouvelle ville. Grâce à ces photographies, je me suis rendu compte des préjugés et prénotions que j'ai peut-être involontairement eus à leur égard. Cette capacité de la photographie est aussi soulignée par la socio-anthropologue et photographe Sylvaine Conord :

« L'image photographique témoigne du regard de l'ethnologue avec ses *a priori* et ses questionnements, que viendront remettre en question les pratiques et les échanges critiques sur le terrain. » (Conord, 2007 : 19)

Lors d'une discussion avec Yara à propos de l'écriture d'un article, j'ai constaté que son regard a évolué en même temps que sa situation. Au début, ses photographies montraient avant tout des ciels vus de leur appartement, et quelques photographies de plantes prises à proximité de leur lieu de vie. Ses photographies de ciel me renvoyaient l'image d'une personne enfermée chez elle. Elle s'est ensuite mise à photographier la vie courante de sa famille. Les dernières photographies sont consacrées aux moments festifs avec sa famille et ses ami.e.s. Ainsi, ses photographies accompagnent l'évolution de son rapport avec le monde.

Il est important d'adapter un projet selon l'investissement et le temps de chacun des interlocuteur.ice.s. À partir de la fin de l'année 2019, Latifah s'est de plus en plus investie dans le documentaire, au point que nous avons demandé en 2022 une bourse d'aide à la création à la ville de Nancy, que nous avons obtenue. Nous souhaitons qu'une branche de ce documentaire aborde la thématique de l'attente et de l'espoir, importante dans leur quotidien : attente de papiers, espoir que ceux-ci permettront un meilleur quotidien ; attente d'une formation, espoir que celle-ci permettra de trouver du travail ; attente de nouvelles de la famille restée en Syrie, espoir que la situation s'arrangera pour eux. Latifah m'a proposé de réaliser elle-même toute une partie de ce projet, en menant des entretiens avec des personnes syriennes restées en Syrie et en interrogeant sa famille. Nous avons travaillé tou.te.s ensemble, via WhatsApp afin de réfléchir aux photographies à prendre et aux entretiens à mener. Pour des raisons de sécurités, lorsque Latifah s'est rendue en Syrie, elle a préféré faire ce travail avec son téléphone portable, et non avec un reflex, bien trop voyant.

Lorsque je suis avec eux, je ne prends plus mon appareil photographique. J'utilise directement le leur et inversement. Parfois j'apporte mon ordinateur portable afin de pouvoir y transférer les clichés à partir de leur appareil photo. Il y a une mise en



Ahllanwasahllan/بي افنو, 2018, Ciel.

Ahllanwasahllan/بي افنو, 2021, Strasbourg.

Photographie : Yara



commun du projet. Lorsque nous discutons, il n'y a plus de différence entre mes photographies et les leurs. Ce qui compte, c'est ce que la photographie représente pour nous.

### Laisser l'autre composer son récit : Meiselas et Pataut

Dans une démarche comparable, quoiqu'un peu différente, Meiselas a trouvé d'autres moyens de laisser l'autre composer lui-même son récit. Elle a, par exemple, demandé à des personnes kurdes ou issues de la diaspora de lui envoyer des photographies pour son projet *akaKURDISTAN*, plateforme web<sup>20</sup> devenue exposition à partir de 1998 :

« Après la publication du volume en 1997, alors que de nombreux documents et témoignages personnels continuaient de lui parvenir, Susan ressentit la nécessité de transcender les limites rigides du livre d'histoire et de créer un espace plus ouvert pour la mémoire collective. Elle conçut donc *akaKURDISTAN* [alias Kurdistan], une archive web destinée à prolonger le livre et, avec un peu de chance, à constituer le tremplin d'une participation durable. Le site web, qui recense les principaux événements, pour la plupart tragiques, qui se sont produits depuis 1900, poursuit son travail à ce jour, constituant l'une des rares archives de l'histoire collective du Kurdistan avant, peut-être, qu'une archive officielle ne voie enfin le jour. » (Önol, 2018 : 126)

Une exposition itinérante a été réalisée à partir des témoignages et des images recueillis sur le site internet, et des ateliers mis en place dans différentes villes d'Europe et d'Amérique auprès de la diaspora kurde. Des livrets ont ensuite été produits puis accrochés sur une carte colorée de la région et de l'Europe où ne figurent pas les frontières kurdes. Le but de ce projet est « de mettre en commun des contributions afin d'enrichir la mémoire collective » (Meiselas, 2017 : 182).

Dans *Sortir la tête*, Marc Pataut a travaillé sur la représentation du pays de Tulle. S'il n'a pas distribué d'appareils photographiques, il a demandé à des personnes au début de son projet de les amener sur des lieux représentant pour eux le pays de Tulle, afin de photographier ce qui était important selon eux.

### La co-création photographique : redéfinir le regard à travers des ateliers participatifs

Donner des appareils photographiques n'est pas commun, même dans un documentaire dialogique. Bien que le point de vue de l'autre soit central, il est souvent mis en place par le photographe. Pourtant, certaines démarches, comme les ateliers de



Susan Meiselas, *Kurdistan : In the Shadow of History*. Screenshot of *akaKurdistan* website, 1998.

Susan Meiselas, *Vue d'exposition « Kurdistan: In the Shadow of History », Story Map, FOMU, Antwerp, 2023, Photographie de We Document Art. © Susan Meiselas.*

<sup>20</sup> <http://www.akakurdistan.com>

pratique artistique, sont des activités qui permettent à l'autre de créer des images. Des ateliers de ce type ont notamment été réalisés par Pataut : *Aulnay sous quoi?* (1997) ; *Toujours ou jamais* (2009).

Néanmoins, la pratique des ateliers me paraît plus courante aujourd'hui. Cela pourrait s'expliquer par la récente reconnaissance des photographies faites par d'autres dans le monde de l'art, ou par la simplicité d'accès à la photographie qu'offre le numérique, ou encore par la multiplication d'ateliers artistiques mettant à contribution le public. Je pense notamment aux travaux de la photographe et chercheuse Hortense Soichet qui a réalisé en 2013 *Esperem*, un projet avec des femmes de la communauté gitane de l'Espérance, située à Berriac, dans l'agglomération de Carcassonne, et dans lequel toutes les participantes ont fait des photographies. Au cours de ce travail, elle a rencontré des femmes gitanes, qui faisaient de la photographie depuis vingt ans avec la structure du Graph à Carcassonne. Lors de la première rencontre, Soichet est arrivée avec un appareil argentique moyen-format et un trépied. Elle souhaitait photographier l'intérieur des maisons. L'angle choisi pour témoigner de leur quotidien a peu intéressé ces femmes. Dans une démarche de co-construction, Soichet a cherché à s'adapter à leurs envies, à trouver un terrain d'entente pour construire le projet avec elles. C'est ainsi qu'elle a rangé son appareil argentique, et est passée au numérique à l'instar des femmes qu'elle avait rencontrées. Elles ont dès lors commencé à photographier le quartier. Cette adaptation à l'autre a profondément modifié le projet et l'approche d'Hortense Soichet. Les femmes avaient l'habitude de réaliser des portraits — approche qu'elle n'avait pas eue auparavant — et elle s'est mise à faire de même. Les femmes, à la manière de Soichet, ont mené des entretiens avec les habitant.e.s. Les photographies et les entretiens ont été publiés dans le livre *Esperem* (2016). Partant de l'idée que ce travail est collectif, les photographies ne sont pas signées :

« J'ai déjà eu l'occasion de mener un projet avec un groupe de femmes amatrices à Berriac. Lors de l'élaboration de ce travail, l'écriture collective s'était imposée : nous avons rapidement fait le choix d'associer nos photographies par une signature commune. Mon rôle ne consistait pas à les initier à la photographie, mais bien à construire ensemble un travail, à lier nos regards pour documenter la spécificité de leur mode de vie. » (Soichet, 2022 : 92)

Ces photographies, qui montrent la vision que les femmes ont de leur propre quotidien, sont intéressantes, car elles vont à rebours de l'iconographie qui prédomine généralement sur les communautés gitanes. Les photographies sont épurées, descriptives des lieux d'habitations. De la dignité et une certaine fierté à vivre dans cette communauté s'en dégagent. De la même manière, elle a travaillé avec des femmes dans une maison de quartier à Ivry-sur-Seine, de 2019 à 2021. Tout comme ce qu'il s'est passé avec *Esperem*, les premières rencontres ont modifié le projet initial. Soichet souhaitait photographier la vie courante dans cette maison de quar-



Hortense Soichet, 2013-2015, *Esperem*.  
© Hortense Soichet



tier. Les femmes, peu intéressées par l'idée de photographier ce bâtiment dans lequel elles passaient déjà beaucoup de temps, ont voulu faire des photographies de leur quartier :

« Elles ont été nombreuses à exprimer leur souhait de photographier à l'extérieur. Je n'avais pas envisagé cela, mais arpenter le quartier d'Ivry-Port avec elles m'a semblé finalement pertinent. Lors d'une rapide initiation à la photographie à partir du portrait, je leur ai fait découvrir les différents types de plans, le cadrage, l'exposition et la gestion de la lumière. » (Soichet, 2022 : 91)

Après avoir appris aux femmes à prendre des photographies, des marches photographiques ont été organisées dans la ville. Photographier leur environnement a permis de montrer une multiplicité de points de vue :

« Cette hétérogénéité s'observe dès la première page, celle-ci indiquant que les photographies présentées dans le livre sont le fruit du travail combiné d'Hortense Soichet et de photographes amatrices ayant accédé à cette pratique grâce à l'atelier mis en place par la photographe dans le cadre de sa résidence. » (Buliard, 2023)

À la différence d'Esperem, dans lequel les photographies avaient été mises en commun, c'est la pluralité des regards qu'elle a souhaité mettre en avant ce nouveau projet :

« Ici à Ivry, j'ai choisi de m'immiscer dans un collectif que nous formions elles et moi et d'envisager la construction d'un regard pluriel. Mais cette fois-ci, chaque participante a développé une écriture distincte, suffisamment identifiable pour qu'on décide de créditer chaque photographie. » (Soichet, 2022 : 93)

Pour ces deux projets, le travail de co-création a modifié le projet initial, en s'adaptant aux envies des personnes rencontrées. L'enjeu de ces rencontres est de co-construire un projet en s'appuyant sur les connaissances du terrain des interlocuteur.ice.s. Cela amène le photographe à de nouvelles expérimentations, comme les portraits ou les marches photographiques.

Cette pratique, si elle n'est que peu pratiquée par les photographes ici étudié.e.s, existait pourtant déjà à l'époque. Je pense au groupe APO (Association des Photographes Ouvriers), initié par la presse communiste à l'occasion de la création de la revue *Nos Regards*. Ce groupe était constitué d'ouvrier.e.s éduqué.e.s au regard par des photographes professionnel.le.s et avait pour mission de photographier leurs conditions de travail (Ferret, 2021). Certaines de ces photographies ont été publiées aux côtés de photographies du groupe de l'AEAR, dont j'ai parlé plus tôt. Leur but était de déconstruire l'image véhiculée par la culture bourgeoise sur les ouvrier.e.s et que ces dernier.e.s soient les vecteurs des représentations projetées sur eux. Les photographies étaient réalisées par et pour eux (Ferret, 2021). Il en est de même, en vidéo cette fois-ci, avec le groupe Medvedkine entre 1967 et 1974, dont faisaient partie, entre autres, Jean-Luc Godard, Chris Marker et Joris Ivens. Ces deux approches



Hortense Soichet, 2019-2020, Hier, on est sorties faire des photos.  
© Hortense Soichet



restent très liées au monde ouvrier et communiste, et sont peut-être principalement à concevoir comme des œuvres militantes, bien que leurs aspects documentaires ne soient pas négligeables.

Donner des appareils photographiques à l'autre permet d'avoir accès à de nouveaux points de vue sur le monde qui nous entoure et de déconstruire le regard extérieur porté sur les personnes concernées. Cela nous fait découvrir les liens qui existent entre les personnes, le rapport qu'elles entretiennent avec leur environnement et permet d'avoir accès directement à leur vision du monde, qui est différente de celle du chercheur.e extérieur.e à la situation. De ce point de vue, donner des appareils photographiques, tout en apprenant en amont aux personnes à s'en servir, est une excellente méthode dialogique.

### 3. Expérimenter la monstration

#### Construire ensemble : les trois étapes de restitution d'Ahllanwasahllan/بي افانو

Je regrette, pour *ZONE 54*, de ne pas avoir appris aux zonard.e.s à monter une exposition : apprendre à trier des images, à composer des séries et à choisir la dimension des photographies, etc. J'ai voulu faire les choses différemment pour le documentaire *Ahllanwasahllan/بي افانو*. Faire une exposition ou une photographie nécessite des savoir-faire. C'est pourquoi nous avons expérimenté trois formes de restitution de 2019 à 2021.

En 2019, nous avons collaboré à une première restitution en exposant des tirages de lecture au CRI des Lumières, un lieu dédié à la photographie à Lunéville. L'objectif était d'explorer une mise en espace non définitive. Durant plusieurs journées passées ensemble, nous avons choisi les thèmes à aborder, défini la scénographie et sélectionné les images. Au préalable, j'avais trié toutes les photographies selon différentes thématiques telles que la nourriture, le voyage, la famille et les ami.e.s. Ensuite, nous avons choisi les images les plus représentatives de chaque catégorie et élaboré plusieurs récits. Cette démarche collaborative, impliquant la construction complète du projet, de la collecte d'images à la restitution, a marqué un tournant significatif dans notre relation. Latifah, qui était encore assez méfiante à mon égard, s'est depuis davantage impliquée dans ce projet. Au printemps 2020, Yara et moi avons réalisé un portfolio. Le confinement nous a contraintes à expérimenter le travail à distance. Ce portfolio raconte son quotidien, depuis son arrivée en France en février 2018 jusqu'au printemps 2020. Nous l'avons créé pour faire un dossier de présentation de notre projet, et rechercher des financements et des lieux d'expositions. Enfin, en 2021, nous avons monté un diaporama sonore sous la forme d'une vidéo. Cette dernière a été diffusée lors d'un colloque qui portait sur la représentation de la migration. J'ai



Ahllanwasahllan/بي افانو, 2019, Tri des photographies.

Ahllanwasahllan/بي افانو, 2019, Vue d'exposition, CRI des Lumières

Photographies : Amandine Turri Hoelken

d’abord travaillé sur une première version, puis nous en avons discuté ensemble : quelles photographies enlever/ajouter ? Quelles thématiques sont trop ou trop peu abordées ? Suite à cet échange, nous avons décidé d’enregistrer un nouvel entretien autour de la thématique du colloque et de recommencer un deuxième montage avec Majd. Nous avons ajouté de nouvelles photographies, modifié l’ordre d’apparition de certaines et nous avons reconstruit presque entièrement la bande sonore en utilisant ce nouvel entretien, mais aussi des entretiens et des sons d’ambiance enregistrés depuis le début du projet. Ces trois expériences nous ont peu à peu permis d’appréhender et d’apprivoiser la masse de matériaux visuels et sonores que nous accumulons depuis 2017.

#### Co-construire l’exposition : les démarches de Pataut et Soichet

Le projet *Sortir la tête* de Pataut, s’est aussi construit en concertation avec ses interlocuteur.ice.s. De petits tirages ont été imprimés, les thématiques ainsi que le dispositif de monstration ont été choisis ensemble.

Les projets collaboratifs de Soichet mettent aussi en place un travail de co-construction lors de la finalisation de ses documentaires. Pour *Esperem*, la maison d’édition Créaphis (éditeur du livre) s’est rendue à deux occasions à Carcassonne afin de construire le livre avec l’ensemble du groupe. Une première rencontre a permis de faire un point sur les enjeux d’une édition, les différentes étapes à mener, etc. Suite à cette rencontre, Hortense et les femmes de la communauté gitane ont commencé à trier ensemble les photographies. En accrochant des tirages de lecture sur un mur, en discutant, le fil conducteur du livre s’est révélé. Créaphis est ensuite revenu pour la finalisation de cet ouvrage. L’exposition s’est aussi décidée avec les femmes. Elles étaient présentes pour la première exposition d’*Esperem* à Paris et ont organisé plusieurs rencontres à Carcassonne, parfois sans la présence d’Hortense Soichet. Pour certaines de ces rencontres, ce sont elles qui s’occupaient de dédicacer les livres. Les femmes ont poussé plus loin ce projet, en transformant les entretiens réalisés en une lecture mise en scène. Le projet ainsi mené est devenu autant le leur que celui de Soichet.

Il est important de préciser que les méthodes décrites ici ne sont pas les seules possibles. Les manières de travailler autour de la photographie dialogique varient selon les sujets, les thématiques et les manières de faire des photographes. Le but étant de trouver des moyens d’inclure les interlocuteur.ice.s non seulement dans la collecte d’information — ce que l’ethnologie fait depuis toujours — mais aussi dans l’analyse scientifique, l’expérience artistique et la restitution.

#### 4. D’autres socialisations

##### Rencontre entre les interlocuteur.ice.s et les spectateur.ice.s

D’autres manières de faire permettent de donner une place à l’autre dans des œuvres dialogiques. J’ai mentionné plus tôt les ateliers réalisés par certains photographes comme Pataut ou Meiselas. C’est également une méthode que je mets régulièrement en place dans mes projets ayant une temporalité plus réduite. Les ateliers, contrairement au temps long et diffus du documentaire, n’existent que dans une temporalité très restreinte. S’ils ne peuvent remplacer le temps long du terrain, ils sont des outils efficaces de collaboration. Les participants s’engagent volontairement dans cette démarche, contribuant activement à la création artistique en partageant leur point de vue et leur expérience avec l’artiste.

Je pense aussi aux rencontres organisées entre les personnes photographiées, le photographe et le public. Les vernissages constituent des moments propices à ces rencontres, comme je l’ai évoqué précédemment avec *ZONE 54*. Des rencontres avec les spectateur.ice.s lors de l’exposition au CRI des Lumières en 2019 ont modifié en profondeur le projet *Ahllanwasahllan*/بي اف ن و. Durant un week-end, nous étions présents, la famille Qoutainy et moi, afin d’accueillir les visiteur.se.s et d’échanger avec eux. Le choix des images et la scénographie que nous avons choisie ont renvoyé aux spectateur.ice.s une image misérabiliste de l’immigration syrienne. Lorsqu’iels ont découvert leur histoire, plusieurs personnes ont pris des membres de la famille dans les bras. Malgré nos efforts à essayer de dresser une histoire objective, en montrant les difficultés tout comme les réussites, cela n’a pas suffi à casser la représentation misérabiliste de l’immigration. Nous avons alors envisagé d’autres formes de monstration — dont celle à laquelle nous pensons actuellement, plus immersive —, afin de contrer cette représentation. Bien que cette idée ne soit pas encore aboutie, nous réfléchissons à une installation, qui reprendrait de manière métaphorique — ou non — un appartement. Les différentes pièces et objets de cet appartement seraient composés comme des indices en lien avec leurs vies : un journal quotidien comportant des informations clés sur la Syrie et la révolution, un album de famille recensant les moments clés de leur quotidien, un téléphone portable affichant une ou plusieurs conversations sms afin d’illustrer les relations à distance, etc.

Allan Sekula a poussé plus loin encore la rencontre entre les Dockers et le public en organisant en 1999 une exposition sur le *Global Mariner*, un ancien cargo transformé en musée itinérant par l’International Transport Worker’s Federation (ITF), pour alerter le public de port en port sur les conditions de travail en mer :



« Ce navire propose un contre-usage de la mer : en lieu et place de la concurrence sauvage entre tous, il sert au rapprochement et à la coopération entre les peuples. Une sorte d'utopie, proche de la République universelle imaginée par James<sup>21</sup>, et avant lui par les anarcho-syndicalistes des années 1920, qui rêvaient à "une dictature ouvrière sur toutes les mers du monde", soit un réseau révolutionnaire qui, opposé au réseau mondial du commerce, relierait entre eux les travailleurs comme sujets. » (Le Demazel, 2021)

### Créer son public : rencontres et débats à destination des spectateur.ice.s

Les débats sont des pratiques courantes au sein des projets dialogiques. Dans le cadre du projet *Sortir la tête* de Pataut, cette dynamique a pris la forme de plusieurs rencontres organisées dans le pays de Tulle. Lors des trois expositions de ce projet, des débats étaient organisés entre les interlocuteur.ice.s, les spectateur.ice.s et des associations comme la Confédération paysanne. De manière similaire, Saussier s'investit également dans la médiation de ses expositions, en cherchant à établir un dialogue direct avec le public. Son engagement se traduit par sa participation à des rencontres où il met en scène son travail à travers la parole. Par exemple, *Le tableau de chasse* était présenté par le biais d'un diaporama dans des centres d'art et des librairies, mettant ainsi en lumière la volonté de Saussier d'aller au-delà de la simple exposition.

Des rencontres entre les Dockers et les spectateur.ice.s ont également été organisées par la Fondation Tapiès à Barcelone, lors de l'exposition *Fish Story* et *The Dockers' Museum/Ship Of Fool* de Sekula. Ces visites ne se limitaient pas à une simple présentation artistique. Elles étaient également l'occasion pour les Dockers de rendre hommage à l'œuvre de Sekula, décédé en 2013, et de témoigner directement de leurs conditions de vie et de travail. Cet exemple illustre bien la dissolution des frontières entre la photographie et la réalité dans les projets dialogiques, où l'objectif n'est pas seulement de représenter le monde, mais aussi de vivre une expérience au sein de celui-ci.

De mon côté, au fil des années, j'ai cherché des formes d'exposition légères, ne nécessitant pas l'équipement d'un musée, afin de pouvoir présenter mes travaux dans des lieux autres que les centres d'art traditionnels. L'objectif est de toucher un public directement concerné par les thématiques abordées dans le documentaire. Dans cet ordre d'idée, j'ai évoqué précédemment l'exposition de *ZONE 54 : I Love You Fuck Off* montrée en décembre 2023 aux rencontres des « Jeunes en errances », organisé par François Chobeaux, à l'IRTS de Nancy. *ZONE 54 : Unresctrited Area* sera également exposé à la mairie de Nancy à partir de janvier 2024 dans le cadre de la Nuit



Allan Sekula, *Good ship bad ship (Limassol) 1-2*.  
The good ship is the left image of the horizontal diptych.  
Courtesy the Allan Sekula Studio.

21 Cyril Lionel Robert James (1901-1989) est un écrivain, critique littéraire, historien et révolutionnaire caribéen.



de la Solidarité, une initiative nationale visant à recenser et identifier les besoins des personnes sans-abri. Les organisateur.ice.s de cet événement ont choisi de mettre en avant ce documentaire à la mairie afin de sensibiliser les habitant.e.s à la réalité de la marginalité. Dans le même esprit, j’ai exposé les photographies (accompagnées d’une bande sonore) de *Les femmes au plateau* lors de la soirée d’inauguration de la future Maison des femmes à Nancy. Ces œuvres avaient déjà été présentées en 2022 pour la journée du 8 mars dans les locaux de la Clairière, une association au Haut-du-Lièvre, et le seront à nouveau au conseil départemental de Meurthe-et-Moselle en 2024, à l’occasion de la même journée dédiée aux droits des femmes.

De façon similaire, le dispositif immersif que nous envisageons pour *Ahllanwasahllan/ب.ي.ا.ف.ن.و*, a pour but d’impliquer davantage les spectateur.ice.s en tant qu’agent.e.s, et non en tant que simples visiteur.se.s.

\*  
\*   \*

Montrer, donner et apprendre à faire des photographies a comme finalité la mise en œuvre d’un projet commun. Le but de toutes ces étapes de collaboration et de dialogue est que les interlocuteur.ice.s puissent se réapproprier les images et le projet. Cela permet de passer progressivement du « je » au « nous ».

Ces méthodes nécessitent de nombreuses discussions avec les interlocuteur.ice.s. Je passe beaucoup de temps à clarifier et expliquer le projet. Six ans après le début du documentaire *Ahllanwasahllan/ب.ي.ا.ف.ن.و*, je continue de montrer et de donner les photographies, de prendre à chaque fois le temps de discuter autour de celles-ci et de les trier avec les participant.e.s. Pour chaque projet, sans exception, nous réfléchissons ensemble aux thématiques et récits que nous souhaitons aborder. C’est un travail qui nécessite beaucoup d’adaptation, de tâtonnements, de doutes, de remises en question et parfois de tensions. Ces méthodes de recherche tentent de mettre en place une relation horizontale dans laquelle les interlocuteur.ice.s deviennent progressivement les collaborateur.ice.s durant le processus de recherche, de la collecte d’information à la restitution. Je reviendrai sur les différents rôles du photographe dans une section ultérieure.

La reconsidération des rôles de chacun implique que toute personne a son mot à dire et construit le projet avec le photographe, cela induit d’autres changements. Cette redéfinition des dynamiques relationnelles a des répercussions directes sur l’acte photographique lui-même. Dans une approche dialogique, la photographie, à rebours de la théorie moderniste, ne se suffit pas à elle-même. Elle n’est qu’un acte parmi d’autres, un moyen d’inciter à la rencontre, à l’échange et à la socialisa-

tion. Jean-François Chevrier écrit à propos de Pataut qu’il pratique la photographie comme un outil et un support d’interaction, qui se mêle à un terrain commun d’expériences (Pataut, 2003 : 139). Le photographe ne se contente pas d’observer passivement, il est dans ce qu’il photographie, il intervient, il performe et le résultat est un dialogue entre ce qui advient et découle de sa présence. La notion d’acte revêt une importance particulière, car elle renonce à l’idée de l’image photographique comme quelque chose de transparent et universel. L’acte est ancré dans le temps et dans l’espace, il a besoin d’un contexte pour être correctement interprété. J’aborderai ces aspects plus tard.

Par ailleurs, les documentaires sont pensés par et pour les personnes photographiées, les premiers spectateur.ice.s étant souvent les interlocuteur.ice.s eux-mêmes.

## c. Des expositions par et pour les interlocuteur.ice.s

### 1. Un travail ancré dans des territoires

L’exposition, pour Sekula, est un moyen d’entamer un dialogue avec les personnes concernées par son propos. Il y a pour lui une relation précise et urgente entre les thématiques du travail et le cadre de vie de son public. Sa grande enquête documentaire *Fish Story* (1989 – 1995), portant sur le commerce maritime, a notamment été présentée dans de nombreux ports : Rotterdam, Calais, Vigo, etc. Ports dans lesquels il s’était rendu pour réaliser son documentaire. Ces propos font écho à ceux de Pataut pour qui l’enjeu est de former des groupes dans lesquels une action est possible :

« Cette intimité est celle d’un territoire, d’une relation de proximité. C’est aussi une forme, celle du proche en proche, dans le travail continu de la parole, de la proximité et de l’intimité. Le premier public est constitué de ceux avec lesquels je fais le travail. Il y a nécessité de retrouver des lieux, des territoires, des groupes d’individus dans lesquels une action est possible. » (Pataut, 2001 : 302)

Dans cette perspective, le territoire est un élément central qui permet d’établir une connexion entre l’espace physique exploré et les actions entreprises. Il constitue le cadre concret dans lequel se déroulent les interactions, les rencontres et les dynamiques sociales qui animent les documentaires dialogiques. Les documentaires que j’aborde ici se concentrent tous sur des localités bien définies, allant de la ville (Nancy, Dhaka, Timisoara) à des espaces (Cornillon, Pays de Tulle, la mer), en passant par des pays (Nicaragua, Kurdistan) et des communautés se reconnaissant comme tels (zonard.e.s, kurdes, réfugié.e.s, dockers). C’est à l’intérieur de cet espace délimité que prennent place les rencontres. Parfois, comme dans le cas du projet *Sortir la tête* de

Pataut, la restitution peut se révéler complexe à appréhender en dehors du contexte territorial dans lequel le travail a été réalisé :

« Exposer des images de Tulle ailleurs est plus difficile que mettre des images d'ailleurs à Tulle, parce que Tulle s'est constitué comme un pays. Comment faire aujourd'hui un objet, une pièce comme on dit, avec des gens qui sont plutôt urbains, qui ne se posent pas la question du pays en ces termes-là ? Que faut-il rajouter ? Ils vont voir des vaches, des paysans. Ils ne vont pas voir Jean Mouzat et Dominique Fleygnac, comme on les voit à Tulle en pouvant les nommer. Maintenant, mon travail va consister à savoir comment cette exposition qui a été montrée à Chanteix, à Gumond, à Sérilhac et à Tulle va pouvoir l'être dans d'autres lieux, à Paris, à Marseille ou à Berlin.

Si je déplace l'exposition ailleurs, il y a nécessité de situer les personnages et de créer un contexte. C'est ce que j'ai fait à Tulle. » (Pataut, 2001 : 299)

Les expositions vont au-delà de simples présentations artistiques. Elles incarnent un moyen privilégié d'établir un dialogue avec les personnes concernées, créant une connexion entre les thématiques explorées et les participant.e.s. Ces approches soulignent l'importance du territoire dans les documentaires dialogiques.

## 2. L'exposition comme contre-don

Dans un documentaire dialogique en se plaçant à côté de ses interlocuteur.ice.s, les photographes, construisent leur travail avec, sur et parfois pour eux. S'opère alors un changement : les interlocuteur.ice.s deviennent les premier.e.s spectateur.ice.s du projet. C'est ce que nous avons pu voir plus tôt à propos l'exposition *ZONE 54* au CCGP à Nancy ou encore celle d'*Ahllanwasahllan/ب.ي.ا.ف.ن.و*, ayant eu lieu au CRI des Lumières. Cet aspect est fortement pris en considération dans les autres projets dialogiques étudiés ici. Pour Saussier, la production artistique appartient à l'endroit où elle a été produite, exposer *in situ* est important :

« La logique des images autonomes satisfait sans doute à la mobilité des marchés de l'art ou de la presse, mais le dessein documentaire tel que je le conçois privilégie l'exposition *in situ* et la volonté de récit par le montage des images en série. » (Saussier, 2001)

Quand il est impossible d'exposer sur le territoire où a été mené le projet, comme cela a pu être le cas pour *Kurdistan : In the Shadow of History*, de Meiselas, c'est le médium du livre qui fait office de restitution. Livre devenu pour certain.e.s l'équivalent d'un album de famille :

« Le livre kurde est lui aussi le fruit d'une collaboration donnant voix à plusieurs personnages, qui ne font pas partie d'une même famille, mais d'une même communauté. Plusieurs des portraits de famille qui jalonnent l'ouvrage sont ainsi directement annotés par leurs possesseurs. [...] D'après les membres de l'Institut kurde de Paris, le livre joue bien le rôle d'un album de famille, qui donne aux Kurdes un sentiment de fierté et d'appartenance à une communauté. Lors de repas avec des amis, il peut être montré aux invités, exactement comme l'on montre son propre album de famille. C'est aussi un cadeau que l'on peut offrir pour le Nouvel An (*newroz*). Le livre donne sans doute un prestige, une légitimité à cette structuration propre à l'identité kurde par la famille et la transmission de récits. » (Bouveresse, 2014 : 19)

Cette caractéristique est commune à tous les documentaires étudiés. Elle permet, écrit Carles Guerra, en parlant des travaux de Meiselas, de « réparer et de compenser la pernicieuse tendance de la photographie moderne à exploiter ses sujets, la photographie les considère comme les premiers récepteurs de son travail » (Guerra, 2018 : 73). Exposer sur le territoire concerné est aussi une manière de remercier les personnes ayant collaboré, de mettre en place un don et contre-don :

« J'avais toujours éprouvé le besoin d'établir un dialogue avec mon sujet, toujours tenté de redonner une part de ce que j'avais pris. » (Meiselas, 2017 : 80)

## 3. L'exposition comme processus de dialogue

En impliquant les personnes photographiées lors de l'exposition, les photographes établissent un lien entre les images présentées et les individus qui y apparaissent. Ces expositions vont au-delà de la simple représentation visuelle en intégrant des éléments tels que des textes, des performances théâtrales et des débats.

Pour son projet *Sortir la Tête*, Pataut a réalisé trois expositions itinérantes à l'intérieur de ce territoire, à l'occasion desquelles diverses rencontres ont été organisées. Comme me l'a confié Marc Pataut lors d'un entretien en 2017 :

« Ce qu'il y a d'intéressant c'est que les gens qui étaient sur les photos étaient aussi dans la salle pour le vernissage. L'idée de ce travail c'était le réseau, mais aussi la question : "comment est-ce qu'on constitue un public ?" Est-ce qu'il suffit que tu ouvres l'exposition et que les gens entrent, ouvrent, viennent ou est-ce qu'un public se fabrique ? J'aime bien cette idée que les gens que tu photographies, les gens avec qui tu travailles, soient déjà le public de l'exposition. Ensuite on voit comment on peut amplifier ça et comment créer un public acteur. Donc les gens étaient à la fois en photographie, il y avait leurs textes, leurs textes avaient été faits par l'atelier théâtre de peuple et culture et avaient été mis en voix et en parole. J'avais fait une vidéo pour retracer tout ça. On y voyait les gens à la fois en vrai, leurs paroles, leurs photos, le théâtre et les débats auxquels ils participaient. »



Pour la première exposition de *Studio Shakhari Bazar*, comme je l'ai déjà mentionné, Saussier a exposé soixante-quatorze portraits d'habitant.e.s dans les rues de Dhaka sur lesquels les personnes étaient à même de se reconnaître facilement. Cette exposition, ouverte le 19 mars 1997 a lentement pris fin au fur et à mesure que les personnes photographiées venaient chercher leurs portraits. Il en a profité pour leur demander leurs coordonnées et les a retrouvées par la suite. Il a ensuite photographié ses propres images dans les lieux dans lesquelles elles se trouvaient, a fait de nouveaux portraits et a distribué les anciens. Les images ainsi diffusées sont devenues le fil conducteur d'un processus qui s'est poursuivi sur plusieurs années. Le travail continuant de se déplacer, il est peu à peu devenu le photographe du quartier et a créé des liens de plus en plus forts avec les habitant.e.s.

Dans ce type de travail, le processus d'exposition implique directement les personnes photographiées, et renforce les liens entre le photographe et les personnes photographiées.

#### 4. Des spectateur.ice.s aux acteur.ice.s impliqué.e.s

Les interlocuteur.ice.s devenu.e.s spectateur.ice.s ne sont pas pour considéré.e.s comme des consommateur.ice.s. En tant que collaborateur.ice.s iels continuent à agir dans le documentaire, à le construire, à donner leur opinion grâce à leur présence, à des débats, à leur collaboration. Encore une fois, il s'agit de ne pas figer l'autre en le représentant.

Du début du projet à son exposition, le documentaire dialogique ainsi que tou.te.s les acteur.ice.s se situent dans un continuum. Une fois les photographies finies, il n'est pas question de rentrer chez soi afin de transmettre les connaissances acquises à un autre public. L'enjeu principal est de restituer l'expérience et les connaissances en question aux personnes impliquées.

Ce lien entre spectateur.ice.s et interlocuteur.ice.s est important dans la photographie documentaire dialogique. La dialogie n'est pas qu'une attitude de dialogue sur le terrain, elle traverse de part en part toutes les étapes de la création, jusqu'à la forme finale. C'est alors naturellement que les personnes photographiées sont aussi agentes lors des expositions. Les projets sont construits avec et pour eux.

Les interlocuteur.ice.s ne sont pas les seules personnes concernées par les expositions, comme l'a souligné Pataut, l'enjeu est de construire un public, appelé à être lui aussi participant dans le documentaire. L'objectif est de trouver des formes qui puissent être compréhensibles pour le public local et pour le public venu de l'extérieur, d'un autre milieu social, culturel et parfois géographique — je pense en particulier aux travaux de Meiselas et de Saussier, réalisés dans des pays éloignés de celle de leur culture d'origine.



Gilles Saussier, « Vue de Studio Shakhari bazar 1997-2007, porteuses d'eau, 2001 »,  
Shakhari bazar, Dhaka, Bangladesh, Impression pigmentaire 113,6 x 163,5 cm.  
© Gilles Saussier.



## d. De la participation au témoignage

### 1. Constituer un public large, concerné et impliqué

Ces photographes proposent un processus dialogique de réception. Iels tentent de tirer un fil entre l'expérience du photographe, le contexte des prises de vues, les interlocuteur.ice.s et la réception des spectateur.ice.s. En questionnant et en apportant certaines connaissances, le documentaire contribue à construire l'édifice de la pensée des spectateur.ice.s. Vu sous cet angle, le documentaire dialogique propose au public une ouverture sur le monde, une interrogation permanente, un partage de connaissances, des expériences et des doutes.. Cette vision du documentaire se répercute sur le public visé : si un public scientifique n'est pas prioritairement ciblé, celui d'une galerie ou d'un musée ne l'est pas nécessairement non plus. Nous l'avons vu un peu plus haut, les lieux d'exposition, proches de la localisation dans lequel a été réalisé le documentaire, ou proches des préoccupations des personnes impliquées, amènent un public à se sentir concerné par ce qui est dit et qui n'est pas détaché de la réalité qui est montrée. Cela rejoint les préoccupations de Pataut lorsqu'il s'interroge sur la constitution d'un public. De manière similaire, dès 1976, Sekula encourage à :

« Découvrir des espaces "marginaux", des espaces où les questions peuvent être discutées collectivement : des syndicats, des églises, des lycées, des universités, des centres médico-sociaux, et peut-être en dernier ressort, des musées. » (Sekula, 2013 : 163)

L'objectif de ces documentaires n'est pas d'énoncer des vérités ou de créer un documentaire total, mais d'échanger avec le public. Si les photographes agissent en tant qu'intermédiaires entre les interlocuteur.ice.s et les spectateur.ice.s, ces dernier.e.s deviennent, à leur tour, des médiateur.ice.s entre le documentaire, leurs pensées et leur entourage. Saussier, s'inspirant de Sekula, défend l'idée d'un autre rapport entre la photographie et les spectateur.ice.s, en prenant exemple sur le modèle du lecteur impliqué tel que défini dans la théorie de la réception :

« L'art n'est un processus historique concret que moyennant l'expérience de ceux qui accueillent, jouissent, jugent des œuvres, qui les reconnaissent, les refusent, les choisissent et les oublient. » (Saussier et Chérel, 2006 : 24)

À plusieurs reprises, Saussier travaille à partir de son passé de photoreporter. Son témoignage revêt une double dimension : d'une part, à travers ses anciens reportages, il actualise et réhabilite les informations diffusées (ou non) par les médias à l'époque, comme dans *Le tableau de chasse*, où il revisite l'insurrection roumaine ; d'autre part, il engage une réflexion sur le journalisme contemporain et ses insuffisances. Dans son travail, les spectateur.ice.s sont invité.e.s à remettre en question leurs

connaissances sur l'insurrection, tout en interrogeant la nature même de l'information et les manipulations dont elle peut faire l'objet. Dans son texte « La démocratie du portrait » (Saussier, s.d., b), il écrit qu'il souhaite proposer un « espace mental autour des images pas un regard ». Par là, il signifie que l'important pour lui est d'interpeller les spectateur.ice.s en faisant apparaître une multiplicité de perspectives, plusieurs niveaux de lecture, dans le but de produire chez eux un déplacement. Il encourage les spectateur.ice.s à faire un travail de lecture et de réflexion autour de ses images et non à se contenter du « confort passif de la délectation iconographique » (Saussier et Chérel, 2006). Ses propos font écho à ceux de Meiselas, qui à propos de ses premières photographies souligne que :

« Dès le départ, mon travail s'est fondé sur l'idée que le récit devait déborder du cadre de la seule image. Je peux aimer certaines de mes photos, mais souvent, elles ne me suffisent pas. La création d'une image et l'image en soi ne me nourrissent pas assez longtemps. Malgré tout le plaisir que je prends à faire une photo, je ressens le besoin de l'intégrer à la trame de quelque chose de plus vaste. Au-delà de ce que montre l'image, j'ai envie de savoir ce que dit le sujet. Et je souhaite explorer la façon dont le spectateur prend part à cet échange. » (Meiselas, 2017 : 16)

En exposant une pluralité de points de vue, en créant des dispositifs de monstration dialogique et polyphonique, une place active est laissée aux spectateur.ice.s. Ces dispositifs seront analysés en détail dans une partie ultérieure. En mettant en lumière des faits passés sous silence ou oubliés — des personnes expulsées de Cornillon, l'insurrection roumaine, le combat des Kurdes pour une reconnaissance de leur identité et de leur territoire, les dérives de l'économie capitaliste du commerce maritime, etc. — en apportant des connaissances à leur propos, iels espèrent changer les consciences et encourager les spectateur.ice.s à devenir témoin.

Chez eux, la connaissance est perçue comme émancipatrice. Cela n'est pas sans faire référence aux principes de l'éducation populaire, dont Pataut est proche, et à ceux du *photovoice* dont j'ai parlé plus tôt. « Peuple et Culture », avec qui Pataut a travaillé pour *Sortir la Tête* s'en revendique. Dans le contexte de l'éducation populaire, bien que sa définition soit complexe (Besse, Chateigner, Ihaddadene, 2016), on peut retenir que le pouvoir émancipateur de la connaissance trouve une résonance particulière. L'éducation populaire vise à autonomiser les individus en les dotant des outils nécessaires pour comprendre et transformer leur réalité sociale. Dans cette perspective, la connaissance devient un levier essentiel pour l'émancipation individuelle et collective. Lorsque les documentaristes exposent une pluralité de points de vue, mettent en lumière des faits passés sous silence ou oubliés, et apportent une connaissance approfondie à travers leurs œuvres, iels espèrent non seulement informer, mais aussi émanciper. Pour l'éducation populaire, l'éman-

cipation ne se limite pas à l'acquisition de connaissances factuelles, mais englobe aussi la capacité à analyser, critiquer et participer de manière active à la société. Dans ce cadre, la connaissance n'est pas simplement perçue comme un ensemble d'informations, mais comme un instrument permettant aux individus de remettre en question les normes établies, de prendre conscience des injustices sociales et de devenir des acteur.ice.s engagé.e.s dans la transformation de leur réalité. En favorisant une approche dialogique et polyphonique, les photographes dialogiques créent un espace où la connaissance n'est pas « monologique » pour reprendre les mots de Bakhtine, mais co-construite avec les spectateur.ice.s.

## 2. Des spectateur.ice.s témoins

Dans un documentaire dialogique, les spectateur.ice.s sont appelé.e.s à participer et à devenir des spectateur.ice.s-témoins. Le témoin est celui qui peut certifier une chose, grâce au témoignage, qui sert de preuve (Rey, 2004 : 3779). Être témoin ce n'est pas être un simple regardeur. Il s'agit de prendre conscience d'un fait, d'une démarche et d'un contexte, qui suppose que l'on en dialogue ensuite, que l'on en témoigne à d'autres.

En cela, la notion de témoignage s'applique clairement à Sekula. Ses travaux font office de preuves grâce à « un art capable de documenter l'incapacité du capitalisme de monopole à procurer des conditions de vie véritablement humaines » (Sekula, 2013:172). Pour lui, « une représentation didactique et critique est une condition nécessaire, mais insuffisante pour la transformation de la société » (Sekula, 2013 : 173). En tentant de trouver de nouvelles formes pour ses documentaires, il souhaite faire réfléchir le public et le pousser à agir. La « transformation de la société » ne peut pas se faire seule, mais grâce aux spectateur.ice.s qu'il interpelle et auxquels il livre un témoignage, comme celui de *Fish Story*, qui nous montre tout ce qui est invisibilisé dans le commerce maritime. Sekula est en faveur « d'une difficulté formelle du documentaire » (Sekula, 2013). Pour lui, le documentaire n'a pas à donner un unique point de vue. Il souhaite en montrer plusieurs, fois antagonistes. Comme nous le dit Marie Muracciole dans l'introduction du texte « Défaire le modernisme » (in Sekula, 2013), il envisage ses documentaires comme supports de débats à venir. Il compte sur la capacité des spectateur.ice.s à considérer et négocier ces informations et les appelle à dialoguer. Il faut, selon lui :

« Redéfinir un pragmatisme, un mode de relation fondé sur un dialogue pédagogique et tenter d'élargir significativement la notion de public, en y associant le combat actuel contre l'ordre établi. » (Sekula, 2013 : 147)

Par conséquent, ses documentaires participent d'une fabrique du sens — en particulier du sens critique — et visent à « une transformation de la société » et non à une représentation du réel qu'il faudrait transposer en images. Les spectateur.ice.s, dans son œuvre, ont un rôle à jouer dans la société. Iels sont témoins d'une réalité dont iels devront à leur tour témoigner et ce sera à eux de s'impliquer pour faire évoluer la société. Ces propos ne sont pas sans rappeler ceux de l'éducation populaire.

Le projet *Reframing History* de Meiselas illustre aussi très bien ce rapport aux spectateur.ice.s. Lors du 25e anniversaire de la victoire sur Somoza, le dictateur nicaraguayen, Meiselas repart une nouvelle fois au Nicaragua avec de grands agrandissements de certaines de ses photographies, qu'elle placarde in situ. Ce projet a été réalisé en collaboration avec l'Institut d'Histoire de l'Université centraméricaine de Managua. Son but était de poursuivre une réflexion sur la façon dont les photographies impactent et influencent la mémoire collective. Elle s'est intéressée aux réactions de la nouvelle génération qui connaissait cette histoire sans y avoir participé. Elle a écrit de ce projet :

« En tant que témoin, on doit toujours protéger la mémoire de l'oubli. Les affiches interpellent, et cette provocation a une dimension publique. » (Meiselas, 2017 : 132)

Transformer les spectateur.ice.s en témoins est possible en prenant en compte l'agentivité des images. Dans son ouvrage *L'art et ses agents* (2009), Alfred Gell propose une théorie de l'art pensée en termes des différentes *agencies* (ou agentivités) qui se rencontrent dans un objet d'art. Il s'éloigne assez radicalement d'une analyse esthétique de l'art, pour en faire une analyse sociale. Son concept d'agentivité est relationnel, actantiel et contextuel. Sa théorie s'articule autour de deux grands axes : agent/patient. Pour tout agent, il existe un patient, et réciproquement. Pour être agent, il faut agir en relation à un patient. Le patient est l'objet ou l'individu, causalement affecté par l'action de l'agent :

« La présence de cette dimension performative des images rejoint l'intérêt pour les usages sociaux de la photographie, ainsi que la plus récente théorisation de l'"agency" de chaque image. On est là face à l'un des concepts clés de l'anthropologie visuelle, définis par Alfred Gell comme la possibilité pour un objet d'art, par exemple une image, de jouer un rôle actif, à l'égal d'une personne, au sein de relations sociales complexes (Gell, 1992, 159-86). » (Bouveresse, 2014 : 17)

Comme le souligne Clara Bouveresse, la théorie de Gell permet de penser les objets d'art comme des acteurs sociaux. Elle permet aussi de considérer le documentaire comme un agent, dont l'objectif est de transformer les spectateur.ice.s patient.e.s, en agent.e.s afin qu'à leur tour iels puissent agir sur le monde.



Susan Meiselas, Nicaragua, Matagalpa, 1978, from the series «Reframing History»,  
Matagalpa, July 2004. © Susan Meiselas.

\*  
\* \*

La photographie documentaire dialogique encourage le photographe, les interlocuteur.ice.s et les spectateur.ice.s à tout.e.s adopter un rôle d'agent.e.s. Sur le terrain, des méthodes collaboratives sont mises en place afin de donner la parole aux interlocuteur.ice.s. Ce processus dialogique se prolonge lors des expositions. Ces dernières ont un double enjeu : impliquer activement les interlocuteur.ice.s dans la restitution et constituer un public auprès duquel ces témoignages feront écho.

En proposant des débats autour des œuvres, mais aussi des formes de monstration dialogique, en montrant plusieurs pistes de compréhension, le public est lui aussi incité à devenir agent, en ayant une lecture active de l'œuvre, et en devenant témoin des éléments qui lui sont donnés à comprendre. Dans ce contexte, la connaissance acquise devient un instrument d'émancipation, tant pour les photographes, les interlocuteur.ice.s que pour le public. Elle invite les individus à questionner, à réfléchir et à agir, participant ainsi à une démarche collective pouvant mener à une transformation sociale. La transformation des participant.e.s en agent.e.s, tant chez les interlocuteur.ice.s que chez le public, induit une redéfinition du rôle du photographe sur le terrain. Dans cette dynamique, les photographes cessent d'être de simples observateur.ice.s pour devenir des intermédiaires. À leur rôle de catalyseur dans la co-crédation d'un récit visuel, s'ajoutent ceux traditionnels d'ethnologue et de photographe.

## B. De l'ethnologue à l'entremêleur.se : les différents rôles des photographes sur le terrain

Les photographes, en s'adaptant à leur terrain, oscillent entre plusieurs positions. Celle d'ethnologue, lorsqu'ils tentent de comprendre, grâce à leurs interlocuteur.ice.s, les enjeux de la situation, du territoire et/ou de l'événement dans lequel ils entreprennent leur projet. Celle d'ethnologue visuel, quand ils réalisent leur recherche à l'aide de l'outil photographique. Et enfin, celle d'entremêleur.se.s quand ils s'inscrivent dans une démarche dialogique vis-à-vis de leurs interlocuteur.ice.s.

J'analyserai dans cette section les points communs entre les postures des photographes dialogiques et celles des ethnologues, ainsi que les spécificités du rôle des photographes dans le cadre d'une ethnologie visuelle. Le terme ethnologue est ici



préféré à celui d'anthropologue et d'ethnographe. L'ethnographie, en effet, peut être considérée comme une transcription des données premières des terrains, tandis que l'ethnologie procède à une analyse et une interprétation de ces données. L'anthropologie, quant à elle, a une visée plus comparative sur des thématiques plus générales (Géraud, Lerservoisier, Pottier, 2007 : 10). Bien que ces catégories s'entremêlent une fois sur le terrain, la comparaison du rôle du photographe dialogique avec celui de l'ethnologue qui récolte des données et qui analyse et interprète en même temps le territoire dans lequel il s'inscrit m'apparaît la plus juste.

## a. Le photographe ethnologue

### 1. L'ethnologue

Les projets ici étudiés mettent en place des méthodes qui s'approchent par plusieurs aspects de l'ethnologie. Ce rapprochement avec les méthodes ethnologiques n'est pas anodin dans la conception d'une photographie documentaire dialogique. L'ethnologie étant une discipline du « contact avec l'autre », ses méthodes sont en adéquation avec une approche dialogique. Tout d'abord, par la relation de dialogue et de compréhension qui s'installent entre le photographe et les interlocuteurs, mais aussi par l'observation et la transmission. L'approche documentaire dialogique et l'ethnologie se tissent dans une même élaboration et une même perspective : la connaissance d'un terrain et la transmission des complexités de celui-ci.

Comme l'a montré la première partie, mon rôle dans le documentaire *ZONE 54* s'est progressivement défini par des pratiques et des méthodes issues de l'ethnographie : terrain long, observation participante, entretiens non directifs, journal de terrain, etc. Si en tant que photographe il s'agit parfois de faire une bonne image, le plus important reste d'être là, d'observer et surtout de comprendre les scènes, les interactions, les échanges, qui se déroulent devant moi. Ma position est restée strictement la même pour le nouveau documentaire que je mène depuis 2016. La démarche même de cette thèse tend à tisser des liens entre ethnologie et photographie dialogique. La première partie étant très largement dédiée à cette approche, il est plus pertinent ici d'analyser d'autres travaux photographiques. Bien que les photographes ici étudiés n'aient pas un parcours d'anthropologue, leurs méthodes sont très similaires à celles de l'ethnologie.

#### L'importance du terrain

Le sociologue Sylvain Maresca (2007) voit un rapprochement entre l'ethnologie et le documentaire sur différents plans : terrain de longue durée, observation, immer-



Marc Pataut, Cornillon- Le Grand Stade, 1994-1995. Vues d'exposition « Marc Pataut de proche en proche », Jeu de Paume, Photographies 1 à 16, 2019. © Marc Pataut.

Photographies : Amandine Turri Hoelken



sion, distance juste et tous deux sont pratiqués par des spécialistes de l'entrée en contact avec autrui. Concernant le terrain, l'anthropologue Evans-Pritchard préconise un minimum de deux années de terrain (Evans-Pritchard, 1977) afin de pouvoir s'imprégner des cultures étudiées. Pour l'anthropologue Bronislaw Malinowski, qui fera de l'observation participante la norme en ethnologie, il s'agit de planter sa tente au milieu du village (Kilani, 1987) afin de pouvoir observer et comprendre de l'intérieur la culture de l'autre. Le but de cette méthode est de pouvoir vivre l'« expérience d'une immersion totale, consistant dans une véritable acculturation à l'envers » (Laplantine, 2001 : 158).

De ce point de vue, en se rendant plusieurs jours par semaine durant deux années sur le terrain de Cornillon, Pataut a une approche voisine de ces définitions classiques du terrain ethnographique. Il sait que le savoir naît de la connaissance du terrain (Pataut, Roussin, 2011). Il n'y a pas de méthode spécifique pour lui, mais « du temps passé en immersion » dans lequel « il s'agit d'être là » et « être là ce n'est pas quelque chose d'approximatif, c'est plein » (Pataut, 2012). Être là, pour Pataut, c'est créer une relation avec les interlocuteur.ice.s qui dépasse le projet artistique, c'est être dans la plus grande écoute possible, c'est le temps passé à échanger, qui déborde largement celui de la prise de vue. Meiselas se rend aussi plusieurs fois au Nicaragua afin de couvrir la révolution de 1978 et ses conséquences ultérieures. Elle dira de cette immersion :

« Mon périple avait duré si longtemps, j'avais passé tant de temps à m'approcher des gens, à être là, avec eux, prenant peu à peu conscience que je m'éloignais de mon pays natal et commençant à croire que j'en avais trouvé un nouveau... tout ça pour m'apercevoir, en ce jour du 19 juillet, que cette victoire était la leur, pas la mienne. J'avais les images, ils avaient la révolution. » (Meiselas, 2017 : 62)

Le projet *Studio Shakhari Bazar* de Saussier, implique deux temporalités. La première est une approche immersive du terrain : en 1994 il s'installa durant vingt-et-un mois à Dhaka. Puis, de 1997 à 2006, à l'instar de l'ethnologue Marcel Griaule et de bien d'autres, son terrain s'est poursuivi avec des allers-retours. Tandis que Sekula, en se rendant durant six ans dans les grands ports et villes portuaires du monde, se positionne du côté de l'ethnographie multisituée. Le travail au Kurdistan de Meiselas est à cheval entre ces trois pratiques : elle a commencé par se rendre plusieurs fois au Kurdistan entre 1991 et 1994, avant que l'accès lui y soit refusé à cause de tensions géopolitiques. Son travail s'est alors poursuivi auprès de la diaspora kurde dans plusieurs grandes villes d'Europe et d'Amérique, jusqu'en 2007.

### Le dialogue

Cette temporalité est liée de très près, à une autre notion importante en ethnologie que j'ai décrite plus tôt, celle de territoire. Dans ces projets à la temporalité et



Marc Pataut, Cornillon- Le Grand Stade, 1994-1995. Vues d'exposition « Marc Pataut de proche en proche », Jeu de Paume, Photographies 17 à 34, 2019. © Marc Pataut.

Photographies : Amandine Turri Hoelken

à la spatialité ethnologique, la parole et le témoignage sont suscités par la présence prolongée sur le long terme. Toutes ces photographes se positionnent dans un rapport de dialogue avec les personnes photographiées et tentent de dépasser ce qui est montré pour aller vers ce qui est dit. C'est ce que précise Saussier (2001) quand il écrit croire « dans un œil de l'écoute », dans une temporalité du vécu, du « plein » pour reprendre les mots de Pataut. Ces propos entrent en résonance avec ceux de Pataut :

« Étienne Martin, dans un entretien [parle] du fait d''être là dans une écoute la plus grande possible ». Cette idée d'une présence, qui ne sépare pas la photographie de l'écoute, résonne terriblement. » (Pataut, 2012 : 35)

L'échange de parole n'est pas dû à la seule présence des photographes sur le terrain. Les entretiens et les témoignages sont aussi utilisés dans ces documentaires. Saussier fait précéder ses portraits d'entretiens menés selon un même questionnaire rudimentaire (2001), tandis que Pataut et Meiselas apportent des photographies sur leur terrain afin de pouvoir échanger avec leurs interlocuteur.ice.s. En ce point, leurs méthodes s'approchent de la photo-élicitation. Cette manière de faire est au cœur du projet *Kurdistan : In the Shadow of History*, dont le but est de documenter l'histoire de ce pays à l'aide de toutes les archives disponibles, le Kurdistan n'ayant pas d'archives nationales ou de lieu de conservation pour ces images :

« Ce qu'elle vécut là-bas l'amena à entamer un travail sur l'histoire visuelle des Kurdes, dont l'aboutissement fut le livre *Kurdistan : In the Shadow of History*, somme unique et complète sur la mémoire d'un peuple qui ne dispose ni d'un État propre ni d'une archive nationale. L'ouvrage rassemble les récits de ceux qui ont fui comme de ceux qui sont restés et invite voyageurs, marchands, missionnaires et bureaucrates à témoigner d'une histoire constamment menacée d'effacement par le déni. » (Isin Önel, 2018 : 123)

### Un processus de recherche entre art et ethnologie

La plupart des documents utilisés étant des images d'archives ou familiales, Meiselas a besoin de la connaissance des personnes kurdes afin de replacer celles-ci dans leur contexte. Le site internet AkaKurdistan (mentionné plus tôt), qu'elle a créé invite les gens à déposer de nouvelles images ou à apporter de nouvelles informations concernant celles déjà présentes en ligne.

Le processus de recherche mis en place dans ces documentaires permet d'appréhender le monde dans toute sa complexité, et par là, ne s'oppose plus de façon radicale à la science (Méaux, 2019). Problématiques artistique et scientifique avancent ensemble. Cependant, comme le rappellent Marc Pataut et Philippe Roussin, les sciences humaines « ne sont pas et ne peuvent pas être un réservoir de savoir pour

le photographe », car la connaissance doit avant tout provenir de la connaissance du terrain. De cette manière, les sciences humaines sont à la fois un ensemble de données disponibles et permettent, lors de l'enquête, « une parenté de position, mixte de participation et de distance » (Pataut, Roussin, 2011). Le terme « enquête » est d'ailleurs utilisé par les photographes eux-mêmes. Je suis plutôt partagée quant à l'utilisation de ce terme, je préfère utiliser celui de « recherche ». L'enquête réfère à mon avis à un imaginaire trop administratif, renvoyant aux enquêtes de police. Bien que Beaud et Weber l'emploient dans leur ouvrage méthodologique *Guide de l'enquête de terrain* (2010), eux-mêmes conseillent de ne pas en faire usage auprès des interlocuteur.ice.s. Dans les écrits artistiques, ce terme désigne avant tout une méthode, qui est perçue par l'historienne de la photographie Danièle Méaux, dans son ouvrage *Enquêtes*, comme :

« Une praxis enclenchée à partir de présupposés, mais s'interrogeant aussi sur elle-même au contact du réel : elle tend ainsi à constituer un cheminement vers une compréhension de phénomène. Le terme "enquête" désigne communément, tout à la fois, le long exercice de prise de connaissance de la réalité et la restitution de ce dernier au travers d'une mise en "intrigue" — dont les normes ont été différemment codifiées selon les époques et les domaines disciplinaires. Mais, "formes de l'expérience" est "formes du récit de l'expérience" s'avèrent toujours intrinsèquement liées. » (Méaux, 2017 : 13)

Il me semble que l'utilisation du mot « enquête », chez ces photographes, contribue à construire un pont entre le domaine de l'art — auquel iels appartiennent — et celui des sciences humaines. Leurs études — qui ne sont pas nécessairement aussi rigoureuses que l'exigerait l'approche scientifique — et la liberté qu'iels s'accordent dans leur manière d'appréhender le terrain ne leur permettent pas de s'affirmer ethnologue ou sociologue. Je ne pense d'ailleurs pas que leur souhait soit de se définir comme tels. La liberté d'expérimentation laissée aux artistes est à mon avis centrale pour eux. Le lien se crée avec les sciences sociales grâce à la diversité de méthodes qu'iels empruntent à ces disciplines, et qui sont regroupées sous le terme « d'enquête ». À ce propos, Maresca, en parlant du photographe Gilles Favier, met en lumière une nuance entre les photographes documentaires et les ethnologues :

« Gilles Favier participe d'un questionnement sur la nature, les enjeux et donc les limites d'une photographie qui dialogue avec l'ethnologie. Inventorier, décrire sans reproduire, être obligé de s'inscrire avec la plus grande humilité, être obligé [...] de montrer sans dire, sans prouver, sans penser à la vérité, mais également s'effacer. En fait participer d'une ethnologie qui, parce qu'elle est photographique, pose davantage de questions qu'elle n'apporte de réponses. » (Maresca, 2007 : 63)



Les photographes dont il est question ici interrogent plus qu’iels n’apportent de solutions. Ce désir de savoir, cette volonté d’ouvrir les questions et d’apporter des réponses non totalisantes, sont au cœur de leur problématique.

Enfin, ces photographes travaillent en lien avec des anthropologues ou à l’aide de références anthropologiques. Pataut collabore régulièrement avec l’anthropologue Véronique Nahoum-Grappe et a travaillé avec l’association Ne Pas Plier, avec laquelle il a édité *Cornillon*, qui regroupe des sociologues, des travailleurs sociaux et des artistes. Les textes de *Kurdistan : In the Shadow of History* sont rédigés par l’anthropologue Martin van Bruinessen et le travail de terrain a en partie été réalisé avec l’anthropologue Clyde Snow. Saussier confie s’être inspiré des méthodes anthropologiques afin de penser la place de l’observateur sur son terrain (2001). De retour de Dhaka, il reprend ses études en anthropologie visuelle à l’École des Hautes Études en Sciences Sociales. Enfin, dans les textes de *Fish Story*, Sekula fait référence à plusieurs anthropologues.

Les méthodes ethnographiques utilisées par ces photographes (terrain long, immersion, dialogue, entretiens, etc.) permettent une compréhension complexe du monde qui rapproche les enjeux artistiques et scientifiques. Cependant, le rôle de photographe-ethnologue implique d’autres manières de se positionner sur le terrain.

## 2. L’ethnologue visuel

Bien que les projets étudiés ici emploient des méthodes ethnologiques, l’utilisation de l’appareil photographique requiert des approches spécifiques pour explorer le terrain. L’une des différences essentielles entre l’ethnologie écrite et visuelle est le rapport au temps. La photographie est avant tout une écriture de l’instant présent. Si un.e ethnologue peut suspendre momentanément l’écriture de son journal de terrain pour le poursuivre, de mémoire, plus tard, un.e photographe doit nécessairement réaliser ses photographies au moment où la scène se déroule devant lui. Lorsque je rédige un journal de terrain j’ai plutôt tendance à être tournée vers le passé — je me remémore les dernières minutes ou heures afin de les comprendre et de les décrire. Quand je prends des photographies que je suis plutôt tournée vers le futur — j’analyse rapidement la situation afin de pouvoir anticiper les actions et les déplacements des acteur.ice.s, mais aussi afin de me placer correctement et d’appuyer au bon moment sur le déclencheur. Certaines photographies sont facilement reproductibles plus tard ou peuvent être mises en scène, d’autres ne le sont pas. Il ne s’agit pas tant de faire une « belle » photographie qu’une « bonne » photographie, c’est-à-dire une photographie qui aura du sens dans le documentaire et qui puisse être représentative de la scène qui se déroule devant moi. Cette tâche est particulièrement ardue quand il faut anticiper au début d’un terrain les photographies qui

seront utiles cinq années plus tard. Il est essentiel, tout comme pour l’ethnologie de l’écrit, de connaître le terrain. C’est en comprenant les mécanismes du terrain qu’on peut faire de bonnes photographies. Comprendre le terrain n’est cependant pas suffisant, la posture du photographe elle aussi est importante. L’acte photographique se déroule à la vue de tou.te.s, en interaction avec l’autre.

Je souhaiterais ici analyser trois aspects de l’ethnologie photographique : la position du photographe envers l’acte photographique, la position du photographe dans les interactions avec les interlocuteur.ice.s et enfin, la position du photographe lorsqu’il est lui-même photographié par ses interlocuteur.ice.s.

### Être en phase avec la situation à photographier

Prendre une photographie demande parfois une attention et une concentration toutes particulières, qui pourraient presque, dans mon expérience, se rapprocher d’une transe. L’anthropologue visuel Christian Lallier a très bien décrit ces moments de « félicité » dans son ouvrage *Pour une anthropologie filmée des interactions sociales* :

« Dans ces instants de félicité, nous nous sentons visités par la situation qui fait l’objet de notre attention. Nous n’observons plus, nous participons en tant qu’observateur : nous partageons la même actualité que la personne filmée, non pas en croyant nous mettre à la place de l’autre, mais par le fait que nous sommes concernés par ce qui se passe en tant que filmant. » (Lallier, 2009 : 69)

Cela fait écho aux propos cités plus tôt de Pataut lorsqu’il écrit qu’« il s’agit d’être là » et « être là ce n’est pas quelque chose d’approximatif, c’est plein » (Pataut, 2012). Cette attention est particulièrement grande à deux moments : lorsque je photographie en argentique et lors de scènes non reproductibles, qu’il faut photographier sur le vif. L’argentique accentue cet état pour deux raisons. D’une part chaque photographie a un coût, et d’autre part parce que, travaillant en moyen format, je ne peux que faire dix photographies sur une même pellicule. Le temps de prise de vue entre deux photographies est relativement long avec mon appareil argentique. Si je peux prendre une, deux, trois, quatre ou cinq photographies à la suite avec un reflex numérique, en argentique, il me faut actionner le levier d’armement afin de faire avancer le film entre chaque prise de vue et cela prend deux à trois secondes, ce qui est énorme lorsque l’on souhaite saisir une action qui se déroule juste devant soi. Saluer une personne, lui tendre un objet, rire, crier sont autant d’événements qui peuvent ne durer qu’un court instant.

Je souhaiterais prendre deux exemples afin d’illustrer ce que je viens de décrire. Le premier est issu de *ZONE 54*, et le second d’*Ahllanwasahllan/بي افندو*, tous deux concernant des clichés pris avec mon Pentax 6x7. La première photographie a été réalisée aux Jeux Olympunk en 2015. Huit ans plus tard, je me souviens encore très

bien de cette prise de vue. Elle m'a procuré un grand moment de « félicité ». L'histoire commence par une photographie ratée : en plein milieu du festival, entre deux arbres, un concours de bras de fer est lancé. Deux personnes sont assises l'une face à l'autre, une canette de bière est posée sur la table. Mais plutôt que de s'affronter, iels se tiennent la main, prennent appui l'un sur l'autre. C'est une scène très comique, car elle va à l'encontre du moment de tension qui est attendu lors d'un bras de fer. Trop timide, je n'ose pas prendre cette photographie et quelques secondes plus tard il était déjà trop tard. Je sais que je veux prendre cette scène malgré tout. On ne passe pas à côté d'une image qui montre un bras de fer entre deux punks en plein milieu d'une forêt. C'est à ce moment que commence l'instant que Lallier appelle « félicité » et que j'aurais plutôt tendance à appeler « entrer en phase », en me référant à son utilisation en physique : lorsque deux phénomènes périodiques et indépendants varient d'une même manière le temps d'un moment. À ce moment je suis entièrement concentrée sur la scène qui m'intéresse, tout ce qu'il y a autour et qui ne concerne pas cette scène est inexistant. Je suis attentive à chaque mouvement, ceux des autres et les miens, afin d'être au bon endroit au bon moment. L'objectif est en quelque sorte de prendre de l'avance, quelques secondes, sur le temps qui passe, d'anticiper. Cette photographie a été particulièrement difficile à exécuter, car de nombreux éléments entraient en compte : prendre le bras de fer à un moment où la tension est palpable visuellement et faire attention à ce que la position et les regards des cinq personnes qui sont dans le cadre de l'image soient cohérents. Sans oublier de penser aux couleurs, à la lumière et à la profondeur de champ, qui sont les éléments de base qu'un photographe a en tête lorsqu'il photographie.

Je me souviens aussi parfaitement de quatre photographies réalisées lors de l'été 2018 avec Yara, Majd et deux de leurs ami.e.s. Iels jouaient au bord de la Meurthe, un cours d'eau passant à Nancy, à un jeu qu'iels appelaient « le jeu de la musique » et qui consiste à faire deviner un mot à une personne ayant un casque sur la tête diffusant de la musique à un volume élevé. La personne portant le casque devait essayer de lire sur les lèvres des autres le mot qu'iels prononçaient. Très souvent, le mot deviné était très différent de celui prononcé et s'en suivaient alors de nombreux éclats de rire. J'avais envie de réussir à faire un portrait de ces quatre personnes dans ce moment de joie intense, loin de leur quotidien souvent bien plus difficile. J'ai alors observé attentivement deux ou trois tours de ronde, le temps d'entrer en phase. Il m'a fallu analyser comment chaque personne réagissait à la musique, à quel moment elle rigolait, de quelle manière, etc. Travaillant en argentique, je n'avais qu'une seule chance de réussir ces photographies, car il est aisé de rater la photographie d'une personne en plein fou rire. C'est en résonnant à leur rythme que j'ai pu réaliser ces quatre clichés. Je me souviens encore du stress vécu entre le moment où les photographies ont été prises et celui où j'ai enfin pu les scanner, quelques semaines plus tard. Ce que je viens d'expliquer est aussi valable lorsque je photographie avec un



ZONE 54, 2015, Olympunk.

Ahllanwasahllan/بي افنو, 2018, Jeu de la musique.

Photographies : Amandine Turri Hoelken



appareil reflex numérique. Si la tension est moindre, il n'est pas concevable de photographier une même scène vingt ou trente fois, au risque de gêner et d'intimider les personnes présentes. Bien que je prenne un peu plus de photographies avec un appareil numérique, j'ai conservé la même manière de faire qu'en argentique, en limitant le nombre de clichés que je réalise d'une même scène.

### Multiplier les points de vue

Ces moments de phases, de félicité, sont loin de représenter l'ensemble des prises de vues. La plupart du temps, une partie de mon attention analyse le cadrage, la lumière et l'action qui se déroule en face de moi, tandis qu'une autre partie reste en interaction avec les personnes présentes. À de nombreux moments, je n'ai plus besoin d'être en phase, car je connais mon terrain, et à force de répétition des scènes (comme la manche par exemple) j'ai une plus grande facilité à les anticiper. Mon attention est davantage focalisée sur la photographie que je suis en train de faire parmi toutes celles déjà prises que sur le moment en tant que tel. Je tente d'expérimenter un nouveau cadrage, ou une photographie qui pourrait se mettre en lien avec d'autres déjà faite, ou à faire.

Enfin, la troisième manière de faire des photographies et sûrement la plus confortable est la mise en scène. Il ne s'agit qu'exceptionnellement de pure mise en scène. La plupart du temps je demande aux personnes de rejouer une action qu'ils viennent de faire, de façon plus lente ou à un endroit légèrement différent dans lequel la lumière est plus adaptée. Il est néanmoins rare que je pratique ce type de photographie.

J'ai évoqué plus tôt le fait que j'essaie de réaliser des photographies en lien avec les autres photographies déjà prises ou celle restant à faire. Afin de limiter les images manquantes, notamment depuis que j'utilise le numérique, je photographie parfois une même scène de différents points de vue, oscillant entre photographie proche et lointaine, en pointant différents sujets ou encore en alternant entre photographies descriptives et symboliques, comme on peut le voir sur les photographies ci-contre. Les photographies 1-2-3 et 7 représentent Essam et un de ses amis syriens. J'ai pris quatre photographies de son ami, dont un portrait (1), car je ne savais pas s'il allait occuper une place importante dans la suite du documentaire. Sur la deuxième photographie, on peut les voir dans un face-à-face, tandis que la troisième photographie montre son ami au deuxième plan, légèrement flou (ce qui symbolise l'effacement) alors que ce dernier apparaît net sur la septième photographie. Les photos 4-5-6 ont un rôle plus symbolique. Je les ai réalisées dans l'intention de faire un parallèle avec l'« échiquier politique » : elles peuvent questionner les choix politiques au sujet de la migration ou de la géopolitique. La photographie 4 met en avant un simple pion, sorti du jeu, avec Essam en arrière-plan. Une même photographie a été faite en



Ahllanwasahllan/بي اف نو, 2019, Concours d'échecs.

Photographies : Amandine Turri Hoelken



échangeant un pion contre une reine. La photographie 5 montre une tour prenant une reine, coup qui affaiblit fortement l'adversaire. Et enfin, la sixième photographie nous extrait de tout contexte et l'attention se focalise sur une main qui bouge des pions sur l'échiquier. Les photos 7-8-9 sont des images plus contextuelles, elles mettent en avant le nombre de personnes présentes (8), Essam et son ami (7), les autres joueurs présents (9). Cette série d'images fait écho à d'autres photographies que j'ai pris à d'autres moments qui appartiennent aussi à la thématique de l'échiquier. Bien entendu, les considérations ci-dessus sont incomplètes, bien d'autres interprétations sont possibles, le but n'étant pas ici de décrire les images, mais de donner un exemple de la manière dont j'essaie, avec la photographie, de construire plusieurs interprétations possibles d'un discours s'articulant en temps réel.

Je construis mes photographies de la même manière en argentique, toutefois, je me limite entre 2 et 4 photographies pour une même scène, comme le montre l'exemple des photographies ci-dessous de John en train de jouer au ping-pong.

Par la nécessité à réaliser des photographies au temps présent, les photographes ont une place spécifique sur le terrain. Photographier demande une certaine attention. Mais la priorité accordée à l'acte photographique n'est pas la seule différence entre un.e anthropologue et un.e photographe. Les interactions avec les interlocuteurs s'en retrouvent aussi modifiées.

### L'observation filmée

Pour l'anthropologue Thierry Roche, « la caméra, par sa capacité à témoigner de l'altérité, à graver le moment où s'est jouée, parlée et négociée la rencontre avec l'autre est un instrument privilégié de l'ethnologie » (Roche, 2001 : 111).

Bien que la position de l'ethnologue soit parfois idéalisée comme une position invisible, à la manière du film norvégien *Kitchen Stories*, cela n'est guère tenable pour un ethnologue-photographe. La présence de l'appareil photographique oblige l'ethnologue à être proche de la scène. Lallier estime que le rapport à l'autre est inhérent à la recherche en sciences sociales, et cela tout particulièrement dans le cadre des interactions filmées. La qualité de nos observations et de nos données va dépendre de la relation que nous entretenons avec nos interlocuteurs. Cela est vrai en ethnologie classique et cela prend une attention toute particulière en ethnologie visuelle puisque nos matériaux bruts sont aussi nos matériaux finaux. Si la personne filmée a peur, se met en scène, est en décalage avec nos attentes, alors la création d'une image devient difficile, voire impossible. Le rapport à l'autre est une composante essentielle de la méthodologie :



Capture écran du film *Kitchen Stories*, de Bent Hamer.

« La posture documentaire procède du rapport social entre filmant et filmé. Ce principe constitue le fondement de l'observation filmée du réel : en effet, le document réalisé dépend de la construction sociale qui soutient la présence de la caméra dans le groupe observé. Quels que soient les choix du cinéaste, sa compétence technique ou ses ambitions esthétiques, ce qui prévaut avant tout réside dans la relation qu'il pourra établir avec l'autre. »<sup>22</sup> (Lallier, 2009 : 74)

Pour Lallier :

« L'observation filmée ne relève ni d'une écriture proprement dite ni d'une simple technique de captation, mais d'une pratique sociale : d'une manière singulière de se tenir en face à face avec le sujet de notre représentation. » (Lallier, 2011 : 105)

La photographie n'est pas qu'une expérience visuelle, elle est aussi une expérience entre au moins deux corps : celui du photographe et celui de la personne photographiée. Si certaines photographies sont simples à exécuter, d'autres, dans des moments intimes ou peu valorisants, sont beaucoup plus complexes à réaliser. Dans une situation difficile, il n'est pas possible de fermer les yeux ou de s'éclipser, au contraire, il faut être là, s'approcher de la scène, la cadrer. La photographie a souvent (mais pas majoritairement) été pour moi une expérience du malaise. Je repense aux premières photographies ratées de *ZONE 54*, dont j'ai témoigné dans la première partie. La photographie la plus difficile à réaliser a été une photographie de Cynok et Tony lors d'une violente dispute entre les deux. Il m'a fallu la pleine confiance des deux protagonistes pour prendre une photographie dans un tel moment sans que l'un des deux se sente dévalorisé par cet acte. De la même manière, je me souviens très bien du jour où j'ai rencontré Latifah, Yara, Majd et Ghaith pour la première fois. Essam et moi étions partis le matin avec Mohammed et Hassan, deux de ses amis, pour accueillir à l'aéroport d'Orly la famille d'Essam qui arrivait en avion du Liban. Il ne les avait pas vus depuis deux ans, et Ghaith — son fils aîné parti étudier aux Pays-Bas — depuis trois ans. En dehors d'Essam et de Mohammed, je ne connaissais personne, j'étais très nerveuse à l'idée de prendre des photographies de ces retrouvailles. D'un côté je savais que ce moment était important et de l'autre, je craignais de le gâcher, d'aller trop loin en empiétant sur leur intimité. Pour limiter le désagrément, je n'ai pris que dix photographies. Si un minimum de confiance n'existe pas, la prise de vue peut être vécue comme une véritable violence. C'est une limite que je refuse de franchir, quelle que soit la photographie manquée. Demander le consentement de mes interlocuteur.ice.s n'est pas contraignant, les relations étant tissées sur le long terme, et ma présence étant établie dès le début en tant que photographe, nous mettons en place une communication verbale, ou non verbale (en montrant mon appareil photo d'un geste), qui n'est pas intrusive par rapport à l'action qui se

<sup>22</sup> Lallier organise ses propos autour du film documentaire, mais nombre de ses éléments sont valables pour la photographie.



*Ahllanwasahllan/بي ايفونو, 2018, Aéroport d'Orly.*

Photographie : Amandine Turri Hoelken



déroule devant moi. Si je n'ai pas leur accord, je ne prends pas de photographies. Ils n'ont que très rarement refusé que je le fasse.

Afin que ces moments soient le moins source de malaise possible, j'explique aussi souvent que possible deux éléments : qu'il faut bien différencier le moment de prise de vue des photographies qui seront montrées et que je n'utiliserai jamais une photographie sans leur accord. J'essaie d'être la plus transparente possible dans mon attitude : lorsque je suis mal à l'aise, je leur en fais part, avant, pendant ou après et j'explique pourquoi telle photographie peut être importante. Ce sentiment se fait de plus en plus rare, au fur et à mesure que la confiance mutuelle se renforce. Si certaines personnes me font très rapidement confiance, parfois cette étape requiert tout de même du temps. En ce qui concerne Essam, Yara et Majd cela a pris quelques semaines, voire quelques jours, alors qu'il a fallu une année et demie avec Latifah. Lorsque nous sommes allés.fêter le Nouvel An 2018 aux Pays-Bas, chez leur fils aîné, Latifah m'a demandé de ne pas prendre mon appareil photo, je l'ai ainsi laissé chez moi. Mes intentions ne lui paraissaient pas encore suffisamment claires. Le fait que nous n'avions pas encore de langue commune pour échanger clairement ne facilitait pas les choses. Latifah m'a accordé pleinement sa confiance à partir de la première restitution que nous avons réalisée ensemble, au CRI des Lumières.

### La « non-interaction modélisée »

Un autre type d'interaction existe entre le photographe et les personnes photographiées, que Lallier appelle « la non-interaction modélisée ». En dehors des portraits, il est important que les personnes ne regardent pas en direction de l'appareil photographique, elles doivent agir comme s'il n'était pas présent. Lorsqu'une situation est prise en photographie, il existe un « non-vu » entre le photographe et les personnes photographiées. Cela implique que les personnes se laissent photographier. En somme, photographe et photographiés co-agissent comme si la présence de l'appareil photo était un détail marginal : cette relation sociale particulière repose sur un déni réciproque. Filmant et filmé.e.s utilisent le modèle de l'indifférence, de la non-communication pour construire la relation sociale de tournage. Ce non-vu, qui est aussi un non-dit, suppose une certaine posture de la part des personnes photographiées — faire comme si le photographe n'était pas là — ainsi qu'une certaine tension. Qui n'a jamais été tendu face à une personne qui vous prend en photo ? C'est cette tension et cette posture que Lallier nomme la « non-interaction modélisée » et qui est une composante indissociable de l'acte photographique. Pour que cette interaction se déroule correctement, plusieurs éléments doivent être pris en compte. Lorsque le photographe se montre peu attentif — c'est-à-dire en dehors de l'interaction — ou encore lorsque la personne photographiée s'écarte de la situation sociale dans laquelle elle est impliquée (par exemple parce que cela à peu d'in-

térêt pour elle), il peut se produire un effet de surjeu, de mise en scène. Il est aussi possible qu'une personne fasse semblant de s'impliquer dans la situation observée : elle va prendre la pose, ou reproduire (et non produire) les gestes et propos qui lui semblent adéquats. Autrement dit, l'interlocuteur.ice n'est pas ou plus engagé.e dans l'action en cours, mais plutôt dans l'action qui la représente — celle d'être prise en photographie.

Le meilleur moyen d'éviter ces situations, selon mon expérience et celle de Lallier, est, pour les photographes de ne jamais relâcher leur attention et de faire en sorte que les personnes se sentent valorisées et/ou impliquées par la situation dans laquelle elles sont représentées. J'explique souvent à mes étudiant.e.s (en anthropologie ou en photographie) que si une personne comprend l'intérêt de la démarche elle a beaucoup plus de chance d'accepter d'y participer. L'interaction ne peut ainsi se passer du dialogue. C'est lorsque les personnes sont investies dans leurs actions que la présence de l'appareil photographique est oubliée. La personne photographiée ne se sent pas menacée par un effet d'autorité du photographe, mais se perçoit comme un centre d'intérêt. L'acte d'être photographié n'est plus considéré comme une gêne perturbant l'individu dans son action, mais apparaît comme la reconnaissance de son implication. Lorsque photographiant et photographié.e.s parviennent à co-agir sans se perturber mutuellement, le photographe ne gêne plus la personne photographiée.

Lallier définit aussi l'observation filmante par l'observance, qui est un mot-valise entre l'observation et la distance. C'est un engagement distancié qui implique une neutralité, qu'il entend comme une posture de distanciation et d'étonnement et non comme une objectivité naïve. La neutralité engagée, selon lui, est une volonté et une intentionnalité, c'est une posture qui tend à maintenir un détachement constant à l'égard de soi qui implique d'être un tiers exclu. Par tiers exclus, il entend la position du filmeur, qui, parce qu'il filme, n'est jamais dans l'interaction avec les autres, mais toujours à l'écart. C'est cette position qu'il doit maintenir afin de ne pas empiéter sur les interactions sociales. La position d'un filmeur, qui montre son interaction avec l'autre de manière claire, est qualifiée par Lallier de position réflexive. Or, il me semble qu'une position intermédiaire est possible, grâce à la collaboration. Cette position est facilitée par la pratique de la photographie, car à la différence d'un plan filmé, l'acte photographique peut ne prendre que quelques secondes. De plus, afin de pouvoir pratiquer son travail dans la collaboration, la confiance, nous l'avons vu, est un enjeu essentiel. Une posture bien ajustée dans le dialogue me permet, je pense, de ne pas me situer dans un tiers exclu ni dans une réflexivité excessive. La posture de photographe me paraît plus facile à maintenir ainsi. Prenons l'exemple d'une partie de ping-pong ou encore de la préparation d'un repas. Une ou deux photographies vont me suffire pour montrer cela, ce qui me permet, à l'exception de quelques secondes à l'écart pour la prise de vue, de rester à leurs côtés. Un vidéaste va peut-



être vouloir filmer intégralement ce moment et par ce fait s'exclure lui-même plus longuement de l'action. Néanmoins, même cette position est à reconsidérer. J'ai pu constater dans le cadre des documentaires que j'ai entrepris que de nombreuses scènes de la vie quotidienne se répètent. Que ces scènes soient filmées ou photographiées, il n'est pas nécessaire de *toutes* les photographier/filmer *tout le temps*. Il faut laisser une large place au dialogue et à l'interaction.

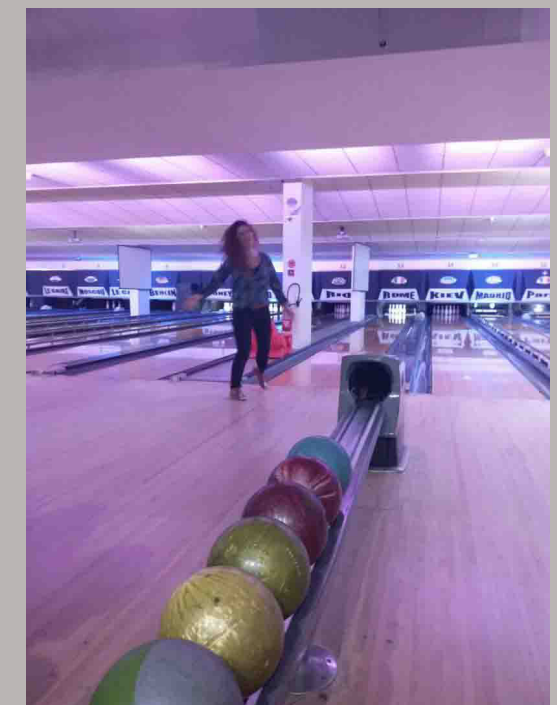
### Du photographe révélé au photographe photographié

Contrairement au texte, dans lequel l'auteur peut s'effacer, la photographie fait apparaître le contexte de production de l'image, et par là, la présence du photographe :

« Alors que l'auteur semble facilement s'effacer derrière le texte écrit, la photographie visible en permanence le hors-champ (c'est-à-dire l'espace invisible avec lequel l'espace photographique entretient nécessairement une relation) et, ainsi, la présence du chercheur-photographe. » (Piette, 2007 : 26)

Dans mes documentaires, ma position physique est perceptible. Mon corps dans l'espace est déjà bien visible par la photographie. Tout d'abord parce que je travaille avec un objectif à focale fixe standard (un 50 mm ou équivalent), ce qui signifie qu'un œil averti peut savoir à quelle distance je me tiens. J'ai travaillé de la même manière pour la pièce sonore accompagnant l'exposition *ZONE 54* : je n'ai pas enlevé les moments où je parle avec les zonard.e.s. Cela ne résulte pas tant d'un choix de me montrer, que du choix de ne pas effacer ma trace, car je fais partie de cette expérience avec eux, dans le temps et l'espace. Ma position est ainsi révélée par les photographies et le son.

Mais elle l'est aussi par les photographies que mes interlocuteur.ice.s prennent. D'une part, parce que la manière dont iels me photographiaient instaurait un certain rapport entre eux et moi (affectif, distant, curieux...), mais aussi et surtout, parce qu'en me voyant moi-même sur certaines de leurs images, je prenais conscience de l'ampleur de ma présence. L'idée d'une observatrice discrète, qui ne modifie pas l'objet qu'elle étudie, est alors tombée en mille morceaux. J'ai perçu, grâce à leurs photographies, ma présence sur le terrain. Toute mon attention étant focalisée sur eux, j'en oubliais presque que moi aussi j'étais là, que je me déplaçais, que je souriais, que j'étais concentrée, etc. Cela m'a particulièrement marquée sur l'une des photographies de Yara. Nous étions au bowling avec elle, son frère et de deux de ses ami.e.s. Sur sa photographie, je suis en train de lancer la boule, mon corps n'est pas droit, semble maladroit, mes cheveux partent dans tous les sens, bref, bien que je jouais au bowling pour me fondre dans la masse, j'étais tout sauf discrète et encore moins invisible. J'avais pour eux la même individualité que moi-même je leur prêtais. La place de l'observateur est une question importante en anthropologie, et les possibilités



*ZONE 54, 2015, Sur le terrain, Olympunk.*

Photographie : Mike

*Ahllanwasahllan/بي اف نو, 2019, Sur le terrain, Bowling.*

Photographie : Yara

offertes par la photographie, le son et le film à l’anthropologue sont, à mon sens, des pistes de réflexion très intéressantes. Dans tous les cas, comme le souligne Martin de la Soudière, il ne faut pas surestimer l’importance de sa présence sur le terrain :

« On peut déranger, gêner, importuner : mais on ne perturbe que soi-même. Ce sentiment plus ou moins prononcé selon les terrains et les chercheurs de “perturber” provient donc d’une surestimation de l’impact de la recherche sur le milieu étudié, elle-même conséquence du sentiment d’inutilité sociale que l’on peut éprouver au cours du travail sur le terrain. À défaut de parvenir à se donner un rôle, on s’en invente un, négatif celui-là. (de la Soudière 1988 : 99-100). » (in Jeudy-Ballini, 1994: 73)

Que ce soit dans *ZONE 54* ou *Ahllanwasahllan*/بي اڤان و, ma présence n’est manifeste qu’une dizaine de fois sur l’ensemble des photographies.

La posture ethnologique et celle de faiseur.se.s d’images ne sont pas les deux seules approches qui offrent une clé de lecture de ces travaux dialogiques. Étudier les œuvres de Pataut, Meiselas, Sekula, Saussier, ainsi que les miennes, à travers une approche dialogique, permet d’apporter un nouvel éclairage sur les rapports éthiques et politiques en jeu dans le documentaire. Cela est particulièrement visible lorsqu’on réfléchit sur la position de l’entremêleur.se.

## b. L’entremêleur.se et la photographie partagée

### 1. Le rôle de l’entremêleur.se.s

Le terme « entremêleur » a été emprunté à l’artiste sonore et chercheur en arts plastiques Yvain von Stebut. Il est aussi le fondateur de Spraylab, le lieu culturel dans lequel a été présentée l’exposition de *ZONE 54 : I Love You Fuck Off* en 2015. Il n’en faisait plus partie à cette époque, et je ne l’ai rencontré que quelques années plus tard. Von Stebut a développé ce terme dans sa thèse qui faisait état d’une expérience artistique et collaborative autour d’un projet radiophonique qu’il avait mené au Haut-du-Lièvre, un quartier « prioritaire » sur les hauteurs de Nancy. Je travaille depuis plusieurs années sur ce terrain à travers différents projets photographiques. Le terme initialement utilisé dans sa thèse (2014) était celui de metteur en lien. Lors d’un échange à propos de nos recherches en 2019, il m’a dit préférer le terme d’« entremêleur », c’est pourquoi j’utilise ici ce terme. Voici comment il définit ce concept :

« Mon intervention mobilise la créativité de manière intensive, mais elle fait appel également à des techniques et des savoirs que le sens commun n’attribue pas à l’art. Pour cette raison, je me suis demandé si l’enjeu n’était pas ici de définir un nouveau métier [...] le metteur en lien est une dénomination possible

pour tenter de cerner un domaine d’intervention à la croisée du champ artistique et du champ social. Ce potentiel métier laisse deviner qu’il n’est pas question ici de produire un objet d’art, mais davantage de contribuer à réaliser un travail de connexion et de circulation. » (Von Stebut, 2014 : 120)

Ce terme me plaît d’autant plus que Socrate lui-même, écrit Bakhtine, se qualifiait d’entremetteur (1970). Le métier d’entremêleur.se est celui qui crée des liens entre les différent.e.s participant.e.s du projet, qui les amènent à s’investir, à donner leur point de vue. Je l’ai souligné plusieurs fois, une large part de mon positionnement est liée au dialogue : expliquer le projet, les enjeux, amener les autres à exprimer et construire leur point de vue, le confronter à celui des autres. L’enjeu est de dessiner plusieurs fils narratifs cohérents afin de raconter leurs histoires dans toute leur complexité. Von Stebut donne une définition de la rencontre très proche des idées dialogiques de Bakhtine. Pour lui, la rencontre est un moment partagé avec l’autre qui se traduit par l’ouverture de la conscience à son altérité. En ce sens, le rapport à l’autre peut aussi être comparé à l’approche de Lévinas. À la différence que :

« Pour Bakhtine, l’être un et singulier reçoit le caractère de singularité de chaque individu auquel l’être ou être-événement ne s’ouvre que selon la perspective de son action propre. Pour Lévinas, le rapport métaphysique à l’infini en tant qu’absolument Autre se réalise dans l’ouverture à Autrui, que je rencontre en face à face. » (Haardt, 2007 : 111)

Il s’agit d’un « vrai dialogue » duquel chacun sort — en partie — transformé. Dialogue qui implique une responsabilité. Cette responsabilité est assumée et repose sur un choix pour Bakhtine, tandis qu’elle présuppose un sentiment fondamental de responsabilité pour Lévinas (Haardt, 2007) :

« Pour Bakhtine, je suis toujours déjà ancré dans certaines circonstances morales, suivant des normes pré-données, agissant selon les traditions. C’est le monde des autres dont je dois m’émanciper en assumant ma détermination individuelle singulière, ma place dans l’être-événement ou le monde de la vie compris comme historique et événementiel. C’est seulement en faisant droit à l’exigence catégorique d’être moi-même, exigence que j’adresse à moi-même, que je parviens à une position à partir de laquelle je peux consciemment assumer la responsabilité pour d’autres. [...] Chez Lévinas par contre, la conscience de la responsabilité pour l’Autre se constitue dans une rencontre initiale avec lui, face à face, sans que je puisse choisir de ne pas être responsable de lui. [...] Les deux penseurs introduisent la responsabilité pour l’Autre à des niveaux différents du discours de la philosophie morale. Chez Bakhtine, c’est la responsabilité assumée consciemment sur la base du choix de moi-même dans la singularité de ma place dans l’être. Pour Lévinas, chaque décision consciente — y compris la décision d’assumer explicitement la responsabilité pour d’autres — présuppose un sentiment fondamental de la responsabilité. » (Haardt, 2007 : 121)

Je ne suis pas en mesure de trancher ce débat ici, d'autant plus que cette position — entre choix et sentiment fondamental — oscille très certaine d'un photographe à l'autre. Mais la comparaison de ces deux penseurs est intéressante, car tous deux envisagent la relation à l'autre comme asymétrique. On y exige davantage de soi que de l'autre. Cela fait écho « au maître ignorant » de Jacques Rancière, tel qu'il le développe dans son ouvrage *Le spectateur émancipé* (2008). Rancière y décrit une façon d'enseigner qui postule l'égalité des intelligences, il n'y a plus d'ignorants et de sachants. Dans ce texte, il remet en cause la domination (parfois involontaire) que nous pouvons avoir envers d'autres personnes. Il s'interroge à propos des démarches militantes d'artistes et d'intellectuel.le.s qui visaient à l'émancipation des ouvrier.e.s — exercice auquel il s'était lui-même prêté — et se demande pourquoi cela s'est presque toujours soldé par un échec. Il en conclut :

« Il n'y avait nul écart à combler entre intellectuel et ouvrier (...) Il n'y avait pas d'un côté le récit des faits, de l'autre l'explication philosophique ou scientifique découvrant la raison de l'histoire ou la vérité cachée derrière. Il y avait deux manières de raconter une histoire. » (Rancière, 2008)

Pour lui, cela part du fait qu'il n'y avait pas de postulat d'égalité, mais des intellectuels qui essayaient d'émanciper d'autres personnes. Dans la position du « maître ignorant », chaque participant.e a à apprendre. Cette position d'entremêleur.se est rendue possible grâce à toutes les méthodes collaboratives mises en place et évoquées plus tôt. Néanmoins, comme le rappelle Von Stebut, la rencontre est un processus fragile. Le but d'une telle pratique est de viser à l'autonomie de chaque participant.e, la notion de praxis de Castoriadis prend ici tout son sens. Pour Von Stebut l'objectif de l'entremêleur.se consiste à construire un réseau solide et pérenne pour faire émerger des formes collectives :

« Il ne s'agit plus de le considérer comme le détenteur d'un talent que les autres n'ont pas, mais de voir en lui un passeur capable de transmettre aux publics le désir d'entrer dans une relation sensible et créative. Une dynamique susceptible de se prolonger de manière autonome par effet de contagion. » (Von Stebut, 2014 : 224)

L'entremêleur.se est celui qui crée les liens entre les différent.e.s interlocuteur.ice.s, entre eux et le public, entre des communautés distendues comme a pu le faire Meiselas au Kurdistan, ou encore entre les générations, comme elle a pu le faire au Nicaragua. Lors d'une discussion avec Marc Pataut à propos de son projet *Sortir la tête*, ce dernier a aussi souligné l'importance de la mise en lien :

« Mais ça crée vraiment des liens. Quand tu viens d'ailleurs, que tu es une tierce personne... Tu vois, je rencontre quelqu'un dans le pays de Tulle, le maire, puis après le paysan et je me demande pourquoi ils ne se

connaissent pas. Alors je les mets en connexion, c'est simple. Quand tu es de l'extérieur tu vois des choses, tu peux te permettre des choses qui ne se font pas naturellement, qui devraient, mais qui ne se font pas parce que c'est la vie. Cette idée de connexion, de mise en réseau... » (Pataut, 2019)

Cela est aussi mis en avant dans l'un de ses écrits :

« L'idée était de faire surgir des personnages d'un territoire. J'ai longtemps attendu avant de faire des photos. Il y a eu, en amont, un travail de parole pour faire exister et créer ces personnages. Il fallait rencontrer les gens et les constituer. Les gens rencontrés ont commencé à émettre de la parole. Avec le temps, cela m'a permis de rencontrer davantage de personnes. Celles que j'avais rencontrées se sont rencontrées et ont commencé à constituer un réseau. L'efficacité de chacun a été montrée à d'autres. À partir de là, j'ai fait des photos en travaillant les idées de témoignage, de territoire et de paysage. » (Pataut, 2001 : 297)

## 2. Entre collaboration et désillusion : vers une photographie partagée

Néanmoins, cette position idéalisée s'est révélée être partiellement un échec. Une certaine désillusion quant à ce rêve d'autonomisation ressort de mes échanges avec Von Stebut. Une fois que nous arrêtons les projets, bien que nous tentions de mettre en place des procédures pouvant perdurer, le projet se finit avec nous. L'émission de radio locale mise en place au Haut-du-Lièvre par Von Stebut n'a pas perduré après le départ de son terrain. En dehors d'Emy, les zonard.e.s ne m'ont pas sollicitée pour d'autres photographies. J'ai beau essayer de travailler de la manière la plus collaborative possible, je n'arrive pas à constituer un « nous » absolu. Je garde, que je le veuille ou non, une place particulière. En cas de questions, de problèmes, de doutes, d'idées par rapport au projet, c'est vers moi qu'ils se tournent. J'organise les rendez-vous, je m'occupe de chercher des financements, de trouver des lieux d'expositions, etc. Cette place particulière est aussi questionnée par Soichet, lorsqu'elle écrit à propos de ses projets dialogiques *Esperem* et *Hier, on est sorties faire des photos* :

« Pour ces deux travaux, à Berriac comme à Ivry, les participantes ont été très impliquées. Toutefois, leur investissement ne peut être aussi important que le mien, car il s'agit de mon activité professionnelle. Il y a donc un inévitable déséquilibre entre mon implication et ce que je peux raisonnablement attendre d'elles : je dois composer avec leurs difficultés personnelles. Elles sont disponibles en semaine et en milieu de journée parce qu'elles n'ont pas d'emploi (chômage, retraite, congé maternité ou invalidité). Je ne peux pas les obliger à être présentes, imposer une assiduité et une ponctualité, alors qu'elles sont là sans autre forme d'engagement qu'un accord tacite entre nous. Elles ne sont pas non plus uniquement dans la position de recevoir un savoir-faire ni dans celle d'apprendre une discipline qu'elles pourraient ensuite valoriser dans un contexte professionnel. Elles sont motivées par la seule envie de vivre cette expérience commune, expérience que je souhaite partager avec elles tout en assurant à la fois la coordination, l'administration et la direction artistique. » (Soichet, 2022 : 93)



En ce sens, plutôt que d'utiliser le mot « collaboration », qui « désigne l'association de deux entités professionnelles qui mettent en commun leurs compétences et leurs savoir-faire » (Soichet, 2022 : 95), Soichet et l'historienne de l'art Lydia Echeverria, préfèrent le terme de « photographie partagée » :

« La représentation du monde se lit à travers une égalité des regards entre la photographe Hortense Soichet et le groupe de femmes photographes qui ne sont pas des professionnelles de l'image [...]. [Les participantes deviennent] des sujets observant et non plus uniquement des sujets observés par les professionnels de l'image [...]. La création partagée guide une conception démocratique de la pratique photographique et elle est aussi le support d'une émancipation : le fait de se représenter et de donner son point de vue implique une posture politique — ici entendue dans son sens élargi, celui d'être ensemble et d'interagir —, posture qui permet aussi de renouer avec les dimensions de l'éducation populaire. Rappelons enfin que ces projets d'une telle envergure dans la production des images et dans le temps ne sont possibles que grâce à l'implication de celles et ceux qui les font vivre — tant les participants et participantes, que les photographes et les structures ou institutions qui les soutiennent. » (Lydia Echeverria, in Soichet, 2022 : 94)

J'ai cru pendant longtemps que cette place pouvait être interchangeable, j'ai toujours rêvé d'une égalité parfaite dans laquelle je ne serais qu'une participante au projet parmi les autres, mais cela me semble de plus en plus irréalisable. La collaboration est le but éthique et politique que je vise, en mettant en place une photographie partagée. Je continue aujourd'hui encore à réfléchir à des moyens qui me permettrait d'engager plus encore les participant.e.s dans tous les aspects de la production d'un documentaire. Actuellement, bien que je souhaite une pratique la plus collaborative possible, elle se situe avant tout dans la connaissance, et moins dans l'organisation. Bien qu'avec *Ahllanwasahllan*/بي اف نونو, je tente de réduire plus encore ces frontières en réalisant ensemble les dossiers de bourses et de subvention et en partageant les aides financières obtenues. C'est un premier pas, et de nombreuses choses sont encore à définir. D'un point de vue juridique, partager les subventions exige qu'ils aient un statut administratif (artiste-auteur, auto-entrepreneur), et iels n'ont pas envie d'en faire la demande pour un seul projet. Nous cherchons alors d'autres manières de partager l'argent obtenu : financer un voyage pour faire des photographies, se procurer du matériel photo qui leur appartiendra, etc.

La désillusion n'est malgré tout pas entière, et parfois, de nouveaux projets émergents. Je pense à Emy qui est revenue vers moi en 2021, car elle souhaitait que nous continuions *ZONE 54*. Nous réfléchissons depuis à la forme que pourrait prendre la suite de ce documentaire, et elle est impliquée dans la construction de l'exposition qui aura lieu à la mairie de Nancy en 2024. De manière similaire, les femmes participant au projet *Esperem* ont pris l'initiative de mettre en scène les entretiens réalisés au cours du projet, démontrant ainsi un engagement continu. Néanmoins, ces femmes étaient engagées auprès de l'association du Graph (qui a organisé le



*Ahllanwasahllan*/بي اف نونو, 2021, Majd travaillant sur le montage d'une vidéo du documentaire.

Photographie : Amandine Turri Hoelken

travail avec Soichet) depuis une vingtaine d'années. Ce temps long est certainement ce qui a permis à ces femmes à une si grande autonomie. Il est également à noter que certains projets ont réussi à atteindre un niveau de collaboration plus poussé, surtout du point de vue de l'organisation, à l'instar de *Kurdistan : in the Shadow of History* de Meiselas. Ce projet a mobilisé un grand nombre de personnes, dont des chercheur.e.s et des artistes. Cependant, il est important de souligner que ces dernier.e.s avaient déjà acquis un savoir-faire préalable en ce qui concerne les mécanismes de diffusion et de financement. Cette expérience souligne que l'implication de personnes moins familières avec la logistique et l'administration représente un défi supplémentaire. Il est important de penser à des solutions et de créer des structures de soutien appropriées pour encourager et faire perdurer une véritable collaboration. L'éducation populaire est sûrement l'une des pistes intéressantes. C'est un point auquel nous aimerions réfléchir avec Hortense Soichet et Lydia Echeverria dans les mois et années à venir.

Une position à la fois non hiérarchique et asymétrique, comme celle de l'entremêleur.se, est également envisagée par Bakhtine. Comme le souligne Haardt, un rapport dialogique est un : « rapport asymétrique à l'autre, rapport dans lequel j'exige de moi-même plus que de l'autre, rapport dans lequel je n'attends pas non plus de lui qu'il assume la responsabilité pour moi comme je l'ai fait pour lui » (Haardt, 2007 : 121). La position du photographe dans un projet dialogique est asymétrique, car les interlocuteur.ice.s ne sont pas impliqués.e.s dans tous les aspects du documentaire (administratif, organisationnel, etc.). Cela n'empêche qu'une relation d'égal à égal est possible. Cette conception de la non-hiérarchie et de l'asymétrie dans le dialogue suggère que la relation n'est pas structurée de manière rigide, mais plutôt adaptative et ouverte. Elle implique un respect mutuel et une reconnaissance de la diversité des contributions, reconnaissant que chaque participant.e a une voix unique et précieuse dans le processus dialogique. Quelque soit la place qu'il prenne, interlocuteur.ice secondaire, interlocuteur.ice privilégié.e ou collaborateur.ice, il s'agit avant tout de laisser à l'autre la place qu'il souhaite avoir à tout moment dans la fabrication du documentaire.

## C. Reconsidération du rôle de l'auteur.e

### a. Remise en cause de l'autorité ethnographique

La photographie documentaire dialogique cherche à créer des relations non hiérarchiques dans lesquelles les interlocuteur.ice.s deviennent agent.e.s. Ce sont tout à la fois les positions des interlocuteur.ice.s et celle de l'auteur.e qui s'en trouvent

modifiées. L'agentivité et la création étant partagées, il y a une remise en cause de ce que James Clifford appelle « l'autorité ethnographique ».

Un rapport dialogique à l'autre sur le terrain n'est pas rare en ethnologie ou dans le documentaire, cependant peu d'œuvres conservent ce caractère au moment de leur diffusion. L'expérience dialogique vécue tend à se transformer en un « roman monologique » pour reprendre l'expression de Bakhtine. Ainsi, si sur le terrain l'autre est considéré.e comme auteur.e de ses actes et de ses paroles, dans l'œuvre finale, la voix de l'auteur.e reprend le dessus sur celles des interlocuteur.ice.s. C'est ce que Clifford appelle « l'autorité ethnographique » (Clifford, 1996). Pour faire face à l'indocilité d'un terrain rempli de différentes subjectivités, de relations de pouvoir et de divers intérêts personnels, l'écriture ethnographique met en place une stratégie d'autorité qui « implique une volonté incontestée d'apparaître comme l'unique pourvoyeur de vérité dans le texte » (Clifford, 1996 : 32). C'est par le biais de procédés d'écriture dialogiques et polyphoniques, peu répandus jusqu'alors — en dehors des récits de vie —, qu'il propose d'échapper à la configuration de l'autorité.

Puisque les personnes sont considérées comme des auteur.e.s responsables de leurs paroles et de leurs actes, l'objectivité ne peut plus se situer dans un rapport monologique, mais bien dans un rapport polyphonique : l'œuvre finale doit montrer les différents points de vue, les différentes subjectivités. La polyphonie, pour Bakhtine, est perçue comme un procédé artistique ordonnant les différentes voix afin de donner une vision plus complexe et nuancée du monde.

Cette approche a néanmoins été critiquée par Hals Foster en 1996, dans son article « L'artiste comme ethnographe, ou la "fin de l'histoire" signifie-t-elle le retour à l'anthropologie ? ». Pour lui un nouveau paradigme s'opère dans l'art de gauche des années 1980, celui de l'artiste comme ethnographe. Il définit ainsi cette nouvelle approche :

« Dans ce nouveau paradigme, l'objet premier de la contestation reste l'institution artistique bourgeoise et capitaliste (le musée, l'académie, le marché et les médias), ses définitions exclusives de l'art et de l'artiste, de l'identité et de la communauté. Mais le sujet premier qui lui est associé a changé : c'est désormais l'Autre, culturel et/ou ethnique, dont l'artiste engagé se fait le plus souvent le champion. » (Foster, 1996 : 499)

Plusieurs aspects problématiques sont soulignés par Foster : le fait que l'autre soit toujours issu d'un ailleurs, que cet ailleurs vient transformer et/ou subvertir la culture dominante, et que l'artiste doit lui-même être considéré comme un autre afin d'avoir accès à cette altérité transformatrice. Le danger de cette approche, selon lui, est celle d'un « mécénat idéologique » et d'une « fiction primitiviste » qui essentialiserait l'autre afin de remettre en cause des conventions répressives issues de la culture dominante. Il faut, d'après lui, remettre « en question la codification systématique de la différence apparente en identité manifeste et de l'altérité en extériorité » (Foster,

1996 : 499), afin de veiller à ne pas transformer cette approche en une entreprise d'autorestauration narcissique. Foster critique également le complexe des anthropologues qui les poussent à vouloir s'improviser artistes :

« D'abord au sein de l'anthropologie, certains critiques ont développé une sorte de complexe d'artiste, l'enthousiasme de James Clifford pour les collages multiculturels du surréalisme ethnographique en est un exemple marquant aux États-Unis. Dans ce complexe, l'artiste devient un paragon de la réflexivité formelle, un lecteur autoconscient de la culture comprise comme texte. Mais est-ce vraiment l'artiste qui est le modèle ici ? Ce personnage n'est-il pas plutôt une projection du moi idéal de l'anthropologue : l'anthropologue comme collagiste, comme sémiologue, comme avant-gardiste ? En d'autres termes, ce complexe d'artiste ne serait-il pas en faite une auto-idéalisation, où l'anthropologue renaît en interprète artistique du texte culturel ? » (Foster, 1996 : 500)

Cette « nouvelle anthropologie » (selon les mots de Foster) tout comme l'artiste comme ethnographe courent le risque, par trop de réflexivité, de renforcer l'autorité ethnologique dont iels souhaitent se déprendre. En citant les travaux de Sekula, Foster écrit :

« Ainsi il se peut qu'une telle cartographie confirme plus qu'elle ne conteste l'autorité du cartographe sur le champ étudié, limitant par là même l'échange attendu d'une enquête dialogique. » (Foster, 1996 : 503)

D'un côté, il dénonce dans « nouvelle anthropologie » la primauté de l'auteur.e sur les interlocuteur.ice.s, dans lequel le texte artistique prendrait plus de place que la réalité du terrain. De l'autre, la critique émise à propos de l'art qu'il qualifie de « quasi anthropologique » est due au peu d'importance accordée à la méthodologie scientifique. Les artistes seraient — ce sont mes mots, non les siens — dans un simulacre de l'anthropologie, en ne reprenant pas entièrement les enjeux de l'observation participante. Bien que les projets soient dans une écoute de l'autre, il questionne l'engagement effectif des interlocuteur.ice.s dans de tels travaux. Si je partage l'avis de Foster sur de nombreux points, sa critique me paraît beaucoup plus pertinente envers certain.e.s artistes de l'esthétique relationnelle, telle qu'elle a été élaborée au début des années 1990 par le critique d'art Nicolas Bourriaud. Il me semble que dans un documentaire dialogique, la nécessité de rendre les interlocuteur.ice.s agent.e.s et de faire le travail avec et pour eux constitue un garde-fou suffisant pour éviter de tomber dans ce que Foster dénonce. Les pratiques collaboratives ou partagées du terrain (montrer les photographies, donner des appareils photo) et de la restitution (tri et choix des images, scénographie, réfléchir ensemble) permettent au photographe de restituer une part de son autorité ethnographique acquise au profit des interlocuteur.ice.s. Le photographe conserve un rôle particulier dans le projet qui est

celui d'entremêleur.se. La remise en cause de l'autorité ethnographique doit aussi s'étendre à la remise en question du rôle et de la place attribués à l'auteur.e.

## b. Une critique du rôle de l'auteur.e

### 1. Les raisons de la critique du rôle de l'auteur.e

Le documentaire dialogique relativise la notion même d'auteur. Nous ne sommes pas face à la mort de celui-ci, mais face à une reconfiguration, à une transformation radicale. Les photographes deviennent des entremêleur.se.s : un.e intermédiaire entre les interlocuteur.ice.s et la photographie, entre les interlocuteur.ice.s et les spectateur.ice.s, entre les photographies et les spectateur.ice.s et entre une connaissance et sa transmission. Les photographes ici étudié.e.s sont tout.e.s critiques vis-à-vis de la notion d'auteur telle qu'elle est traditionnellement employée, c'est-à-dire dans le sens d'un.e auteur.e monologique. Sekula est certainement le plus critique face à cette notion :

« L'artiste de la société capitaliste est le détenteur supposé d'une subjectivité privilégiée, il est crédité d'une unité exceptionnelle entre son moi et son travail. (...) Les "artistes" nous dévisagent, l'air condescendant et séducteur à la fois depuis les panneaux d'affichage et les publicités des magazines. (...) Considérons les tentatives récentes d'élever définitivement la photographie au rang d'art par la transformation du tirage photographique en marchandise privilégiée et par l'attribution au photographe, indépendamment du contexte dans lequel son travail s'inscrit, d'un statut autonome "d'auteur" potentiellement génial. Elles ont pour conséquence le recyclage de l'"aura" dont parle Walter Benjamin en technologie de communication de masse. » (Sekula, 2013 : 144)

Et un peu plus loin :

« Le documentaire est considéré comme de l'art lorsqu'il transcende sa référence au monde, lorsque l'œuvre peut être regardée, d'abord et avant tout, comme acte d'expression personnelle de la part de l'artiste. Pour utiliser les catégories de Roman Jakobson, la fonction référentielle s'effondre dans la fonction expressive. Le culte de l'auteur, un auteurisme, prend possession de l'image. Il la sépare des conditions sociales de sa fabrication et l'élève au-dessus de la multitude d'usages modestes et triviaux auxquels la photographie est communément réduite. » (Sekula, 2013 : 150)

La position de Sekula, très politique, s'attaque à la marchandisation de l'auteur.e, qui au lieu de servir les interlocuteur.ice.s et les spectateur.ice.s, sert avant tout au photographe et au marché de l'art qui l'entoure. Dans son texte « L'image instrumentalisée : Steichen s'en va en guerre », Sekula (2013) s'attache à démontrer comment les photographies, même de guerre, peuvent être décontextualisées afin de devenir

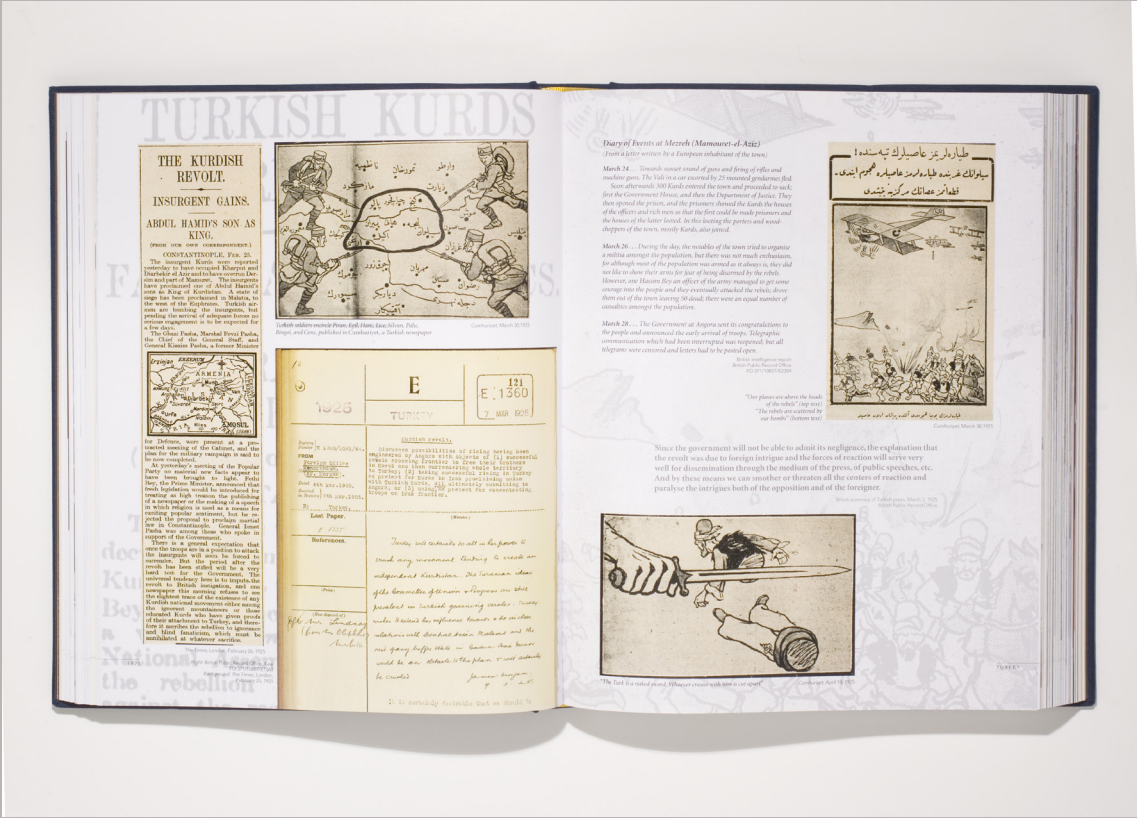


non plus des informations, mais des marchandises commercialisables. En contraste, le contexte est un élément important dans la photographie documentaire dialogique, que les photographes s’efforcent de rendre le plus *lisible* possible. Les images sont contextualisées et remises en question. Je pense notamment au travail considérable de Meiselas dans *Kurdistan : In the Shadow of History*, qui contextualise l’ensemble des archives montrées : conditions de production et de réception de celle-ci, la manière dont elle y a eu accès, la personne à laquelle appartient l’image aujourd’hui, etc. Les images sont aussi interrogées dans les travaux de Saussier et de Meiselas, lorsqu’iels recontextualisent les anciennes photographies de presse dans leurs documentaires. Le contexte, pour ces photographes, agit comme un cadre dans lequel les œuvres s’incorporent, j’y reviendrai. En cela, iels sont à rebours des théories modernistes.

Pour Sekula, une réelle connaissance du monde passe par «un documentaire social vraiment critique [qui] figurera le délit, son procès, avec son système judiciaire et ses mythes officiels». La vérité sociale est, pour lui, «autre chose que l’éloquence du style» (Sekula, 2013 : 149). Ce n’est pas à travers le style d’une photographie que l’on peut accéder à une connaissance réaliste et objective. En cela, un parallèle est à faire avec les sciences sociales. Il est agréable de lire un article scientifique bien écrit, mais cela ne peut constituer le fondement d’une démarche scientifique. La recherche et les méthodes sont plus importantes que le style utilisé. Bien que le style, ou la forme puisse ajouter de l’épaisseur au contenu, il ne faut pas dans tomber dans la « nouvelle anthropologie » critiquée par Hals Foster. Il s’agit, lorsqu’on lit un ouvrage scientifique, d’en apprendre plus sur l’autre que sur l’auteur.e. C’est en ce sens que je comprends la critique de l’auteur.e de la part de ces photographes. Le photographe ne se situe pas au-dessus des personnes et des spectateur.ice.s, mais avec eux, dans un processus de compréhension. Photographier, c’est se tourner vers l’autre, le comprendre et comprendre le système dans lequel il est ancré. Cette idée que la marchandisation de l’auteur.e et de son style va à l’encontre de la connaissance est également présente chez Pataut et Saussier :

«Ce que j’entends par le mot “travail” dans le documentaire se situe de plus en plus en amont de la photographie. Il pourrait même se passer de la photographie, si d’autres formes de travail étaient reconnues comme documentaires ou artistiques. De ce point de vue, il n’y a rien de pire qu’un auteur. On a repéré chez lui un style, il lui est demandé de répéter une forme qu’on a repérée. Penser ce qu’il sait déjà penser, c’est ce qui lui est demandé de faire professionnellement.» (Pataut, 2001 : 301)

«Mais, dans le reportage d’auteur, il n’y a souvent plus rien à lire du tout. On publie désormais des reportages sur la misère ou les enfants des rues réalisés en traitement croisé. C’est une liquidation totale du travail d’information, de description. Informer devient une option parmi d’autres. [...] On pourrait aussi parler d’activité ou de démarche documentaire. Le terme de style renvoie trop à celui d’“effet”.» (Saussier, 2002)



Susan Meiselas, *Kurdistan : In the Shadow of History*. Spread from *Kurdistan: In the Shadow of History*, 1997. © Susan Meiselas.

« Je propose pour ma part une démarche, un espace mental autour des images pas un regard. Je rejette l'idée de faire commerce d'un style, d'un regard. C'est au regard du spectateur qu'il faut offrir de la place, pas au regard du photographe. » (Saussier, s.d., a)

Ces citations critiquent la place trop grande accordée au style individuel dans le documentaire. Saussier, Pataut et Sekula suggèrent de passer d'une conception individuelle du style à une dynamique plus complexe, impliquant la collaboration.

## 2. Une reconfiguration du rôle de l'auteur.e

Comment parler d'un.e auteur.e avec une « subjectivité privilégiée » quand son rôle est avant tout de rendre visible le contexte et les conditions sociales de production et de réception ? Finalement, la collaboration et la participation ne vont-elles pas à l'encontre de l'entité « auteur » ? Dans cette perspective, qu'en est-il du style individuel lorsque Saussier laisse l'autre composer seul son portrait, ou encore quand Meiselas travaille à partir d'archives ou bien à travers ma propre pratique lorsque je donne un appareil photographique à mes interlocuteur.ice.s.

Pour les expositions de *ZONE 54*, en dehors d'*I love You fuck Off*, il n'est pas possible de savoir qui a pris les photographies. Cela est également valable pour l'ensemble des projets de monstration d'*Ahllanwasahllan*/بي اف ن و. Parfois, nous partageons le même appareil photographique, et il m'est alors impossible de savoir qui a fait telle photographie. Néanmoins, il ne s'agit pas de liquider le regard de l'autre afin de refuser l'idée d'auteur.e, si une image — ou série d'images — acquiert plus de sens en nommant l'auteur.e, par exemple pour montrer une relation de complicité entre le photographe et la personne photographiée, il est évident que cela sera montré. Je ne cherche pas, dans mes documentaires, à faire passer mon regard sur le monde, à créer un style reconnaissable. Je ne pars pas des photographies pour produire un propos, c'est plutôt l'inverse. Nous réfléchissons à ce que nous voulons mettre en avant, et à partir de là nous sélectionnons les photographies, ou le cas échéant, nous en réalisons de nouvelles. C'est à partir des idées que nous voulons transmettre aux spectateur.ice.s, que s'opère le choix. Dès lors tout est possible, mes photographies, les leurs, du texte, des entretiens, du son, etc. Ce qui compte ce sont les connaissances que va pouvoir transmettre le documentaire. La multiplication des formes, des cadrages, des plans, etc., sert à montrer le sujet dans toute sa complexité, comme le souligne Bill Roberts à propos des œuvres de Sekula :

« And so, Sekula works throughout to resist the possibility of any easy interpretative resolution or reductive summation of *Fish Story*. Within each titled chapter of photographs, the images display a wide range of types, so that no single pictorial mode predominates. There are microscopic close-ups

as well as panoramas and, between the two, there are highly detailed and carefully composed views of a variety of oceanic, coastal, factory and shipyard scenes. On land the viewer is privy to these mostly unseen frontier towns for the global circulation of containers, within which individual people occupy a variety of positions. Often absent, obscured or incidental, sometimes central, mostly at work on specific tasks, and occasionally dwarfed by some hulking industrial apparatus, the subjects include welders, dockers, market traders, scavengers, rescue workers and fishermen, as well as the unemployed, children and families. Sekula here offers a model of photographic visibility that, by recognising its own inescapable inadequacy, thereby strives to be adequate to the magnitude and complexity of the subject at hand. » (Roberts, 2012)

L'absence d'un style est également relevée par Solomon-Godeau à propos des œuvres de Meiselas :

« If Meiselas's photographs do not manifest a conspicuous signature style (as do a number of her contemporaries who are also Magnum photographers), it is perhaps indicative of a lack of artistic self-importance, a form of ethical tact before her subjects (in both senses of the word subjects). *Encounters with the Dani*, for example, contains a bare handful of her own photographs; *Kurdistan : In the Shadow of History* is ongoing, exists in multiple forms (including its website), is mosaiclike and receptive to all forms of documentation beside her own. This ability to minimize oneself in the act of observing and photographing is a taken-for-granted attribute of professional photojournalism, but is less often the case with those who aspire to the mantle of «artist,» or those for whom documentary projects are intended as recognizably «personal» productions la generally hopeless enterprise in documentary practice). » (Solomon-Godeau, 2008 : 92)

Pour Meiselas, la tâche du photographe n'est pas d'être un unique narrateur et témoin des scènes qui se passent devant l'appareil photographique. Elle souhaite favoriser une mutualisation des témoignages et mettre en avant le fait que les photographies sont à considérer comme prises dans un réseau d'échanges, de gestes, d'images et d'histoires personnelles. Je me retrouve beaucoup dans cette approche. Il ne s'agit plus de montrer sa vision du monde purement subjective, mais d'initier à la construction de ce monde. Ni « instant décisif » ni « temps faible », ces photographies ne peuvent plus donner dans le style, mais dans l'adaptation et l'échange. Cela fait échos aux propos de Pataut :

« Le temps passé à rencontrer des personnes, à parler avec elles, à faire mes images ou autres choses que mes images, m'est nécessaire : il s'accumule et apparaît ensuite, dans les photos. Je crois qu'on peut charger les images de temps, de paroles, de relations. Il existe une profondeur de temps — c'est une formule que l'on peut opposer à celle d'instant décisif. » (Pataut, 2001 : 298)

Je compare cette approche à celle d'un ethnologue : d'abord la rencontre du terrain et la compréhension de celui-ci puis l'écriture comme trace ou piste de réflexion.

Au-delà du fait de composer avec des auteur.e.s multiples, la question de style elle-même est remise en cause. Mes documentaires sont composés de photographies très différentes : des personnes qui posent devant l'objectif, des mises en scène, des photographies prises sur le vif et des photographies réalisées par les interlocuteur.ice.s eux-mêmes. On pourrait objecter à mes propos que les photographes dialogiques utilisent un style documentaire dialogique, caractérisé par la polyphonie des médiums et des plans, à l'instar du style documentaire dont parle Evans. Cependant, nos approches photographiques sont très différentes, et nos rendus variés. Pataut photographie souvent en noir et blanc, Saussier utilise d'anciennes images, Sekula intègre régulièrement des sons et des entretiens, Meiselas travaille en partie avec des photographies d'archives et toutes sortes d'images vernaculaires. Il est assez aisé de différencier leurs documentaires d'un point de vue formel. Dans la photographie documentaire dialogique, il est question d'adapter ses photographies au monde et non d'adapter le monde à ses photographies. En remettant en question l'idée d'auteur et de style, les photographes dialogiques adoptent une approche où la création devient une collaboration ouverte, éliminant l'idée que l'auteur exerce une influence unilatérale sur son œuvre. La variété des styles et des méthodes utilisées par ces photographes témoigne de leur volonté de dépasser les conventions traditionnelles de l'auteur.e dans la pratique documentaire. Nous ne sommes pas face à une disparition de l'auteur.e, mais face à un.e auteur.e dialogique. Les photographes dialogiques s'adressent aux interlocuteur.ice.s et aux spectateur.ice.s, dans une interaction, comme des « "tu", c'est-à-dire des "moi" équivalents à autrui » (Bakhtine, 1970). Iels prennent place à côté du photographe devenu un.e intermédiaire, un.e entremêleur.se entre la prise de vue et le rendu photographique.

\*  
\*   \*

La photographie documentaire dialogique repose sur un rapport particulier à l'autre. L'un de ses principaux enjeux consiste à donner aux interlocuteur.ice.s un rôle d'agent.e, les faisant passer de la position de modèle à celle sujet. Pour cela, différentes méthodes sont employées afin de les inclure dans la production du documentaire. Ce changement dans la dynamique relationnelle modifie également la position du photographe. Comme je l'ai montré, les photographes dialogiques endossent trois rôles distincts sur le terrain. D'une part, iel assume le rôle d'ethnologue en utilisant des méthodes empruntées à l'ethnologie. Cependant, par l'usage de l'appareil photographique, sa place est quelque peu différente, les interactions sont modifiées par l'acte photographique. Enfin, le troisième rôle du photographe, est celui

d'entremêleur.se, position plus spécifiquement dialogique, dans laquelle le photographe est celui qui crée le lien. Ces changements de paradigme dans la relation photographe/interlocuteur.ice.s induisent, comme je viens de le montrer, une remise en question de l'autorité ethnographique et une critique du rôle de l'auteur.e. Cette remise en question ne se limite pas à la notion d'auteur. Je vais étudier dans la section qui suit de quelle manière la photographie documentaire dialogique porte en elle une charge critique du monde, qui sert d'appui à la reconsidération de nouvelles fondations pour un documentaire qui puisse être à la fois éthique et réaliste.



## III. Déconstruire pour reconstruire

Dans un projet dialogique, la position du photographe se modifie : celui-ci se place à côté de ses interlocuteur.ice.s, non seulement sur le terrain, mais aussi dans la forme finale de restitution. Cette redéfinition de la relation induit alors une reconfiguration de la notion d’auteur telle qu’elle est traditionnellement perçue. Cependant, dans les projets dialogiques, la remise en question ne se limite pas à la seule notion d’auteur. Je l’ai évoqué plus tôt, des chercheur.e.s s’approchant d’une épistémologie dialogique, comme Morin, Haraway ou encore Castoriadis, portent un regard critique sur certains paradigmes des sciences sociales, tels que le rationalisme, le décodage du monde et le relativisme. De manière similaire, les photographes dialogiques remettent en cause les contextes dans lesquels iels opèrent, englobant l’information, les médias et l’art. Il y a ainsi, de la part de ces photographes, un travail de déconstruction. Ainsi, ces photographes entreprennent un travail de déconstruction.

Après avoir interrogé l’utilisation des images dans les médias et les documentaires, iels passent à une phase de reconstruction. Celle-ci passe par une contextualisation et une approche historique de leurs images. Ces démarches les amènent vers une description dense et un réalisme critique. Cela est rendu possible par des procédés artistiques mettant en avant la polyphonie dans leurs propos.

### A. Une vision critique du monde

#### a. Une critique des médias

Dans leurs écrits, Saussier et Meiselas et Sekula s’intéressent au reportage photographique. Deux raisons peuvent expliquer cela : l’histoire du documentaire et celle du reportage sont étroitement liées dans l’histoire de la photographie et tou.te.s opèrent dans la sphère de l’information, avec des enjeux, des méthodes et procédés artistiques différents. De plus, Saussier, Meiselas et Pataut ont tou.te.s les trois débuté leur carrière en tant que photoreporter, ou ont exercé ce métier, avant de s’orienter vers le documentaire.

L'une des critiques énoncées à l'encontre des médias porte sur la vitesse de réalisation et de transmission, par opposition à la durée des documentaires. Selon Paul Virilio (1998), l'immédiateté et l'unicité des informations construisent une histoire de l'événement et non plus une l'histoire du temps long. Les médias, pour lui, exercent une violence du visible dans laquelle l'envie de tout savoir et de tout montrer simultanément amène les spectateur.ice.s à un aveuglement et à une surexposition aux informations, qui, en raison de leur vitesse, ne peuvent plus être considérées dans leur complexité. Pataut a rapidement quitté l'agence Viva pour se tourner vers le documentaire, le travail d'actualité ne lui convenant pas. Le temps restreint du reportage ne l'autorisait pas à mener les projets sur le long terme comme il le souhaitait. Il en est de même pour Saussier, qui écrit :

« La discipline du temps sur laquelle le reporter de fond construit sa légitimité n'est pas, comme celle de l'ethnologue, une tentative pour se glisser dans le temps des sociétés observées. Elle reste soumise à la temporalité pratiquée par les représentants des médias de masse : plus ces derniers se montrent sommaires et pressés, plus le reporter de fond se distingue et prospère. C'est parce que les autres reporters avaient, si rapidement, quitté le Bangladesh que j'ai pu me démarquer et envisager d'y réaliser un reportage de fond. » (Saussier, 2001 : 312)

Après avoir réalisé trois projets documentaires, Meiselas s'est tournée vers le reportage. Elle soulève les ambiguïtés de ce métier, dont la temporalité qui lui est inhérente. Elle parle des contradictions qu'elle a ressenties entre son envie de comprendre ce qui se déroulait au Nicaragua, fidèle à l'approche documentaire qu'elle avait mise en place avant de couvrir cette actualité (temps long, entretiens, travail avec les personnes photographiées) et les délais à respecter avant le bouclage des magazines. Elle questionne aussi sa position, qui oscille entre le journalisme (avoir un point de vue neutre) et son envie de défendre la cause nicaraguayenne (Meiselas, 2017). Afin de comprendre au mieux les enjeux de l'actualité qu'elle photographie, il est nécessaire pour elle, de se trouver au plus près de l'action :

« Je me revois en haut d'une colline, regardant la ville d'Estelí être assaillie sans pouvoir m'y rendre. Autour de moi, les membres d'équipes de télévision attendent en buvant des bières. On n'imagine pas ce que c'est d'être là, à distance, à assister aux bombardements tout en sachant à quoi cela doit ressembler de l'intérieur. J'étais accablée. Confrontée à mes propres peurs. Mon agence m'avait expédié un téléobjectif de 400 mm, car on trouvait que je m'approchais trop de mes sujets. C'est grâce à lui que j'ai pu prendre cette photo de l'avion qui pilonnait Estelí. Cette image est mensongère : elle donne l'impression que je suis à côté alors qu'en réalité je suis à des kilomètres. J'ai décidé de ne plus utiliser cet objectif. Je veux me trouver au plus près de l'action. » (Meiselas, 2017 : 78)

Être au plus proche de l'action ne suffit pas à se débarrasser de toutes ses contradictions. Transformer des scènes de violence en spectacle, ne pouvoir venir en aide



Susan Meiselas, Nicaragua, cinquantième jour de bombardement ininterrompus, Estelí, Nicaragua, Septembre 1978.  
© Susan Meiselas.

aux personnes en détresse, être assaillie de culpabilités sont autant d’ambiguïtés qui accompagnent sans cesse, selon elle, le métier de photoreporter. Elle estime que la principale ambiguïté porte sur la différenciation du moment des prises de vue et de celle de l’édition des images, sur laquelle elle n’a aucun contrôle. Elle rapporte qu’elle découvrirait parfois certaines de ses photographies dans la presse, sans les avoir vues avant. Une fois les films remplis, ils étaient envoyés à l’agence, et le photographe n’avait plus la maîtrise de la diffusion de ses photographies. Elle donne pour exemple une photographie de jeunes qui étaient en train de participer à la révolution. En envoyant ses films au journal, Meiselas demande à ce que seules les photographies où ils étaient masqués soient publiées. Le journal n’en a pas tenu compte, elle a alors tenté de retrouver ces enfants, dont les vies seraient menacées s’ils étaient reconnus. Pour elle, le reporter ne peut se contenter d’être un.e simple illustrateur.ice, il doit aussi être responsable, y compris de la diffusion de ses images. Elle reprend par la suite le contrôle de diffusion de ses images par le biais d’une approche documentaire, comme elle l’a fait en publiant en 1981 son livre *Nicaragua, June 1978 — July 1979* :

« Cette période m’a aussi permis de clarifier le fait que, quel que soit le matériau publié, je n’ai aucun contrôle dessus à moins d’être moi-même à l’origine de son contexte. » (Meiselas, 2017 : 96)

Meiselas et Saussier reviennent sur les images qu’iels ont réalisées en tant que photoreporters afin de les contextualiser et de les inclure dans de nouveaux projets (*Nicaragua* pour Meiselas, *Le tableau de chasse* pour Saussier). Recontextualiser les photographies permet de s’éloigner des besoins éditoriaux des magazines et de remettre au centre du documentaire l’expérience vécue par les interlocuteur.ice.s. C’est ce qu’elle fera dans son livre, en publiant des entretiens des acteur.ice.s de la révolution, en retournant au Nicaragua avec son ouvrage afin d’avoir le point de vue des personnes concernées, et en présentant des images à la jeune génération dans *Reframing History*. C’est aussi ce que fait Saussier en mettant en avant dans *Le tableau de Chasse* les premier.e.s ouvrier.e.s en grèves lors de la révolution roumaine.

Saussier est sans doute le plus critique face au journalisme d’aujourd’hui. Il dira s’être rendu compte de l’étendue du conformisme et du corporatisme présent dans la photographie en quittant l’agence Gamma en 1994 (Saussier, s.d, b). L’un des principaux défauts du journalisme, selon lui, est son industrialisation. Le reportage n’est plus artisanal. Il est soumis à des groupes industriels qui placent les reporters dans le rôle de fournisseurs d’images et non plus d’informateur.ice.s. À l’instar de Meiselas, il refuse de devenir un simple illustrateur.

Il reproche également au reportage la réactualisation du mythe du photoreporter. Le photojournalisme pour lui, utilise le monde comme le faire-valoir de sa propre mythologie en contribuant à une iconographie que tou.te.s ceux qui ne voyagent



Gilles Saussier, *Le tableau de chasse*, p. 40-41.



pas ont en tête (Saussier, s.d, a), ce qui peut conduire à une falsification de l'histoire. Il fait apparaître un exemple de cette falsification, ou « oubli » de l'histoire, dans *Le tableau de chasse*. Il y fait resurgir les corps cachés de civils tués par l'armée de Ceausescu. Dans ce documentaire, il critique également la figure héroïque du reporter, qui fait abstraction des acteur.ice.s des événements. Il y a une certaine ironie dans ses photographies montrant des ouvrier.e.s en train de poser à côté du trophée qu'il avait reçu pour sa photographie ayant fait la Une du magazine *Stern* à l'époque de la révolution :

« J'ai photographié chaque ouvrier à son poste de travail dans des conditions proches d'un reportage d'usine, mais un élément extérieur perturbe ce doux réalisme : j'ai posé à côté de chacun un trophée de photojournalisme gagné avec les images de la révolution de 1989. Cette intervention dénonce la façon dont l'héroïsme des reporters vient souvent supplanter l'héroïsme des acteurs eux-mêmes des événements. Elle porte également d'autres connotations : le reporter comme ouvrier modèle du stakhanovisme médiatique, la mise en présence de l'ouvrière et du trophée (le phallus du reportage). » (Saussier et Chérel, 2009)

Ou encore dans celles montrant des journalistes tirant au fusil :

« La série d'images prise ce jour-là condense tous les paramètres qui fondent habituellement l'appréciation d'une bonne image de presse. Elle intègre et rejoue la figure du reporter et de la meute médiatique, l'idée d'un bon endroit au bon moment chère au chasseur et au photographe. » (Saussier et Chérel, 2009)

Pour Ferret :

« Des portraits en plan serré de femmes en train de tirer au fusil, renvoient à la posture du soldat figurant sur l'image de 1989 qui a été l'objet de tant de prix. L'équivalence du geste meurtrier suspend l'écart temporel, les photographies relatent l'effet de concordance qui se joue entre "tirer le portrait de" et "tirer sur quelqu'un" ; la posture du chasseur, chère au photoreporter, est ici mise en abîme par les photographies de 2004 où des journalistes tirent au fusil. Ce paradigme du photoreportage, que l'on a déjà évoqué, est présenté pour ce qu'il est : un geste violent, impropre à expliciter la complexité tant historique que factuelle d'une situation. » (Ferret, 2021 : 135)

Ce questionnement autour du journalisme se retrouve aussi dans le travail *Kurdistan : In the Shadow of History* de Meiselas. Elle y porte un regard critique, notamment sur la figure mythique du photoreporter. Elle utilise la publicité pour un appareil photo qui reproduit une image de 1991 montrant des peshmergas en train d'être photographiées par un photojournaliste français qui décrit les atouts de l'appareil. Selon Bouveresse (2017), cette publicité tire parti du romantisme de la cause kurde et de l'aura du photoreporter.

La dernière critique que Saussier adresse au photoreportage est sa présence simultanée sur plusieurs marchés : à la fois dans le monde de l'information et dans le monde de l'art. Saussier (2001) rapporte qu'aujourd'hui les reporters savent combien



Gilles Saussier, *Le tableau de chasse*, *Le Tableau de Chasse*,  
L'ouvrière au trophée, Elba, Timisoara.  
© Gilles Saussier.

vaut une photographie de guerre dans *Paris Match* ou à la Foire Internationale d'Art Contemporain (FIAC). En opérant une démultiplication des opérations de vente pour un même investissement, le sens et la destination des images disparaissent : « dans l'art comme dans la presse, les idées et la prise en compte du contexte temporel et spatial sont un frein à la circulation maximale des images » (Saussier, s.d, a). Cette indifférenciation entre marchés et productions d'images questionne le contexte de production et de diffusion d'images.

Dans les documentaires dialogiques, la connaissance se fait avec l'autre, dans le temps long, il faut alors modifier sa manière d'être sur le terrain. Dans *Studio Shakhari Bazar*, Saussier a dû bouleverser ses habitudes de faire des images prises à la sauvette en s'exerçant à approfondir son travail d'observateur :

« Je cherche une forme d'engagement et de corporéité qui n'est plus celle du reporter. Je suis dans ce que je photographie, j'interviens, je performe. Mes images mettent mon corps en jeu et non plus l'inverse. Je cherche un autre corps de photographe et un autre corpus d'images pour tourner le dos au fantasme qui croit qu'en engageant son corps on engagerait que soi-même. Parce qu'ils risquent leurs vies, beaucoup de reporters s'adjugent la liberté de photographier à leur guise et de se montrer durs envers ceux qu'ils photographient. C'est ce donnant-donnant que notre époque célèbre jusque dans l'art contemporain ou les colonnes des grands quotidiens du soir. Une société dans laquelle la garantie d'existence du plus grand nombre se joue à travers la prise de risque de quelques-uns plutôt que par la capacité d'initiative de chacun, et où ceux qui s'exposent volontairement — à la guerre, au spectacle, aux affaires — se ressemblent en ce qu'ils n'ont de compte à rendre à personne et disposent de leur corps et de celui des autres. Sous couvert de grandes prises de conscience collective, le reporter vaut avant tout comme figure symbolique de cette idéologie insidieuse du morcellement des corps. » (Saussier & Chérel, 2009 : 34)

Si Saussier critique son ancienne profession, il rappelle que le documentaire ne doit pas pour autant se construire en opposition aux médias, mais plutôt en y incluant l'histoire de la tradition documentaire :

« J'ai en effet critiqué la manière dont le reportage académique perpétue sa propre histoire et ses formes canoniques au prétexte de l'information. Je précise cependant que j'ai infiniment plus de respect pour celui-ci que pour le nouveau reportage d'auteur. Je sais le courage, l'engagement, le souci d'information dont sont animés de nombreux reporters d'actualité. Mais il ne suffit pas d'être bien intentionné. Il faut être attentif à la justesse des formes que l'on utilise. Nous savons bien que témoigner ne suffit pas parce que nous avons lu Primo Levi, Jorge Semprun ou Varlam Chalamov. Il ne suffit pas d'avoir vécu l'expérience concentrationnaire, d'y avoir été, pour la transmettre. Il faut être capable d'inventer une forme, un récit. » (Saussier, 2002)

Cela fait échos aux propos de Ferret (2021), ce qui est remis en cause ici n'est pas tant le métier de reporter que les conditions dans lesquelles les images sont produites, ainsi que leur marchandisation et leur instrumentalisation par les médias.

Ce retour réflexif autour des médias ne concerne pas seulement les photographes dialogiques. La photographie documentaire, depuis les années 1980 et 1990, avec des photographes comme Alfredo Jaar, Bruno Serralongue ou encore Sophie Ristelhueber se construit en se distinguant du modèle médiatique :

« Ces photographes entendent dénoncer les oublis et les aberrations de ce système qui fabrique des documents manquant à proposer une information juste et représentative de l'actualité. Pour ce faire, ces artistes proposent un travail qui invente des modalités d'exposition et qui rend compte de faits occultés par la presse. Pour cela, ils usent de méthodes telles que : le repérage de faits tus par les médias, le suivi dans le temps du sujet, la constitution de séries thématiques, l'incorporation du texte lors de la présentation des images, le remaniement des modalités d'exposition de la photographie. » (Ferret, 2021 : 122)

Photoreportage et documentaire cultivent une certaine ambiguïté l'un vis-à-vis de l'autre. Bien qu'ils ne partagent pas la même sphère économique, ils embrassent pourtant des enjeux similaires. Tous deux cherchent à comprendre le monde qui nous entoure par l'image. Cela explique les raisons pour lesquels Pataut et Saussier ont commencé en tant que photoreporters avant de s'orienter vers le documentaire. Meiselas, quant à elle, à poursuivit sa pratique du documentaire en parallèle de cette du reportage.

L'approche documentaire se caractérise par une volonté de travailler sur le temps long, et par une plus grande autonomie pour les photographes quant aux choix et à la diffusion des images. Ce sont ces deux caractéristiques du documentaire qui m'ont orienté vers cette pratique et non vers celle du photoreportage. Si le métier de photoreporter soulève certaines ambiguïtés (que le documentariste est aussi susceptible de rencontrer), la principale critique émise par les photographes ici étudié.e.s est celle de n'avoir que peu de pouvoir dans la sélection et la diffusion de leurs images. Bien que le milieu artistique laisse une plus grande liberté aux photographes, ce dernier n'est pas exempt de critiques.

## b. Une critique du discours artistique

Pour Sekula, le discours artistique véhicule autant de conformisme que celui du photoreportage :

« Le vieux mythe voulant que les photographes disent la vérité était supplanté par un nouveau mythe selon lequel ils mentent. Ce qui passe pour la conscience morale de la photographie contemporaine n'est qu'une sempiternelle réitération du paradoxe crétois, avec toutefois un aspect hiérarchique : "Tous les photographes sont des menteurs. Je suis un artiste qui utilise des photographies. Par conséquent je suis plus malin que cette créteine de photographe qui s' imagine qu'elle dit la vérité". » (Sekula in Beausse 1998: 21)

Ce que critique Sekula dans cet extrait est le passage d'un extrême à l'autre. Pour lui, se situer à l'extérieur des événements, comme peut le faire le reportage, n'est pas une position plus valable que d'affirmer un style et une subjectivité en tant qu'auteur.e. Dans les deux cas, il n'y a pas assez de place pour le discours de l'autre. Il critique à la fois la vision moderniste de la photographie (montrer la réalité telle qu'elle est) et post-moderniste qui situe le faiseur d'image au centre. Pour lui, la réalité est à construire, elle ne se situe ni à l'extérieur des événements ni à l'intérieur de celui qui l'observe. Elle est à construire avec la connaissance du terrain, avec les autres et avec soi-même.

Sekula se montre aussi critique envers la vision moderniste. Dans son article intitulé « Défaire le modernisme, réinventer le documentaire : notes sur une politique de la représentation », il écrit :

« La théorie du réalisme photographique émerge historiquement comme le produit et la servante à la fois du positivisme. De ne pas être impliqué dans le monde qu'elle rencontre, la vision est sujette à l'idéalisation mécanique. » (Sekula, 2013 : 147)

J'ai évoqué plus tôt son point de vue sur *Family of Man*. Dans un même esprit, il questionne la vision de Diane Arbus, qui a participé à l'exposition *New documents* en 1967, organisée par John Szarkowski et qui a exposé une photographie dans *Family of Man*. Arbus s'intéresse aux personnes « hors normes » : les personnes transgenres, de petites tailles, les jumeaux, celles ayant un handicap mental, etc. Ce que questionne Sekula dans le travail d'Arbus, c'est la réception de ses photographies en tant que conceptions à la fois transparentes, et expressionnistes :

« En ce sens le mythe de Diane Arbus dans le journalisme culturel est intéressant. La plupart des lectures de son travail hésitent entre les pôles opposés du réalisme et de l'expressionnisme. D'une part, ses portraits sont vus comme des véhicules transparents, métonymiques de la vérité sociale ou psychologique de ses sujets : Arbus extrait le sens de ses sujets. De l'autre, son travail est considéré comme une projection métaphorique. Il est censé exprimer l'aspect tragique de sa vision (confirmé par son suicide) ; chaque image n'est qu'une contribution à l'autoportrait de l'artiste. » (Sekula, 2013 : 150)

Pour lui, la promotion d'Arbus et « d'autres photographes essentiellement maniéristes » (Sekula, 2013) en photographes documentaires est le symptôme « d'une part de la subjectivité menacée par l'administration de plus en plus sophistiquée de la vie quotidienne » et par un domaine public « dépolitisé » qui conduit à un « public passif de citoyens et consommateurs [...] à voir l'action politique comme la prérogative des gens célèbres » (Sekula, 2013 : 150 – 151). Sontag critique elle aussi l'approche d'Arbus, à qui elle reproche d'avoir un regard extérieur à la situation et d'écarter tout sentiment d'empathie et de sympathie pour les personnes photogra-

phiées (Solomon-Godeau, 2016). J'ai vu en 2012, au Jeu de Paume, une rétrospective d'Arbus. Les photographies sont parlantes, esthétiques et métaphoriques. Deux éléments qui vont dans le sens de Sekula et de Sontag m'ont marqué. Le premier est que les photographies semblaient être de l'ordre de l'accumulation, plus que de la construction de sens. Le second élément est la description de son œuvre par le Jeu de Paume :

« Son approche photographique a donné naissance à une œuvre souvent choquante par sa pureté, par cette inébranlable célébration des choses telles qu'elles sont ».

Il me semble que ce discours célèbre bien la posture transparente de la photographie, alors qu'il n'y a pas de « choses telles qu'elles sont ». Le Jeu de Paume qualifie le travail d'Arbus d'« anthropologie contemporaine » qui correspond « à une allégorie de l'expérience humaine ». Ce terme qualifie davantage une vision universaliste de la photographie qu'à proprement parler des recherches anthropologiques. Ce texte est important, car il prête le flanc à toutes les critiques émises par Sekula, Saussier et Pataut envers une photographie documentaire transparente et universelle et qui cesserait par là même d'être sociale, historique et transformatrice. Les critiques de Barthes envers l'exposition *Family of Man*, évoquées plus tôt, peuvent s'appliquer à Arbus, à la différence près qu'elle ne photographie pas l'humanité dans une unité, mais dans sa dislocation, en valorisant les victimes, elle dresse un portrait ironique et descriptif de l'Amérique.

Ce qui est critiqué n'est pas tant le travail d'Arbus, et moins encore ses choix de sujet, que sa qualification en tant que documentaire. En ce sens, elle s'approche du style documentaire d'Evans. Montrer les choses suffirait à informer sur le monde. Or, dans un documentaire dialogique, ce qui compte est de montrer la complexité des événements, des personnes, dans leurs rapports à la société. La base de la dialogie est la multiplicité des points de vue, visibles grâce au dialogue. Cette multiplicité des points de vue induit un inachèvement du dialogue et une lecture des épaisseurs : l'intention, la problématique du sujet, le partage de l'autorité ethnographique avec ses interlocuteur.ice.s et les spectateur.ice.s, auxquels s'ajoute une lecture critique de la photographie. La transparence, elle, laisse à penser que les interlocuteur.ice.s sont visibles dans leur globalité à travers une photographie et que la neutralité induit une objectivité et par là une vérité. L'universalisation est questionnée parce qu'elle ne prend pas en compte l'autorité idéologique des interlocuteur.ice.s et limite une interprétation libre et dialogique du documentaire. Ainsi, sur de nombreux aspects, en ayant une approche contextuelle, historique et sémiotique, la photographie documentaire dialogique va à l'encontre de la vision moderniste de la photographie :



« What is considered «base» in Sekula's production as an artist (as opposed to his activities as a critic and historian of photography) is the fact that his work programmatically redeploys precisely those subjects and semiotic and textual conventions that have been disqualified within modernism by longstanding interdictions: documentary photography, historical narrative and, most of all, a model of signification that recognizes the complex condition of the sign as functioning simultaneously as a semi-autonomous discursive structure and as a material construct overdetermined by historical and ideological factors. » (Buchloch in Sekula, 2018: 190)

Sekula critique aussi, à travers le formalisme des photographies modernistes, leur volonté de privilégier la forme sur le fond, et par là, d'annihiler toute analyse politique potentielle :

« Le formalisme est ici envisagé comme un mode de production des images qui, pris dans une aspiration à l'objectivité, privilégie la forme sur le fond, au lieu de donner du sens à l'œuvre, l'en dépossède en minimisant la puissance de contestation qu'elle contient, en particulier lorsque cette dernière a pour vocation de révéler des situations sociales précaires. Pour Allan Sekula, en privilégiant une forme de neutralité, les images documentaires laissent entendre que le photographe confronté à la misère humaine s'en détache, la prend de haut pour en saisir la seule apparence. Il met en place des procédures qui occultent le contexte et les raisons du dénuement que l'image met en exergue. » (Ferret, 2021 : 94)

Ce formalisme dans le style documentaire des années 1930 et 1970 (à travers la photographie plasticienne) a permis à la photographie de trouver sa place dans les marchés de l'art. Ce passage dans le champ artistique montre, pour Sekula (2013) et Ferret (2021), la difficulté qu'il y a à maintenir la photographie documentaire dans le champ politique de la contestation. Cette introduction de la photographie documentaire au marché de l'art, en particulier par la mise en avant de la notion d'auteur, est aussi critiquée par Sekula à l'égard des discours artistiques entourant la photographie documentaire.

Les photographes dialogiques ici étudié.e.s se méfient d'une photographie artistique, *auteuriste* avant d'être sociale. Le discours moderniste tend à extraire la charge sociale et le sens d'une séquence photographique au profit d'une photographie symbolique et iconique. Par conséquent, ces photographes posent la question de l'interprétation d'une photographie.

## c. Une nouvelle vision du document

### 1. Du modernisme à la dialogie

Document et documentaire sont étroitement liés, c'est pourquoi une clarification me semble nécessaire. Tout d'abord, le documentaire a pour finalité première de documenter un sujet spécifique. Parallèlement, dans le contexte de la photographie dialogique, qui constitue une approche particulière du documentaire, une variété de documents tels que des objets, des archives, des photographies familiales, des cartes postales, etc., sont utilisés. Cette démarche soulève également une remise en question de la vision moderniste du document, et adopte ainsi une nouvelle posture envers le document.

Le terme « document » provient du latin *docere* « faire apprendre, enseigner ». Il signifie jusqu'à la fin du XVIIIe « ce qui sert à instruire, enseignement, leçon », avant de prendre son sens moderne « écrit servant de preuve ou de renseignement » (Rey, 2004). La photographie a toujours eu un rôle ambigu vis-à-vis du document. Longtemps considérée comme transparente, Rouillé nous rappelle que la valeur documentaire d'une photographie n'est qu'une valeur d'usage. En effet :

« La photographie n'est pas en soi un document (pas plus que toute autre image d'ailleurs), elle est seulement dotée d'une valeur documentaire variable selon les circonstances. » (Rouillé, 2005 : 17)

Cette valeur d'usage documentaire de la photographie des sens historique, politique et éthique. J'aimerais évoquer ici quelques-unes de ces pistes afin de mieux cerner les enjeux de la photographie documentaire dialogique. Une photographie n'est pas transparente, il n'y a pas de rapport direct entre une photographie et la réalité, il y a toujours, écrit Rouillé, une infinité d'autres images invisibles et de schémas esthétiques qui entrent en médiation entre la photographie et sa perception. Le photographe n'est pas plus proche du réel qu'un peintre devant sa toile. Dans la théorie moderniste, les photographies sont considérées essentiellement comme des indices de la réalité, comme des documents « purs » qui n'auraient pas besoin d'être interprétés en dehors de ce qui est montré. C'est cette ambiguïté à l'égard du document qui a permis à la photographie-document d'accéder au rang d'art, en neutralisant la valeur d'usage des documents afin de les rendre conciliables avec des valeurs artistiques, en mettant en avant la « pureté du médium ». À partir des années 2000, la valeur d'usage de la photographie se retrouve une fois encore ébranlée. La photographie-document en étant déshistoricisée a trouvé une place plus grande dans les musées (Poivert, 2010) :

« Cette stratégie institutionnelle s'intègre au cadre général d'une neutralisation (fut-ce en sacralisant les images) des ambiguïtés photographiques : en interprétant la précision d'un document comme une perfection de la vision photographique, cette pureté peut être convertie en une dimension artistique spécifiquement photographique. L'importance de la notion descriptive comme agent de validation attribuée au document (contenant l'information) une valeur esthétique essentielle. » (Poivert, 2010 : 129)

Selon Rouillé (2005), la photographie-document reposait sur trois refus : la subjectivité du photographe, les relations sociales ou subjectives avec les modèles et les choses et l'écriture photographique. Ce qu'il appelle la photographie-expression vient alors à rebours de cette approche en considérant l'écriture, la notion d'auteur et l'autre. Ce changement permet d'envisager le document autrement. Ce qui compte dans la photographie dialogique, à l'inverse de la théorie moderniste, est de contextualiser les photographies-documents et de faire une place à l'autre. De plus, dans la photographie documentaire dialogique, il s'opère une restauration de la fonction critique à partir du document. Bien que le documentaire social ait été fleurissant au début du XIXe siècle aux États-Unis (avec des photographes comme Lewis Hine) et très présent en Angleterre à la même époque (avec la vague du *social documentary*), cette fonction critique du document a été éclipsée dès les années 1930-1940 par le photoreportage, particulièrement important en France et par la conception d'un documentaire comme seul courant artistique comme l'a proposé John Szarkowski, le conservateur de la photographie du MoMA à New York, à partir des années 1960 (Poivert, 2010). Nous avons ainsi, d'un côté, une « confiscation du champ documentaire par les médias de masse » (Saussier, 2001), et de l'autre une réduction de « la photographie sérieuse [à] une relation ironique et fataliste avec le monde réel » (Beausse, 1998).

## 2. Le document dans la photographie documentaire dialogique

Ce qui importe dans la photographie documentaire dialogique est de rendre *lisible* chacun de ces documents, de les contextualiser. Il s'agit de produire une nouvelle connaissance en créant de nouvelles relations entre les documents. Ce travail est tout particulièrement visible dans l'approche de Meiselas. Dans son travail sur le Kurdistan, seule une dizaine d'images sont issues de ses propres photographies. L'ensemble des autres documents sont constitués d'archives, de cartes postales, de photographies de famille, etc. Comme le souligne Clara Bouverresse (2017) en parlant de ce projet :



Vue d'exposition « Kurdistan: In the Shadow of History » project Story Map and 4-channel projection at CO Berlin, Germany 2022 © Susan Meiselas.

Photographie : David von Becker.

« L'intégration de documents d'archives aux écrits et pratiques artistiques commence en effet sous le signe de la critique et de la déconstruction. L'objectivité du document, preuve irréfutable, fenêtre sur une réalité, se retrouve mise en question : on cherche alors à débusquer l'autorité s'exprimant derrière l'agencement et la sélection des documents d'archives, en premier lieu les archives policières, gouvernementales, ethnographiques. Le but est d'extraire le document de sa structure d'origine pour mettre à jour les hiérarchies et les non-dits, les relations entre histoire privée et publique, la discontinuité de la mémoire. » (Bouveresse, 2017 : 3)

En reconstituant un corpus d'archives, en contextualisant chacun des documents présents, Meiselas met avant le regard colonial porté sur le peuple kurde. Nous y retrouvons aussi une réflexion critique sur l'ambiguïté des rapports de pouvoirs créés par la photographie anthropométrique, en se référant, entre autres, au le livre de l'anthropologue Ernest Chantre, qui est en partie une étude sur la physiognomonie du peuple kurde (Meiselas, 2008 : 4-9).

En revisitant ses propres archives, Saussier questionne dans *Le tableau de chasse*, le rôle de ses photographies journalistiques publiées à l'époque et analyse notamment sa série d'images sur laquelle des ouvrier.e.s posent avec le trophée qu'il a reçu pour son reportage. L'utilisation des documents pour Meiselas et Saussier a un rôle critique. Iels questionnent la manière dont l'histoire perçoit les événements et les interlocuteur.ice.s. L'utilisation d'archives peut aussi avoir un rôle de partage, de collaboration, de dialogue, à l'instar de Meiselas dans *Kurdistan : In the Shadow of History* :

« Pour Susan Meiselas, la difficulté est alors la même : l'enjeu est de trouver une façon de "rendre" et de partager l'objet ou la photographie qu'elle a prise. La relation avec le sujet qu'on photographie, où le contributeur qui prête un document est similaire : dans les deux cas, il faut trouver une façon de proposer un échange. Collection ou photographie, on en revient aux mêmes enjeux éthiques liés à la collaboration et au rapport à autrui. » (Bouveresse, 2017 : 2)

Il n'y a pas, pour ces deux photographes, d'appropriation des archives. Elles servent avant tout à mettre en avant le contexte de production et d'appropriation des images. Elles servent à témoigner, et ont, comme le souligne Clara Bouveresse, un rôle de connecteur. En contextualisant les images, en les rendant *lisibles* aux spectateur.ice.s, le but est de les responsabiliser :

« C'est donc avec le retour de la responsabilité du spectateur que le document photographique retrouve sa légitimité politique, dans la mouvance des pratiques collaboratives qui tentent de favoriser le dialogue entre auteur, sujets et spectateurs au sein d'un nouveau contrat. » (Bouveresse, 2017 : 7)

Les documents, dans la photographie documentaire dialogique, opèrent un retournement par rapport à la théorie photographique moderniste : ils permettent de questionner le rôle qu'ils avaient à une époque, ils sont recontextualisés, servent de

liens avec les interlocuteur.ice.s et apportent un regard critique sur le monde qui en appelle à la responsabilité des spectateur.ice.s. Cette nouvelle vision des documents transporte avec elle une nouvelle vision du documentaire.

## d. Une nouvelle vision du documentaire

### 1. Une exigence éthique

La photographie documentaire dialogique induit une dimension critique et réflexive sur la notion de document qui implique une remise en cause des enjeux du documentaire. Les premières critiques commencent dans les années 1980 avec les écrits de Susan Sontag et Martha Rosler (Bouveresse, 2017). Rosler était par ailleurs étudiante en même temps que Sekula et iels ont formé, avec quelques ami.e.s de l'époque, ce que l'on appelle aujourd'hui l'école de San Diego. Les débats initiés à cette époque accusent le documentaire et le photojournalisme de profiter de la misère des sujets photographiés et d'anesthésier les spectateur.ice.s à force d'images de plus en plus sordides :

« La contradiction entre la beauté de certaines photographies et la misère des personnes représentées fait l'objet de vives attaques, notamment dans le cas de la monstrueuse séduction des images de guerre. » (Bouveresse, 2017 : 6)

La théoricienne de la photographie Ariella Azoulay (2018) soulève aussi cet aspect de façon pertinente. Selon elle, la tradition institutionnalisée du documentaire veut que l'on se mette en quête d'images de victimes dépossédées en traitant les personnes photographiées comme si elles n'étaient pas là. Cette mise à distance de l'autre ne servirait qu'à « documenter la détresse des autres comme si ces autres habitaient un monde différent où de telles choses arrivent à des gens comme eux » (Azoulay, 2018 : 116). Cette critique de la violence des images est également émise par les photoreporters eux-mêmes, qui, rappelons-le, n'ont que peu de contrôle sur la façon dont leur travail est diffusé dans la presse. Il faut entendre cette critique avant tout à l'encontre de l'industrie des médias. Pour le photographe, l'enjeu est de trouver d'autres manières de faire qui ne reproduisent pas les dominations auxquelles les victimes ont été soumises :

« Il y a une sorte d'histoire de la représentation des peuples colonisés, des photographies dites ethnographiques du xixe siècle, aux photographies de guerre, en passant par celles des reportages sur la famine ou le sida ; l'autre y est toujours représenté en situation de détresse. Les migrants appartiennent à ces peuples autrefois colonisés, les photographier de front c'est prendre le risque de se trouver à nouveau dans la posture du dominant, comme le remarque Philippe Bazin. C'est donc avec circonspection et ruse que les artistes tentent de regarder l'autre. » (Ferret, 2021 : 165)



Face à ce questionnement sur la place des victimes, il y a, pour Poivert, à partir des années 2000, une refondation de l'originalité de la photographie qui est animée par une exigence éthique :

« Nous assistons, depuis une dizaine d'années, à la refondation de l'originalité de la photographie sur une exigence éthique. Il y a bien une éthique documentaire dont le recours à des formes d'images proposant un concentré d'humilité, de distance réfléchie et d'audace à privilégier une forme parée des vertus du fond. Le document est une réponse au monde des images sur le terrain même des images, l'unique moyen peut-être de s'opposer au règne sans partage du spectacle. » (Poivert, 2010 : 166)

Poivert prend pour exemple le travail de Sekula (et d'autres) qui questionne ensemble esthétique et politique, et pour qui l'enjeu est de sortir d'une vision moderniste et esthétique de la photographie. Sekula refuse de concevoir ses photographies comme des documents neutres :

« [...] c'est à la fois le refus de l'autorité qu'exerce sur l'image photographique l'usage informationnel (primauté du message) et celui des symétries de la représentation (construction de l'image à la mesure de la place du spectateur). » (Poivert, 2010 : 170)

Il y a dans cette refondation du documentaire une exigence du fond et de la forme. La dénomination « forme » est préférée à celle de « style », connotée de façon trop maniériste. Cette photographie refuse « la distanciation qui fige les modèles et les espaces » (Poivert, 2010), l'interlocuteur.ice en action est préféré au portrait, l'attitude naturelle prime sur l'attitude expressive. Une nouvelle position est proposée, entre l'extériorité du photojournalisme et la subjectivité du reportage et du documentaire d'auteur. La distance juste est recherchée. Cette exigence éthique est aussi soulignée par Clara Bouveresse :

« L'approche documentaire se définit aujourd'hui à partir de cette réflexivité, d'un souci d'exactitude et d'équité vis-à-vis du spectateur et du sujet, c'est-à-dire sur un plan plus éthique que formel. Le documentaire n'a plus le monopole de certains traits formels comme la netteté, la systématisme ou l'impersonnalité, qui se sont propagées dans d'autres domaines, et notamment dans certaines pratiques artistiques où il s'agit dès lors d'un "style" parmi d'autres (Bajac, 2007, 371). Le déplacement vers des critères comme ceux de la loyauté ou de l'équité s'inscrit dans le cadre plus large du "tournant éthique", qui dépasse le domaine photographique ou même artistique. La notion de vérité du document, rendue caduque par le décodage opéré lors de l'ère du soupçon, est remplacée par un critère de crédibilité, à partir du contexte et de la fiabilité des sources. » (Bouveresse, 2017 : 9)

## 2. L'éthique dans la photographie documentaire dialogique

Cette remise en cause de la photographie documentaire est peut-être ce qui a poussé certain.e.s photographes, à partir des années 1980 et 1990, à pratiquer une photographie documentaire dialogique, telle que je te tente de la décrire et de l'analyser ici. Tou.te.s partent d'un terrain spécifique et, et tentent d'apporter des réponses complexes empêchant une catégorisation trop simpliste du réel. Iels travaillent autour des notions de loyauté, d'équité et de crédibilité à travers des approches qui leur sont propres. Pour Pataut, la relation avec les interlocuteur.ice.s sur le terrain est centrale, elle pourrait « même se passer de la photographie, si d'autres formes de travail étaient reconnues comme documentaires ou artistiques » (Pataut, 2001 : 300). Pour Saussier, cela passe par une réflexivité autour de ses propres images. Meiselas s'appuie sur un travail collaboratif avec les acteur.ice.s des sujets qu'elle étudie, et fait un effort considérable pour contextualiser chacune des images, les siennes, ou celles des autres. Quant à Sekula, il réalise avant tout un travail engagé et politique, comme en témoigne l'exposition réalisée sur le Global Mariner avec un syndicat de dockers. Pour ma part, je tente de faire participer mes interlocuteur.ice.s à la production même du documentaire, en les invitant à documenter avec moi leur quotidien.

Toutes ces démarches, qui témoignent d'une certaine éthique, ont pour but de favoriser une vision complexe de la réalité, mais aussi de créer de la confiance, tant avec les interlocuteur.ice.s qu'avec les spectateur.ice.s, en rendant compréhensible le contexte de production de leurs documentaires. Pour ces photographes, la mise en récit — par le texte et l'agencement des images — permet de montrer autre chose que le monde visible, elle permet de déterminer le sens d'une photographie et de montrer le contexte de production et de réception des images. À cet égard, l'exposition *Médiation*, de Meiselas, en questionnant les images de son livre *Nicaragua*, les images non publiées et celles exposées dans la presse, est exemplaire. Dans cette exposition, ses images sont disposées sur trois lignes — une montrant ses photographies dans la presse, une autre montrant les photographies publiées dans son livre *Nicaragua*, et une dernière dévoilant les photographies non publiées. De cette manière, elle invite le public à s'interroger sur la circulation et le sens de ses images.

Cette éthique porte également sur les sujets traités. Les fonctions critiques du documentaire opèrent à plusieurs niveaux et sur plusieurs plans, selon les affinités des photographes. Sekula traite des raisons pour lesquelles le capitalisme de monopole est dans l'incapacité de fournir des conditions de vie réellement humaines et entreprend une critique idéologique des représentations sociales. Il dénonce la difficulté du chômage chez les cadres (*Aerospace Folktales*), la difficulté à se syndiquer aux États-Unis (*This ain't China*), les travers de la modernité mondialiste (*Fish Story*). Saussier, quant à lui, formule à travers ses documentaires une critique de

ses propres travaux de photoreporter et par là même, une critique du journalisme. Pataut, depuis ses débuts avec notamment la série de photographies *Hôpital de jour* à Aubervilliers, tente de donner la parole à des personnes souvent peu représentées dans les médias, afin de réhabiliter leur image : des expulsé.e.s d'un terrain vague (*Cornillon — Le grand stade*), des élèves en difficulté.e.s (*Aulnay-sous-quoi?*), des territoires abîmés puis délaissés par la mine (*Humaine, Du Paysage à la parole*), des compagnons d'Emmaüs, des chômeurs, etc. Meiselas, en intervenant sur des territoires en guerre, tente de donner la parole à ses interlocuteur.ice.s et apporte de la profondeur à l'analyse de ces conflits, en se positionnant du côté des révolutionnaires niguara-guyen et du peuple kurde.

L'une des exigences éthiques du renouveau de l'approche documentaire depuis les années 2000 (et même avant concernant les photographes ici étudié.e.s), est celle de montrer des événements et des personnes invisibilisées par les médias. Cette démarche n'est cependant pas spécifique à la photographie documentaire dialogique, elle concerne la photographie documentaire en général, je pense par exemple à Bruno Serralongue, Sophie Ristelhueber, Khalil Joreige et Joana Hadjithomas ou encore Alfredo Jaar.

À ce propos, Ferret écrit :

« Ces photographes fabriquent des documents en faisant acte d'image contre la photographie de presse, pour informer, du moins rendre visibles des faits, qui sans cela échapperaient à la mémoire collective. Ce devoir de mémoire, qui s'élabore grâce à la vigilance des artistes à suivre l'actualité, témoigne de leur engagement à montrer toutes les images. » (Ferret, 2021 : 123)

La restauration de la fonction critique du document chez les photographes ici étudié.e.s est elle-même dialogique, car elle va au-delà d'une dénonciation de faits. L'idée n'est pas de pointer un coupable, mais de déclencher un dialogue critique. C'est-à-dire un dialogue polyphonique. Quand Pataut réalise son documentaire à Cornillon, son but est « non pas de dénoncer, mais de produire le rapport à l'espace de ceux qui y vivaient, dans le bonheur qui n'est pas conforme au nôtre » (Pataut, 2001 : 303). Le photographe, ne l'oublions pas, accompagne et dialogue avec les interlocuteur.ice.s, il transmet leur parole. La critique de ces documentaires se matérialise lorsque les spectateur.ice.s confrontent leurs idées, leur vision du monde, à celles qui sont présentées. Ces photographes ne sont pas engagé.e.s dans une démonstration de la véracité de leurs propos, mais dans des questionnements dialogiques. Poivert résume de manière pertinente leur positionnement :

« Le sens forme des figures qui autorisent les déplacements, et ne désignent aucunement un autre état des choses susceptible de résoudre les questions soulevées ici, dans la quête d'un ailleurs ou d'un temps à venir. "L'utopie n'est pas un projet politique" concluait Louis Marin, elle "est nulle part, ni



Susan Meiselas, Original 'Mediations' installation with murals from *Reframing History*, Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 2017. © Susan Meiselas  
Photographie : Roberto Ruiz

Susan Meiselas, A section of 'Mediations' at the Kunst Haus Vienna Museum, 2021, from which the exhibition derives its name.  
Photographie : Rudolf Strobl



demain ni jadis [...] Son nulle part n'est pas un ailleurs, dans une autre partie du monde." Toutefois, précise le philosophe, "l'utopie n'est pas une vacance de l'histoire" : elle est aussi et surtout une manière de "faire histoire" dans cette indétermination. Le document ne fait pas rêver parce qu'il ne se laisse pas situer, il n'est pas une solution en cela peut-être qu'il ne postule aucune fin de l'histoire. Pas plus que celle du sens à accorder aux images, que celle des formes et des styles dont elles procèdent ». (Poivert, 2010 : 193)

Face au déclin de la photographie-document et dans un monde formaté par le capitalisme, les photographes utilisant une approche dialogique ne souhaitent plus seulement représenter le monde, ce qui leur importe est de le transformer (Rouillé, 2005).

Par ce changement s'induit une transformation de la fonction du document et par là, du documentaire. Ce nouveau document n'est plus transparent, ces photographes souhaitent développer un propos, une idée et une expérience. Leurs images ne sont pas seulement les indices (au sens peircien) d'une réalité brute. Sekula précise qu'il ne s'agit pas pour lui d'une variante du documentaire, mais bien d'une manière de le penser qui se « destine à une audience plus vaste et à des projets de transformation sociale concrète » (Sekula, 2013 : 147). Le documentaire, chez lui, est envisagé comme une praxis, qui est, pour paraphraser Castoriadis (1999), un faire dans lequel les autres sont visés comme êtres autonomes et considérés comme les agents essentiels du développement de leur propre autonomie. Le but de la praxis est la transformation du donné.

Selon Poivert (2010), la refondation de l'originalité de la photographie contemporaine et documentaire se joue dans l'acceptation de ses ambiguïtés : à la fois art et document, référentiel et métaphorique, qui laissent émerger des possibilités d'expérimentation. Ces ambiguïtés assumées et revendiquées, sont pour lui la promesse d'une nouvelle alliance entre les photographes et les interlocuteur.ice.s, entre les spectateur.ice.s et les images.

Ce qu'il y a de particulièrement intéressant dans l'analyse du renouveau de l'approche documentaire est sa proximité avec les méthodes ethnographiques et ethnologiques. J'ai le sentiment que si la photographie documentaire dialogique se rapproche de l'anthropologie, notamment par ses méthodes, c'est avant tout dans une quête d'éthique et de réflexivité. En remettant en cause l'autorité ethnographique et en accordant une large place aux interlocuteur.ice.s, cette dernière peut aussi interroger en retour l'éthique telle qu'elle est traditionnellement envisagée en anthropologie.

## B. Une construction des épaisseurs

En questionnant et en déconstruisant les discours artistiques et médiatiques existant autour de la photographie, les photographes ici étudié.e.s tentent de trouver une nouvelle voie. Leurs approches de la photographie ne sont pas à envisager uniquement face aux discours existants, mais aussi plus largement par rapport à leurs manières de concevoir la connaissance. Par plusieurs points, cette connaissance peut s'apparenter à la construction d'une description dense telle que la propose Clifford Geertz. Description dense qui tend pour Sekula vers un réalisme critique. Dans un premier temps, je vais montrer les liens qui existent entre la photographie documentaire dialogique, la description dense et le réalisme critique, avant, dans la dernière section, de donner des exemples concrets.

### a. Une description dense

La description dense est un concept proposé par l'anthropologue Clifford Geertz, que je crois pertinent pour étudier la manière dont les photographes dialogiques construisent leurs documentaires. D'une part, parce qu'ils souhaitent rendre visible une densité de lecture dans leurs documentaires, et d'autre part, parce qu'ils se posent la question de l'interprétation. Cependant, mon but ici n'est pas de démontrer que la photographie dialogique applique une description dense telle que la conçoit entièrement Geertz, mais de mettre en évidence certains points de similitudes entre ces deux approches. Je souhaiterais ici résumer la description dense telle que la conçoit Geertz, avant de la comparer, à l'aide de différents exemples, à la photographie documentaire dialogique.

#### 1. La description dense selon Geertz

Geertz pose la question de la culture dans son texte « La description dense » (1998). Il envisage celle-ci d'un point de vue essentiellement sémiotique et textuelle. Pour lui, l'ethnographe, sur le terrain, a à faire face à une multiplicité de structures complexes, irrégulières et implicites qu'il doit tenter d'interpréter. Il propose pour cela de réaliser une description dense, en contextualisant les faits et les données. Il donne l'exemple d'une contraction de paupière : elle peut n'être que cela, être un clin d'œil, ou encore être une personne imitant un clin d'œil. Seule une compréhension du contexte permet d'analyser correctement la contraction de paupière. Comme Max Weber, il considère que l'homme est un animal pris dans des réseaux de signi-



fiance qu'il a lui-même tissés. Geertz compare la culture à une toile d'araignée. Son analyse relève de l'interprétation des expressions sociales dans leur « apparence énigmatique » :

« Je considère la culture comme assimilable à une toile d'araignée, et par suite son analyse comme relevant non pas d'une science expérimentale en quête de loi, mais d'une science interprétative en quête de sens. » (Geertz, 1998)

L'objectif de l'ethnographie est alors d'accéder au monde des significations dans lequel vivent les interlocuteur.ice.s afin de converser avec eux, en formulant des systèmes de symboles qui doivent être en accord avec ceux des acteur.ice.s. L'enjeu est de montrer la normalité de la culture de l'autre, sans en gommer les particularités, en replaçant les faits dans le cadre de leur propre conception. Si cette analyse implique une certaine cohérence, il ne faut pas pour autant enfermer l'autre dans des schémas trop stricts. Ainsi, l'analyse culturelle consiste à :

« [...] essayer de deviner des significations, à évaluer ces conjectures, et à tirer des conclusions explicatives des meilleures d'entre elles, et non pas à découvrir le Continent du Sens et à cartographier son relief invisible. » (Geertz, 1998)

Analyse qui demeure incomplète, puisqu'il s'agit d'une interprétation. L'ethnographie pour lui est :

« [...] comme essayer de lire (au sens de "construire une lecture de") un manuscrit étranger, défraîchi, plein d'ellipses, d'incohérences, de corrections suspectes et de commentaires tendancieux, et écrit non à partir de conventions graphiques normalisées, mais plutôt de modèles éphémères de formes de comportement. » (Geertz, 1998)

Cette incomplétude l'emmène à prendre une autre voie, entre l'objectivisme et le subjectivisme :

« Je n'ai jamais été convaincu par l'argument selon lequel, puisque l'objectivité totale est impossible à atteindre en la matière (ce qui ne fait pas de doute), autant laisser nos intuitions voguer librement. » (Geertz, 1998)

L'ethnographie, pour lui, n'est pas une méthode, mais un genre d'effort intellectuel particulier, dont la vocation est de mettre à notre disposition les réponses que d'autres ont déjà formulées afin de les inscrire dans le registre consultable de ce que l'homme a dit :

« En anthropologie, du moins en anthropologie sociale, ce que font les praticiens c'est de l'ethnographie. C'est dans la compréhension de ce qu'est l'ethnographie, ou plus exactement de ce en quoi consiste la pratique ethnographique, que l'on peut commencer à saisir ce qu'est l'analyse anthropologique en tant que forme de connaissance. Ce n'est pas, précisons-le immédiatement, une question de méthode. D'un certain point de vue, celui du manuel, faire de l'ethnographie consiste à établir des rapports, à sélectionner des informateurs, à transcrire des textes, à enregistrer des généalogies, à cartographier des terrains, à tenir un journal et ainsi de suite. Mais ce ne sont pas ces choses, ces techniques et ces procédures bien établies qui définissent l'entreprise. Ce qui la définit, c'est le genre d'effort intellectuel qu'elle incarne : une incursion élaborée, pour emprunter une notion de Gilbert Ryle, dans la "description dense". » (Geertz, 1998)

Pour lui, l'ethnographie réside dans une hiérarchie stratifiée de structures signifiantes, c'est-à-dire dans une analyse des différents signes qui sont donnés à voir à l'ethnologue. Il considère que les données ethnographiques sont produites par les ethnologues, et que ce sont des « constructions des constructions » des interlocuteur.ice.s à partir de ce qu'ils font. Pour lui l'ethnologie est une explication des explications données par l'autre. Contextualiser la place de l'ethnologue est alors central. Il précise que l'expérience personnelle de la recherche ethnographique implique de trouver sa place et que l'entreprise scientifique que représente l'écriture anthropologique consiste à formuler la manière dont on pense avoir trouvé cette place.

## 2. La description dense dans les documentaires dialogiques

### L'interprétation

La dimension de l'interprétation des images est au cœur de l'utilisation des photographies dans les documentaires dialogiques. La photographie est à considérer comme un document qui doit être analysé et interprété. La conception indicielle ou référentielle de la photographie est dépassée pour aller vers une « épaisseur de l'interprétation ». Ce qui est montré doit être interprété dans un contexte social et historique que les photographes rendent visible. À l'image de Morin, Castoriadis et Haraway, l'enjeu d'une connaissance dialogique tend vers une traduction du monde, et non vers sa représentation. Le documentaire est ainsi considéré comme un discours ancré dans des relations sociales précises. Pour Saussier, je l'ai déjà évoqué, la condition contemporaine de l'artiste documentaire a quatre aspects à documenter : son sujet, sa position, sa démarche et la destination des images (Saussier et Chérel, 2006). Ces propos sont appuyés par ceux de Meiselas, pour qui « une image n'est jamais lisible en dehors d'un, voire de plusieurs contextes » (Meiselas, 2018 : 58).

Le projet *Médiation* de Meiselas, en replaçant dans leur contexte les photographies faites au Nicaragua, celles non publiées et celles publiées dans la presse, s'inscrit dans cette démarche. Je pense aussi à *Studio Shakhari Bazar*, dans lequel le processus de travail est visible à travers les photographies éditées dans le livre : photographies de l'exposition où les personnes viennent chercher le portrait qui a été fait d'elles, mais aussi des photographies de ces portraits une fois exposées chez ses interlocuteur.ice.s. Dans son ouvrage *Le tableau de chasse* (2010), j'ai constaté que les commentaires de Saussier, présents du début à la fin, dépassent largement la simple description des photographies et nous apportent le contexte historique de l'époque et le sens de sa démarche. Saussier écrit à ce propos :

« Mon seul rapport à l'actualité est celui d'une position qui me fait assumer mes images passées et leur possible rapport à l'histoire par leur mise en contexte et en récit vis-à-vis d'un contenu social présent. » (Saussier et Chérel, 2009)

Mais plus que de montrer le contexte de production, leur but est d'apporter une densité dans la compréhension que les spectateur.ice.s peuvent en avoir. Dans *Le tableau de Chasse*, Saussier tisse un récit qui met en parallèle son expérience personnelle, professionnelle et l'histoire de la révolution roumaine (Ferret, 2021). Il considère le photographe documentaire comme un mont(r)eur d'images. Cela n'est possible qu'en redéfinissant pour chaque présentation, la relation que le photographe souhaite établir entre les spectateur.ice.s et les interlocuteur.ice.s (Saussier, Chérel, 2006). Les expositions sont remaniées et adaptées pour chaque lieu afin de les rendre *lisibles* en toutes circonstances :

« Le choix de lieux d'expositions spécifiques participe d'un souci de contextualisation de mes images. Dans la culture critique des années 1960, ce souci animait de nombreux artistes, dont certains utilisant la photographie comme Robert Smithson, Dan Graham, auteur du projet "Homes for America" (1966), qui déclarait dans un entretien radiophonique : "Je voulais que les choses occupent un lieu donné et soient lues dans un présent donné. Le contexte est très important. Je voulais que mes pièces traitent du lieu comme présent de l'information." » (Saussier, 2001)

Chez les photographes dialogiques, cette densité de l'interprétation passe par une vision multiple des situations qu'iels photographient. Le texte est largement utilisé afin de rendre denses leurs documentaires : le livre *Kurdistan : In the Shadow of History*, de Meiselas, présente son journal de terrain, des analyses de l'anthropologue Martin von Bruissen et des extraits de textes d'archives (d'anthropologues, de missionnaires, de photographes...). Comme le remarque Viewing :

« Meiselas opère en prise directe avec une situation donnée et ses différentes strates de signification. » (Viewing, 2018)

Un travail similaire a été effectué par Sekula pour *Fish Story*. Dans ses quatre-vingts pages de texte, il explicite sa démarche, la façon dont il est venu à parler du capitalisme mondialisé à travers la mer et les conteneurs transportés par les bateaux. Il revient également sur la représentation de la mer dans l'histoire de l'art et trace une histoire du capitalisme en s'appuyant sur l'analyse de théoriciens tels que Karl Marx, Friedrich Engels, etc. Il questionne et documente son point de vue, celui des marins, ceux des peintres du XVe au XIXe siècle et les mythes récents associés au monde maritime : *Les dents de la mer*, *Popeye*, Jules Verne ou encore *Moby Dick* — d'où est tiré le titre *Fish Story*. Ces textes ne sont pas des informations supplémentaires, ils sont considérés comme faisant partie intégrante du documentaire. Sekula encadre ses photographies par le langage dans le but d'ancrer, de contredire, de renforcer ou encore de dépasser les pistes de lecture proposées par les images. L'exposition comprend de nombreux textes écrits dans l'ouvrage. De plus, ce documentaire a été accompagné de plusieurs conférences dans différents lieux, notamment de grands ports. Il y a une réelle densité dans ses documentaires qui laisse apparaître les différentes couches de lecture. Le Grand Dialogue dont parle Bakhtine c'est aussi cela. Dostoïevski, dans ses écrits, part de faits (se rendre dans une église, apprendre la mort d'une personne, etc.), pour constituer, dans son ouvrage, le Grand Dialogue qui réunit l'ensemble des dialogues d'un livre et forme des questions plus générales et une pluralité d'interprétations. Ces questions peuvent par exemple relever de la religion, du mysticisme, du rapport à la mort, etc. Ses personnages discutent, argumentent et forment une « épaisseur » et une amplitude de significations et de compréhension.

Tout comme chez Geertz, l'enjeu des documentaires dialogiques est avant tout de converser avec les interlocuteur.ice.s. En allant à la rencontre des premier.es ouvrier.e.s en grève lors de la révolution roumaine, dans *Le tableau de chasse* de Saussier, en échangeant autour des photographies récupérées grâce à ses interlocuteur.ice.s dans *Kurdistan : In the Shadow of History* de Meiselas, en élaborant le projet avec les personnes photographiées dans *Sortir la tête de Pataut*, le but est à chaque fois de comprendre le point de vue des interlocuteur.ice.s, pour, en paraphrasant Geertz, mettre à disposition les réponses que d'autres ont déjà formulées afin de les inscrire dans le registre consultable de ce que l'homme a dit. Le texte permet de donner la parole aux interlocuteur.ice.s :

« En encourageant la participation de ceux qu'elle [Meiselas] photographie, elle réinvestit l'image en lui adjoignant des témoignages oraux ou écrits. » (Viewing, 2018 : 22)

## L'importance de la contextualisation des images

La relation à l'autre est centrale dans leurs projets et leur positionnement en tant que photographe est aussi questionné et montré. La photographie documentaire dialogique se positionne en tant que médiation du réel, entre les faits observés, les paroles des interlocuteur.ice.s et la position du photographe. Une contextualisation historique — que j'analyserai plus tard — est aussi présente dans les travaux de Meiselas, de Saussier et de Sekula. Cette contextualisation du documentaire apporte une densité qui ne fournit pas des réponses figées. C'est aux spectateur.ice.s de tisser des liens entre les différents fils narratifs mis en place. Sur ce point, il y a une différence notable avec Geertz, qui tente quant à lui de donner des réponses. L'analyse culturelle consiste, pour lui, à évaluer les conjectures et à tirer les meilleures conclusions explicatives possibles. Le texte et les photographies dans les documentaires ici étudiées permettent de documenter leur position et de situer le contexte historique, mais ils ne sont pas là pour introduire une certitude. L'objectif est de partager une expérience. Comme l'écrit Emmanuelle Chérel à propos de Gilles Saussier :

« Il ordonne des informations, organise les images entre elles de façon signifiante par un travail d'imagination, de reformulation, d'abstraction. Il propose une interprétation, formule des vérités partielles, constitue des édifices esthétiques et conceptuels inédits. » (Saussier, Chérel, 2006 : 20)

La contextualisation de leurs documentaires les amène à réfléchir à la réception de leurs travaux. Comme le souligne Ferret :

« Lorsque Allan Sekula s'insurge sur la croyance en une photographie transparente, il insiste sur l'importance du contexte. Une image est issue d'un ensemble de faisceaux qui détermineront sa fonction et sa nature. Le contexte de prise de vue, le commanditaire, la situation historique, économique et politique, autant de conditions qui assoient la signification intrinsèque et la portée potentielle de l'image. L'auteur qui définit et maîtrise ces enjeux contextuels construit sa photographie en toute connaissance de cause et influe sur sa signification potentielle ; pour ce faire, il met en place des conditions de travail de manière précise. » (Ferret, 2021 : 166)

Pour Sekula, la notion de discours repose sur le principe de limitation (un territoire) qui détermine la possibilité même du sens. La photographie est sujette à une détermination culturelle. Il la considère comme un énoncé incomplet, déterminé par un contexte qui communique un « texte » caché ou implicite, et qui lui donne de la lisibilité. Cette conception de la photographie renvoie à l'idée d'acte. Elle résulte d'un choix, d'un acte, qui est le signe de quelqu'un dans l'émission d'un message. Cet acte et ce message sont rendus lisibles par le dévoilement du contexte et d'une

intention. Olivier Lugon résume cette approche dans l'introduction du texte d'Allan Sekula « Sur l'invention du sens de la photographie », qui défend :

« Une photographie qui puisse atteindre une force documentaire précisément en intégrant et en révélant toujours le champ contextuel — les relations sociales impliquées dans l'acte photographique, le dispositif de monstration, le cadre de réception — qui en détermine le sens. » (Sekula, 2013 : 65)

Pour Saussier, il est nécessaire de donner une place à l'histoire sociale et culturelle des images et de les inscrire dans leurs contextes philosophiques et politiques (Saussier et Chérel, 2006) :

« Le mot contexte (du latin contextus : rattacher), ne désigne pas seulement l'ensemble des circonstances dans lesquelles se situent un fait ou un événement, et qui lui confère sa valeur, sa signification, mais aussi l'ensemble du texte qui précède ou suit une phrase, un groupe de mots, un mot. Voire une image. » (Saussier, 2001)

Une photographie, pour être interprétée correctement, doit se situer à l'intérieur d'un contexte, qui, dans la photographie dialogique, est produit par les images, leur ordre, leur mise en espace, les textes ou les sons qui les accompagnent. Une contextualisation réfléchie et précise des documentaires permet une interprétation qui, tout en informant, révèle de la complexité. J'étudierai plus tard les divers procédés artistiques mis en place. Toujours selon Saussier, la figure du destinataire et la réception de l'œuvre s'inscrivent dans l'œuvre elle-même. L'art est perçu comme un processus historique concret qui prend en compte l'expérience de ceux qui vont voir le documentaire. Il est considéré comme un discours ancré dans des relations sociales précises, pour reprendre les mots de Sekula. Mais pour que les spectateur.ice.s se transforment de consommateur.ice.s en acteur.ice.s, il faut situer le rapport historique entre les œuvres dans la complexité des relations réciproques qu'entretiennent les productions et la réception, tout en tenant compte de l'intelligence créative des spectateur.ice.s (Saussier et Chérel, 2006). Comme le rappelle Pataut :

« Il n'existe pas de public à l'état sauvage et il faut donc articuler la production de l'image et sa réception dans le même temps. » (Pataut, 2001 : 300)

## Le documentaire comme espace d'échange

L'engagement face aux spectateur.ice.s dépasse les simples lieux d'expositions, avec l'organisation de conférences ou encore d'espaces spécifiques dédiés au dialogue. Nous avons vu la relation dialogique qu'entretiennent le photographe et les interlocuteur.ice.s, mais il existe également une relation entre le photographe et les spectateur.ice.s et entre les interlocuteur.ice.s et les spectateur.ice.s, que le photographe coordonne. Il noue de nouvelles relations à travers sa mise en espace.



De cette manière, lorsque l'on passe de la relation préalable au documentaire à sa présentation, un glissement s'opère. Pour Pataut, la responsabilité de l'artiste est de s'adresser à des publics, il n'y a pas d'un côté un artiste et la création et de l'autre les spectateur.ice.s et la consommation. Tous deux sont unis à travers des expériences. Pour Pataut, la question n'est pas seulement de produire des expositions ou des œuvres. Son approche vise aussi à conduire le public vers des situations propices à l'émergence de la parole. Il y a un « épaisissement » des relations constituées autour des photographies. Le documentaire devient, de cette manière, un espace de relations, de tensions et d'interrogations. Tout comme la relation que les photographes entretiennent avec les interlocuteur.ice.s, la relation qu'ils ont avec les spectateur.ice.s est celle de l'adresse, comme Dostoïevski à l'égard de ses personnages. Iels s'adressent à eux, afin de les amener à réfléchir et à dialoguer. L'essentiel n'est pas tant de montrer des images, mais de transformer le monde réel. Les spectateur.ice.s sont appelé.e.s à agir, à questionner leur vision du monde. Cette vision du documentaire, à la fois informative et sociale, dense, appelle le public à ne plus être un simple « regardeur ».

Geertz estime que le but de l'anthropologie est d'élargir le discours humain. Cette caractéristique est la clé des documentaires ici étudiés. Ces travaux fournissent des réponses non totalisantes, posent des questions et créent un dialogue avec les interlocuteur.ice.s et avec les spectateur.ice.s. Pour Geertz, une analyse culturelle reste incomplète, car il est impossible d'atteindre les fondements de la culture. J'examinerai ces aspects plus tard, dans la section consacrée aux réponses non totalisantes que nous livrent ces photographes. Je note que pour Geertz, une analyse incomplète n'exclut en rien une rigueur de travail et d'observation qui peuvent permettre, si ce n'est d'apporter des réponses exhaustives, de provoquer des échanges. La description dense se rapproche aussi du concept de « réalisme critique » tel que le développe Allan Sekula dans ses écrits.

## b. Le réalisme critique

### 1. Les enjeux du réalisme critique

Par plusieurs points, la description dense se rapproche du concept de « réalisme critique » tel que le développe Allan Sekula dans ses écrits. Le réalisme critique a été défini par Lukács dans la théorie de la littérature. Pour Lukács, la « littérature peut montrer le chemin qui sauvera l'homme de la déraison grâce aux principes du réalisme critique qui permettra de venir à bout des mauvais côtés de la littérature du réalisme socialiste comme de ceux de la littérature de la bourgeoisie décadente. » (Swingewood, Sonolet, 1972 : 25). Lukacs est un penseur important

dans la pensée de Sekula, ils ont plusieurs réflexions en commun, notamment celles autour du réalisme critique et de la critique de l'art bourgeois.

Le philosophe Roy Bhaskar a lui aussi développé une théorie du réalisme critique dans les années 1970. Bien qu'elle ne soit pas assimilable à la pensée de Lukács, il est intéressant de développer ici quelques-unes de ses caractéristiques, car elles se rapprochent d'une pensée dialogique. À l'instar de la pensée complexe, de l'épistémologie des points de vue et de la dialogie, il situe le réalisme critique à contre-courant du positiviste et du post-modernisme. Pour le réalisme critique, la connaissance des sciences sociales est le fruit d'un processus social et non d'une réalité objective. La connaissance dépend du contexte dans lequel elle a été élaborée. Il ne s'agit cependant pas de relativisme. Bhaskar parle d'une réalité indépendante, qui contient tout ce qui existe, à laquelle s'ajoutent le domaine de l'actuel (les événements) et le domaine de l'empirique (ce qui est observable par les chercheur.e.s). L'objectif critique de cette approche est de mettre en évidence les mécanismes d'oppression en rendant possible la modification de ces derniers. L'accent est souvent mis sur le poids des structures auxquelles sont soumis les individus.

Le réalisme critique tel qu'il a été élaboré dans les sciences sociales est très proche de la pratique de Sekula. L'historienne de l'art Hilde Van Gelder, spécialiste de son travail, et le professeur d'études culturelles et poète Jan Baetens (2010) reviennent sur les enjeux du réalisme critique dans l'art contemporain et tout particulièrement autour des travaux de Sekula. Iels expliquent que la notion de réalisme a considérablement évolué avec le temps. Depuis les années 1970, le réalisme ne se situe plus seulement dans le mimétisme (et la théorie indicielle en photographie), mais aussi dans l'idée d'une production et/ou une agentivité. Nous ne sommes plus dans une idéologie de la communication dans laquelle la réalité se reflète en tant que telle. L'enjeu du réalisme critique n'est pas seulement de représenter le monde, mais aussi de le transformer :

« Labeling his practice as 'critical realism' implies that the photographer investigates to what extent the medium can mirror reality and how much it constructs this reality. Therefore, his project consists also of rewriting the history of representation and the history of art -as the title of his well-known book puts it-against the grain. However, it is not only the history of visual culture that is at stake here. Sekula aims at re-writing social history in a much broader sense in order to critically rearrange the image that we might have of the contemporary world. His political stance is quite clear. Paraphrasing Victor Burgin's description of the politically left' photographer' one can say that Sekula «wants to help correct society's false picture of its actual conditions of existence» (Burgin, 1997: 77). » (Ruchel-Stockmans, 2010b: 30)

## 2. La construction d'un documentaire réaliste

À l'instar de la photographie documentaire dialogique, le réalisme critique est à considérer comme une pratique et une méthode plus que comme un style. Si la forme est importante, c'est vis-à-vis de sa capacité à transformer les choses et à capter un certain public. La question de la réception et de l'esthétique est centrale dans le réalisme critique comme le conçoit Sekula. Son succès ou son échec est en lien direct avec l'esthétique choisie :

« Critical realism is of course a search for reality, but there is a third in the game and that third is the aesthetic, and the success or failure of critical realism has also to do with the aesthetic choices that are made at a certain moment for a certain audience. » (Inge Henneman in Van Gelder et Baetens, 2010 : 123)

Sur ce point, nous rejoignons les préoccupations de Bakhtine sur l'esthétique, mais aussi celles de Pataut quand il dit vouloir construire un public autour de ses œuvres. Le réalisme critique est lié à la fois à la dialogie et à la description dense. Ce réalisme est celui de Dostoïevski quand il affirme faire des romans réalistes (Bakhtine, 1970) et qu'il tente de cerner les différents discours de son temps afin de les transposer dans ses romans comme autant de points de vue. Pour Bakhtine, comme nous l'avons déjà vu, c'est en cela que Dostoïevski est réaliste : par la polyphonie de l'expression des idées et par conséquent, du dialogue et de son inachèvement. L'inachèvement se retrouve partiellement dans la théorie scientifique, car le réalisme critique reconnaît que toute observation est faillible et qu'elle peut-être erronée. La multiplication des points de vue est clairement repérable dans *Aerospace Folktales*, de Sekula, documentaire dans lequel nous pouvons entendre le point de vue de son père, de sa mère et le sien :

« Par ailleurs, je voulais construire des œuvres *de l'intérieur* de situations concrètes de la vie impliquant un conflit d'intérêts et de représentations ouvert, ou actif. Toute l'attention que je portais à l'artifice, à l'élaboration du dialogue, participait de la recherche d'un certain 'réalisme' ; un réalisme non pas des apparences ou des faits de société, mais celui de l'expérience quotidienne subordonnée ou opposée au capitalisme avancé. » (Sekula, 2013 : 52)

La multiplication des points de vue passe également par l'image, nous avons vu que Sekula, Meiselas, Pataut et Saussier font appel à tout un panel stylistique : images prises sur le vif, mises en scène, mises en abîme, portraits, paysages, panoramas, détails, présence de la parole ou de texte, archives. Cette polyphonie des médiums et des esthétiques photographiques portent les spectateur.ice.s à s'intéresser aux différentes couches de lectures.

Le réalisme dans ces documentaires provient aussi de leur organisation en séries ou en séquences narratives. Sekula parle de séquences narratives et non de séries,



Allan Sekula, *Vue d'exposition, Fish Story*, Fondation Tapiès, 2017.

Photographie : Amandine Turri Hoelken

mot qui véhicule selon lui une narration trop abstraite. La séquence narrative n'a pas pour principe l'accumulation d'images, mais celui de *disassembled movies* : films en pièces détachées. Cela reflète sa volonté de transmettre une réalité à travers un ou plusieurs fils narratifs. Dans *Le tableau de chasse*, Saussier articule son documentaire de manière identique : son ouvrage est séquencé en dix parties, dix récits indépendants qui, pris ensemble, s'articulent autour du Grand Dialogue. D'autres œuvres plus fragmentaires existent aussi, comme *Cornillon* de Pataut ou encore *Kurdistan : In the Shadow of History* de Meiselas. Leur esthétique moins séquentielle n'exclut pas le réalisme, seuls les moyens diffèrent. Bien que l'ouvrage de Meiselas présente différentes séquences, son œuvre peut aussi être appréhendée en tant que fragments, j'y reviendrais.

Pour Sekula, le réalisme provient aussi de la narrativité textuelle présente dans ses œuvres. Les textes ont des sources diverses : un aperçu politique, une analyse de l'histoire de l'art ou du capitalisme, des indications du contexte social, etc. Textes et paroles sont aussi indispensables pour Pataut, Saussier et Meiselas :

« Lorsque l'œuvre [de Meiselas] est exposée, leurs textes en sont une composante intégrale, ce qui montre bien l'importance que l'artiste accorde au processus d'appropriation. » (Viewing, 2018 : 12)

Dès ses premiers travaux, comme *44 Irving Street* réalisé en 1971, Meiselas intègre la parole de ses interlocuteurs grâce au texte :

« J'ai d'abord montré les portraits d'Irving Street aux personnes concernées, leur demandant comment elles se voyaient sur mes photos. Quand la série a été exposée, j'ai placé leurs commentaires à côté de chaque portrait. Je cherchais un moyen de faire entendre leur voix. Le sujet doit accepter ma présence pour que je me sente légitime. C'est cette collaboration, cette réciprocité, que j'ai essayé, dès le début, d'expérimenter. » (Meiselas, 2017 : 18)

De la même manière, *ZONE 54* et *Ahllanwasahllan/بي اف نونو* se sont construits entre photographie, son et écriture. Les textes participent au réalisme du documentaire et à leurs compréhensions, tout comme le son qui accompagne *ZONE 54* est indissociable des photographies qui l'accompagnent.

Un réalisme vraiment *réaliste* procède de l'adaptation des formes du documentaire. Benjamin Buchloh, dans un texte rédigé de *Fish Story* (2018), rapporte que Sekula ne déploie pas un modèle photographique singulier, mais qu'il juxtapose les conventions photographiques, en utilisant à la fois la photographie dans une dimension contextuelle (c'est-à-dire comme un discours impliqué dans des relations sociales, culturelles et institutionnelles) et dans une dimension référentielle (en tant qu'enregistrement du réel). La photographie n'est pas perçue comme purement indiciaire ni comme purement indicative des structures et actions simplifiées. Pour Sekula, le problème du réalisme critique repose sur la découverte et la recherche d'un inter-

valle dans lequel réside l'idée de liberté (Beausse, 1998). Cette liberté, me semble-t-il, se situe autant dans l'aspect réaliste que dans l'aspect critique. Critique des idéologies de la société et de la photographie, qui permet au documentaire d'ouvrir un espace de liberté, d'adaptabilité et d'agentivité.

Sekula a une démarche critique et non morale, qui tend à dégager la photographie de ses empreintes idéologiques. Au même titre que le réalisme critique de Bhaskar dénonce l'ontologie de la nature, Sekula, Meiselas, Saussier et Pataut dénoncent l'ontologie photographique (l'indice). Pour Sekula, la seule vérité photographique objective réside dans le fait qu'une personne se trouvait là et a capté une image. Tout ce qui dépasse la trace imprimée est considéré comme de l'interprétation. Dans la lignée du réalisme critique, Sekula réagit contre une attitude purement subjective, telle qu'on peut la retrouver dans le reportage d'auteur. Par conséquent, il critique par ses photographies et ses textes, la sémiotique post-structuraliste au même titre qu'il rejette les modèles traditionnels du réalisme proposés par les discours de gauche (comme le réalisme social soviétique) et le modernisme. Son réalisme critique, nous dit Marie Muracciole dans l'introduction d'*Écrits sur la photographie* :

« Engage Sekula dans une discussion sur l'hégémonie du visible, où la photographie est convoquée pour son impureté même. Il écarte l'alternative entre la question de la représentation et celle de l'action, et refuse de scinder l'esthétique et le politique. » (Sekula, 2013 : 29)

C'est bien dans cette posture que réside l'idée de liberté selon Sekula. Il s'agit, pour le réalisme critique, de comprendre, de rendre *lisible* et visible le monde de façon à le transformer. Sekula se réclame du réalisme critique, mais ce n'est pas le cas de Saussier, Meiselas et Pataut. Par conséquent, il serait erroné de dire que ces photographes participent toujours de la même démarche. Toutefois, nous avons pu voir que leurs démarches convergent et sont cohérentes avec certaines attentes du réalisme critique : juxtaposition des conventions photographiques, vision critique et réflexive à la fois de l'usage de la photographie et des sujets qu'iels traitent, contextualisation des images et de leur position, et multiplicité des points de vue. Cette approche du réalisme, dialogique, polyphonique, visant l'« épaisseur », participe à une réflexion autour des images quant à leur capacité à montrer la vérité. La photographie documentaire dialogique, entre réalisme critique et description dense, permet de se positionner entre le relativisme et le rationalisme. Comme le souligne l'historien de l'art Steve Edwards à propos du travail de Sekula :

« The power of his account stems from his refusal to fix photographic meaning at any single point on this semantic horizon, focusing on movement and process, while declining to cast polysemy as liberation. » (Edwards, 2013 : 63)



Dans la photographie documentaire dialogique, la description dense et le réalisme critique, une place importante est donnée à l’interprétation et à l’autre, tout en visant à construire une connaissance solide du monde.

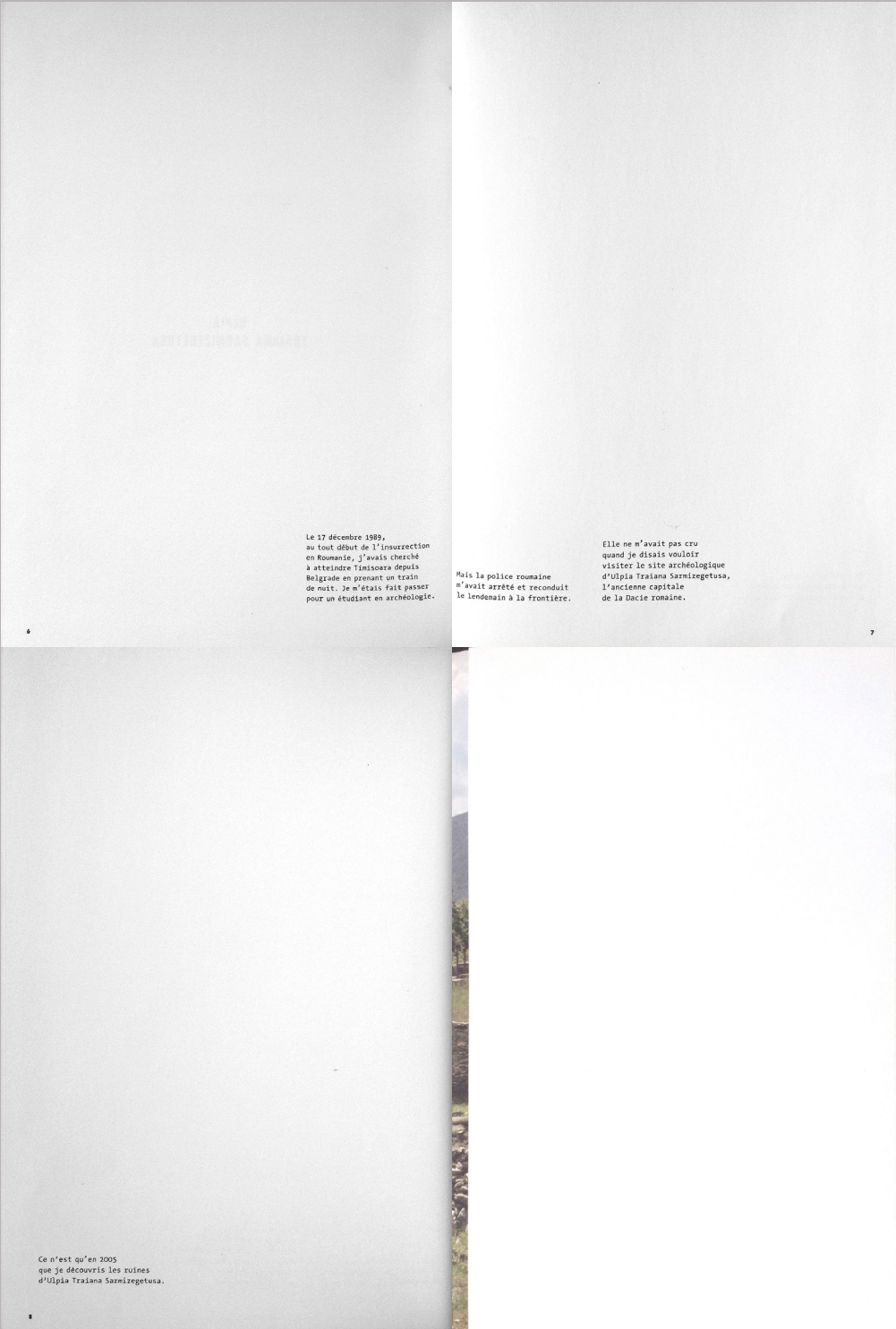
### c. Une approche historique

#### 1. Une approche historique des sujets étudiés

Les analyses qui ont précédé des relations entre la photographie documentaire dialogique et l’ethnologie ont mis en évidence l’importance de l’interaction avec les interlocuteur.ice.s, du dialogue et de la création de significations ancrées dans des contextes sociaux. Une dimension tout aussi essentielle pour ces photographes réside dans leur recours à l’histoire. En tant que ressource, l’histoire permet aux photographes documentaires dialogiques d’ancrer leurs travaux dans des contextes temporels spécifiques. Elle offre une profondeur supplémentaire à leurs récits en les plaçant dans un cadre historique précis. L’histoire, chez eux, apporte plus de *lisibilité* à leurs documentaires, et est convoquée de diverses façons. En réactualisant l’histoire par rapport au présent, iels établissent des liens dynamiques entre le passé et le contexte contemporain. Sekula, lui, adopte une approche marxiste, révélant ainsi les structures de pouvoir et les inégalités de la société à travers l’histoire. Le témoignage et l’utilisation de documents historiques permettent d’ancrer leurs travaux dans des expériences concrètes et situées. En combinant ces différentes interactions avec l’histoire, ces photographes contribuent à une compréhension plus approfondie des enjeux sociaux des sujets qu’iels étudient.

#### Une réactualisation de l’histoire : Gilles Saussier et Susan Meiselas

Saussier revient dans plusieurs de ses documentaires sur son expérience de photoreporter. Dans *Le tableau de chasse*, il rappelle le rôle qu’a joué l’armée roumaine dans le meurtre d’une centaine de civils. En réalisant un projet d’archéologie de ses propres images, il assume ses « images passées et leur possible rapport à l’histoire par leur mise en contexte et récit vis-à-vis d’un contenu social présent » (Saussier et Chérel, 2009 : 27). Son but est de proposer de nouvelles données afin de pouvoir accroître les puissances d’explicitations des faits historiques. Pour lui, écrire l’histoire, ce n’est pas retrouver le passé, c’est le créer à partir du présent et interpréter ses traces. Nous retrouvons là une conception historique proche de celle de Walter Benjamin. La conception du temps historique n’est pas considérée comme abstraite, mais comme une réalité vécue, faite d’une diversité de situations concrètes, de tensions et de



Gilles Saussier, *Le tableau de chasse*, p. 6 à 9.

contradictions, dans lesquelles le passé, le présent et le futur coexistent comme trois états de conscience, qu'il faut interpréter :

« L'acte d'interprétation n'est plus perçu comme un lieu neutre, comme un point d'observation indifféremment situé ici ou là, quelque part dans la zone intermédiaire qui sépare le passé de l'avenir, mais comme un moment spécifique, comme un instant vécu, chargé de toutes les tensions et de toutes les contradictions qui travaillent une conjoncture historique précise. » (Saussier et Chérel, 2006 : 18)

Saussier donne comme exemple la remémoration : elle évoque le passé et vise à le transformer et à le réinventer. Pour lui, la remémoration est l'instrument de l'efficacité rétroactive du présent sur le passé. Elle établit un lien entre le passé et le présent qui n'existe pas en dehors d'elle. Saussier réalise dans ce documentaire une remémoration critique. Il crée le lien entre ses images passées et actuelles :

« [Gilles Saussier] propose la vision d'une histoire où rien ne serait sacrifié, rien ne serait perdu à jamais et qui oscille entre faits, récits, objectivité et subjectivité. Si chaque moment du passé, mais aussi chaque image, peut être réactualisé, rejoué dans d'autres conditions sur une nouvelle scène, rien n'est irréparable. Le temps est ouvert, et c'est là son utopie. » (Saussier et Chérel, 2009 : 44)

Cela signifie qu'en remémorant son passé, Saussier prend soin de ne pas laisser l'histoire fermée. Il livre plusieurs explications, plusieurs faits, tout en explicitant ses intentions, c'est bien cela qui laisse le « temps ouvert ». Il explicite sa vision de l'histoire en lui donnant des « explications d'explications », en ouvrant le dialogue.

Meiselas incorpore aussi l'histoire d'une manière approfondie dans son travail photographique, afin de dégager les perspectives historiques et politiques des sujets qu'elle documente. En retraçant l'histoire du Kurdistan, de la première guerre mondiale à la guerre froide, Meiselas apporte une grande profondeur historique à son récit. Elle suggère une réflexion sur la façon dont l'histoire officielle et dominante a souvent négligé ou marginalisé la perspective kurde. Les textes qui accompagnent les photographies et les archives témoignent de l'histoire complexe et souvent douloureuse du peuple kurde, tout en soulignant les enjeux politiques et sociaux auxquels ils ont été confrontés. Cette perspective historique permet aux lecteur.ice.s de mieux comprendre les enjeux actuels de cette région du monde. De manière similaire, lorsqu'elle expose de grands tirages réalisés au Nicaragua dans le cadre de son projet *Reframing History*, Meiselas cherche à réactualiser l'histoire de la révolution nicaraguayenne. Elle encourage à une réévaluation critique et une contextualisation des moments clés de l'histoire nicaraguayenne, tant vis-à-vis des acteur.ice.s de l'époque que de la jeune génération qui n'a pas connu la révolution.

## Une approche matérialiste de l'histoire : Allan Sekula

Sekula, comme Saussier, est lui aussi un lecteur de Benjamin. *Fish Story* est en partie une analyse historique marxiste et matérialiste de l'histoire du capitalisme. Il cherche dans ce documentaire à comprendre le passé par les traces qu'il a laissées aujourd'hui. Les deux essais sont explicites à ce propos. Dans le premier, où il fait maintes références à Friedrich Engels, il évoque la transformation du fleuve lors du remplacement des voiliers par des bateaux à vapeur. Il met en exergue cette transformation au travers des tableaux hollandais du XVI<sup>e</sup> siècle et ceux plus récents du XIX<sup>e</sup>. En comparant ces tableaux, il nous informe de quelle manière le bateau à vapeur a induit une perte du panorama au profit du détail. Il montre également comment la mer a perdu de l'intérêt aux yeux des élites, jusqu'à devenir un réservoir d'anachronismes :

« L'oubli de la mer chez les élites de la modernité tardive va de pair avec l'intransigeance renouvelée envers les peuples désespérés du tiers-monde : les immigrants sri-lankais, chinois, haïtiens, cubains, les marins philippins ou indonésiens qui travaillent sur les routes de la mer. Les classes sociales ne se côtoient plus dans les terminaux d'arrivée et de départ des grandes compagnies de navigation. [...] Culturellement, la mer devient un vaste réservoir d'anachronismes, sa représentation redondante et surcodée. Le dernier mouvement esthétique à se réclamer de la mer avec quelque semblant de sérieux était le Surréalisme. Il est à la fois pervers et parfaitement cohérent que le fondateur de l'anthropologie structurale ait apporté de l'eau au moulin des survivances de l'esprit surréaliste en déclarant sa préférence pour les marines de Joseph Vernet, en balayant d'un revers de main le Cubisme et en déplorant le "nauffrage de la peinture". » (Sekula, 2018 : 51)

Dans le second essai, il indique comment la mer est passée du statut d'espace libre et sans limite à celui de propriété dont le capitalisme tire un rendement. Il revient sur les mutineries, le chômage des marins et l'avènement des conteneurs. Sekula, dans ses essais, traite d'une histoire du commerce maritime et cherche à comprendre comment il a pu aboutir à une économie capitaliste délocalisée. En faisant appel à l'histoire du commerce maritime, et à sa représentation dans la peinture et la photographie, il incite les lecteur.ice.s à opérer des allers-retours entre le texte et les photographies qu'il a prises, entre le passé et le présent. En montrant le mur d'une forteresse aujourd'hui délabrée, il explique son histoire à travers le texte, révélant ainsi son utilisation passée comme lieu de torture pendant le colonialisme espagnol au Mexique.

## Les outils utilisés : le témoignage et les documents

Saussier, Sekula et Meiselas adoptent une approche historique en intégrant les témoignages de leurs interlocuteur.ice.s afin de documenter leurs sujets. Plusieurs récits et anecdotes d'ouvrier.e.s et de Dockers prennent place aux côtés des photographies de *Fish Story*. De manière similaire, Saussier dans *Studio Shakhari Bazar* et *Le tableau de chasse*, initie un dialogue en partageant ses propres photographies avec ses interlocuteur.ice.s, favorisant ainsi une compréhension mutuelle de la situation. Meiselas utilise largement les témoignages dans ses travaux, que ce soit dans *Nicaragua* ou *Kurdistan : In the Shadow of History*. Dans la dernière partie de son ouvrage *Nicaragua*, Meiselas intègre des témoignages qui enrichissent la compréhension des événements narrés. Par la suite, elle fait un retour au Nicaragua en utilisant ce livre comme point de départ, permettant ainsi de recueillir de nouveaux témoignages qui viennent approfondir et élargir la trame narrative de son récit. Dans le cadre du projet *Kurdistan : In the Shadow of history*, les témoignages de ses interlocuteur.ice.s sont essentiels, ils jouent un rôle central dans l'élaboration des récits relatifs au peuple kurde. Que ces interlocuteur.ice.s partagent leurs expériences ou que Meiselas leur donne directement la parole à travers des projets tels que *Akakurdistan*, ces témoignages apportent une dimension humaine et authentique aux histoires qui composent son projet. Cela crée une représentation plus complète et nuancée de l'histoire et de la réalité kurdes. Les documents et les archives sont la matière première qui constitue ce documentaire. Elle s'efforce de replacer ces archives dans leur contexte, offrant ainsi une approche contextuelle et approfondie de son sujet. Cette démarche favorise une perspective dialogique, permettant une interaction riche et significative avec les éléments historiques présentés :

« Susan Meiselas prétend moins représenter ce réel toujours suspect qu'approcher une vérité de l'interstice, au cœur du dialogue entre les différents documents. Le fait de soumettre chaque image au débat et aux querelles des interprètes, à travers leurs témoignages ou leurs propositions sur Internet, illustre une nouvelle définition de la vérité par le dialogue ou le consensus qui est le fruit des tentatives de dépassement du positivisme scientifique. Le projet de Susan Meiselas témoigne donc d'un déplacement du critère de la vérité, auquel on préfère celui de loyauté, ou plutôt d'une vérité plus vraie, celle de l'expérience personnelle et du témoignage, qui sont aujourd'hui au cœur de l'approche documentaire. » (Bouveresse, 2014 : 9)

Tous ces documentaires procèdent d'une analyse anthropologique et historique des sujets dont iels témoignent. Ce rapprochement des photographes avec l'histoire est peut-être à mettre en lien avec les modifications qui se sont opérées dans la recherche historique à partir des années 1960. Deux changements marquent cette période, le premier étant l'utilisation de nouvelles ressources :

« Enzo Traverso souligne que depuis les années 1960, les historiens ont modifié leur méthode de travail et cela témoigne d'une nouvelle conception de l'histoire, les études historiques se basent sur des sources nouvelles comme le témoignage des protagonistes, les archives officielles d'État, mais aussi les non officielles, comme celles issues de fonds personnels ou de structures indépendantes. Depuis les années 1960, les études des historiens tiennent compte de la mémoire collective. Elle n'est pas l'histoire, elle ne résulte pas d'une construction distancée et "objective", elle est issue du bruissement des contextes politiques, économiques d'une époque. La mémoire collective manque d'objectivité, mais elle peut néanmoins servir l'historien qui par ce biais redécouvre des faits et peut les mettre en regard afin de construire sa propre version de l'histoire. » (Ferret, 2021 : 123)

À également lieu à cette époque une redéfinition de l'histoire. Cela met davantage l'accent sur l'analyse du pouvoir et suscite un intérêt particulier pour les marges souvent négligées :

« Une autre influence critique majeure est celle de la redéfinition de l'histoire, dans les années soixante, en termes d'analyse du pouvoir, entraînant un intérêt pour les marges oubliées (Lippard, 1998, 89). Les deux pensées fondatrices qui paramètrent alors l'exploration du document d'archive sont celles de Michel Foucault et de Walter Benjamin (Simon, 2002, 103). Ces deux références expliquent l'orientation linguistique des premières pratiques de l'archive, qui s'intéressent aux cadres institutionnels et aux politiques de la représentation. » (Bouveresse, 2014 : 4)

Les connaissances en sciences sociales sont essentielles pour la construction des documentaires ici étudiés, en particulier l'ethnologie et l'histoire. En revisitant le passé à travers leurs images, iels ouvrent un espace de réflexion critique. L'histoire est aussi convoquée chez eux par un retour réflexif sur l'usage de leurs propres images. Iels mettent en perspective leurs travaux avec l'histoire du documentaire.

## **2. L'historicisation des images**

La collaboration de Sekula, Pataut et Saussier avec des historien.ne.s de l'art, accentue très certainement leurs interrogations sur le sens, le rôle et l'histoire de leurs propres images. Gilles Sausier collabore régulièrement avec l'historienne de l'art Emmanuelle Chérel, j'ai cité plusieurs textes qu'ils ont écrits ensemble. Marc Pataut échange avec le critique d'art Jean-François Chevrier, qui a écrit un texte pour son ouvrage *Humaine* et a réalisé plusieurs articles avec Philippe Roussin, chercheur travaillant actuellement sur la narratologie contemporaine. Allan Sekula, lui, partageait sa vie avec l'historienne de la photographie américaine Sally Stein.



## La mise en contexte de leurs images

Chez les photographes dialogiques, on observe une tendance à inscrire les images dans une perspective historique, c'est ce que Poivert appelle une historicisation de l'image (2010). Cette démarche s'oppose aux théories modernistes de la photographie, qui considèrent la photographie comme montrant les choses telles qu'elles sont et qui ne contextualisent pas nécessairement l'histoire des photographies. L'importance de la contextualisation dans leurs documentaires va au-delà de simples repères historiques, elle constitue un ancrage essentiel permettant une compréhension approfondie des sujets. Leurs images sont insérées dans un espace social et temporel, qu'iels explicitent aux spectateur.ice.s. Leurs travaux questionnent la valeur d'usage et de production des images. En produisant des séries, en dévoilant le contexte, iels produisent du sens et des récits, et par là, de l'histoire :

« L'une des choses qui m'ont toujours plu, à cet égard, est que tu [Meiselas] dises, dans un court texte où tu parles de cette image, qu'elle n'a jamais été publiée dans aucun magazine, car il te semblait "que tu devais faire un livre pour lui donner une place parmi 70 autres" ; et que — c'est mon passage préféré — "tout le livre avait été construit de façon à contextualiser cette seule image". Voilà qui suggère qu'une image ne devient lisible qu'à travers la mise en regard avec d'autres images, qu'à être entourée d'autres éléments qui forment une part de sa légende, une part du contexte sur fond duquel elle peut être interprétée. Autrement dit, la seule lecture possible d'une image est une lecture historique, mais nous ne devons jamais imaginer pouvoir pleinement saisir ses contextes ceux-là mêmes sans lesquels nous ne pourrions même pas l'approcher — et cela parce que l'image, à mesure qu'elle est éclairée par ses contextes, continue de les modifier. » (Cadava, 2018 : 58)

D'après Meiselas, chaque photographie s'inscrit dans un contexte social, historique et politique. Elle considère une image comme ayant une multitude de subjectivités à travers les différents regards qui lui sont portés. Dans *Kurdistan : In the Shadow of History* elle donne à voir et à lire les regards des colonisateur.ice.s, du peuple kurde, des archives, etc. Ces photographies sont contextualisées de trois manières. D'abord, elles sont ancrées dans une trame temporelle s'étendant du début du XXe siècle, avant la Première Guerre mondiale, jusqu'à la fin de la guerre froide. Chaque chapitre du livre est dédié à une période historique spécifique. De plus, les images sont contextualisées du point de vue social, retraçant l'histoire des photographes (missionnaires, anthropologues, journalistes, voyageurs, etc.) et des individus présents sur les photographies (personnages politiques, écrivain.e.s, réfugié.e.s, kurdes, etc.). Cette contextualisation est enrichie par des textes rédigés par des chercheur.e.s, des journalistes, des photographes, et agrémentés d'interviews, de rapports, etc. L'ensemble de cette documentation apporte une description dense et polyphonique aux images présentées. Comme le remarque Marta Gilli (2020), Meiselas réfléchit à la façon dont les



Susan Meiselas, Nicaragua, « Cuesta del Plomo », hillside outside Managua, a well known site of many assassinations carried out by the National Guard.  
© Susan Meiselas

images opèrent un glissement de sens lorsqu'elles sont diffusées dans différents contextes.

De manière similaire, la compréhension des images de *Fish Story*, de Sekula, s'articule à travers trois dimensions. Tout d'abord, les légendes, situées à la fin de chaque chapitre, indiquent le lieu et la date de prise de vue de chaque photographie. Cela permet de replacer ces images dans le contexte temporel de l'époque. Les images sont par ailleurs contextualisées au sein de chaque chapitre, chacun traitant de thématiques spécifiques que j'explorerai ultérieurement. Ces chapitres servent de cadres conceptuels, organisant les photographies autour de sujets particuliers et offrant une structure narrative à l'ensemble de l'œuvre. Les textes qui accompagnent les chapitres ajoutent une couche supplémentaire de compréhension aux images. Ces textes peuvent fournir des informations contextuelles, des témoignages, des analyses approfondies ou des réflexions critiques, élargissant ainsi la perspective des lecteur.ice.s sur les photographies présentées. Enfin, les images sont également appréhendées dans le cadre plus large de l'ensemble de *Fish Story*, qui est présenté comme une réflexion sur le commerce maritime et les enjeux de la mondialisation. Cette dimension globale offre une toile de fond conceptuelle, qui guide l'ensemble de l'œuvre. Ainsi, à travers ces différentes dimensions, *Fish Story* se révèle être un ensemble complexe où chaque image est imbriquée dans un réseau de significations, enrichissant ainsi l'expérience des spectateur.ice.s à plusieurs niveaux.

Dans *Le tableau de chasse*, Saussier revisite les photographies qu'il a prises lors de la révolution roumaine. Il cherche à donner plus de profondeur à ces images en les replaçant dans le contexte de l'époque et en les mettant en relation avec le contexte actuel. Il revient notamment sur la photographie des « vrais faux charniers » dont il présente deux images prises à l'époque, l'une d'elles ayant été publiée dans le *Time*. En intégrant la page du journal, Saussier offre aux lecteur.ice.s l'occasion de consulter l'article de l'époque. Dans les pages qui suivent, accompagnées de légendes explicatives, Saussier explore cette histoire plus en détail. Il y évoque la manière dont elle a résonné en Occident, ce qui contraste avec son impact relativement limité en Roumanie. Dans ce pays, les individus étaient encore à la recherche de civils disparus pendant la révolution et probablement morts. On constate ainsi la divergence de perception entre la réception des événements du côté de l'Occident et la réalité vécue par les Roumains.

Les images, chez eux, ne peuvent être isolées de leur contexte de production et de son contexte historique. Elles s'ancrent dans des récits temporels et sociaux qui permettent d'apporter plus de profondeur. L'historicisation des images n'a pas pour but de dicter une interprétation unique, mais plutôt de créer un espace où différentes voix et perspectives peuvent coexister. En outre, leur regard historique ne se limite pas leurs images, mais englobe également une évaluation plus large du contexte dans lequel leurs œuvres évoluent. Leurs réflexions sur l'histoire du documentaire

témoignent de leur souci de contextualiser leurs pratiques dans un héritage plus vaste. Iels cherchent à comprendre comment leurs approches s'inscrivent dans l'évolution du documentaire en tant que moyen d'expression et de représentation.

### Réflexions autour de l'histoire du documentaire

Sekula a réalisé un travail historique conséquent. Ses textes théoriques se réclament d'une approche matérialiste de l'histoire de la photographie. Pour lui, les objets d'art sont à considérer comme des marchandises dont il faut expliciter les conditions de conception, de fabrication et de réception ainsi que les effets de pouvoir et de domination dans une société fondée sur la production et l'échange de marchandises (Sekula, 2013 ; Demazel 2021). Les différents textes d'*Écrits sur la photographie* (2013) s'appliquent à promouvoir une approche historique matérialiste de la photographie. « Dans L'image instrumentalisée : Steichen s'en va-t-en-guerre » (1975), il démontre de quelle manière Edward Steichen a fait passer des images de guerre au statut d'images d'art. Dans « Trafics dans la photographie » (1981), il explique comment l'attribution d'un statut de langage universel à la photographie a toujours été liée à un contexte d'universalisation des échanges de marchandises. « Le corps et l'archive » (1986) étudie les enjeux du rôle attribué à la photographie dans la topographie sociale des corps que différents systèmes de hiérarchisation sociale ont suscités (portrait, photographie policière, etc.). Dans *Fish Story*, il analyse l'ouvrage *American photographs* de Walker Evans. Il s'intéresse à l'histoire sociale et historique des photographies et souhaite comprendre leurs circulations et leurs réceptions.

Saussier affirme également que le rapport des images à l'histoire exige de réaliser une histoire des auteur.e.s et des conditions de production des images. Pour lui, comme pour Sekula, la photographie n'est pas liée uniquement à l'histoire de l'art et de la presse :

« L'histoire des rapports d'échange, de communication ou des relations de travail est aussi lisible à travers elles [les photographies]. » (Saussier et Chérel, 2009 : 29)

Saussier, à l'instar de l'historien de l'art Poivert, considère le documentaire comme une tradition et non une catégorie. Sous cet aspect, la pratique et l'éthique du documentaire sont indissociables d'une conscience historique. Celle-ci se forge « aussi bien vis-à-vis de ce qui est documenté que par rapport à la manière dont on documente le sujet, à travers des formes transmises et empruntées à d'autres » (Saussier et Chérel, 2006 : 16). Pour Saussier, le documentaire ne se définit pas seulement par sa pratique et ses codes - qui, comme je l'ai montré, ont évolué au fil du temps -, mais aussi par une histoire que l'on prolonge et que l'on transforme. Les photographes ici étudié.e.s réfléchissent aux apports, aux conséquences, aux réussites et aux échecs

de leurs prédécesseurs. Pataut et Roussin, dans l'article « Photographie, un art documentaire » (2011), tentent de cerner les influences des documentaires aujourd'hui et leurs possibles rapprochements avec les sciences sociales. Ils analysent de quelles manières la culture documentaire a été évincée en France (et dans d'autres pays à partir des années 1940) au profit du reportage, puis au profit du reportage d'auteur. Ils réfléchissent aussi à la notion d'enquête, qui existe dès les débuts de la photographie : la Mission héliographique en France dès 1850, les grandes missions et *surveys* géologiques Américaines dès 1870 aux États-Unis, les commandes de la Farm Security Administration dans les années 1930, etc. Ces enquêtes documentaires ont été évincées de la culture photographique jusque dans les années 1970. Ce point est particulièrement important, car dans cet héritage auquel se réfèrent les photographes, la photographie a toujours relevé à la fois du domaine de l'art (toutes ces missions étaient réalisées par des « artistes ») et du domaine de la documentation. C'est à partir de cet héritage que l'enquête prend sens chez Pataut. Roussin écrit :

« C'est sur le fond de cette histoire que l'enquête prend son sens chez Marc Pataut. C'est dans cette médiation qui replace la photographie dans l'histoire du médium, c'est dans cette histoire que ce travail (re)trouve les liens historiquement noués entre photographie et sciences humaines [...] et qu'il les actualise selon ses besoins, à distance de l'image médiatique, mais aussi du reportage social, qui est aujourd'hui réapparu. » (Pataut et Roussin : 2011)

Pataut, Saussier et Sekula revendiquent leur héritage dans l'histoire du documentaire et non de l'histoire de la photographie de presse. Cela les amène à se positionner sur cette différence, parfois même d'une façon très critique. Pour Saussier, la « diffusion du reportage n'est pas une réactualisation de notre conscience historique, mais un symptôme d'un rapport au monde travaillé par la logique du simulacre et une marchandisation de l'histoire. » (Saussier et Chérel, 2009). C'est par cet aspect historique (et non catégorique) du documentaire, que celui-ci peut prendre de nombreuses formes, dont la forme dialogique étudiée ici, qui propose une autre voie, faite d'emprunts et de nouveautés (notamment le rapport à l'autre et à la contextualisation). Ces formes proposent une alternative à celles historiquement installées.

\*  
\*   \*

Nous avons pu voir qu'une approche dialogique de la part des photographes instaure un nouveau relationnel dans la collaboration ou la participation des interlocuteur.ice.s et des spectateur.ice.s. Il arrive même que les interlocuteur.ice.s se transforment en spectateur.ice.s, notamment lorsque les photographes exposent sur les territoires où iels ont réalisé leurs œuvres. L'angle dialogique pousse leurs

documentaires à dépasser la fonction de document pour aller vers le social, modifiant ainsi la place de l'auteur.e. Ces photographes cherchent à *rendre* visible, plus qu'à *produire* du visible. Cette démarche dialogique produit une transmission des savoirs et des paroles comparable aux sciences sociales, en particulier l'anthropologie et l'histoire. Il n'est cependant pas uniquement question de « fond » dans le documentaire dialogique, l'important est aussi de trouver des procédures artistiques qui puissent rendre la forme finale dialogique.

## C. Des formes à repenser

Dans le cadre d'un documentaire dialogique, il est important de maîtriser les *formes* du documentaire, afin qu'elles puissent s'accorder au *fond* et être *lisibles* et significatives pour les spectateur.ice.s. La compréhension de ces documentaires peut sembler ardue, elle nécessite une implication active de la part des spectateur.ice.s. Leur mise en espace n'est pas arbitraire, elle est pensée et construite par les photographes afin de produire du sens :

« Elles prennent place dans un récit pensé par l'artiste. Leur agencement ordonne des informations, organise les images entre elles de façon signifiante. Il propose une interprétation et donne à voir une intention. Le projet est la vision globale qui transcende la contingence de chaque prise. Dans leur succession, les images forment un texte, chaque image constitue un pont avec les autres, seule la totalité forme la thèse. » (Saussier et Chérel, 2009 : 37)

Deux enjeux émergent des procédés artistiques qu'iels mettent en œuvre. D'une part, ces procédés leur offrent la possibilité de créer un documentaire explorant la notion d'inachèvement, en exploitant le vide entre les images et/ou en superposant différents fils narratifs. D'autre part, des procédés artistiques plus structurants, tels que les séquences narratives, sont employés pour ordonner leurs récits.

### a. Les procédés artistiques qui mettent en avant l'inachèvement

#### 1. La reconnaissance d'une dimension lacunaire et polyphonique de l'image

Pour l'anthropologue François Laplantine, la photographie a fait exploser une multiplicité de points de vue et avec elle le postulat d'une objectivité qui n'est plus possible :



« Dans le cinéma, la photographie, mais aussi dans l’ethnographie, la multiplicité des points de vue possibles s’accompagne de l’impossibilité de tous les adopter dans la simultanéité. » (Laplantine, 2007 : 50)

Ainsi, l’expérience de la photographie est celle d’une expérience de la limite du voir :

« Aucune photographie ne consiste en un simple enregistrement du voir, car elle est faite de rapprochements, d’éloignements, de ralentissements, d’accélération et éventuellement d’agrandissements. Aucune photographie ne reproduit le réel, mais le transforme. Elle fait advenir des formes qui n’existaient pas avant. En métamorphosant ce qui a une épaisseur, une profondeur (et aussi une odeur) en une surface plane, elle crée une autre réalité. [...] Nous avons envie de croire à la réalité de l’image, alors qu’elle n’est qu’une image de la réalité. » (Laplantine, 2007 : 50)

La photographie documentaire dialogique, nous l’avons vu, tout en utilisant la capacité indicielle de la photographie, ne se limite pas à cela. L’image est à insérer dans un contexte plus global, dans une construction du sens, qui n’est pas fournie par la photographie seule. Ainsi, l’image est considérée dans sa dimension lacunaire, elle ne peut, à elle seule, avoir un sens complexe :

« Je le répète : on part toujours du principe que les photographes savent, mais la chose qu’on ne sait jamais, c’est à quel point nous pouvons avoir des œillères. Ni si nous serons capables de les retirer. Il faut donc l’admettre : chaque image est terriblement lacunaire. » (Meiselas, 2017 : 57)

Il faut, pour Saussier, laisser parler les intervalles entre les photographies, laisser parler l’absence. Le point de départ de *Tableau de chasse* est les images manquantes. Images manquantes de son reportage de 1989 : il n’a pas de photographies des moments clés de cette insurrection ni d’images prouvant la responsabilité de l’armée roumaine dans le meurtre d’une centaine de civils. Images manquantes également, celles des premier.e.s ouvrier.e.s grévistes. Dans ce cas particulier de non-images, c’est la mise en forme du documentaire qui devient signifiante. Comme le souligne Ferret en écrivant à propos de ce documentaire :

« Mais l’histoire n’est pas garante d’une mémoire indéfectible, des absences parsèment son écriture, des images non faites, des images oubliées, perdues contribuent en creux à l’élaboration de ses récits. Nul ne peut maîtriser ces oublis, sauf peut-être l’artiste qui en fait son cheval de bataille, et qui propose une œuvre dont l’objectif est de pallier ces absences ou de les interroger. » (Ferret, 2021 : 139)

Sa première séquence, intitulée « Ulpia Traiana sarmizegetusa », raconte l’histoire de son arrivée en Roumanie. En 1989, il se fait passer pour un étudiant en archéo-

logie désireux de voir le site de Ulpia Traiana sarmizegetusa. La police roumaine qui ne le croit pas le reconduit à la frontière. Il retourne sur les lieux en 2005. Le début du chapitre commence par deux pages sans images, accompagnées de quelques lignes de textes placées en bas de page. Il y décrit l’histoire de sa reconduite à la frontière. Il parle de ses premières images manquantes. Dans les deux pages suivantes, il raconte ce retour en Roumanie en 2005 : trois lignes de texte sans photographie qui font face à une page blanche. Page blanche que le lecteur peut déplier pour faire apparaître une photographie des ruines du site archéologique, prise en 2005. La suite de cette séquence présente des photographies de ce lieu, sans textes ni légendes. Par ce dispositif, Saussier livre son intention et son cheminement : les photographies qu’il n’a pas pu prendre laissent la place au texte et celles de la découverte du lieu se passent d’explication. Il invite les lecteur.ice.s à découvrir ces ruines comme lui en 2005. Cette mise en espace, qui inclut des pages vierges, des pages composées de photographies et/ou de textes créent leur propre sens. Le livre devient ainsi un espace en soi, où le vide entre les images, leur taille, leur disposition, etc., deviennent des éléments porteurs de signification qui ouvre un dialogue entre les photographies, les textes et les lecteur.ice.s.

Il en est de même pour Sekula, pour qui les photographies sont « soutenues par les intervalles, les vides entre les images » représentant un « présent [qui] échappe à une vision claire et cohérente » (Mayer, 2009 : 126). Cette conception de l’image comme lacunaire, avec le « vide soutenu » entre les images, est particulièrement visible dans la scénographie des expositions de *Tableau de chasse* de Saussier et *Fish Story* de Sekula. Les formats sont variés, une petite photographie encadrée est située au-dessus d’une grande image contrecollée (*Le tableau de chasse*), elles sont parfois recadrées (*Le tableau de chasse*), les images sont disposées sur l’espace des murs, elles ne sont pas alignées. Leurs emplacements et leurs tailles forment une toile entre les images — j’y reviendrai —, mais donnent aussi à voir les lacunes, les vides. L’histoire n’est pas linéaire. La scénographie est pensée de la même manière pour *ZONE 54*. Dans *Unrestricted Area*, l’emplacement et le vide ainsi que la distance entre les images ont été réfléchis en amont. Cela est encore plus visible dans *I Love You Fuck Off*. La vidéoprojection fait apparaître et disparaître des images sur les trois écrans. Parfois les trois écrans sont vides, parfois une seule image est projetée sur l’un des écrans, ou sur deux, puis l’une d’entre elles disparaît, etc.

Si ce type de scénographie n’est pas nouveau, cela n’est pas pour autant la forme la plus répandue, et cela est d’autant plus vrai que *Fish Story* de Sekula et *Le tableau de chasse* de Saussier, ont été exposés pour la première fois il y a une vingtaine d’années. Comme le souligne Bill Roberts, la scénographie de *Fish Story* était en contraste avec les autres expositions présentes à la Documenta de Kassel en 2002 :

« In fact, the spatial variation of *Fish Story* was at odds with many of the photographic exhibits in Kassel that year, from David Goldblatt's images of apartheid Boksburg at the turn of the 1980s, to Michael Ashkin's grid of 133 gelatin silver prints depicting the blighted landscapes of the New Jersey Meadowlands, whose fierce geometrical arrangement clearly echoed that of Bernd and Hilla Becher's post-industrial typologies, themselves on show in the KulturBahnhof. » (Roberts, 2012)

La scénographie de *Fish Story* et de *Tableau de chasse* mérite qu'on y prête attention, car elle résulte d'un choix de la part des photographes. Il serait néanmoins erroné, à mon avis, de parler de style. Il me semble que ce type de scénographie a été choisi, car cela permet d'allier le fond et la forme, de tisser différents fils narratifs, de réfléchir à l'intervalle et au vide entre les images. Si *Le tableau de chasse* opte pour une organisation plutôt séquentielle, *Studio Shakhari Bazar* de Saussier est davantage fragmentaire et est construit comme une balade dans la ville. La scénographie s'adapte aux sujets. Le dispositif de *Sortir la tête*, de Pataut est lui aussi intéressant à cet égard. Les photographies exposées sont imprimées des deux côtés, et posées sur un petit rebord accroché à une cimaise. Les spectateur.ice.s n'ont simultanément accès qu'à la moitié des images, iels doivent tourner les tirages afin de découvrir le verso des photographies. De cette manière, Pataut choisit de montrer autant qu'il cache, il y a une impossibilité de voir toutes les images en même temps.

*Cornillon* de Pataut et *Kurdistan : In the Shadow of History* de Meiselas, font apparaître le côté lacunaire de l'image — et du discours — par un procédé inverse : c'est l'exhaustivité qui crée ce sentiment. Dans les deux expositions, des centaines de photographies (et d'archives pour *Kurdistan : In the Shadow of History*) sont montrées. Cette exhaustivité ne permet pas de s'attarder et de comprendre chacune des images. Leur dispositif est aussi paradoxalement fragmentaire, j'y reviendrai plus tard. Notons tout de même que *Cornillon* utilise un dispositif linéaire, en montrant toutes les photographies que Pataut a réalisées.

L'image devenant lacunaire, imparfaite, incomplète, c'est le statut de la description qui change pour ces photographies. La vérité, le propos, ne peut pu être contenu par une seule image descriptive, ce n'est pas — uniquement — le référent qui raconte quelque chose. Le réel devient trop complexe pour tenir sur une seule image :

« Le danger de la description, qu'elle soit anthropologique ou documentaire, est le renforcement et la perpétuation de l'ordre social. En Inde, la description détaillée du système des castes par les administrateurs coloniaux et les premiers ethnologues a contribué à le rigidifier davantage au lieu de le remettre en cause. En rabattant les personnes sur leurs conditions d'existence, en les indexant sur des éléments de décor, de costume, sur leurs outils, en les réduisant à l'expression d'une gestuelle étrange ou dramatique — cette "lyrique" dont Roland Barthes à propos de l'exposition "Family of Man" (1956) écrivit qu'elle n'éternisait les gestes de l'homme que pour mieux les désamorcer — beaucoup de photographes entretiennent dans leurs images l'exclusion sociale qu'ils prétendent dénoncer. Un



Allan Sekula, Vue d'exposition, *Fish Story*, Fondation Tapiès, 2017.

Photographie : Amandine Turri Hoelken

portrait ne doit pas mettre les gens à leur place, mais être l'occasion de produire un déplacement, d'affranchir les personnes photographiées par une chaîne d'images et de correspondances.» (Saussier, 2002)

Dans ces documentaires, une photographie seule n'a pas de sens, elle ne raconte rien, elle est nécessairement orchestrée dans une suite d'images, une séquence, et organisée par une scénographie. Ce n'est que pris dans un ensemble que les photographies livrent leurs sens. Cette polyphonie des images et du sens résonne avec les dialogues de Dostoïevski. Lui aussi livre plusieurs points de vue et incite les lecteur.ice.s à devenir actif.ve.s :

« Cette interaction n'offre pas de prise à l'observateur extérieur pour une objectivation de tout l'événement selon le modèle monologique habituel (thématique, lyrique ou cognitif), et l'oblige, de ce fait, à participer. » (Bakhtine, 1970 : 51)

La dimension lacunaire et polyphonique de la photographie n'est pas à considérer comme un défaut de la photographie, elle est essentielle pour tenter de rendre visible la complexité. Sekula considère cette impureté du médium comme fondamentale dans sa pratique. Selon lui :

« Le caractère problématique de ce pouvoir descriptif est en lui-même fascinant, à partir du moment où le monde vivant qui s'y manifeste est celui dont le photographe est d'emblée un acteur social, jamais un spectateur complètement innocent ou objectif. » (Sekula, 2013 : 51)

L'image n'est qu'un début afin de construire un projet :

« Les photos sont des rencontres immédiates qui ne durent qu'un instant. Par la suite, ces face-à-face peuvent servir de supports à des récits plus élaborés qui dépassent l'histoire d'une personne pour s'ouvrir à celle d'une culture ou d'un pays. Au fond, l'image n'est qu'un point de départ. » (Meiselas, 2017 : 16)

Il faut ensuite agencer ces photographies dans un espace, construire autour et avec elles, afin de créer un contexte qui puisse leur donner du sens. Comme l'a justement dit Jean-Paul Colleyn :

« Le réel cinématographique n'est pas au début de l'entreprise cinématographique, comme une source déjà là au moment de l'enregistrement des faits, il se trouve au terme d'un travail où il exprime la vérité de son regard. » (Colleyn in Montazami, 2008)

## 2. La construction d'une réponse non-totalisante

La reconnaissance de l'image comme lacunaire accompagne la représentation du discours documentaire, reconnu lui aussi comme tel. Nous retrouvons ici une conception proche de celle de Bakhtine, pour qui Dostoïevski apporte dans ses livres des réponses non totalisantes. Le récit, le grand dialogue, reste ouvert,

inachevé. J'entends par « réponse non totalisante » — le terme est de Bakhtine — l'idée d'un discours dialogique. Une réponse non totalisante s'écarte du déterminisme en donnant des réponses ouvertes et multiples, il n'y a pas de fin du dialogue. La construction d'une réponse non totalisante est présente chez ces quatre photographes, ainsi que dans mon approche. Guerra témoigne de la présence de cette vision dans le travail Meiselas :

« Ces nouvelles exigences confèrent à sa pratique [celle de Meiselas] le caractère d'un dialogue ouvert, inachevé, marqué par sa conviction que la photographie est une forme de dirigisme qui impose une certaine perception des événements tout en préservant une marge d'action politique. » (Guerra, 2018 : 73)

Cette problématisation du réel passe par une multiplication des points de vue qui implique différents niveaux de lecture. Les réponses non totalisantes sont visibles grâce aux séquences qui sont construites autour de plusieurs fils narratifs, que j'analyserai dans une autre section. Cette « épaisseur » pose plus de questions qu'elle n'apporte de réponses. Dans *Cornillon*, Pataut donne à voir un rapport à l'espace : il rend visible et interroge une manière de vivre, plutôt que d'élaborer une réponse qui prétend expliquer cette dernière. Dans *Fish Story*, Sekula expose une pluralité de situations (un voyage en mer, une ville entreprise, des pêcheurs, etc.). Si des réponses doivent exister, ce sont celles que les spectateur.ice.s se construisent face aux questions qu'eux-mêmes se posent. La différence entre *donner à voir* et *apporter des réponses* est ici capitale, car donner à voir signifie laisser les réponses ouvertes, laisser sa liberté aux spectateur.ice.s. Ces réponses ouvertes sont aussi pensées dans les projets de Meiselas :

« Dans le projet de Susan Meiselas, le danger d'une autorité totalisante de l'archive, qui tendrait à conditionner une identité kurde figée, est assumé. Le montage a pour rôle de la contredire, en maintenant une instabilité des interprétations prévenant la construction d'une image kurde trop rigide. Susan Meiselas montre que l'identité kurde est précisément fragmentée, insaisissable, parce qu'elle se fonde sur un idéal que serait le Kurdistan. L'archive tend vers ce pays rêvé, mais inaccessible, cet absolu qui lui donne son unité et qui se construit à travers la multitude des témoignages contradictoires et des fragments. » (Bouveresse, 2017 : 6)

Les textes ne sont pas présents pour apporter des réponses aux images. Les écrits de Sekula, de Meiselas, de Pataut et de Saussier ne sont pas des descriptifs des photographies, ils expriment leurs intentions, le contexte social et productif de l'œuvre ainsi que des récits poétiques ou interrogatifs. Quand Saussier parle des civils tués dans *Le tableau de chasse*, il pose également la question des squelettes anonymes étudiés en école d'art et des corps étudiés en école de médecine. Ces corps anonymes renvoient inévitablement aux portraits anonymes des reportages. La question est aussi posée face à l'une de ses anciennes photographies dans laquelle une foule de personnes



tient un journal. Les pages qui suivent cette ancienne photographie sont des portraits tirés de celle-ci, en gros plan, de chacune des personnes présentes. Ces personnes ne sont pas nommées (il n'a peut-être pas eu cette attention envers eux à l'époque de son reportage) comme pour signaler cette nouvelle attention portée aux interlocuteur.ice.s dans ses documentaires. Dans ce livre, « le texte rassemble, contredit, ou conforte les images » (Ferret, 2021 : 139). Dans ces documentaires, la polyphonie des médiums (photographies, textes, paroles), celles des prises de vues (portraits, paysages, gros plans, panoramas, flash, mises en scène, etc.), qui inclut le vide (des pages blanches, de petites photographies) ou même le trop-plein (double page sans espace libre) est porteuse de sens. Tous ces indices nous aident à la compréhension du texte et à sa contextualisation et à son interprétation. La polyphonie des médiums a été particulièrement mise en avant par Sekula, qui utilise photographie couleur, diapositive, sons et film dans ses œuvres. Cela a pour but de s'éloigner d'une vision centrée et unique pour multiplier les pistes de compréhension. En analysant le travail de Sekula, Ferret écrit :

« Il n'y a plus de forme documentaire stable et pérenne, mais des formes potentielles de la photographie document. » (Ferret, 2021 : 99)

Cette polyphonie de l'image et la reconnaissance de sa dimension lacunaire nous renvoient inévitablement à une connaissance, elle aussi, polyphonique. Toutefois, chacun, à sa manière et selon ses terrains, crée des dispositifs différents. Les formes qu'ils utilisent s'adaptent à leur terrain, ce ne sont pas des formes « fixes » qu'ils calquent par la suite sur de nouveaux projets. Leurs dispositifs se construisent grâce à l'expérimentation.

### 3. De l'adaptation à l'expérimentation

Si l'adaptation du photographe aux interlocuteur.ice.s et aux spectateur.ice.s est un pan important du documentaire, la forme que va prendre celui-ci lors de la restitution est à adapter et mène vers des chemins d'expérimentation. Ces photographes partent du réel, de la rencontre, de la relation, ce qui induit du hasard, des tâtonnements et des changements. Les expérimentations existent à la fois dans leurs démarches sur le terrain, et lors des dispositifs de monstration.

*Studio Shakhari Bazar*, a été un espace d'expérimentation. En utilisant l'espace de prise de vue de ces premiers portraits comme lieu d'exposition, Saussier a créé le début d'un processus documentaire. Puis il a distribué les portraits aux personnes photographiées lors de l'exposition et a ainsi construit des relations familières avec elles. Ensuite, en les rephotographiant les années suivantes, lors de ses retours à Dhaka, il a constitué des mises en abîme de ces images. Petit à petit, il est devenu



Gilles Saussier, *Le tableau de chasse*, vue d'exposition, Stockholm, 2017.  
© Gilles Saussier.

le photographe du quartier et il a pu tisser des liens sur plusieurs générations. Ce documentaire est un *work in progress* qui a utilisé le portrait comme support d'une relation. Il y a donc pour Saussier :

« [...] une volonté d'expérimentation poétique délibérément gratuite, où photographe et modèles renoueraient avec la vocation de pacification sociale des paysages peints au Moyen Âge ou à la Renaissance. » (Saussier, 2001)

Meiselas n'a pas travaillé de la même manière au Nicaragua — où elle était reporter — qu'au Kurdistan. Au Nicaragua, elle a d'abord produit des images d'actualités, pour ensuite, en revenant plus tard sur le terrain avec ses images, nouer des liens avec ses interlocuteur.ice.s. Au Kurdistan, elle élabore toute une démarche participative dans laquelle ses interlocuteur.ice.s sont aussi fournisseur.se.s d'images. Dans le texte accompagnant *Cornillon*, Pataut (2003) définit la collaboration qu'il entretient avec ses interlocuteur.ice.s, comme de l'ordre de l'expérience et de l'expérimentation. Il s'agit pour lui d'une tentative de compréhension, qui prend sens avec la connaissance du terrain :

« Il y a pour moi une nécessité de détruire l'image, de ne pas l'accepter comme telle. L'invention de formes seule m'intéresse, davantage que Marc Pataut faisant de belles images si on le met sur un terrain vague. Je ne pars pas de la forme, j'essaie de retarder le plus longtemps possible le moment d'en produire une. La forme naît de la connaissance et du travail. » (Pataut, 2001 : 300)

Pour chacune de ses expériences, il tente une nouvelle manière de rendre la connaissance visible afin de convenir aux spécificités du terrain. La présentation de *Cornillon* tend à l'exhaustivité, toutes les photographies sont présentées lors de la première exposition à la Documenta de Kassel en 1997, alors que *Sortir la tête* joue sur le visible et l'invisible, sur ce que la photographie montre et ne montre pas, en imprimant des tirages recto verso. De plus, la forme donnée à *Cornillon* à la Documenta de Kassel, n'est pas la même que celle qui a été éditée avec l'association Ne Pas Plier, qui recense 52 photographies et deux textes. Le titre lui aussi a été modifié pour l'édition et est devenu *Ceux du terrain*. André Rouillé écrit à propos de cette adaptation :

« Marc Pataut met en œuvre des procédures dans le but de créer les conditions de possibilité, pour ses modèles, de devenir des sujets. [...] La situation de faiblesse, de dépendance et d'exclusion qui est celle de beaucoup de modèles de Marc Pataut leur confère le pouvoir paradoxal de mener le jeu, d'en régler le rythme, et d'en infléchir les procédures. » (Rouillé, 2005 : 585)

L'expérimentation documentaire de Sekula (menée avec quelques-uns de ses contemporains et amis de l'époque : Marta Rosler, Philip Steinmetz, Fred Londinier) qu'il met en place dès les années 1970 est celle d'une polyphonie des médiums,



Marc Pataut, Vue d'exposition *Sortir la tête*, 2001-2002.  
© Marc Pataut.

d'une photographie hybride, dont le référentiel est dépassé par la signification et le symbolique. Et cela, toujours dans l'optique d'une triangulation photographe/interlocuteur.ice.s/spectateur.ice.s, car ce qui importe n'est pas tant l'image d'une photographie que le sens que produit sa mise en série.

Saussier crée également de nouvelles formes en s'adaptant aux interlocuteur.ice.s, entre histoire et fiction : dans *Le tableau de chasse* il informe sur son terrain roumain tout en réactualisant le propos et en dressant une critique du reportage. Ce documentaire mélange des photographies d'usine et des portraits d'ouvrier.e.s, d'anciennes photographies de l'insurrection, des photographies de photoreporters tirant au fusil de chasse et des images des lieux aujourd'hui. Ce mélange hybride informe d'une manière plus globale. Il dépasse la fonction référentielle de la photographie, afin d'amener le public vers un récit plus complet et complexe, incluant le non-dit, l'absence, tout en faisant connaître son regard personnel, sa démarche et sa critique du journalisme.

Les travaux de Meiselas prennent aussi des formes radicalement différentes d'un projet à l'autre. Pour *Médiation*, elle recontextualise ses images du Nicaragua en les disposant sur trois lignes. Pour son projet *Kurdistan : In the Shadow of History*, elle reprend une forme inspirée de l'album de famille.

Mes projets *ZONE 54* et *Ahllanwasahllan/بي اف نونو* ont eux aussi des formes très différentes. Deux formes existent pour *ZONE 54*, l'une construite autour de tirages présentés sous forme de séquence narrative, l'autre mélangeant vidéoprojection et tirages. Les expositions composées de tirages varient aussi, elles sont adaptées en fonction de la taille et de l'architecture des lieux qui les accueillent. L'exposition *Unrestricted Area* présentée à Strasbourg à la Chambre en 2018, était un espace restreint et ne montrait que le quotidien d'Emy et de Fils avec 45 photographies, tandis que celle présentée à la MCL de Metz en 2017 montrait la zone d'une manière générale avec 91 photographies. De nouveaux clichés sont venus enrichir petit à petit le projet, les médiums d'expositions (livre, Instagram...) modifient le projet et s'adaptent. Je ne crois pas avoir déjà exposé deux fois exactement les mêmes images. Pour *Ahllanwasahllan/بي اف نونو* nous avons réalisé, en 2018, une exposition avec des tirages de lecture d'environ 10x15 cm, qui comportait, comme *Médiation*, plusieurs lignes thématiques. Les photographies du dessus parlaient des rapports des interlocuteur.ice.s à leurs proches, les photographies au centre montraient leur quotidien de manière chronologique, et les photographies disposées en dessous questionnaient leurs rapports à la politique, à l'immigration et à la révolution syrienne. Nous avons aussi réalisé un portfolio et une vidéo pour un colloque. Ces expérimentations nous ont permis d'imaginer notre futur projet, l'installation immersive, dont j'ai parlé plus tôt. Nous pensons que ce dispositif aurait deux avantages : il pourrait réduire la distance entre les spectateur.ice.s et les images, et il permettrait d'aborder de nombreuses thématiques documentées ces six dernières années.

## La bricologie

Un concept développé par l'historien Thomas Golsenne (2015) est très pertinent pour analyser le rapport des photographes à leur terrain et à leurs œuvres finales : celui de bricologie. La bricologie est un mot-valise entre bricolage et technologie, employé pour parler d'un usage créatif des techniques. Ce concept a été développé afin de remettre la technique au cœur de l'acte de la création. Du point de vue de la bricologie, art et ethnologie ont tout à voir ensemble. Elle permet de questionner les fonctions et les usages des objets/œuvres d'art, de leur conception à leur fabrication, des inventions aux innovations, des images aux fictions, du geste à la parole. Tout cela est en effet sous-tendu par la question de la technique, qui est à concevoir ici comme un mode de faire et de pensée. Il ne s'agit pas seulement d'imaginer l'œuvre finie, mais de questionner la technique employée dans les œuvres, le comment, le faire. La bricologie prend tout son sens ici en faisant un petit écart par rapport à la pensée principale de celle-ci, qui est orientée vers l'objet produit. Dans le contexte d'un travail dialogique, le travail de la relation à l'autre et du dialogue doit également être considéré comme une technique, constituant le matériau principal de l'œuvre d'art. Les artistes innovent avec les techniques depuis longtemps (récupération, nouveaux gestes, manières d'appliquer la peinture, etc.), et depuis André Leroi-Gourhan, les anthropologues se posent la question du geste. Lier les deux ensemble permet d'accéder à de nouvelles théories de l'art, à le concevoir différemment à travers toutes les époques et tous les lieux dans le monde.

L'idée de bricolage vient de Lévi-Strauss, et peut être ici envisagée comme un certain type de chaîne opératoire artistique. Pour Lévi-Strauss (1962) il faut faire la distinction entre bricoleur/artiste/ingénieur. D'un côté le bricoleur est celui qui récupère, qui adapte son projet en fonction du stock, et de l'autre l'ingénieur est celui qui part du projet et qui va trouver les matériaux nécessaires. Pour lui, l'artiste : « tient à la fois du savant et du bricoleur : avec des moyens artisanaux, il confectionne un objet matériel qui est en même temps objet de connaissance » (Lévi-Strauss, 1962 : 33). Le but de Lévi-Strauss est de montrer une rationalité qui soit fondée sur l'observation de l'environnement : non pas une pensée de l'abstrait, mais du concret. L'idée est de mettre en avant le fait que le bricolage crée une pensée, invente des choses. Le bricolage est considéré comme une forme de pensée. On est proche des travaux de Tim Ingold (2017) qui a travaillé sur l'habileté. Contrairement aux artistes qui planifient en amont leur œuvre et demandent à des techniciens de la réaliser, sans autre forme de collaboration ou d'expérimentation, l'artiste bricoleur.se crée à l'intérieur de l'espace qui sépare son idée de départ et le résultat final. Cet espace est produit par la contingence des matériaux qu'il récupère. Ainsi le bricolage chez un artiste, qui utilise souvent des matériaux pauvres, trouvés dans la rue, n'a rien à voir avec un « mal fait » involontaire, un manque de technique. Pour Golsenne, une atten-



tion bricologique aux œuvres d'art, bien mieux que l'analyse de leur discours permet d'intégrer pleinement l'aspect politique dans les pratiques des artistes : on peut les concevoir comme participant à la vie de la communauté, dont parfois, trop souvent, malgré eux ou avec leur complicité, iels sont exclus. Le photographe-bricoleur est une position que je trouve parfaitement acceptable dans le cadre d'un documentaire dialogique, car elle pousse à penser l'adaptation du photographe à son environnement et aux relations qu'il entretient avec ses interlocuteur.ice.s. Il permet aussi de réfléchir aux œuvres faites par le photographe et les participant.e.s au projet comme faisant partie d'une même chaîne opératoire. Le résultat final étant un bricolage de toutes ces expériences cumulées.

Au travers des exemples cités, nous avons vu l'expérimentation se créer grâce à l'adaptation. Toutes deux sont intimement liées, car il s'agit de s'adapter à la thématique et aux interlocuteur.ice.s du documentaire. Le but est de transmettre l'expérience vécue par les photographes et parfois par les interlocuteur.ice.s afin qu'elle soit accessible aux spectateur.ice.s. Cette adaptation amène à trouver à chaque fois, des formes de monstration qui donnent sens au sujet traité. Il n'y a pas un seul dispositif dialogique, mais de multiples manières de faire, comme celles évoquées ici, et d'autres encore à inventer. Le documentaire dialogique :

« [...] ne cherche donc pas à représenter, à enregistrer, à saisir des apparences, mais à exprimer des situations humaines qui dépassent largement l'ordre du visible. L'image n'est plus le produit d'un acte ponctuel, mais le résultat d'un travail qui déborde largement le court moment de la prise de vue. » (Rouillé, 2005 : 239)

Après avoir vu en détail les enjeux des documentaires dialogiques, j'aimerais maintenant analyser les différentes formes utilisées dans la construction des dispositifs de monstration dialogiques.

## **b. Les procédés artistiques mis en place dans la photographie documentaire dialogique**

Pour Rouillé (2005), à partir des années 1990, le documentaire prend une nouvelle voie : celle de l'écriture, du Sujet et du dialogisme. C'est l'écriture qui produit du sens et non plus le référentiel de l'image. Cela aide à dépasser les limites de l'enregistrement, pour faire émerger l'altérité et la diversité.

Les séries ou les séquences élaborent une trame narrative dans laquelle des connexions s'établissent. Pour *Le tableau de chasse*, de Saussier, l'exposition est composée de plusieurs éléments formant un ensemble cohérent, complété par des cartels qui restituent l'histoire des images. Pour lui, l'agencement spatial est

déterminant et incite les spectateur.ice.s à se déplacer (Saussier et Chérel, 2009). La multiplication des « modes de présentation » tels que les séquences, les tailles d'images variées, la vidéoprojection, le texte, etc., permet « aux images de créer à chaque fois leur propre contextualisation » (Mayeur, 2009 : 125).

Les photographes documentaires dialogiques étudié.e.s ici configurent les documentaires en fonction du lieu d'exposition. De la même manière, iels prennent en compte l'espace du livre lorsqu'il s'agit de publier leurs travaux. En inventant, adaptant, utilisant des formes plus ou moins novatrices au sein des expositions ou des éditions, iels mettent l'accent sur des procédés rhétoriques et textuels. Que ce soit dans *Ceux du terrain* de Marc Pataut, *Le tableau de chasse* de Gilles Saussier, *Kurdistan : In the Shadow of History* de Susan Meiselas ou encore de *Fish Story* d'Allan Sekula, chacun de ces quatre ouvrages exploite des systèmes spatiaux propres aux livres pour rendre signifiantes les différentes thématiques qu'ils explorent : pages blanches, photographies en double page ou sur une page et demie, photographies décadrées par rapport à l'espace de la page, pages qui se déplient, etc. À l'instar de photographies affichées dans un lieu, iels utilisent l'espace de la page et de la double page comme s'il s'agissait d'un site d'exposition. Ces expositions et ces ouvrages posent la question de la bonne forme tout en gardant à l'esprit une éthique de la forme juste (Careri et Rüdiger, 2008).

### **1. Des allers-retours**

Ces documentaires proposent une description dense de la réalité, invitant les spectateur.ice.s à opérer des allers-retours, tant entre les images qu'entre les images et le texte. Pour *Fish Story*, de Sekula, ces allers-retours tout au long du livre tissent des liens entre les différentes séquences et thématiques. Il n'est pas possible ici d'analyser tous les embranchements que produit ce documentaire, tant ils sont nombreux. Néanmoins, je souhaite examiner les divers types de liens qui les unissent, en fournissant un exemple pour chacun : le lien entre les essais et les photographies, entre les textes et les photographies, entre les légendes et les photographies, et enfin entre les photographies elles-mêmes.

#### Entre les mots et les images : les allers-retours dans *Fish Story* de Sekula

Dans les deux essais, nommés « Dismal science », Sekula écrit (entre autres) sur le panorama. En analysant les peintures hollandaises du XVe siècle et celles du XIXe siècle, il démontre la manière dont la notion de panorama s'est érodée avec l'avènement du bateau à vapeur, brouillant ainsi tout horizon. :

« Debout à l'arrière du navire qui remonte le fleuve vers Londres, Engels est à cheval sur deux notions très distinctes de l'espace panoramique : celle des anciens tableaux hollandais et celle du nouveau panorama mobile propre à l'âge de la vapeur, dont l'avènement va en s'accéléralant. Il décrit un espace liminal maritime qui commence à peine à être enveloppé par le miasme pollué de l'industrie urbaine. Cet "enveloppement" finira par rendre obsolètes ou tout au moins anachroniques, la vieille notion de panorama et l'image rassurante qu'elle donnait d'une division nette entre navires et terre entre navires et mer. » (Sekula, 2018 : 45)

Le bateau à vapeur symbolise la victoire de l'homme sur les intempéries et marque le début d'une perception de la mer qui n'est plus considérée comme une étendue infinie, mais comme réseau économique. Cette victoire du détail sur le panorama, comme l'explique Sekula, engendre une vision stratégique et expansionniste de la mer. Son analyse du panorama renvoie aux photographies qui en représentent un, du moins celles qui pourraient presque en être une représentation : l'horizon dans ses photographies est toujours menacé par un bateau qui risque de franchir cette ligne, ou alors il est coupé par des grues, des ports ou des cargos. Sekula décrit un paysage marin qui obéit aux lois du marché.

Les essais apportent un éclairage conceptuel et historique à la compréhension des photographies, révélant les implications économiques et stratégiques derrière les représentations visuelles. Leur lecture incite les lecteur.ice.s à reconsidérer l'ensemble de l'ouvrage en prenant en compte ces nouvelles données.

Les allers-retours se produisent également entre le texte et les photographies qui accompagnent une séquence. Le texte est disposé avant, à côté ou après les photographies. L'exemple donné par le critique d'art Robert Simon (1996) me semble particulièrement révélateur. Simon analyse la séquence « Message in a bottle » qui représente un voyage de Sekula en Espagne mettant en scène le port de Vigo.

On peut voir dans cette séquence un homme en tablier dans un entrepôt, debout devant des palettes de poissons en provenance d'Argentine, ses gestes rappellent ceux d'un chef d'orchestre. Les deux photographies suivantes montrent une manifestation contre le gouvernement socialiste qui souhaite baisser le montant des allocations chômage ainsi qu'un pêcheur remontant un filet de pêche vide. La lecture de ces images, évoquant déjà l'économie mondiale, le travail et le chômage, est complexifiée par le texte qui les accompagne. Dans son texte, Sekula écrit que le Capitaine Némó (des romans de Jules Verne) tire son trésor des épaves de Galions de la baie de Vigo. L'invisibilité de ce trésor, jamais décrit dans les récits de Jules Vernes, devient une métaphore de l'histoire « cachée » de l'extraction d'or et d'argent d'Amérique du Sud acheminé vers l'Espagne, qui permet à cette dernière d'accroître son pouvoir. À travers cette métaphore, Sekula suggère que le port, désormais privé de



Allan Sekula, *Fish Story*, 1989-1995, Dockers unloading shipload of frozen fish from Argentina. Courtesy the Allan Sekula Studio.

Allan Sekula, *Fish Story*, 1989-1995, (2018 : 145), page de gauche : Workers gathering on the waterfront at the end of a nationwide general strike opposing the Socialist government's cutbacks in unemployment benefits.

Allan Sekula, *Fish Story*, (2018 : 146, ), page de droite : fishing for sardines off the Portuguese coast.



sa richesse coloniale, est réduit à devenir une station pour des cargos en provenance d'Amérique du Sud.

Son texte incite donc à reconsidérer les premières photographies de cette séquence : la maquette d'un galion en or et en argent exposée dans la vitrine d'une bijouterie, juxtaposée à côté de l'image d'une vitrine brisée où des femmes sont en litige avec leur employeur depuis 18 mois au sujet de leur salaire. La présence du texte guide les lecteur.ice.s vers la séquence suivante : une ville fortifiée du Mexique qui servait d'étape pour l'acheminement de l'or aztèque vers l'Espagne.

Les légendes de ses photographies sont présentées à la fin de chaque séquence, dans le livre et comme sur le lieu d'exposition. La première lecture de l'ouvrage s'effectue ainsi sans ces légendes, incitant les spectateur.ice.s à des allers-retours. Après avoir pris connaissance des légendes en fin de séquences, les lecteur.ice.s/spectateur.ice.s détiennent de nouvelles clés de compréhension. Iels apprennent, par exemple, que les palettes de poissons proviennent d'Argentine ou que la manifestation est organisée contre le gouvernement socialiste. Ces légendes permettent de localiser le lieu de la photographie. La première lecture révèle des ports uniformes (dénationalisés en quelque sorte), dont la localisation demeure incertaine. Les légendes, en indiquant les noms des lieux, facilitent une comparaison plus fine entre les différents ports.

Les interactions entre les images génèrent également de nouveaux sens de lecture, que ce soit au sein de chaque séquence ou dans l'ensemble de l'ouvrage. Par exemple, la photographie du vestige d'un port romain dans la première séquence fait écho à la démolition programmée du port de pêche d'Ilsan. Les conteneurs posés sur de la terre battue au Mexique contrastent avec les images des ports automatisés et bétonnés des pays du nord. Les conteneurs remplis de marchandises tranchent avec ceux qui servent d'abri de fortune à des familles, etc. Son documentaire fonctionne de « manière dialogique au sens, très important, où une œuvre peut "répondre" à une autre » (Sekula, 2013 : 51). La dialogie et la polyphonie introduites par divers dispositifs permettent de révéler une pluralité d'histoires dans le même ouvrage.

### Boucles et triangulations narratives dans *Le Tableau de Chasse* de Gilles Saussier

Saussier fait lui aussi apparaître de nombreux allers-retours dans *Le tableau de chasse*, naviguant entre texte et image, passé et présent, et d'une thématique à l'autre. Plutôt que de parler d'allers-retours, il serait plus juste de décrire cette dynamique comme une triangulation ou une boucle. Dans la séquence « Le tableau de chasse », déjà évoquée plus tôt, Saussier montre trois photographies de journa-



Allan Sekula, *Fish Story*, 1989-1995, (2018), *Doomed fishing village of Ilsan*, p. 90.

Allan Sekula, *Fish Story*, 1989-1995, *Remnants of a Roman harbor near Minturno, Italy*. June 1992. Courtesy the Allan Sekula Studio.



listes en train de tirer au fusil, les yeux fermés. Les légendes sur les pages suivantes indiquent :

- « Ces portraits, à double détente, sont mes images de presse les plus littérales »
- « L'idée de se trouver au bon moment, cher au chasseur et au photographe »
- « L'instant décisif du coup de feu » (Saussier, 2010 : 29-31)

La page suivante montre un journaliste en train de filmer des cadavres de gibier. Ces photographies deviennent des allégories visuelles du journalisme, en jouant sur le mythe de « l'instant décisif », cher au photoreportage et en explorant la nature parfois macabre de la collecte d'informations. À travers le texte, Saussier encourage les lecteur.ice.s à interpréter ces images de manière métaphorique : il met l'accent sur les tireurs de l'armée roumaine (images manquantes qu'il n'a pas photographiées en 1989) et propose une critique du journalisme ainsi que de son propre reportage de 1989. Le chapitre se conclut par ces mots :

- « La photographie d'actualité érigée en tableau d'histoire »
- « Le reportage comme tableau de chasse » (Saussier, 2010 : 34-35)

La dernière page de la séquence présente une photographie d'une journaliste tirant au fusil, déjà introduite quelques pages plus tôt. Elle est exposée sur un mur blanc. Par cette image, il amène les lecteur.ice.s à réfléchir sur les dispositifs de monstration : comment une photographie banale dans un livre, accompagnée d'autres photographies similaires, se transforme-t-elle, lorsqu'elle est exposée seule en grand format, en une photographie d'histoire ? Cette boucle thématique persiste tout au long de son ouvrage. Ses images fonctionnent comme des métaphores à la fois du journalisme et de l'insurrection roumaine. Ses images expriment plusieurs couches de lectures, elles deviennent une fenêtre ouverte sur une réalité multiple, invitant les spectateur.ice.s à déchiffrer des strates de significations imbriquées. Cette épaisseur du sens des photographies et du texte participe à une mise en récit où chaque élément contribue à construire une histoire complexe et nuancée.

De façon similaire, les expositions de ZONE 54 encouragent les spectateur.ice.s à faire des allers-retours. L'exposition peut — et doit — être parcourue plusieurs fois afin de révéler les différents fils narratifs. Cette approche est également valable pour *Sortir la tête de Pataut*. Les spectateur.ice.s en retournant les tirages recto verso, en occultant et révélant certaines images, ont la capacité de tisser de nouvelles connexions. Les allers-retours encouragent les spectateur.ice.s à adopter un rôle actif, afin de s'immerger dans les différents fils narratifs qui sont présentés. Cette



Gilles Saussier, *Le tableau de chasse*, p. 26-28 et 31.

démarche est indispensable pour acquérir une compréhension approfondie et nuancée du documentaire.

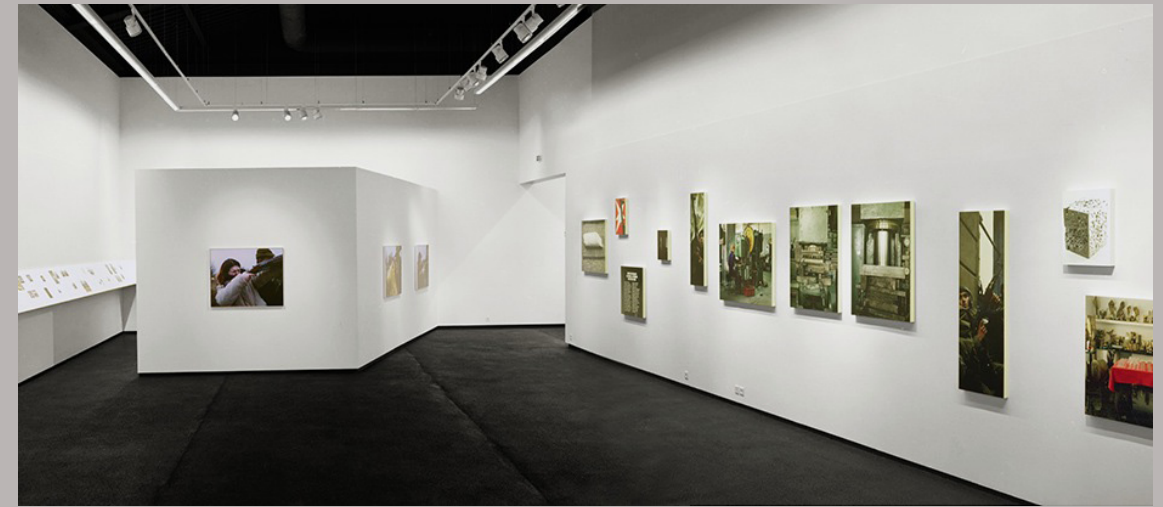
## 2. Une organisation séquentielle

L'agencement des documentaires en séquences ou séries permet d'accroître le sens représentationnel des images. Cette organisation séquentielle agit comme une trame, contenant la polysémie inhérente à une image isolée et facilitant la compréhension de fils conducteurs. Comme l'a souligné Howard S. Becker, une image individuelle peut souvent fournir des informations limitées sur son sens et son contexte. En juxtaposant et en enchaînant des images, une organisation séquentielle crée un réseau de significations qui encourage une exploration plus approfondie, dévoilant des couches de compréhension et de réflexion pour les spectateur.ice.s :

« Les photographes, et les autres, ont pris l'habitude de poser le problème de la vérité comme s'il pouvait être résolu en ne faisant référence qu'à une seule image — que pouvons-nous affirmer de vrai sur la base de cette seule image ? La réponse est généralement : rien du tout. La plupart du temps, nous venons à bout de questions importantes à partir de la prise en compte de toutes sortes de preuves, en mettant en équilibre tous les fragments factuels à notre disposition afin de parvenir au meilleur avis qu'il nous soit possible de fournir sur une proposition donnée. » (Becker, 2007 : 37)

L'ouvrage *Le tableau de chasse* est structuré en dix parties, chacune dévoilant des récits distincts qui, ensemble, composent le « Grand Dialogue ». Chaque séquence aborde des thématiques différentes, telles que son retour en Roumanie en 2004, allant du retour de l'auteur en Roumanie en 2004 aux moments clés de l'insurrection, en passant par les différents changements politiques survenus depuis la révolution. Au fil de ces séquences, des réflexions plus générales émergent, telles que le rôle des journalistes et la question des civils disparus pendant l'insurrection. Dans ce grand récit, articulé autour de la révolution et de ses échos aujourd'hui, nous suivons le cheminement de la pensée de Saussier. Chaque séquence fait référence aux autres et dévoile des composantes importantes de ce documentaire.

De manière similaire, le livre *Kurdistan : In the Shadow of History* est organisé en six parties et qui retracent chronologiquement l'histoire et la perception du Kurdistan par l'Occident. Cette exploration commence avant la Première Guerre mondiale et s'étend jusqu'à la période d'après la guerre froide. Ces différentes parties offrent une perspective détaillée sur l'évolution du Kurdistan à travers le temps, fournissant ainsi une vision complète de son histoire. Dans le même esprit, j'ai précédemment expliqué comment *ZONE 54* est organisé autour de divers thèmes et séquences.



Gilles Saussier, *Le tableau de chasse*, vue d'exposition, salle 2, Centre d'Art-Éditeur Le Point du Jour, 2010. © Gilles Saussier.

Afin de mettre en lumière l'importance de ces séquences, j'aimerais prendre l'exemple de *Fish Story* d'Allan Sekula.

### Les séquences dans *Fish Story* d'Allan Sekula

Dans un documentaire dialogique, la compréhension des images repose sur des dispositifs sériels et séquentiels. Allan Sekula, préférant le terme de « séquence » à celui de « série », privilégie une narration plus forte et autonome, adoptant une approche que l'on pourrait qualifier de cinématographique. Pour Catherine Mayeur (2007), Sekula « a privilégié la forme séquentielle pour s'opposer à l'autonomie de la photo unique, de même qu'à la sérialité qui impose souvent une trame narrative tout aussi autoritaire et qui, de surcroît, n'exclut pas l'isolement d'une image auto-signifiante et vendable ». Les séquences ne sont toutefois pas à considérer comme une unité fixe et délimitée, elles sont plutôt à comprendre comme des « séquences lâches », qui se renvoient les unes aux autres (Roberts, 2012). Roberts précise qu'il ne s'agit pas d'une forme d'anti-récit, mais plutôt d'un principe d'accumulation d'images qui limite leur caractère polysémique. L'accumulation d'image a alors trois rôles : d'un côté elle organise le récit, elle lui donne une dimension polyphonique et limite la polysémie d'une image seule.

Les sept séquences qui composent *Fish Story* sont indépendantes les unes des autres, mais peuvent aussi se juxtaposer afin de donner à voir le « Grand Dialogue », pour reprendre un terme cher à Bakhtine. Elles peuvent être exposées séparément ou ensemble. Le principe organisateur de *Fish Story* suit une logique géographique et commerciale qui permet de faire le lien entre la désindustrialisation du nord et l'industrialisation des pays du sud et de l'est. Allan Sekula questionne également dans chaque séquence les gains et les pertes — financières, environnementales, etc. — engendrés par le capitalisme dans une série de localités.

Sa première séquence, intitulée « Fish Story » présente des ports de pays désindustrialisés tels que la Californie, l'Italie et les Pays-Bas. Il donne à voir la perte du travail, engendrée par l'automatisation et la délocalisation, mettant en lumière les implications sociales et humaines de cette évolution économique. Cette séquence sert d'introduction au documentaire, annonçant que la mer ne concerne plus seulement les poissons et les pêcheurs, mais plutôt les cargos, l'économie mondialisée et les délocalisations. Le texte accompagnant les photographies décrit une économie mondiale devenue complexe et difficile à saisir, illustrant, par exemple, qu'un bateau norvégien peut être construit en Corée du Sud avec un équipage hondurien, soulignant ainsi l'abstraction et la complexité de ces phénomènes.

La deuxième séquence intitulée « Loaves and fishes » explore le travail invisible de quelques-uns et le chômage de beaucoup d'autres. Elle est suivie par la séquence « Middle passage », où Sekula voyage du New Jersey (Port Elisabeth) à Rotterdam à

bord du cargo Sea-Land Quality. Cette séquence amène les lecteur.ice.s à réfléchir sur les écarts entre la représentation imaginée des marins et la réalité. Des éléments tels qu'une maquette d'un petit bateau contrastent avec l'image imposante d'un porte-conteneur, ou le dessin érotique d'un marin et d'une prostituée réalisé sur une dent de baleine contraste avec la scène d'un marin seul à quai appelant sa femme d'une cabine téléphonique. Vêtu comme un ouvrier, ce marin interroge notre conception habituelle du marin, souvent associée à des images telles que Popeye — dont il parle dans un de ses essais. À travers le texte et les photographies de cette séquence, il pointe du doigt la transformation des ports pour cargos, où l'automatisation a presque éliminé la présence humaine, supprimant magasins, bars et vie portuaire.

Après ce voyage des États-Unis vers l'Europe, Sekula transporte les lecteur.ice.s en Corée du Sud, avec la séquence « Seventy in Seven ». Il y interroge l'idée de progrès et de perte en mettant en contraste la ville d'Ulsan, dominée par l'entreprise Hyundai, avec Ilsan, un village de pêcheurs voisin. Ces deux ports illustrent des réalités extrêmes, entre un marché de l'emploi dynamisé par Hyundai et l'apparente immobilité du village de pêcheurs. Les photographies d'Ulsan et d'Ilsan sont aux antipodes les unes des autres : un grand port bétonné contraste avec la terre battue d'Ilsan. Le paysage uniforme du grand port s'oppose à la beauté de la mer bordant le village.

Les deux séquences suivantes se déroulent en Espagne (« Message in a Bottle ») et au Mexique (« True Cross »), explorant d'autres facettes de la mondialisation. Enfin, la dernière séquence, « Dictatorship of the Seven Seas », se déroule entre Hong Kong et la Californie, et met en lumière la délocalisation en rendant visibles les conditions des travailleurs immigrés et clandestins.

Chacune de ces séquences est formée par ce qu'Allan Sekula appelle une séquence narrative extensive, c'est-à-dire qu'elles dépassent le thème abordé pour nous amener à réfléchir sur d'autres thématiques, présentes (souvent) dans d'autres séquences. Dans la séquence « Middle passage », il interroge notre vision imaginaire des marins tout en dévoilant les dispositifs de sécurité des bateaux, soulignant le contraste entre la sécurité des marchandises et l'insécurité des marins. Trois photographies montrant des dispositifs assurant la sécurité des bateaux et des marchandises font face à celle d'un homme travaillant sur une machine en mouvement, sans sécurité, à plusieurs mètres de hauteur. Cette séquence dévoile aussi la solitude des marins, devant des quais déserts, automatisés et sans commerces. Elle rappelle que cette économie, rendue possible par les bateaux, ne s'arrête jamais : la dernière photographie représente le Sea Land Quality voguant déjà vers un autre port avec de nouvelles marchandises. Les thématiques du travail, du chômage, du progrès ou de la perte, de la délocalisation, de l'industrialisation, de la désindustrialisation et de la différence entre mythe et réalité sont présentes tout au long des sept chapitres. Ce séquençement donne vie au documentaire social que Sekula envisageait en 1978,



représentant « le délit, son procès, avec son système judiciaire et ses mythes officiels » (Sekula, 2013 : 149).

### La séquence « Seventy in seven », *Fish Story*, Allan Sekula

Différents niveaux de compréhension s'ouvrent dans le chapitre « Seventy in seven », composé de dix-neuf photographies et de trois textes apparaissant après les légendes à la fin de la séquence. Tout d'abord le titre du chapitre reste mystérieux, la signification sera dévoilée dans l'un des textes. La première image présente un cargo baptisé « Hyundai Utopia », instaurant le ton de ce chapitre : source d'ironie pour certains, incarnation de l'utopie du fordisme pour d'autres. Dans un premier temps, dépourvu de légendes et de textes, ce chapitre révèle l'existence de deux villes maritimes. L'une, industrielle, est remplie de béton, de grues et d'usines. Tout semble aller très vite, l'effervescence règne. L'autre, composé de terre battue, de déchets enfouis, de petits jardins et de barques le long d'une mer de sable, donne une impression d'immobilité. L'image du cargo opposée à celle des barques esquisse un premier aperçu de cette séquence. La dernière image est une anguille qui tente de s'échapper d'un restaurant, il s'agit d'une des seules photographies de poisson. Cette image rappelle inévitablement la première : d'un côté le cargo « Hyundai Utopia » harnaché par des câbles dans la mer et de l'autre un poisson étouffant hors de l'eau qui tente, tant bien que mal, de retrouver son univers aquatique, mais qui ne l'atteindra vraisemblablement jamais. Les images de cette séquence font écho à d'autres photographies de l'ouvrage. Le port de pêche ressemble à un vestige d'un port italien. Une femme souriante debout dans un parking extérieur du village et sa fille, un homme dans un jardin et une petite fille jouant devant chez elle, contrastent avec les marins, dockers et ouvrier.e.s en train de travailler.

Les légendes enrichissent la compréhension des photographies en apportant des informations supplémentaires. Elles précisent que ces images ont été prises en Corée du Sud. Deux images résonnent particulièrement : un cargo chargé de gaz en provenance d'Indonésie, et une maquette représentant un navire de guerre ayant triomphé de l'invasion japonaise en 1592. Les légendes, situées à la fin de la séquence, donnent plus de détails :

« The LNG carrier Hyundai Utopia, designed to transport liquefied natural gas from Indonesia to South Korea, nearing completion. Hyundai Heavy Industries shipyard, Ulsan. »

« Model of ironclad « Turtle ship » used by Admiral Yi-Sun to defeat invading Japanese fleet in 1592. Hyundai shipyard headquarters. » (Sekula, 2018 : 100)



Allan Sekula, *Fish Story*, 1989-1995, The LNG carrier Hyundai Utopia, designed to transport liquefied natural gas from Indonesia to South Korea, nearing completion. Hyundai Heavy Industries shipyard, Ulsan.

Allan Sekula, *Fish Story*, 1989-1995, Fugitive eel. Chagalchi fish market. Pusan. Courtesy the Allan Sekula Studio.



Associées aux images, plusieurs lectures possibles émergent, parmi lesquelles une métaphore des anciennes rivalités entre le Japon et la Corée ou encore la manière dont les entreprises multinationales cherchent à envahir économiquement un pays. Les détails fournis dans la première légende invitent également à réfléchir sur la dépendance des nations à l'égard des matières premières provenant de régions éloignées. Les trois photographies suivantes montrent des ouvriers travaillant dans des conditions difficiles : un seul petit ventilateur pour couvrir la surface d'un immense entrepôt, un homme en équilibre sur une planche en train de couper une plaque d'acier. Ces images font face à un terrain de golf aménagé devant un port à cargo. Les légendes révèlent que ce terrain de golf n'est pas destiné aux travailleurs, mais aux armateurs. Ensuite, cinq photographies d'Ilsan, située à proximité de Hyundai, illustrent comment la ville-entreprise grignote progressivement ce village. Un ancien pêcheur, devenu ouvrier pour l'une des filiales de Hyundai, pointe du doigt le port de pêche. Les légendes informent que le port du village est voué à la démolition, Hyundai prévoyant d'y construire un parc d'attractions. Les villageois ne disposeront bientôt plus de leur village. Nous découvrons également que Hyundai possède des logements ouvriers. Les légendes apportent des éclaircissements sur les deux avant-dernières photographies : un avion de guerre est installé dans un petit square, accompagné d'un panneau indiquant « world peace ». En vis-à-vis, une autre photographie présente au premier plan un poteau, avec en arrière-plan un camion roulant sur une autoroute. Il s'agit du musée de la guerre de Corée, guerre qui a abouti à la séparation de la Corée du Nord et de la Corée du Sud, ainsi que du périmètre extérieur d'un monument érigé en hommage aux ouvrier.e.s de Hyundai tués lors de la construction de l'autoroute. Les légendes introduisent à nouveau une certaine ironie : un avion de guerre prônant la paix, face à un monument dédié à des ouvrier.e.s décédé.e.s, donnant sur l'autoroute qui les a tués. La séquence se conclut sur la photographie de l'anguille fugitive. Les légendes apportent, nous l'avons vu, une nouvelle lecture, plus dense et plus complexe.

La lecture des textes présentés sur les dernières pages du chapitre nous donne d'autres éléments de compréhension. Le premier texte, intitulé « Company Town », éclaire le sens du titre de la séquence. Il débute par la phrase intrigante : « Seventy years in Europe is equal to seven years in Korea » (Sekula, 2018 : 101). Ce texte révèle qu'Ilsan, le village de pêcheurs, est désormais annexé par Hyundai. Les habitant.e.s peuvent aujourd'hui séjourner dans un hôtel Hyundai, posséder un téléphone Hyundai et faire leurs courses dans des magasins Hyundai. Soudain, le navire Hyundai Utopia semble sortir d'un cauchemar d'Orwell. Progressivement, la ville d'Ulsan et le village d'Ilsan se transforment en une entité unique, la ville-entreprise « Hyundai ». Le deuxième texte, « Pissing in a Bottle » informe que l'entreprise Hyundai était à l'origine une entreprise de travaux publics construisant des bases pour les Américains durant la guerre de Corée et du Vietnam. Le troisième texte, « Steel helmet » soulève



Allan Sekula, *Fish Story*, 1989-1995, page de gauche : Korean War Museum. Yeoh-do district, Seoul, p. 96.

Allan Sekula, *Fish Story*, 1989-1995, page de droite : Outer perimeter of monument to Hyundai construction workers killed building the Kyung-bu Highway from Seoul to Pusan. Keum-kang rest stop, p. 97.

des questions sur les relations entre la Corée du Nord et la Corée du Sud. Sekula se demande si la Corée du Nord pourrait devenir le Mexique d'une Corée du Sud en suivant le modèle américain. Ces textes ajoutent une dimension plus globale et politique aux images. Dans cette séquence — mais cela est valable pour toutes celles qui composent *Fish Story* — photographies, textes et légendes se renvoient les uns aux autres pour former des séquences narratives.

Si certains des documentaires dialogiques sont organisés autour de grandes séquences, les ouvrages sont aussi parfois constitués de ce que Sekula décrit comme des « séquences narratives ». Ce concept va au-delà de la simple accumulation d'images, il s'agit de créer des compositions complexes en utilisant les textes et les images. Ces éléments interagissent de manière dynamique, se renvoyant mutuellement et permettant la construction de différents fils narratifs à l'intérieur de chaque séquence. Dans cette approche, l'enjeu n'est pas de présenter des images de manière linéaire, mais plutôt de déconstruire et de reconstruire des éléments, pour former ce que Sekula nomme un « disassembled movies », dont le but est de générer des significations multiples. Les séquences narratives résultent de cette interconnexion constante, formant ainsi une trame narrative dense et complexe au sein de chaque partie. Cette méthode narrative est également observée dans d'autres documentaires dialogiques tels que *Le tableau de chasse* de Saussier et *ZONE 54*.

### 3. Un dispositif fragmentaire

En contraste avec les dispositifs séquentiels, certaines œuvres optent pour des dispositifs fragmentaires qui tendent à l'exhaustivité. Bien que l'ouvrage *Kurdistan : In the Shadow of History* de Meiselas soit structuré en grands chapitres, il convient de considérer l'intérieur de ces derniers comme les fragments d'une histoire. L'organisation séquentielle et chronologique ne restreint pas la lecture à une approche linéaire ; au contraire, le lecteur peut ouvrir le livre à n'importe quelle page pour découvrir des éléments échappant à toute chronologie. Meiselas le perçoit comme une mosaïque où les images sont replacées dans un contexte pour retrouver toute leur profondeur. Ce dispositif fragmentaire, observable également dans les expositions, vise à éviter d'enfermer les interlocuteur.ice.s dans des rôles préétablis, tout en offrant une vision complexe du monde. L'intention est de permettre aux spectateur.ice.s de s'immerger dans l'œuvre de manière non linéaire, de découvrir des connexions inattendues et d'appréhender la richesse des histoires qui émergent au-delà de toute séquence temporelle préétablie :



Susan Meiselas, Vue d'exposition, *Kurdistan: In the Shadow of History*.  
© Susan Meiselas.



« Le livre *Kurdistan : In the Shadow of History* (1997), né de cette expérience, n'est pas linéaire : on peut l'ouvrir à n'importe quelle double page et découvrir un collage d'éléments qui s'émancipent de toute chronologie. Je le considère comme une mosaïque, un assemblage de fragments, non comme une histoire précise, au sens conventionnel du terme. Il n'y a aucun traitement thématique ni choix purement esthétique. Tout est replacé dans son contexte. Je voulais provoquer le lecteur, l'amener à réfléchir au cadre historique plus large à partir de contributions brèves d'auteurs tantôt anonymes, tantôt identifiés. Je voulais aussi que le lecteur éprouve le sentiment du temps qui passe, littéralement, à travers les gradations de tonalités, d'un sépia aux nuances chaudes à la couleur en passant par un noir et blanc froid, des autochromes au Kodachrome. » (Meiselas, 2017 : 172)

Dans son œuvre *Cornillon — Le grand stade*, Marc Pataut adopte également un dispositif exhaustif. Lors de son exposition à la Documenta X de Kassel, l'ensemble des photographies qu'il avait prises a été présenté sur de petits formats plastifiés d'environ 10x15 cm. Pour Pataut, chaque photographie est considérée comme le produit d'une expérience négociée, où aucune ne peut être dissociée de l'ensemble (Bazin, 2018). Cette approche exhaustive se manifeste dans la volonté de Pataut de présenter la totalité de son travail, créant ainsi une continuité narrative et visuelle. La décision de miniaturiser les photographies sur des formats plastifiés peut être interprétée comme une invitation à une proximité intime avec chaque image, incitant le spectateur à explorer minutieusement chaque détail. De cette manière, le dispositif exhaustif de Pataut ne se limite pas à une simple accumulation d'images, mais plutôt à une immersion totale dans l'ensemble de son processus créatif. La conviction de Pataut selon laquelle chaque photographie résulte d'une expérience négociée renforce l'idée que chaque image est intrinsèquement liée à un contexte plus large. Aucune ne peut être isolée sans perdre une part de sa signification, créant ainsi une interdépendance entre les photographies et formant une unité narrative globale. Cette approche confère à son travail une profondeur conceptuelle et inscrit chaque image dans une expérience collective et inextricable.

En concevant des dispositifs fragmentaires, Meiselas et Pataut remettent en question la possibilité même d'une réponse définitive. Leur travail refuse de viser une compréhension complète et totale. Leur intention n'est pas de fournir une réponse définitive ou une narration linéaire, mais plutôt de susciter une réflexion sur la complexité inhérente à la réalité qu'ils documentent. Ainsi, au cœur de la mise en espace de leurs dispositifs, Meiselas et Pataut insistent sur l'idée que la compréhension complète et absolue demeure hors de portée. Ils mettent en avant l'ambiguïté et l'incertitude comme des éléments essentiels de la condition humaine, invitant les spectateur.ice.s à accepter la complexité inhérente à chaque fragment d'histoire ou d'image.



Marc Pataut, *Vue de Cornillon le Grand Stade* dans l'exposition « *Marc Pataut de proche en proche* », Jeu de Paume, 2018 © Marc Pataut.

Photographie d'Amandine Turri Hoelken

#### 4. Des dispositifs polyphoniques

L'utilisation de séquences permet d'explorer différentes facettes d'un sujet, créant une narration qui se déroule dans le temps. D'autre part, l'approche fragmentaire offre une approche non linéaire, incitant les spectateur.ice.s à s'engager activement dans l'assemblage des éléments pour construire sa propre compréhension. Ces deux méthodes se complètent et coexistent souvent, à divers degrés, au sein d'un même projet, renforçant ainsi sa richesse narrative et sa capacité à capturer la complexité de la réalité. Ces deux formes de narrations ne sont pas à concevoir dans une opposition, mais plutôt comme un spectre permettant une infinité de nuances en fonction des projets. Cette densité des documentaire est renforcé par la polyphonie des images et des textes qui apparaissent dans ces documentaires.

##### Une polyphonie des médiums et des images

De nombreux documentaires dialogiques exploitent une variété de médiums pour construire une description dense et tisser différents fils narratifs. Dans *Le tableau de chasse*, Saussier explore une diversité de médiums, incluant d'anciennes photographies, des extraits de journaux, des photographies d'expositions, ainsi que du texte. De façon similaire, dans *Fish Story*, Sekula intègre du texte, des photographies prises par lui-même, des images d'art (présentes dans les essais), ainsi que des diaporamas. Dans *Ship of Fools/The Docker's Museum*, œuvre réalisée après *Fish Story*, Sekula accentue davantage la polyphonie des médiums qui compose ses œuvres, en y ajoutant toute sorte d'objets en lien avec le monde maritime, tels que des cartes postales, des sculptures, des figurines, etc. Dans *Kurdistan : in the Shadow of History*, Meiselas mélange des textes historiques, des entretiens, des livrets individuels, des archives très variées, des photographies, créant ainsi un projet dialogique foisonnant où, comme le souligne Sekula (2013), une œuvre répond à une autre. Dans *Sortir la tête* de Pataut, l'exposition se voit enrichie par des débats, une pièce de théâtre, des photographies et une vidéo, créant ainsi une polyphonie visuelle et sonore. Cette diversité des médiums se retrouve également dans mes projets, que ce soit *ZONE 54* ou *Ahllanwasahllan/بي اف ن و*. Il y a des photographies prises par moi-même, réalisées par d'autres, du son et une vidéoprojection. La polyphonie des médiums sera plus prononcée encore pour *Ahllanwasahllan/بي اف ن و* où des dispositifs numériques, des albums de familles et des installations sont envisagées.

Chacun des médiums que je viens de citer (textes, photographies, archives, objets, sons, diaporama) procède aussi d'une approche polyphonique. Les textes peuvent être descriptifs, analytiques, statistiques, ils peuvent être des témoignages, des légendes, des essais, etc. Il y a également toute une diversité d'image, que j'ai analysée plus tôt : des portraits, des paysages, des détails, des plans larges, etc. À

cela s'ajoute la diversité des tailles et des formats des images. Saussier va même plus loin en présentant certaines images dans différents contextes. Certaines de ses photographies sont présentées deux ou trois fois : imprimées dans le livre, mises en abîme dans un journal, exposées, etc. Cette répétition des images fait varier le regard des lecteur.ice.s, et incite à porter une attention particulière à leur emplacement dans le livre.

De plus, chaque œuvre existe de différentes manières. À l'exception de *Sortir la tête*, toutes existent sous forme d'exposition et d'édition. Le projet *Kurdistan : In the Shadow of History* de Meiselas, existe également à travers un site internet, et une installation contenant les récits glanés sur le site et lors d'ateliers.

Ainsi, la polyphonie de leur discours passe par une polyphonie des formes. Iels utilisent des procédés artistiques divers, qui permettent de mettre en avant la dialogie. En cela, nous rejoignons entièrement les propos de Bakhtine, pour qui le grand apport de Dostoïevski à la littérature a été de créer des procédés artistiques permettant une représentation de la dialogie.

##### Une polyphonie du sens

La polyphonie des médiums offre accès à une polyphonie du sens, permettant ainsi d'explorer divers sujets au sein de chaque séquence, comme nous l'avons vu, mais aussi dans le documentaire dans son ensemble. Par exemple, dans *Le tableau de chasse* de Saussier, la présentation des photographies des journalistes tirant au fusil peut renvoyer à une critique des méthodes de reportage, et plus largement à la question de l'anonymisation et même à l'exhumation des civils tués par l'armée roumaine. Les images dialoguent entre elles et avec les autres médiums. On pourrait parler d'images latentes, attendant d'interagir les unes avec les autres, transformant ainsi le dispositif en une entité dialogique. Il en va de même pour *Fish Story*, où chaque séquence peut être envisagée de manière autonome et, par conséquent, être considérée comme une voix dialoguant avec les autres, toutes ensemble formant la thèse de Sekula sur le capitalisme et le monde maritime. Différentes idées sont ainsi discutées tout au long du documentaire. Je pense à celle du colonialisme, dans la séquence sur l'Espagne et le Mexique. Ce thème fait écho à la séquence sur la Corée : entre la ville-entreprise et le village de pêcheurs et à la réflexion de Sekula sur les rapports entre la Corée du Nord et celle du Sud. Il est possible d'analyser les choses sous un angle historique et/ou de prendre en compte la situation actuelle.

La polyphonie du sens n'apporte toutefois pas de réponses relativistes. Par exemple, parmi les articles que j'ai lus sur les expositions ou sur l'œuvre de Sekula, j'ai constaté que la compréhension globale du documentaire reste identique, mais que les détails entraînent des variations. Par exemple, le journaliste de « Libération », Hervé Gauville (1996), voit dans l'image de la plage du village de pêcheurs d'Ilsan, un

clin d’œil aux images stéréotypées des photographies de vacances, qui ne montrent pas le « malheur tranquille d’un rivage ordinaire ». Il voit également dans les photographies du village (qui laissent toujours apparaître la ville-entreprise d’Ulsan, cachée dans le fond) une « chaîne de causalité entre ce qui est montré et ce qui est tu ». Lorsque j’ai questionné des visiteur.se.s de l’exposition *Fish Story* à la fondation Tapiès en 2017, tout.e.s en avaient une même compréhension globale, qui se rapprochait de la thèse de Sekula sur le commerce maritime, évoqué plus tôt. Seuls quelques éléments différaient dans leurs analyses, certain.e.s voyaient dans un drapeau une réflexion sur le patriotisme, quand d’autres portaient une attention plus grande au rôle des travailleurs. Mais d’une manière générale, les opinions d’autrui ne dénaturaient jamais les propos de Sekula. Ces propos complètent son documentaire et contribuent à sa compréhension. Si l’œuvre de Sekula forme une thèse sur le flux du commerce maritime et les injustices créées par le capitalisme, elle n’a pas pour ambition de convaincre des injustices, mais plutôt de proposer une autre lecture de la mondialisation, d’en démontrer son processus, d’y expliciter ses fondements et ses flux et d’y déconstruire les représentations usuelles de la société pour proposer une lecture différente (Ferret, 2021)

Les procédés artistiques polyphoniques guident les lecteur.ice.s à travers des œuvres plus ou moins ouvertes. En cela, l’œuvre de Sekula est plus démonstrative qu’une œuvre de Meiselas ou de Pataut. Bien qu’iels apportent des réponses non totalisantes, les différentes interprétations possibles ne dénaturent pas leurs travaux. En gardant l’inachèvement du dialogue, iels n’aspirent pas à parvenir à une seule vérité, mais à un réalisme critique qui les engage à discuter sur l’hégémonie du visible. Iels questionnent et tentent de créer un dialogue grâce aux diverses connexions qui peuvent se créer, rendues possibles par « une intertextualité qui ne s’adresse pas à la discursivité, mais à la construction de l’expérience et de la mémoire dans un dialogue avec le lecteur/spectateur », nous dit Benjamin Buchloh (2018) à la fin de l’ouvrage de *Fish Story*.

\*  
\*   \*

En questionnant les discours artistiques et médiatiques, les projets ici étudiés nourrissent une réflexion sur le genre documentaire. Les photographes dialogiques explorent les limites et les possibilités du langage visuel, déconstruisent les conventions établies et remettent en question l’objectivité souvent associée à ce genre. Les photographes remettent en cause l’instrumentalisation de la photographie, particulièrement

dans le contexte du reportage (entre autres : Saussier 2001 ; Pataut et Roussin 2011 ; Meiselas 2017), et soulèvent des questions sur la représentation, la subjectivité et la responsabilité dans la création d’un documentaire visuel. À travers ces processus de déconstruction, de reconfiguration et de reconsidération des discours artistiques et médiatiques émerge une reconstruction du documentaire, qui se déploie autour de deux axes : la description dense des sujets étudiés et le réalisme critique.

Pour y arriver — et nous rejoignons là un des apports de Bakhtine — les photographes mettent en œuvre des procédés artistiques dialogiques. L’utilisation de ces procédés devient une méthode pour rendre compte du contexte dans lequel chaque photographie s’inscrit. Dans leurs travaux, le contexte émerge à travers un jeu entre les images, leur séquence, leur disposition dans l’espace, ainsi que les éléments textuels et sonores qui les accompagnent. Une contextualisation réfléchie et précise de leurs documentaires donne lieu à une interprétation qui, tout en informant, rend la complexité visible. Chaque œuvre, en fonction des sujets explorés et de chaque photographe, déploie des procédés artistiques variés, adaptés aux réflexions menées sur le terrain. Ces formes vont de l’organisation séquentielle à la création d’une œuvre fragmentaire.



## Conclusion

La dialogie telle que l’a définie Bakhtine est caractérisée par plusieurs aspects principaux. La relation à l’autre y est primordiale et se définit par une approche intersubjective qui met en avant des interactions constantes entre les participant.e.s, créant ainsi un réseau complexe d’échanges. Dans cette dynamique, l’autre est reconnu comme autonome et responsable. La polyphonie favorise la coexistence de voix multiples et permet l’expression de différentes perspectives et de points de vue, elle constitue un autre élément clé de ce concept. Les dialogues, dépourvus de visées prédéterminées, n’ont pas pour objectif d’apporter des réponses totalisantes. Au contraire, la dialogie ménage place à l’évolution et à la transformation des idées au fil des échanges.

Afin de mettre en avant cette démarche en sciences sociales, j’ai choisi de comparer l’approche de Bakhtine à celle de trois autres chercheur.e.s : Edgar Morin, Donna Haraway et Cornelius Castoriadis. Cette comparaison met en avant les enjeux épistémologiques de la dialogie : remise en cause de l’objectivité et critique du rationalisme et du relativisme. La dialogie, associée au point de vue situé, à la pensée complexe et à la praxis, entretient un rapport multiple et important avec le relativisme. Ces propositions visent un élargissement des interprétations tout en aspirant à une objectivité plurielle, se positionnant entre relativisme et témoignage de vérité. Dans le contexte du documentaire, j’ai privilégié la dialogie, centrée sur l’intersubjectivité et les procédés artistiques. Cette conception invite à une réflexion qui se positionne à rebours des perspectives de connaissance rationaliste et relativiste.

Enfin, la contextualisation est un point important dans la dialogie, ancrant les dialogues dans des contextes spécifiques pour conférer une signification particulière aux discours et favoriser une compréhension approfondie. Tous ces éléments prennent sens grâce à des procédés artistiques polyphoniques. Ainsi, la dialogie n’est pas seulement à considérer comme une approche sur le terrain, ni comme un style, mais avant tout comme une méthode qui lie de bout en bout les interlocuteur.ice.s, les spectateur.ice.s et les photographes.

C’est à partir de ces éléments que les enjeux et les méthodes de la photographie documentaire dialogique ont été définis, explorant ces aspects à travers deux prismes : la relation à l’autre (dans le chapitre Altérité) et à la connaissance (dans le chapitre Déconstruire pour reconstruire).

Chacun des photographes ici étudié.e.s construit différemment son rapport à l’Autre, bien que l’agentivité des interlocuteur.ice.s et des spectateur.ice.s soit au centre de

toutes leurs conceptions. Tout.e.s élaborent, inventent, adaptent des méthodes afin de rendre les interlocuteur.ice.s agent.e.s : montrer et discuter autour des photographies, permettre à l'autre de donner ou de prendre des images, construire ensemble l'exposition, débattre, etc. Pataut, par exemple, place ses interlocuteur.ice.s au centre de son travail, allant même jusqu'à considérer que son travail pourrait se passer de la photographie. Chacun de ses travaux s'établit dans un dialogue constant avec ses interlocuteur.ice.s. Pour Meiselas, mais cela est également vrai pour Pataut, l'autre est une source d'information, il est considéré comme spécialiste de son sujet. En cela, leur rapport à l'autre est très proche d'un ethnologue sur le terrain. Saussier, quant à lui, accorde une importance moindre — mais tout de même nécessaire et souhaité — au dialogue avec les interlocuteur.ice.s. Il le considère davantage comme une phase du travail. En cela, il se rapproche des travaux de Sekula, pour qui le rapport à l'altérité dans la dialogie se situe avant tout vis-à-vis des spectateur.ice.s. C'est d'ailleurs un point sur lequel iels s'accordent tout.e.s. En apportant un regard polyphonique dans leurs documentaires, l'enjeu pour ces photographes est d'impliquer les spectateur.ice.s en tant que participant.e.s et témoins. Dans ce contexte, la connaissance ainsi acquise devient un instrument d'émancipation, tant pour les photographes, les interlocuteur.ice.s que pour le public. Le documentaire invite les individus à questionner, à réfléchir et à agir, participant ainsi à une démarche collective pouvant mener à une transformation sociale.

Si le rapport à l'autre est essentiel dans la dialogie, le rapport à la connaissance l'est tout autant, puisque nous parlons ici de documentaire dialogique. Un point important soulevé dans ce texte est le rapport critique de la photographie dialogique vis-à-vis des médias et de l'art. Il semble que les premiers photographes à avoir pratiqué une approche dialogique aient procédé — auparavant ou simultanément — à une reconstruction des codes de la photographie-documents. Cette reconstruction entraîne une reconfiguration les incitant à rechercher des solutions adaptées pour transmettre de manière complexe les informations, les échanges et les relations vécues sur le terrain. Ainsi, iels s'orientent vers une description dense et un réalisme critique.

En proposant une description dense et polyphonique, ces photographes s'éloignent de la simplification des faits, du déterminisme, et envisagent le monde dans sa complexité, ses antagonismes, ses nuances. Iels s'éloignent aussi d'une position relativiste dans laquelle tous les points de vue se vaudraient. Dire que tous les points de vue sont égaux, c'est penser dans le monde théorique et oublier que le monde réel est constitué d'injustice, d'instrumentalisation et de pouvoir, c'est mettre de côté les relations de pouvoir et de domination qui existent entre les personnes elles-mêmes et entre les personnes et les objets du documentaire (Haraway, 1988). Ce positionnement n'est pas figé, il reflète une réflexion qui se module en fonction des photographes et des thèmes qu'iels étudient. En ce sens, Sekula adopte une approche

plus rationaliste que Meiselas, par exemple, qui s'efforce de faire circuler la parole de ses interlocuteur.ice.s et qui privilégie une approche plus fragmentaire. Mais tout.e.s tentent un élargissement du discours et proposent des réponses non totalisantes. Ce rapport à la connaissance et à l'autre est présenté et contextualisé auprès des spectateur.ice.s à travers des dispositifs de monstration également dialogiques : *disassembled movies*, séquences narratives, approche fragmentaire, etc.

La dialogie, dans la photographie documentaire, dévoile un rapport à l'autre fondé sur l'agentivité, intégrant les interlocuteur.ice.s dans le processus créatif et engageant les spectateur.ice.s en tant que participant.e.s critiques, transformant ainsi la connaissance en vecteur d'émancipation et d'action collective.

## Conclusion

### Enjeux et difficultés

La principale difficulté de cette thèse a été de tisser des liens entre une composante ethnographique, axée sur une démarche descriptive, menée sur le terrain entre 2012 et 2017 avec un groupe de zonard.e.s, et une composante théorique abordant les multiples enjeux épistémologiques, anthropologiques, artistiques et politiques de la photographie documentaire dialogique. J'ai souhaité, pour la deuxième partie, mettre en dialogue mon expérience de terrain de *ZONE 54* avec le documentaire que je mène depuis 2017 aux côtés de personnes réfugiées syriennes, *Ahllanwasahllan/بي افانو*, et avec les travaux dialogiques de quatre autres photographes : Susan Meiselas, Marc Pataut, Gilles Saussier et Allan Sekula.

Trouver une méthode pour rendre compte du quotidien de la Zone a été une autre difficulté de ma recherche. Dans la première partie, j'ai opté pour trois registres d'écritures, qui sont aussi des régimes de connaissance, pour proposer une description approfondie et nuancée du mode de vie des zonard.e.s. Mon objectif principal était de fournir une compréhension solide de la vie quotidienne dans la Zone, tout en adoptant une approche dialogique qui laissait de la place à l'inachèvement et à des possibilités d'interprétations variées et dynamiques.

Ces registres de connaissance, comprenant la comparaison, le journal de terrain et une analyse descriptive des données visuelles, ont posé les bases d'un dialogue permettant d'explorer et de représenter de manière plus complète la réalité complexe de la vie dans la Zone.

### La Zone : le choix d'une approche de biais

Dans le premier chapitre, descriptif et comparatif, j'ai abordé la diversité des termes utilisés pour définir les interlocuteur.ice.s que j'avais rencontré.e.s. On y trouve le qualificatif de « punk à chien » attribué par les médias, celui de « jeunes en errance » employé par les travailleur.se.s sociaux, et enfin, le terme « zonard.e.s » adopté par les chercheur.e.s. J'ai fait le choix d'utiliser le terme « zonard » pour plusieurs raisons.



Tout d'abord, c'est le terme que ces individus emploient eux-mêmes pour se définir. Pour rester fidèle à une approche ethnologique, il était important d'utiliser un terme endogène. De plus, ce terme est fréquemment utilisé dans la sphère académique, contribuant ainsi à une cohérence terminologique dans la recherche. Enfin, le choix du terme « zonard » est motivé par son ancrage historique, reliant les zonard.e.s contemporain.e.s aux zonier.e.s du début du XIXe siècle. Cette perspective historique a également été l'occasion de mettre en lumière la persistance de certains attributs tels que la vie en marge et la stigmatisation sociale, qui ont caractérisé ces communautés au fil des décennies.

Pour amorcer cette recherche, j'ai adopté le registre de la comparaison, en m'appuyant sur les travaux de François Chobeaux et de Tristana Pimor. Dans les années 1990, Chobeaux a été parmi les premiers à s'intéresser à ces personnes. J'ai consulté ses travaux dès le début de mon terrain. En 2012, il y avait encore peu de littérature scientifique en France portant sur cette population spécifique. Cela a rendu la comparaison entre son travail et mon terrain particulièrement instructive. En confrontant mon terrain aux observations de Chobeaux, j'ai pu actualiser et nuancer certaines de ses conclusions, en remettant notamment en question le terme « nomadisme » souvent associé à ces personnes. Je me suis appuyée sur le texte de Deleuze et Guattari (1980), pour souligner le fait que la compréhension du nomadisme, telle qu'ils la développent, recentre la notion d'agentivité et distancie ces individus de la connotation négative souvent associée au terme « errance ».

J'ai également comparé mes recherches à celles de Tristana Pimor, chercheuse en sciences de l'éducation. Sa thèse, basée sur des méthodes ethnographiques, pouvait facilement être comparée à mes propres travaux. Malgré la différence d'époque et de région géographique, de nombreux points communs ont émergé entre nos deux terrains. Nous nous sommes toutes deux focalisées sur ce qu'elle identifie comme des « zonard.e.s expert.e.s » (ZE). Il y a des similarités notables entre les personnes qu'elle a côtoyées et celles que j'ai moi-même approchées. Nous avons rencontré des individus appartenant à un groupe dont les membres partagent des caractéristiques spécifiques telles que la vie en squats, les voyages, les festivals, la consommation d'alcool et de drogue, la présence de chiens, la mendicité, l'autonomie et des valeurs antifascistes. Ces éléments communs se rattachent à un sous-groupe minoritaire au sein de la communauté zonarde, que j'ai appelé les zonard.e.s mobiles. Ce sous-groupe se démarque notamment des satellites et des ZE qui ne voyagent pas.

Après avoir décrit leur quotidien, j'ai choisi d'apporter une perspective complémentaire, caractérisée par une écriture plus libre et moins axée sur des thèmes spécifiques, en revisitant mon journal de terrain. Mon objectif était d'expliquer les modalités de nos rencontres et la manière dont le terrain s'est progressivement constitué. En accordant une attention particulière à décrire la vie quotidienne de mes

interlocuteur.ice.s d'un point de vue individuel, j'ai délibérément rompu avec la dynamique du chapitre précédent qui embrassait une vision plus globale de la Zone. Ce faisant, les lecteur.ice.s sont invité.e.s à une exploration plus intime et personnalisée des réalités quotidiennes vécues par ces individus.

J'ai aussi explicité ma position ainsi que les méthodes adoptées, réunissant l'observation participante et la participation observante. Cette démarche s'est incarnée par des visites régulières sur le terrain, plusieurs fois par semaine, suivies de la mise en place progressive de diverses méthodes collaboratives. Cette section constituait l'occasion d'examiner de plus près ma position en tant que chercheuse et photographe dialogique. J'ai cherché à mettre en avant les défis éthiques, les réflexions et les prises de conscience découlant de cette double posture. En questionnant ma propre implication dans le processus documentaire, je souhaitais favoriser une perspective réflexive sur la co-construction de la connaissance et la nature dynamique de ma relation avec la communauté de la Zone.

Pour ce chapitre et le suivant, j'ai procédé à une archéologie de mes propres images au sens de Foucault (1969). La méthode de *L'archéologie du savoir* m'a incitée à explorer les conditions d'émergence de chaque image, les miennes comme celles de mes interlocuteur.ice.s. J'ai commencé par organiser toutes les images prises à l'aide d'un logiciel de photographie (Lightroom). Cette étape m'a plongée dans mes archives, et m'a permis de reconstituer mes films à la manière d'un puzzle. Ainsi, j'ai pu retracer la chronologie de chaque photographie, offrant une narration détaillée de mon quotidien dans la Zone, à partir de chacune d'elles. Le deuxième chapitre constitue ce que j'ai appelé une « ethnographie visuelle ». J'y traite de la collecte des données et des relations tissées avec mes interlocuteur.ice.s.

Le troisième registre, que j'ai nommé « ethnologie visuelle », était conçu comme une extension et un approfondissement des deux précédents. Mon objectif était de combiner une approche thématique, semblable à celle adoptée dans le premier chapitre, et de préserver la singularité de mes interlocuteur.ice.s et des moments photographiés. À partir des photographies, j'ai revisité plusieurs aspects abordés dans le premier chapitre, en passant d'une approche comparative à une approche plus descriptive. J'ai ainsi cherché à offrir une description aussi fidèle et exhaustive que possible de diverses caractéristiques de ce terrain : les terrains vagues, les squats, la vie en squat, la mendicité, la vie sociale, les déambulations, les festivals et la relation aux chiens. Dans la continuité de la comparaison effectuée dans le premier chapitre, j'ai cherché à mettre en lumière plusieurs spécificités dans l'organisation du mode de vie des zonard.e.s : les règles instaurées pour la manche, la diversité des squats existants, ainsi que les différentes manières de les habiter, l'entraide qui prévaut au sein de la zone et l'importance des réseaux d'échange qui les unissent. J'ai aussi souligné les liens qui unissent ces individus à leurs chiens, qu'ils

considèrent comme des proches, des êtres chers. Ils ne sont pas simplement là pour assurer leur sécurité comme on pourrait parfois le penser. Enfin, j'ai mis en évidence l'importance de la culture et des valeurs punk dans le groupe de zonard.e.s mobiles que j'ai observé. En outre, j'ai détaillé ma méthodologie de travail en mettant en exergue les méthodes collaboratives et dialogiques mises en œuvre, ainsi que l'implication de mes interlocuteur.ice.s tout au long du projet.

La dernière section est consacrée aux expositions. J'ai montré la manière dont l'analyse et l'expérience de ce terrain ont été traduites à travers des formes et des contextes spécifiques d'exposition. J'ai choisi de mettre en avant des séquences narratives et une représentation polyphonique. Cette polyphonie est présente tant dans les thèmes abordés que dans les divers médiums adoptés, la scénographie des expositions et leurs lieux d'exposition. En concluant par une approche méthodologique et esthétique des expositions, je souhaitais faire le lien avec la deuxième partie de cette thèse, dédiée à la photographie documentaire dialogique.

## La dialogie : un partage du sensible

L'objectif principal de la deuxième partie était de définir ce que j'ai désigné sous le terme de « photographie documentaire dialogique », en soulignant ses implications anthropologiques, artistiques et politiques. J'ai commencé cette partie en exposant le concept de dialogie tel que l'a défini Bakhtine. La compréhension de l'œuvre et de la pensée de Bakhtine a constitué un défi, compte tenu des controverses entourant la réception de ses textes. Nous ne savons pas avec certitude, aujourd'hui encore, quels sont les écrits qui lui ont été ou non attribués. J'ai tranché ce débat en considérant que mon but n'était pas de faire une relecture de ses textes, mais de réfléchir sur un concept majeur, la dialogie. L'origine précise de ses écrits importait moins que l'enrichissement potentiel de l'anthropologie par ce concept. Cependant, il m'a paru essentiel de clarifier ma position dans cette démarche.

Deux défis se sont alors présentés à moi. D'abord, il était important de ne pas dénaturer la pensée de Bakhtine, en le lisant de façon approfondie afin de tenter de pénétrer sa pensée. La lecture des ouvrages consacrés à celle-ci m'a aidée et confortée dans l'idée que je ne faisais pas fausse route dans la compréhension de sa démarche. Le deuxième défi consistait à ne pas rester confinée dans ce concept, mais à en extraire les éléments les plus pertinents pour actualiser et préciser sa réflexion en anthropologie visuelle. Travailler à partir de la dialogie n'a pas été dénué de questionnements et de doutes. J'ai pensé un moment à me détacher complètement de ce concept afin d'en créer un nouveau. Après une réflexion approfondie, il m'est apparu plus juste de m'approprier ce concept, d'autant plus que lorsque je tentais de développer un autre concept, celui-ci restait étonnamment proche de l'idée de dialogie.

La fluidité de la pensée bakhtinienne m'a offert la liberté d'explorer aisément des écarts et des inflexions vers d'autres disciplines et médiums. Au fil de mes analyses, articles et conférences sur Bakhtine, j'ai identifié trois thématiques centrales : le rapport aux autres, le rapport à la connaissance et les procédés artistiques. Cette structuration s'inspire de celle de Bakhtine dans son ouvrage sur Dostoïevski (1970). Je l'ai également adoptée dans le deuxième et le troisième chapitre.

Après avoir défini les enjeux généraux de la dialogie, je me suis intéressée à sa reconnaissance et à son emploi dans le domaine photographique. Bien que le concept de dialogie soit parfois invoqué en anthropologie et en histoire de la photographie, il est rare qu'il y soit explicitement défini. La terminologie varie d'un.e chercheur.e à l'autre, allant d'une approche intersubjective à une conception « complexe » de la connaissance.

Je me suis ensuite penchée sur l'histoire de la photographie. En retraçant l'histoire de la photographie d'information, j'ai fait ressortir les liens anciens qui unissent la photographie à l'anthropologie. J'ai montré comment le documentaire émerge d'une histoire complexe mêlant sciences, reportages et art. Je me suis intéressée à l'évolution de notre rapport aux images et à la vérité au cours du XXe siècle, ainsi qu'à l'émergence de la photographie dialogique dans les années 1980 et 1990. J'ai mis en évidence le fait que les documentaires dialogiques, ainsi que leur utilisation dans l'histoire de l'art et l'anthropologie, mettent généralement l'accent sur certaines facettes spécifiques du concept de dialogie. Certains de ces aspects sont peu voire pas développés par Bakhtine, mais n'entrent pas pour autant en contradiction avec les enjeux de la dialogie. En effet, bien que Bakhtine offre des éclairages sur de nombreux sujets, il s'est toujours abstenu de définir de manière concrète une approche politique et éthique de la dialogie, probablement en raison de la répression qui sévissait en URSS à son époque. Qu'il s'agisse de la remise en cause de l'autorité ethnographique, de la notion d'auteur, de celle de co-création ou encore celle de responsabilité, ces aspects éthiques et politiques me semblent particulièrement décisifs dans une perspective dialogique en anthropologie. Son apport essentiel, par rapport à d'autres approches collaboratives, comme la plupart des terrains ethnologiques, réside dans la mise en œuvre de pratiques telles que la collaboration à travers des procédés artistiques. Ainsi, du terrain à la restitution, l'ensemble conserve une perspective dialogique. Afin d'explicitier au mieux ce concept et ses enjeux, une large partie a été dédiée à l'état de l'art.

Forte de cette trame historique, j'ai ensuite exploré la dialogie dans le champ de la photographie, en développant des études de cas : ceux de Susan Meiselas, Marc Pataut, Gilles Saussier et Allan Sekula, ainsi que les miens. Si les travaux étudiés emploient des méthodes dialogiques, chaque artiste développe de manière singulière

les aspects qui lui paraissent les plus importants. Les travaux de Susan Meiselas se distinguent comme étant ceux adoptant l'approche la plus fidèle à la dialogie.

Le deuxième chapitre, à partir des travaux des photographes que je viens de citer, se concentre sur la notion d'altérité, un élément clé dans une approche dialogique. Il s'agit de trouver des moyens de travailler avec ses interlocuteur.ice.s de manière collaborative afin de témoigner de leurs modes de vie, leurs paroles, leurs points de vue sur le monde, etc. J'ai exploré diverses méthodes, allant du dialogue à l'adoption d'un rôle partagé avec les personnes photographiées. Ces approches, plaçant les interlocuteur.ice.s au cœur de la production de connaissances, ont entraîné une reconfiguration des rôles traditionnels du photographe et du chercheur.e sur le terrain.

Bien que certaines caractéristiques d'une recherche dialogique et photographique se rapprochent des méthodes ethnographiques (entretiens, observations, terrain...), il est essentiel de souligner que cela va au-delà de ces dernières. L'utilisation spécifique de l'outil photographique induit une position particulière. La collecte de données s'effectue en face-à-face avec les interlocuteur.ice.s et dans le présent. À ces deux positions — ethnologue et photographe —, j'ai ajouté celle de l'«entremêleur.se», terme emprunté à Van Stebut (2014), qui dynamise une position spécifiquement dialogique. Elle met la relation à l'autre au cœur de la recherche. Son objectif n'est pas uniquement de restituer des connaissances, mais avant tout de tisser des liens. Considérant les interlocuteur.ice.s comme des collaborateur.ice.s, ce changement qualitatif dans la relation provoque une remise en question de la notion d'auteur et, par conséquent, de l'autorité tant ethnographique que photographique. Bien que les documentaires dialogiques ne suppriment pas complètement l'autorité ethnographique dans la pratique, ils cherchent à la remettre en question et à la limiter autant que possible en la partageant avec les interlocuteur.ice.s. Ainsi, l'une des caractéristiques distinctives d'un documentaire dialogique réside dans la position particulière du photographe sur le terrain, aspirant à ce que Rancière nomme un «partage du sensible» (2000). Partage du sensible entre les interlocuteur.ice.s et les spectateur.ice.s, qui donne à voir ce qu'habituellement on ne voit pas. C'est ce que le chercheur en culture visuelle Nicholas Mirzoeff appelle une contre-visualité, en opposition à la visualité :

« Est-ce cela une culture visuelle ? Non. C'est la contre-visualité militante. On visualise un autre monde, on travaille à le créer. On cherche l'autonomie du droit de regard, on veut échapper à la visualité des grands hommes. En un mot, un nouveau partage du sensible doit avoir lieu, qu'il faut non pas seulement décrire ou analyser, mais faire. » (Mirzoeff, 2016 : 43)

La contre-visualité vise l'autonomie du droit de regard, et cherche à échapper à la visualité imposée par les normes dominantes. Cette conception réaffirme l'im-

portance de la vision critique et engagée dans la construction de représentations alternatives, remettant en question les normes établies et en ouvrant la voie à des perspectives souvent marginalisées. Cependant, la dialogie ne se limite pas à une manière d'être sur le terrain, elle a aussi un rapport spécifique à la connaissance. La dialogie oscille entre relativisme et rationalisme tout en conservant une dimension critique. C'est ce que j'ai étudié dans le troisième chapitre.

Le documentaire dialogique a émergé dans les années 1980 en réaction à la photographie de reportage et au documentaire. Il a remis en question à la fois les pratiques des médias et les discours artistiques qui entouraient ce champ. Les photographes étudié.e.s dans cette recherche ont interrogé les formes, les succès et les échecs de la photographie documentaire traditionnelle. Ils ont cherché.e.s des voies alternatives. Bien que leurs approches varient, une constante se dégage : leur rapport à la connaissance se caractérise par une description dense et un réalisme critique, conduisant à une contextualisation de leurs données, images, relations avec autrui et méthodes. La photographie documentaire dialogique s'éloigne ainsi d'une approche principalement indicielle pour embrasser une construction plus élaborée du sens. Au-delà d'un usage strictement indiciel de la photographie, le documentaire dialogique s'efforce de rendre lisibles aux spectateur.ice.s les méthodes, les enjeux et les relations impliquées, les invitant ainsi à devenir des agent.e.s actif.ve.s de la compréhension du documentaire. Ces enjeux, mêlant déconstruction et reconstruction, sont révélés grâce à des procédés artistiques spécifiques. Tous mettent en lumière la polyphonie inhérente à ces démarches.

## La photographie documentaire dialogique : pour une épistémologie responsable et joyeuse

Je souhaite aborder un dernier aspect qui a été évoqué à plusieurs reprises dans ce texte : celui de l'ironie, voire d'une certaine subversivité. Bien que l'ironie ne soit pas une caractéristique inhérente à la dialogie et ne soit pas employée par tous les photographes, elle n'en demeure pas moins significative. Elle se manifeste chez trois photographes à des degrés divers : Sekula, Saussier, et moi-même. L'ironie est conceptualisée par Bakhtine, notamment lorsqu'il théorise le carnaval, et le concept de «mot bivocal». Le mot bivocal renvoie simultanément à deux contextes d'énonciation : l'objet du discours et le discours d'autrui (Bakhtine, 1970). Il prend particulièrement son sens dans la parodie, créant un décalage entre les mots utilisés et la réception chez les lecteur.ice.s. L'ironie, ou parodie selon les termes de Bakhtine, est perceptible dans *Le tableau de chasse* de Saussier. Des années après les événements, il retourne photographier les premier.e.s ouvrier.e.s qui s'étaient mis en grève durant la révolution roumaine, à côté de son trophée de journalisme. Elle transparait



également dans une série d'images montrant des journalistes tirant au fusil. Dans le cadre de *Studio Shakhari Bazar*, l'ironie se manifeste également dans son initiative de redonner leurs portraits aux habitant.e.s, simulant ainsi les distributions de verrote-ries aux indigènes par les premier.e.s colonisateur.ice.s (Saussier, 2006 : 10).

Chez Sekula, l'ironie s'exprime lorsqu'il choisit de photographier certains bateaux tels que le « Sea Land Quality », le « Hyundai Utopia », ou encore dans son diptyque Good ship/Bad ship, représentant le « Global Mariner » (le porte-conteneurs dans lequel il avait exposé *Fish Story* en collaboration avec un syndicat de Dockers), et le « Salamis Glory » (un gigantesque bateau de croisière). L'ironie est encore plus prégnante dans une autre de ses œuvres non étudiée ici : *Ship Of Fool/The Docker's Museum*. Ses photographies y sont accompagnées de textes, imprimés en grand format, tels que :

« You can't send a postcard from the bottom of the sea »

« Elites are stupider than need be. Everyone else is smarter than allowed to be. »

Mes travaux et mes documentaires comportent également une touche de ce que j'appelle une douce subversivité. Je préfère éviter d'aborder les choses de manière frontale, car cela implique le risque de perdre beaucoup de personnes en chemin. J'aime emprunter des détours, travailler des biais, tout en considérant avec sérieux le sujet que j'étudie. Cela me permet, j'imagine, de consacrer un peu de place à l'es-pérance tout en abordant des situations et des relations parfois difficiles. Je crois aussi que la connaissance est un vecteur d'émancipation. Pour moi, la recherche ne peut se réduire à une simple accumulation de données à comprendre, thésau-riser puis ranger. La dialogie se révèle particulièrement efficace lorsqu'il s'agit de lier science, art et éthique.

Je plaide en faveur d'une science éthique du point de vue de la relation à l'autre, mais aussi critique, subversive et joyeuse — quand cela est possible. Par ailleurs, comme le souligne Olliver (1997), il est surprenant de constater que les œuvres de Bakhtine, écrites pendant le stalinisme, se révèlent étonnamment joyeuses et opti-mistes, empreintes de rires et d'amour. En liant la dialogie au Carnaval, Bakhtine va dans ce sens. Cela n'est pas sans faire écho aux propos de Morin qui plaide pour une science de la sagesse (1990), ou à ceux d'Ingold (2019) pour qui l'anthropologie est une philosophie, généreuse, ouverte, comparative et critique.

## Perspectives

Il convient de souligner que cette thèse représente davantage un point de départ qu'une conclusion dans l'exploration des méthodes dialogiques. Actuellement, je

suis particulièrement intéressée à développer des moyens ou des statuts permet-tant de partager les financements de manière équitable avec les collaborateur.ice.s du projet. Par ailleurs, j'aimerais aussi mettre en place de nouvelles méthodes colla-boratives, afin de repenser la manière dont les chercheur.e.s et les participant.e.s s'engagent dans le processus de recherche, en favorisant des approches plus inclu-sives et participatives.

Concernant ZONE 54, comme je l'ai mentionné à plusieurs reprises, j'aspire à retourner sur le terrain. Cette intention est fortement encouragée par mes inter-locuteur.ice.s. Cette démarche servirait à approfondir trois axes d'étude. Tout d'abord, je souhaite explorer plus en détail les dynamiques de sortie de la Zone. À plusieurs reprises, Emy m'a signalé un changement de leur rôle, qui évolue vers celui d'« aîné.e.s » de la zone. Cela offrirait aussi l'opportunité d'explorer deux théma-tiques clés : la place des femmes et les pratiques culturelles au sein de la Zone. Par ailleurs, je souhaite soumettre cette thèse à l'ensemble de mes interlocuteur.ice.s afin de recueillir leurs retours. J'aimerais qu'ils puissent annoter certains passages, transformant ainsi cette thèse en un outil d'échange. Cette étape pourrait égale-ment ouvrir la voie à la réalisation d'une édition mettant en lumière les enjeux et perspectives dialogiques au cœur de cette recherche.

Quant à *Ahllanwasahllan*/بي افاننو, mon objectif est de finaliser ce documentaire dans les deux prochaines années. Pour ce faire, je prévois de retourner régulièrement sur le terrain au cours de la prochaine année. Ce retour me permettra de poursuivre mes projets avec la famille Qoutainy et de renouer avec les premières familles syriennes que j'avais rencontrées. Cette démarche contribuera à enrichir le documentaire en intégrant différents points de vue et en montrant l'évolution des situations indivi-duelles au fil du temps.

La deuxième année sera consacrée à une réflexion sur les formes de monstration du documentaire. Il s'agira également de créer les différentes pièces qui compo-seront l'ensemble du projet. L'enjeu de cette deuxième étape sera d'explorer des formes qui conviennent à la fois à une mise en espace et une forme pertinente, tout en étant suffisamment souple pour s'adapter à divers lieux de monstrations. Ces lieux pourraient inclure des espaces culturels, sociaux, et universitaires, etc. Lors de mes expériences avec les expositions de ZONE 54, j'ai plusieurs fois été déçue quand celles-ci étaient présentées dans des endroits qui n'étaient pas spécifiquement dédiés à la culture. Les ressources et les moyens mis en place dans de tels contextes étaient souvent moindres. Cependant, malgré ces déceptions, je considère comme essentiel de faire exister ces documentaires, qui ont une portée à la fois anthropolo-gique et sociale, dans une diversité de lieux. Cela garantira une accessibilité étendue

et permettra d'atteindre un public varié, transcendant ainsi les frontières culturelles pour partager ces récits.

J'ai pu constater que ces dernières années ont été marquées par une mise en avant des méthodes collaboratives en sciences sociales, avec une attention particulière portée à leur intersection avec l'art, comme en attestent les nombreux colloques dédiés à cette thématique. Dans ce contexte, on observe l'émergence de formes de collaborations entre anthropologues et photographes, comme en témoignent les travaux de Françoise Weber et Jean-Robert Dantou. Dans cette perspective, l'anthropologie visuelle, et plus spécifiquement celle orientée vers la dialogie, adaptée aux méthodes ethnographiques et ethnologiques, gagnerait à être intégrée dans les programmes de recherche anthropologiques.

Le documentaire dialogique, souvent associé à des pratiques artistiques, ne devrait pas être limité exclusivement à la sphère des artistes. Mon expérience d'enseignement à l'université de Strasbourg a renforcé ma conviction qu'avec une formation dans ce domaine, les étudiant.e.s peuvent apporter une dimension créative significative à l'anthropologie, sans délaisser l'apport de la connaissance, nécessaire à la démarche scientifique. Leur engagement et leur perspective novatrice peuvent non seulement enrichir la pratique de l'anthropologie dialogique, mais également ouvrir de nouvelles voies de recherche et d'expression.

Il est important de souligner que l'anthropologie visuelle dialogique ne se réduit pas à une simple utilisation de méthodes visuelles, mais se distingue avant tout par l'exploitation créative de ces méthodes, dans laquelle la dialogie et l'anthropologie s'enrichissent mutuellement. Cet approfondissement englobe une approche holistique qui place la co-création et l'interaction au cœur de la recherche anthropologique. En adaptant continuellement les méthodes aux interlocuteur.ice.s, en les considérant comme des collaborateur.ice.s tout au long du processus de recherche, l'anthropologie dialogique répond de manière pertinente aux exigences éthiques qui pèsent sur la discipline anthropologique. Cette approche engagée et participative témoigne d'une sensibilité accrue aux dynamiques de pouvoir inhérentes à la recherche, elle met en lumière la nécessité de reconnaître et de valoriser les connaissances locales et les perspectives des personnes étudiées. La dialogie devient ainsi un élément fondamental de la méthodologie, et offre une plateforme pour les voix multiples et diverses qui contribuent à la construction du savoir anthropologique. En traitant les interlocuteur.ice.s comme des partenaires actifs, l'anthropologie dialogique favorise une représentation fidèle des réalités sociales et culturelles, tout en établissant des relations plus équilibrées et respectueuses au sein du processus de recherche.

En définitive, l'anthropologie visuelle dialogique offre une perspective nouvelle sur la méthodologie, mais aussi une réponse éthique aux défis contemporains de la recherche anthropologique, en encourageant une co-création de la connaissance et de ses cadres d'élaboration, qui transcende les frontières traditionnelles entre chercheur.e.s et sujets d'étude.

## Bibliographie

AGEE James et EVANS, Walker, 1993 [1941]. *Louons maintenant les grands hommes*, Paris, Plon, « Terre Humaine ».

ALPATOV Vladimir, 2007. « Saussure, Volochinov et Bakhtine », in VAUTHIER Bénédicte (éd.), *Bakhtine, Volochinov et Medvedev dans les contextes européen et russe, Slavica Occitania*, n° 25, pp. 369-383.

ARRIVÉ Mathilde, 2012. « Par-delà le vrai et le faux ? Les authenticités factices d’Edward S. Curtis et leur réception », *Études photographiques*, n° 29, pp. 6-41.

AUCOUTURIER Michel, 2007. « Le Cercle de Bakhtine et la psychanalyse », in VAUTHIER Bénédicte (éd.), *Bakhtine, Volochinov et Medvedev dans les contextes européen et russe, Slavica Occitania*, n° 25, pp. 143-162.

AUMÜLLER Matthias, 2007. « Le cercle de Bakhtine et la méthodologie en science de la littérature dans les années 1920 », in VAUTHIER Bénédicte (éd.), *Bakhtine, Volochinov et Medvedev dans les contextes européen et russe, Slavica Occitania*, n° 25, pp. 285-302.

AZOULAY Ariella, 2018. « Se déprendre de la position de photographe en tant qu’expert », in MEISELAS Susan, *Médiations*, Bologne, Damiani, pp. 95-119.

BAETENS Jan et VAN GELDER Hilde, 2010 a. « A debate on critical realism today », in BAETENS Jan et VAN GELDER Hilde (eds), *Critical Realism in Contemporary Art, Around Allan Sekula’s Photography*, Louvain, Leuven University Press, pp. 120-137.

BAETENS Jan et VAN GELDER Hilde, 2010 b. *Critical Realism in Contemporary Art, Around Allan Sekula’s Photography*, Louvain, Leuven University Press.

BAKHTINE Mikhaïl, 1970 [1929]. *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Édition du seuil.

BAKHTINE Mikhaïl, 1987. *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard.

BAKHTINE Mikhaïl, 2003. *Pour une philosophie de l’acte*, Paris, Éditions l’âge d’homme.

BAKHTINE Mikhaïl, 2017 [1984]. *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard.



BAQUÉ Dominique, 2004. *Pour un nouvel art politique. De l'art contemporain au documentaire*, Paris, Flammarion, « Champs arts ».

BAQUÉ Dominique, 2009. *Photographie plasticienne, l'extrême contemporain*, Paris, Édition du regard.

BARBERO Charly, BECK François, et RENAUD Vischi, 2003. « Fréquentation des fêtes techno et consommation de produits psychoactifs. L'apport d'une enquête ethnographique quantitative », *Psychotropes*, volume 9, n° 3-4, pp. 105-133.

BARTHES Roland, 1957. *Mythologies*, Paris, Le Seuil, « Points ».

BARTHES Roland, 1980. *La chambre claire, note sur la photographie*, Paris, Gallimard, « Cahiers du cinéma ».

BARTHOLEYNS Gil, 2016. « Un bien étrange cousin, les visual studies », in BARTHOLEYNS Gil (éd.), *Politiques visuelles*, Paris, Les presses du réel, pp. 5-28.

Baudelaire Charles, 1999 [1859]. « Le public moderne et la photographie », *Études photographiques*, n° 6. Texte en ligne : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/185>.

BAUDORRE Philippe, 1997. « Les enjeux d'un dialogue Bakhtine — Lukács », in DEPRETTO Catherine (éd.), *L'héritage de Bakhtine*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, pp. 67-78.

BAZIN Philippe, 2018. « De "l'instant décisif" à la photographie documentaire critique », 1895. *Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n° 84, pp. 25-39.

BEAUCHEZ Jérôme, BOUILLON Florence, et Djemila ZENEIDI (eds.), 2017. « Zone : l'espace d'une vie en marge », *Espaces et sociétés*, volume 171, n° 4.

BEAUCHEZ Jérôme, 2022. *Les sauvages de la civilisation. Regards sur la Zone d'hier à aujourd'hui*, Paris, Amsterdam éditions.

BEAUCHEZ Jérôme, 2017. « L'ethnographe dans le sous-terrain », *Anthropologica*, n° 59, pp. 101-113.

BEAUD Stéphane et WEBER Florence, 2010. *Guide de l'enquête de terrain*, Paris, La Découverte.

BEAUSSE Pascal, 1998. « Allan Sekula : réalisme critique », *Art press*, n° 240, pp. 20-26.

BECKER Howard, 2007. « Les photographies disent-elles la vérité ? », *Ethnologie française*, volume 37, n° 1, pp. 33-42.

BELTING Hans 2004. *Pour une anthropologie des images*, Paris, Gallimard.

BELTRAN ALMERIA Luis, 2007. « Bakhtine et Dostoïevski », in VAUTHIER Bénédicte (éd.), *Bakhtine, Volochinov et Medvedev dans les contextes européen et russe*, *Slavica Occitania*, n° 25, pp. 303-322.

BENJAMIN Walter, 2010 [1939]. *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Allia.

BENJAMIN Walter, 1996 [1931]. « Petite histoire de la photographie », in *Études Photographiques*, n° 1. Texte en ligne : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/99>.

BESSE Laurent, CHATEIGNER Frédéric et Florence IHADDADENE, 2016. « L'éducation populaire », *Savoirs*, volume 3, n° 42, pp. 11-49.

BESOZZI Thibaut, 2021. « La structuration sociale du monde des sans-abri », *Sociologie*, volume 12, n° 3, pp. 247-266.

BESOZZI Thibaut, 2022. « Les dessous d'une immersion ethnographique avec les sans-abri de Nancy. Tactiques, dérives et émotions du chercheur sur le terrain », *Revue de l'organisation responsable*, volume 17, n° 1, pp. 54-60.

BLANCHARD Christophe, 2007. *Les jeunes errants brestois et leurs chiens, retour sur un parcours semé d'embûches*, Étude pour le CCAS de Brest. Texte en ligne : <https://jeunes-en-errance.cemea.asso.fr/?Les-jeunes-errants-brestois-et>.

BLANCHARD Christophe, 2014. « Sur la piste du chien : la zone comme terrain d'investigation », *Le sujet dans la cité*, volume 5, n° 2, pp. 173-181.

BLANCHARD Christophe, 2015. « Vivre à la rue : quand le chien devient le ciment d'une culture familiale réinventée », *Sens-Dessous*, volume 16, n° 2, pp. 41-50.

BONTE Pierre et IZARD Michel (eds.), 2012. *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*, 4e édition, Paris, PUF.

BORDAGE Anaïs, juillet 2012. « À Rennes, la mairie prive les punks de leurs chiens », *Rue 89*. Texte en ligne : <https://www.nouvelobs.com/rue89/rue89-nos-vies-connectees/20120703.RUE1037/a-rennes-la-mairie-prive-les-punks-de-leurs-chiens.html>.

BORDAS Éric, 1997. « Idiolecte ou sociolecte ? L'énonciation romanesque selon Mikhaïl Bakhtine. À propos du Marxisme et de la philosophie du langage. », in DEPRETTO Catherine (éd.), *L'héritage de Bakhtine*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, pp. 47-56.

BOUILLON Florence, FOURQUEMIN Raphaël, et Cécile LOUEY, 2012. « Le squat, lieu et promesse de résistances », *VST — Vie sociale et traitements*, volume 113, n° 1, pp. 79-85.

BOUILLON Florence, 2002. « À quoi servent les squats ? Compétences des acteurs et ressources des lieux », *Revue française des affaires sociales*, n° 2, pp. 45-63.

BOUILLON Florence, 2005. « Le squat, un lieu de résistance », *Le monde diplomatique*, n° 619.

BOURDIEU Pierre (éd.), 1965. *Un art moyen, essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Les éditions de minuit, « Le sens commun ».

BOURRIAUD Nicolas, 1998. *Esthétique relationnelle*, Paris, Les presses du réel.

BOUVERESSE Clara, 2014. « Le renouveau de l'approche documentaire, exemple d'une archive collaborative : Susan Meiselas, Kurdistan, (1991-2009) », *Transatlantica*, volume 21, n° 2. Texte en ligne : <http://journals.openedition.org/transatlantica/7144>.

BOVIER François et FLUCKIGER Cédric, 2012. « Le langage de l'action politique dans La commune (Paris, 1871), de Peter Watkins : "selmaire" et utopie », *Décadrages*, n° 20, pp. 92-109.

BREITWIESSER Sabine (éd.), 2003. *Allan Sekula. Performance Under Working Conditions*, Vienne, Generali Fondation.

BRES Jacques et ROSIER Laurence, 2007. « Réfraction : polyphonie et dialogisme, deux exemples de reconfigurations théoriques dans les sciences du langage francophones », in VAUTHIER Bénédicte (éd.), *Bakhtine, Volochinov et Medvedev dans les contextes européen et russe, Slavica Occitania*, n° 25, pp. 437-461.

BRONCKART Jean-Paul et BOTA Christian, 2014. « Bakhtine démasqué. Réaction aux critiques de l'ouvrage », *CONTEXTES*, volume 52, n° 4. Texte en ligne : <https://journals.openedition.org/monderusse/7509>.

BUBNOVA Tatiana, 2007. « Être sans alibi. Pour un autre itinéraire bakhtinien » in VAUTHIER Bénédicte (éd.), *Bakhtine, Volochinov et Medvedev dans les contextes européen et russe, Slavica Occitania*, n° 25, pp. 47-65.

BULIARD Mathilde, 2023. « Hortense Soichet, Hier, on est sorties faire des photos. Grane, Créaphis, 2022, 108 p., 19 € », *Hommes & Migrations*, volume 1340, n° 1, pp. 182-185.

CADAVA Eduardo, 2018. « Apprendre à voir », in MEISELAS Susan, *Médiations*, Paris, Damiani, p.44-68.

CALABRESE STEIMBERT Laura, 2010. « Esthétique et théorie du roman : la théorie dialogique du Bakhtine linguiste », *Slavica bruxellensia*, n° 6, pp. 60-64.

CASTORIADIS Cornelius, 1999. *L'institution imaginaire de la société*, Paris, Éditions du seuil, « Points ».

CANARELLI Tiphaine, LERMIER Aurélie et Dambélé SAYON, 2012. « Carte d'identité de la cocaïne », in POUSSET Maud (éd.), *Cocaïne, données essentielles. Saint-Denis, OFDT*, pp. 11-17.

CANNON James, 2017. « La zone entre classes laborieuses et classes dangereuses : les marges parisiennes de la Belle Époque à la fin des années 1970 », *Espaces et sociétés*, volume 171, n° 4, pp. 37-54.

CARERI Giovanni et RÜDIGER Bernhard (eds), 2008. « Introduction », in CARERI Giovanni et RÜDIGER Bernhard, *Face au réel, éthique de la forme dans l'art contemporain*, Paris, Archibooks, pp. 10-49.

CESARO Pascal, 2012. « Éléments de méthode pour la réalisation d'un film de recherche : comprendre et transmettre une connaissance sur la perception du temps », *Le journal des anthropologues*, n° 130-131, pp. 261-280.

CHEROUX Clément, 2010. « L'image comme point d'interrogation », in Criqui Jean-Pierre (éd.), *L'image-document, entre réalité et fiction*, Paris, Le bal/Images en manœuvres, « Les carnets du bal », pp. 26-47.

CHEVRIER Jean-François et ROUSSIN Philippe (eds), 2001. « Le parti pris du document. Littérature, photographie, cinéma et architecture au XXe siècle », in *Communications*, n° 71.

CHOBEAUX François, 2011 [1996] . *Les nomades du vide : des jeunes en errance, de squats en festivals, de gares en lieux d'accueil*, Paris, La découverte.

CHOUARD Géraldine, KEMPF Jean et François BRUNET 2014. « La photographie "documentaire" américaine : nouvelles approches », *Transatlantica*, volume 21, n° 2. Texte en ligne : <https://journals.openedition.org/transatlantica/7245>.

CLASTRES Pierre, 1974 a. *La société contre l'État*, Paris, Édition de minuit.

CLASTRES Pierre, 1974 b. « De l'ethnocide », *L'Homme*, volume 14, n° 3-4, pp. 101-110.

CLIFFORD James, 1996. *Malaise dans la culture*, Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts.

COMTE Auguste, 2002 [1936]. *Cours de philosophie positive, 1re et 2e leçon*, Paris, Librairie Larousse. Texte en ligne : <https://athenaphilosophique.net/wp-content/uploads/2019/07/Comte-Auguste-Cours-de-philosophie-positive.pdf>.

CONORD Sylvaine, 2007. « Usages et fonctions de la photographie », *Ethnologie française*, volume 37, n° 1, pp. 11-23.

COSSU-BEAUMONT Laurence, 2014. « Twelve Million Black Voices : Let Us Now Hear Black Voices », *Transatlantica*, volume 21, n° 2. Texte en ligne : <https://journals.openedition.org/transatlantica/7232>.

DAY Gail, 2015. « La poétique transitive d'Allan Sekula : métonymie et métaphore dans Lottery of the Sea, Ship of Fools et The Dockers' Museum », in VAN GELDER Hilde (ed.). *Allan Sekula. Ship of Fools/The Dockers' Museum*, Rennes, La Crie centre d'art contemporain et Frac Bretagne, pp. 57-72.

DEBORD Guy, 1956. « Théorie de la dérive », *Les lèvres nues*, n° 9. Texte en ligne : <https://www.larevuedesressources.org/theorie-de-la-derive,038.html>.

DECLERCK Patrick, 2012 [2001]. *Les naufragés — Avec les clochards de Paris*, Paris, Édition Plon, « Terre Humaine ».

DEHEUSCH Luc, 2006. « Jean Rouch et la naissance de l'anthropologie visuelle », *L'Homme*, n° 180, pp. 43-71.

DELEUZE Gilles et GUATTARI Felix, 1980. « 1227 — Traité de nomadologie : la machine de guerre », in *Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Édition Minuit, « Critique ».

DELIGNY Aurore, 2004. « Viva, une alternative à Magnum ? », *Études photographiques*, n° 15, pp. 78-103.

DENNES Maryse, 1997. « Bakhtine philosophe ? », in DEPRETTO, Catherine (éd.), *L'héritage de Bakhtine*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, pp. 79-105.

DEPRETTO Catherine, 1997 a. « Mikhaïl Bakhtine aujourd'hui », in DEPRETTO Catherine (éd.), *L'héritage de Bakhtine*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, pp. 9-16.

DEPRETTO Catherine, 1997 b. « M. Bakhtine dans la culture russe du xxe siècle », in DEPRETTO Catherine (éd.), *L'héritage de Bakhtine*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, pp. 107-122.

DEPRETTO Catherine (éd.), 1997 c. *L'héritage de Bakhtine*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux.

DESCOLA Philippe et INGOLD Tim, 2019. *Être au monde, quelle expérience commune ?*, Paris, PUL.

DÉSERT Myriam, 1997. « Bakhtine à tout faire », in DEPRETTO Catherine (éd.), *L'héritage de Bakhtine*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, pp. 123-131.

DOREL Frédéric, 2006. « La thèse du "génocide indien" : guerre de position entre science et mémoire », *Amnis*, n° 6. Texte en ligne : <http://journals.openedition.org/amnis/908>.

DUBOIS Philippe, 2016. « De l'image-trace à l'image-fiction. Le mouvement des théories de la photographie de 1980 à nos jours », *Études photographiques*, n° 34, pp. 52-69.

EDWARDS Steve, 2013. « Socialism and the sea », *Radical philosophy*, n° 182, pp. 61-65.

EVANS-PRITCHARD Evan, 1977. *Anthropologie sociale*, Paris, Petite bibliothèque Payot.

FAGNART Claire, 2007. « Art et ethnographie », *Marges*, n° 6, pp. 8-16.

FAVRET-SAADA Jeanne, 1990. « Être Affecté », *Gradhiva*, n° 8, pp. 3-9.

FERRET Sandrine, 2021. *La photographie document en action. Expériences et histoires*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes.

FLORES ESPINOLA Artemisa, 2012. « Subjectivité et connaissance : réflexions sur les épistémologies du « point de vue », *Cahiers du genre*, n° 53, p. 99-120.

FOSTER Hal, 1996. « L'artiste comme ethnographe ou la "fin de l'histoire" signifie-t-elle le retour de l'anthropologie ? », in *Face à l'Histoire*, Paris, Centre Georges Pompidou, pp. 498-505.

FOUCAULT Michel, 1969. *L'archéologie du savoir*, Gallimard, Paris, « Tel ».

FRAÏSSÉ Marie-Hélène, décembre 2015. « L'épopée photographique d'Edward S. Curtis », in *Tout un monde* [podcast audio], France Culture. URL : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/tout-un-monde/l-epee-photographique-d-edward-s-curtis-9752125>.

GAFFIOT, Félix, 2001. *Dictionnaire Latin-Français de poche*, Paris, Hachette.

GARDINIER Michael, 2007. « Le défi dialogique de Bakhtine aux sciences sociales », in VAUTHIER Bénédicte (éd.), *Bakhtine, Volochinov et Medvedev dans les contextes européen et russe*, *Slavica Occitania*, n° 25, pp. 67-87.

GARDEY Delphine, 2013. « Donna Haraway : poétique et politique du vivant », *Cahiers du Genre*, n° 55, pp. 171-194.

GARDEY Delphine, 2016. « Cyborg », in RENNES Juliette (éd.), *Encyclopédie critique du genre*, Paris, La Découverte, pp. 192-203.



GAUTHIER Madeleine, 1992. « Marguerite Michelle CÔTÉ, Les jeunes de la rue. Compte rendu. », *Recherches sociographiques*, volume 33, pp. 149-150.

GAUVILLE Hervé, 16 février 1996. « Le photographe américain expose Fish Story, montage qui reconstitue la chaîne de production des images et des idéologies. Sekula en chantier à Calais », *Libération*. Texte en ligne : [http://www.liberation.fr/culture/1996/02/16/le-photographe-americain-expose-fish-story-montage-qui-reconstitue-la-chaine-de-production-des-image\\_162764](http://www.liberation.fr/culture/1996/02/16/le-photographe-americain-expose-fish-story-montage-qui-reconstitue-la-chaine-de-production-des-image_162764).

GEERTZ Clifford, 1998. « La description dense. Vers une théorie interprétative de la culture », *Enquête*, n° 6, pp. 73-105.

GELL Alfred, 2009 [1998]. *L'art et ses agents. Une théorie anthropologique*, Paris, Les presses du réel, « Fabula ».

GÉRAUD Marie-Odile, LESERVOISIER Olivier et RICHARD POTTIER (eds.), 2007. *Les notions clés de l'ethnologie. Analyses et textes, 3e édition*, Paris, Armand Colin.

GREEN David, 2010. « Text, context and time », in BAETENS Jan et VAN GELDER Hilde (eds), *Critical Realism in Contemporary Art, Around Allan Sekula's Photography*, Louvain, Leuven University Press, pp. 40-53.

GILLI Marta, 2020. « Susan Meiselas », in LEBART Lucie et ROBERT Marie (eds.). *Une histoire mondiale des femmes photographes*, Paris, Textuel, pp. 349.

GOLSENNE Thomas, 2015. « Les chaînes opératoires artistiques », *Techniques & Culture*, n° 64, pp. 18-31.

GRANIER Anne, 2017. « Une politique d'abandon surveillé : la zone de Boulogne-sur-Seine pendant l'entre-deux-guerres (1919-1933) », *Espaces et sociétés*, volume 171, n° 4, pp. 19-36.

GUERRA Carles, 2018. « Une fois dépassé l'effet de la mémoire immédiate », in MEISELAS Susan, *Médiations*, Bologne, Damiani, pp. 71-94.

GUILLOU Jacques, 1998. *Les jeunes sans domicile fixe et la rue ou « au bout d'être énervé*, Paris, Harmattan, « Logiques sociales ».

GUNTHERT André, 2016. « Une illusion essentielle. La photographie saisie par la théorie », *Études photographiques*, n° 34, pp. 32-51.

HAARDT Alexander, 2007. « Répondre de quelque chose c'est répondre à quelqu'un : un dialogue imaginaire entre Bakhtine et Lévinas », in VAUTHIER Bénédicte (éd.), *Bakhtine, Volochinov et Medvedev dans les contextes européen et russe, Slavica Occitania*, n° 25, pp. 109-121.

HARAWAY Donna, 1988. « Situated Knowledges : The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective », *Feminist Studies*, volume 14, n° 3, pp. 575-599.

HARAWAY Donna, (s.d.). « Savoirs situés : question de la science dans le féminisme et privilège de la perspective partielle, traduction par Denis Petit ». Texte en ligne : <https://www.lerass.com/wp-content/uploads/2022/02/4-Savoirs-situés-8.pdf>.

HEIN Fabien, 2012. *Do it yourself! Autodétermination et culture punk*. Neuvy-en-Champagne, Le passager clandestin.

HOAREAU Emmanuelle, 2003. « L'usage de psychotropes en free-party : désordre ou critique ? », *Psychotropes*, volume 9, n° 3-4, pp. 79-94.

INGOLD Tim, 2017. *Faire anthropologie, archéologie, art et architecture*, Paris, Éditions Dehors.

INGOLD Tim, 2001. « Beyond Art and Technology : the Anthropology of Skill », In SCHIFFER Michael Brian (éd.), *Anthropological Perspectives on Technology*, University of New Mexico Press, pp. 17-32.

JEUDY-BALLINI Monique, 1994. « Voir et regarder », *Gradhiva*, n° 15, pp. 59-74.

JOIGNOT Frédéric, 17 octobre 2008. « Crise : le procès d'une perversion du capitalisme », *Le monde magazine*. Texte en ligne : [http://www.lemonde.fr/la-crise-financiere/article/2008/10/17/crise-le-proces-d-une-perversion-du-capitalisme\\_1108292\\_101386.html](http://www.lemonde.fr/la-crise-financiere/article/2008/10/17/crise-le-proces-d-une-perversion-du-capitalisme_1108292_101386.html).

KILANI Mondher, 1987. « L'anthropologie de terrain et le terrain de l'anthropologie. Observation, description et textualisation en anthropologie », *Réseaux*, n° 27, pp. 38-78.

KILANI Mondher, 2015. *Anthropologie, du local au global*, Paris, Armand Colin, « Collection U ».

KRAUSS Rosalind, 1977. « Notes on the Index : Seventies Art in America » (Part I), *October*, n° 3, pp. 68-81.

LALLIER Christian, 2011. « L'observation filmante. Une catégorie de l'enquête ethnographique », *L'Homme*, n° 198-199, pp. 105-130.

LALLIER Christian, 2009. *Pour une anthropologie filmée des interactions sociales*, Paris, Archives contemporaines.

LANGARD Hortense, 2020. *Le monde de la techno. Enquête de terrain à Strasbourg*, [mémoire de master 1, Université de Strasbourg].

LACHAUD Jean-Marc, 2007. « De la dimension politique de l'art », in VAN ESSCHE Eric (éd.), *Les formes contemporaines de l'art engagé, de l'art contextuel aux nouvelles pratiques documentaires*, Bruxelles, La lettre volée, « essais », pp. 33-46.

LAPLANTINE François, 2001 [1987]. *L'anthropologie*, Paris, Payot.

LAPLANTINE François, 2007. « Penser en images », *Ethnologie française*, volume 37, n° 1, pp. 47-56.

LAPLANTINE François, 2013. *L'énergie discrète des lucioles. Anthropologie et images*, Louvain-la-Neuve, Édition Academia.

LE DEMAZEL Florent, 2021. « Allan Sekula, du charbon à la mer : matérialisme culturel et réalisme critique », *Images du travail, travail des images*, n° 10. Texte en ligne : <http://journals.openedition.org/itti/1472>.

LENOBLE-PINSON Michèle, 2006. « Chercheuse? chercheur? chercheure? Mettre au féminin les noms de métier et les titres de fonction », in *Revue belge de philologie et d'histoire*, volume 84, pp. 637-652.

LESME Anne, 2014. « Lewis Hine et le National Child Labor Committee : vérité documentaire et rhétorique visuelle et textuelle », *Transatlantica*, volume 21, n° 2. Texte en ligne : <https://journals.openedition.org/transatlantica/7185>.

LÉVI-STAUSS Claude, 2010 [1955]. *Tristes tropiques*, Paris, Pocket, « Terre humaine poche ».

LÉVI-STAUSS Claude, 1962. *La pensée sauvage*, Paris, Plon.

LOWENHAUPT TSING Anna, 2017. *Le champignon de la fin du monde. Sur les possibilités de vivre dans les ruines du capitalisme*, Paris, La découverte, « Les empêcheurs de penser en rond ».

LUGON Olivier, 2011 [2001]. *Le style documentaire. D'August Sander à Walker Evans, 1920 - 1945*, Paris, Macula, « Le champ de l'image ».

MARESCA Sylvain, 2011. « Les usages incertains du portrait photographique », *L'Homme*, n° 198-199, pp. 67-87.

MARESCA Sylvain, 2007. « Photographes et ethnologues », *Ethnologie française*, volume 37, n° 1, pp. 61- 68.

MATHIE Ivan, 2009. *Une photographie relationnelle comme fait social. Proposition documentaire et artistique*, [mémoire de master II, École Nationale Supérieure Louis Lumière].

MAUSS Marcel, 2010 [1950]. *Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF.

MAYEUR Catherine, 2007. « La notion de point de vue, quand la visibilité fait défaut », in VAN ESSCHE Eric (éd.), *Les formes contemporaines de l'art engagé, de l'art contextuel aux nouvelles pratiques documentaires*, Bruxelles, La lettre volée, « essais », pp. 123 - 132.

MÉAUX Danièle, 2019. *Enquêtes. Nouvelles formes de photographie documentaire*, Trézélan, Filigranes.

MEISELAS Susan, 2021. *23 idées photographiques pour enfants curieux*, Paris, Delpire.

MEISELAS Susan, 2018. *Médiations*, Paris, Damiani.

MEISELAS Susan, 2017. *En première ligne*, Paris, Éditions Xavier Barral.

MEISELAS Susan, 2016 [1981]. *Nicaragua : June 1978-July 1979*, New-York, Aperture.

MEISELAS Susan, 2008. *Kurdistan : In the Shadow of History. Second edition*, Chicago, The University of Chicago Press.

MEISELAS Susan, 2003. *Encounters with the Dani*, New-York, International Center of Photography.

MIRZOEFF Nicholas, 2016. « Enfin on se regarde ! Pour un droit de regard », in BARTHOLEYNS Gil (éd.), *Politiques visuelles*, Paris, Presses du réel, pp. 31-43.

MOLDERINGS Herbert, 2006. « L'esprit du constructivisme. Remarques sur la "Petite histoire de la photographie" de Walter Benjamin », *Études photographiques*, n° 16, pp. 26-51.

MOLINIER Pascale, 2014. « Elsa Dorlin et Eva Rodriguez (dir.), Penser avec Donna Haraway. puf, coll. "Actuel Marx", Paris, 2012, 248 pages », *Travail, genre et sociétés*, volume 32, n° 2, pp. 188-190.

MONNERIE Denis, 2009. « Chasseurs dans le monde kalam », *Journal de la Société des Océanistes*, n° 129, pp. 295-300.

MONOD Jean, 2007 [1968]. *Les barjots. Essai d'ethnologie des bandes de jeunes*, Paris, Hachette Littératures.

MONTAZAMI Morad, 2008. « Allan Sekula ou l'artiste et son terrain », in CARERI Giovanni et RÜDIGER Bernhard, *Face au réel, éthique de la forme dans l'art contemporain*, Paris, Archibooks, pp. 213 - 225.

MOREL Gaëlle, 2009. « Esthétique de l'auteur. Signes subjectifs ou retrait documentaire ? », in MOREL Gaëlle (éd.), *Photojournalisme et art contemporain, les derniers tableaux*, Paris, Édition des archives contemporaines, pp. 101-114.

MORIN Edgar, 1990. *Science avec conscience*, Paris, Seuil.

MORIN Edgar, 1982. « La crise de la rationalité », *Raison présente*, n° 61, pp. 87-96.

MURACCIOLE Marie, 2006. *Le statut de l'auteur dans l'image documentaire*, Paris, Éditions du Jeu de Paume.

NINEY François, 2009. *Le documentaire et ses faux semblants*, Paris, Klincksieck.

OLLIVIER, Sophie, 1997. « Bakhtine aux États-Unis », in DEPRETTO Catherine (éd.), *L'héritage de Bakhtine*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, pp. 133-148.

ÖNOL Isin, 2018. « On l'appelle aussi Kurdistan. Temps d'exposition pour l'ombre de l'histoire », in MEISELAS Susan, *Médiations*, Bologne, Damiani, pp. 121-134.

PATAUT Marc, 2012. *Humaine*, Cherbourg-Octeville, Le point du jour.

PATAUT Marc, 2009. *Toujours ou jamais*, Paris, Lienart.

PATAUT Marc, 2003. *Ceux du terrain*. Texte en ligne : [http://www.lautresite.com/new/capharnaum/d\\_textes/pataut.html](http://www.lautresite.com/new/capharnaum/d_textes/pataut.html).

PATAUT Marc, 2001. « Procédures et formes documentaire, sculpture et langue », *Communication*, n° 71, pp. 283-306.

PATAUT Marc, 1997. *Aulnay-sous quoi ?*, Paris, Ne pas Plier.

PATAUT Marc et ROUSSIN Philippe, 2011. « Photographie, art documentaire », *Tracé, revue des sciences humaine*, Hors Série 11, pp. 44-66.

PEIRCE Charles, 1978. *Écrits sur le signe*, Paris, Éditions du Seuil, « L'ordre philosophique ».

PÉTONNET Colette, 1982. « L'observation flottante. L'exemple d'un cimetière parisien », *L'Homme*, volume 22, n° 4, pp. 37-47.

PIAULT Marc-Henri, 2004. « Jean Rouch (1917-2004). La ciné-transe, une pensée fertile », *Hermès, La Revue*, volume 39, n° 2, pp. 210-218.

PICAREL Gilles, 2016. *Photographie & altérité. Interrogations à partir de Marc Pataut*, Paris, L'Harmattan, « Collection Eidos ».

PICHON Pascale, 1992. « La manche, une activité routinière, manières de faire », *Les annales de la recherche urbaine*, n° 57-58, pp. 89-99.

PIETTE Albert, 2007. « Fondements épistémologiques de la photographie », *Ethnologie française*, volume 37, n° 1, pp. 23-28.

PIMOR Tristana, 2016. « Les espaces Zonards : vers une observation collaborative », *Espaces et sociétés*, n° 165-165, pp. 143-147.

PIMOR Tristana, 2014. *Zonards, une famille de rue*, Paris, PUF.

PIMOR Tristana, 2013. « Auto et exodéfinitions des "zonards" », *Ethnologie française*, volume 43, n° 3, pp. 515-524.

PIMOR Tristana, 2012. *En famille dans la rue : trajectoires de jeunes de la rue et carrières zonardes*, [thèse de doctorat, Université de Bordeaux II].

POIVERT Michel, 2006. « Le document, au cœur du dogme moderniste », in MURACCIOLE Marie, *Le statut de l'auteur dans l'image documentaire*, Paris, Éditions du Jeu de Paume, pp. 30-34.

POIVERT Michel, 2009. « De l'image imprimée à l'image exposée : La photographie de reportage et le "mythe de l'exposition" », in MOREL Gaëlle (éd.), *Photojournalisme et art contemporain, les derniers tableaux*, Paris, Édition des archives contemporaines, pp. 87-100.

POIVERT Michel, 2010. *La photographie contemporaine*, Paris, Flammarion.

PONZIO Augusto, 2007. « Dialogue, intertextualité et intercorporité dans l'œuvre de Bakhtine et du cercle », in VAUTHIER Bénédicte (éd.), *Bakhtine, Volochinov et Medvedev dans les contextes européen et russe, Slavica Occitania*, n° 25, pp. 181-202.

POPOVA Irina, 2007. « Le "carnaval lexical" de François Rabelais : Le livre de M.M. Bakhtine dans le contexte des discussions méthodologiques franco-allemande des années 1910-1920 », in VAUTHIER Bénédicte (éd.), *Bakhtine, Volochinov et Medvedev dans les contextes européen et russe, Slavica Occitania*, n° 25, pp. 343-367.

PRIVAT Jean-Marie 2019. « Bakhtine (Mikhaïl) », *Publictionnaire. Dictionnaire encyclopédique et critique des publics*. Texte en ligne : <http://publictionnaire.huma-num.fr/notice/bakhtine-mikhail>.

PRIVAT Jean-Marie et SCARPA Marie, 2019. « Dialogisme (Bakhtine) », *Pratiques*, n° 183-184. Texte en ligne : <http://journals.openedition.org/pratiques/6752>.

RANCIÈRE Jacques, 2000. *Le partage du sensible, esthétique et politique*, Paris, La fabrique.



RANCIÈRE Jacques, 2008. *Le spectateur émancipé*, Paris, La fabrique.

REY Alain (éd.), 2004. *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert.

RIBALTA Jorge, 2020. «Généalogies documentaires. Autour de la photographie ouvrière», *Transbordeur Photographie*, n° 4, pp. 108-127.

RICŒUR Paul, 1990. «Éthique et morale», *Autour du politique*, Paris, Le Seuil, pp. 258-270.

ROBERTS Bill, 2012. «Production in view : Allan Sekula's Fish Story and the Thawing of postmodernism», *Tate Papers Issue*, n° 18. Texte en ligne : <https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/18/production-in-view-allan-sekulas-fish-story-and-the-thawing-of-postmodernism>.

ROBINS Joel, 2001. «Ritual Communication and Linguistic Ideology: À Reading and Partial Reformulation of Rappaport's Theory of Ritual», *Current Anthropology*, volume 42, n° 5, pp. 59-614.

ROCHE Thierry, 2001. «L'anthropologie visuelle : un modèle dialogique», *Médiation et information*, n° 15, pp. 111-122.

ROSANVALLON Pierre, 2018, 31 janvier. «Capitalisme d'innovation et individualisme de singularité», *Cours du Collège de France*. <https://www.college-de-france.fr/fr/agenda/cours/les-annees-1968-2018-une-histoire-intellectuelle-et-politique-ii/les-annees-1968-2018-une-histoire-intellectuelle-et-politique-ii-4>

ROSE Gillian, 2016. *Visual methodologies. An introduction to researching with visual materials*, 4th édition, Londres, SAGE.

ROTHÉ Céline, 2017. «La fréquentation routinière des lieux de l'urgence sociale comme élément de socialisation des jeunes de la rue», *Espaces et sociétés*, volume 171, n° 4, pp. 109-126.

ROUILLÉ André, 2005. *La photographie. Entre document et art contemporain*, Paris, Gallimard.

ROUSSIN Philippe, 2006. «Quelques remarques à propos de l'auteur, du documentaire et du document», in MURACCIOLE Marie, *Le statut de l'auteur dans l'image documentaire*, Paris, Éditions du Jeu de Paume, pp. 34-49.

RUCHEL-STOCKMANS Katarzyna, 2010 a. «Interview with Allan Sekula», in BAETENS Jan et VAN GELDER Hilde (eds). *Critical Realism in Contemporary Art, Around Allan Sekula's Photography*, Louvain, Leuven University Press, pp.138-151.

RUCHEL-STOCKMANS Katarzyna, 2010b. «Loops of history, Allan Sekula and representations of labor», in BAETENS Jan et VAN GELDER Hilde, (eds). *Critical Realism in Contemporary Art, Around Allan Sekula's Photography*, Louvain, Leuven University Press, pp. 28-39

SAUSSURE Ferdinand, 2016 [1916]. *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot.

SAUSSIER Gilles et CHÉREL Emmanuelle, 2009. «Retourner l'actualité, une lecture du Tableau de chasse», in MOREL Gaëlle (éd.), *Photojournalisme et art contemporain, les derniers tableaux*, Paris, Édition des archives contemporaines, pp. 25-44.

SAUSSIER Gilles et CHÉREL Emmanuelle, 2006. «La place de l'auteur et du spectateur dans la photographie documentaire», in MURACCIOLE Marie, *Le statut de l'auteur dans l'image documentaire*, Paris, Éditions du Jeu de Paume, pp. 15-24.

SAUSSIER Gilles, 2010. *Le tableau de chasse*, Cherbourg-Octeville, Le point du jour.

SAUSSIER Gilles, 2006. *Studio Shakhari Bazar*, Cherbourg-Octeville, Le point du jour.

SAUSSIER Gilles, 2002. «Attitude documentaire», *Bulletin de la Société Française de Photographie*, n° 15. Texte en ligne: <http://www.gilles-saussier.fr/textes/attitude-documentaire.html?lang=fr>.

SAUSSIER Gilles, 2001. «Situation du reportage, actualité d'une alternative documentaire», *Communication*, n° 71, pp. 301-331.

SAUSSIER Gilles, s.d.a. «Conversion du réel». Texte en ligne : <http://www.gilles-saussier.fr/textes/conversion-du-reel.html?lang=fr>.

SAUSSIER Gilles, s.d.b. «La démocratie du portrait», Texte en ligne <http://www.gilles-saussier.fr/textes/la-democratie-du-portrait.html?lang=fr>.

SCHNELLER Katia, 2007. «Sur les traces de Roselind Krauss. La réception française de la notion d'index. 1977 — 1990», *Études photographiques*, n° 21, pp. 123 - 143.

SEGALEN Martine (éd.), 2004. *Ethnologie. Concepts et aires culturelles*, Paris, Armand Colin.

SEKULA Allan, 2014 [1993]. «Photography and the Limits of National Identity», *Grey Room*, n° 55, pp. 28-33.

SEKULA Allan, 2003. *Titanic's wake*, Cherbourg-Octeville, Le point de jour.

SEKULA Allan, 2013. *Écrits sur la photographie, 1974 - 1986*, Paris, Beaux-Arts de Paris édition.

SEKULA Allan, 2018 [1995]. *Fish Story*, Düsseldorf, Richter Verlag.

SIMON Robert, 1996. « Message in a bottle », *Art in America*, volume 84, n° 6, p. 82 - 86.

SNYDER Joel, 2016. « Photographie, ontologie, analogie, compulsion », *Études photographiques*, n° 34, pp. 4-17.

SOICHET Hortense et les femmes de la cité l'Esperance, 2016. *Esperem! Images d'un monde en soi*, Saint-Étienne, Créaphis.

SOICHET Hortense, 2022. *Hier on est sorties faire des photos*, Saint-Étienne, Créaphis.

SOLOMON-GODEAU Abigaïl, 2016. *Chair à canons. Photographie, discours, féminisme*, Paris, Éditions Textuel.

SOLOMON-GODEAU Abigaïl, 2008. « Caught Looking », in LUBBEN Kristen (éd.), *Susan Meiselas, In History*, International Center of Photography, New-York, pp. 90-99.

SONTAG Susan, 2008 [1973]. *Sur la photographie*, Paris, Christian Bourgeois.

SOULÉ Bastien, 2007. « Observation participante ou participation observante ? Usages et justifications de la notion de participation observante en sciences sociales », *Recherches Qualitatives*, volume 27, n° 1, pp. 127-140.

SWINGWOOD Alan, SONOLET Daglind, Annette LORENCEAU, 1972. « La théorie de la littérature de Lukács », *L'Homme et la société*, n° 26, pp. 19-44.

THOLAS-DISSET Clémentine, 2014. « Raconter l'Amérique pendant l'ère progressiste : photographie documentaire et films muets », *Transatlantica*, volume 21, n° 2. Texte en ligne : <https://journals.openedition.org/transatlantica/7155>.

TIHANOV Galin, 2007. « Micha et Kolia : penser le frère en tant qu'autre », in VAUTHIER Bénédicte (éd.), *Bakhtine, Volochinov et Medvedev dans les contextes européen et russe, Slavica Occitania*, n° 25, pp. 123-141.

TURRI HOELKEN Amandine, 2018. « Zone 54, le documentaire collaboratif en question », *The humans*, Hors série, pp. 63-77.

VAN GELDER Hilde, 2015. *Allan Sekula. Ship of Fools/The Dockers' Museum*, Rennes, La Crie centre d'art contemporain et Frac Bretagne.

VAUTHIER Bénédicte (éd.) 2007 a. *Bakhtine, Volochinov et Medvedev dans les contextes européen et russe, Slavica Occitania*, n° 25.

VELMEZOVA Ekaterina, 2007. « V.N Volochinov et N.YA Marr sur les origines du langage », in VAUTHIER Bénédicte (éd.), *Bakhtine, Volochinov et Medvedev dans les contextes européen et russe, Slavica Occitania*, n° 25, pp. 385-398.

VIEWING Pia, 2018. « Découvrir la signification des lieux », in MEISELAS Susan, *Médiations*, Paris, Damiani, pp. 11-24.

VIRILIO Paul, 1998. « Un monde surexposé », in VIRILIO Paul (éd.), *Image et politique. Actes du colloque des Rencontres internationales de la photographie*, Arles 1997, Paris, Actes Sud, pp. 15-22.

VON STEBUT Yvain, 2014. *Inventer son métier à la banlieue de l'art*, Paris, L'Harmattan.

WOLF Herta, 2016. « Montrer et/ou démontrer. Index et/ou indice ? », *Études photographiques*, n° 34, pp. 18-31.

ZAPPERI Giovanna, 2021. « Regard et culture visuelle », in RENNES Juliette (éd.), *Encyclopédie critique du genre*, Paris, La Découverte, pp. 654-664.

ZAVIALOFF Nicolas, 1997. « L'énonciation chez Bakhtine : Une explication restrictive », in DEPRETTO Catherine (éd.), *L'héritage de Bakhtine*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, pp. 57-66.

ZENKINE Serge, 2011. « Jean-Paul Bronckart, Cristian Bota, Bakhtine démasqué », *Cahiers du monde russe*, volume 4, n° 52, pp. 845-853.

## Sitographie

PUNK À CHIEN. (2023, 16 novembre). Dans Wikipédia : [https://fr.wikipedia.org/wiki/Punk\\_à\\_chien](https://fr.wikipedia.org/wiki/Punk_à_chien)

IRRÉDUCTIBLE (2023, 11 décembre). Dans CNRTL : <https://www.cnrtl.fr/lexicographie/irréductible>

MEISELAS SUSAN : <https://www.susanmeiselas.com/>

Akakurdistan : <https://www.akakurdistan.com/>

PATAUT Marc : <https://www.museoreinasofia.es/en/coleccion/autor/pataut-marc-0>

SAUSSIER Gilles : <https://gilles-saussier.fr/>

SEKULA Allan : <https://www.allansekulastudio.org/>

SOICHET Hortense : <http://www.hortensesoichet.com/>

TURRI HOELKEN Amandine : <https://amandineturrihoelken.fr/>

Filmographie

CULLAND Gabriel, 2007. « Punks à chiens 1/3 », *Tracks*, 12 mn.

CULLAND Gabriel, 2007. « Punks à chiens 2/3 », *Tracks*, 12 mn.

CULLAND Gabriel, 2007. « Punks à chiens 3/3 », *Tracks*, 12 mn.

DELÉPINE Benoît et KERVEN Gustave, 2012. *Le grand soir*, film comédie, 92 mn.

MEADOW Shane, 2007. *This is England*, film, 97 mn.

MEADOWS Shane, 2010. *This is England ’86*, série, 4 épisodes de 52 mn.

MEADOWS Shane, 2011. *This is England ’88*, série, 4 épisodes de 52 mn.

MEADOWS Shane, 2015. *This is England ’90*, série, 4 épisodes de 52 mn.

MORIN Edgar et ROUCH Jean, 1961. *Chronique d’un été*, film-recherche, 86 mn.

ROUCH Jean, 1967. *Jaguar*, film-recherche, 110 mn.

VECCHIONE Marc-Aurèle, 2008. *Antifa chasseurs de skins*, film documentaire, 65 mn, couleur.

WATKINS Peter, 2000. *La Commune (Paris — 1871)*, film documentaire, 345 mn.

Musicographie

FATALS PICARD, 2008. *30 millions de Punks, punkachien en public*, Public, morceau de musique, 2 h 18 mn.

OELAF et MONSIEUR D, 2010. *Punk à chien*, Dernière chance de se faire du fric, morceau de musique, 2 h 35 mn.

Index

NB : les chiffres en gras sont dans la partie II.

A

acte 29, 87, 92, 108, 207, 240, 306, **355-357, 363, 369-383, 401, 402, 405, 406, 413, 417, 418, 422, 421, 427, 429, 430, 437, 479 496, 498, 501, 502, 510, 526, 527, 545, 550-567, 572, 594, 602, 603, 612, 633, 634**

AEAR **436, 439, 441, 518**

agent 26, 45, 46, 114, 137, 154, 232, 246, 327, 328, **362, 372-374, 378, 389, 405, 408, 426, 472-475, 479, 481, 482, 492, 526, 535, 537, 564, 566, 572, 588, 660**

alcool 25, 29, 87, 92, 108, 207, 240, 306

Alpatov Vladimir **359**

Arbus Diane **443, 457, 584, 585**

Arrivé Mathilde **420-422, 431**

Atget Eugène **430-438, 461**

Aucouturier Michel **354-362**

Aumüller Matthias **359**

auteur **353-362, 366, 369-371, 378-381, 386, 389, 395, 401, 404, 408, 415, 440, 448, 451-458, 463, 470, 474-, 482, 486, 491, 556, 562, 564-575, 582-592, 600, 602, 609, 619-621, 642**

Azoulay Ariella **591**

B

Baetens Jan **470, 472, 484, 605, 606**

Bakhtine, Mikhaïl 25-28, 31, 35, 46, 117, 157, 239, 240, 314, 324, 327, **347-466, 467-478, 483, 485, 492, 495, 534, 559, 564, 565, 572, 601, 606, 626, 627, 644, 655, 657, 659**

Baqué Dominique **416, 451, 462, 470, 473, 476, 482**

Barbero Charly, Beck François, et Renaud Vischi 48, 50

Barthes Roland **415, 443, 444, 585, 624**

Bartholeyns Gil **470, 473, 476**

Baudelaire Charles **420, 421**

Baudorre, Philippe 30

Bazin Philippe **591, 652**

Beauchez, Jérôme 19, 80, 120, 124, 133, 140, 143-148, 225

Beaud Stéphane et Weber Florence **372, 418, 419, 543, 597**

Beausse Pascal **485, 583, 588, 609**

Becker, Howard 61, 62, **463, 642**

Belting Hans **384**

Benjamin Walter **419, 425, 435, 461, 485, 567, 608, 610, 613, 615, 656**

Bernd et Hilla Becher **451, 461**

Bertran Alméria Luis **355**

Besozzi, Thibaut 57, 74, 92, 99, 153

Bhaskar Roy **605, 609**

Blanchard, Christophe 102-111

Bonte, Pierre et Izard, Michel 233

Bordas Éric **359**

Bouillon, Florence 59, 88, 90, 91, 118, 148, 278

Bourdieu, Pierre 60



Bourriaud Nicolas **465, 566**

Bouveresse Clara **492, 529, 535, 580, 590-592, 614, 615, 627**

Bovier François et Fluckiger Cédric **470-475**

Breitwiesser Sabine **484**

Bres Jacques et Rosier Laurence **355, 357**

Bronckart Jean-Paul et Bota Christian **359, 364**

Bulmer Ralph et Majnep Ian **386-388**

Bubnova Tatiana **377**

Buliard Mathilde **518**

C

Cadava Eduardo **616**

Caillou 63 - 69, 99, 100, 108-110, 121, 128, 156, 166, 170, 176- 199, 204, 235, 251, 273, 274, 286, 290-292, 308

Calabrese Steimbert Laura **364, 383**

Canarelli Tiphaine, Lermenier Aurélie et Dambélé Sayon 113, 196

Cannon, James 145, 146

Careri Giovanni et Bernhard Rüdiger **635**

Cartier-Bresson Henri **432, 436-442, 454, 461**

Castoriadis, Cornelius 28, 29, **348, 352, 391-414, 560, 575, 596, 599, 659**

Cesaro Pascal **470, 472, 474, 475**

Chérel, Emmanuelle 306, **532, 533, 580, 582, 599-603, 610, 612, 615, 619-621, 635**

Chéroux Clément **416**

Chevrier Jean-François **482, 527, 615**

chien 25, 29, 87, 92, 108, 207, 240, 306

Chobeaux, François 27, 40-47, 52, 56-58, 74, 78, 130-133, 147-149, 264, 270, 327, **483, 524**

Chouard Géraldine, Kempf Jean et François Brunet **431**

Clastres, Pierre 75, **422**

Clifford, James 29, **386-389, 470-478, 492, 565, 566**

Comte auguste **422**

Conord, Sylvaine **347, 418, 422, 512**

Cossu-Beaumont Laurence **433**

Curtis Edward **420-422, 428- 431**

D

Day Gail **470-478**

Debord, Guy 46

Declerck, Patrick 27, 153, 168

de Heusch, Luc 31, **390**

Deleuze Gilles et Guattari Felix 75, 79, 80, 127, 128, 133

Deligny Aurore **446, 448**

Dennes Maryse **359**

Depardon Raymond **440, 450, 451, 454-458**

Depretto, Catherine **352-354, 358, 359, 364**

Désert, Myriam **348**

Do It Yourself/DIY 12, 25, 29, 87, 92, 108, 207, 240, 306, 331

Dorel Frédéric **422**

Dostoïevski, Fiodor 25, 26, **348, 354-356, 359-362, 365-384, 386, 389, 466, 468, 479, 601, 604, 606, 626, 655**

drogue 12, 25, 29, 87, 92, 108, 207, 240, 306

Dubois Philippe **415, 416**

E

éducation populaire **487, 533, 535, 562, 564**

Edwards Steve **609**

Engels Friedrich **601, 613, 636**

enquête **394, 474, 486, 487, 527, 543, 566, 620**

entretiens **386, 390, 479, 483, 512, 516, 522, 538, 542, 544, 562, 570, 572, 576, 578, 654**

éthique **348, 362, 369, 374, 375, 378, 389, 392, 394, 395, 398, 399, 404,**

**411-414, 440, 441, 447, 451, 465, 562, 573, 587, 591-593, 596, 619, 635**

Evans-Pritchard Evan **540**

Evans Walker **430-433, 436, 438, 452, 456, 458, 461, 540, 572, 585, 619**

F

Fagnard, Claire 329, **470-474, 477, 478**

Favret-Saada, Jeanne 206, 207, 327

Family of Man **442, 444, 445, 451, 458, 584, 585, 624**

Ferret Sandrine 415, 417-419, 426, 427, 429-449, 452, 455, 458, 461, 462, 465, 482, 487, 518, **580, 582, 583, 586, 591, 594, 600, 602, 615, 622, 628, 656**

festivals 25, 29, 87, 92, 108, 207, 240, 306

films narratifs **480, 559, 602, 608, 621, 624, 627, 640, 650, 654**

Flores Espinola Artemisa **403**

Fontcuberta Joan **452-454**

Foster Hal **470, 473, 477, 478, 565-568**

Foucault Michel **615**

fragmentaire **353, 355, 404, 405, 408, 624, 650, 654, 657, 661**

Fraïssé Marie-Hélène **421**

free parties 12, 25, 29, 87, 92, 108, 207, 240, 306

FSA **432, 433, 457, 462**

G

Gaffiot Félix **392**

Gardey Delphine **403**

Gardinier Michael **372-377, 413**

Gauthier, Madeleine 74, 159, 160

Gauville Hervé **655**

Geertz, Clifford 26, 30, 324, **597-604**

Gell, Alfred 45, **597-604**

Géraud Marie-Odile, Leservoisier Olivier et Richard Pottier 233, 248, **538**

Gilli Marta **508, 616**

Golsenne, Thomas 87, **633**

Granier, Anne 144

Green David **470, 473, 474**

Guerra Carles **529, 627**

Guillou, Jacques 40, 95

Gunthert André **415, 416**

H

Haardt, Alexander 239, **374, 375, 559, 564**

Haraway, Donna 28, 29, **374, 375, 559, 564**

Hein, Fabien 53, 122, 127

Hine Lewis **428-433, 436-438, 451, 461, 588**

Hoareau, Emmanuelle 51, 52

humanisme **411, 426, 430, 433, 441, 442, 444, 445, 450, 451**

I

inachèvement 12, 13, 17, 316, **356, 367, 369, 377, 378, 381, 389, 401, 407, 475, 480, 481, 585, 606, 621, 656**  
réponses non totalisantes **356, 481, 544, 604, 626, 627, 656, 661**

Ingold, Tim 84, **633**

interaction **361, 368, 369, 372, 375-377, 380, 381, 385, 386, 389, 394, 396, 403, 407, 408, 413, 473, 527, 545, 548, 554-556, 572, 610, 614, 626**

J

Jeff Wall **451, 461**

Jeudy-Ballini Monique **558**

jeunes en errance 12, 25, 29, 87, 92, 108, 207, 240, 306

Joignot Frédéric **464**

K

Kilani, Mondher 233, **470, 472-475, 540**

Krauss Rosalind **415**

L

Lachaud Jean-Marc **464, 465**

Lallier Christian **545, 546, 550-555**

Langard, Hortense 42

Laplantine, François 46,  
149, 306, **540, 621, 622**

lecteur.ice.s : cf spectateur.ice.s

Le Demazel Florent **457, 524**

Lenoble-Pinson, Michèle 19

Lesme Anne **429**

Lévinas Emmanuel **559**

Lévi-Strauss, Claude 35, 36, **633**

Lugon Olivier **417, 425, 426, 430-435, 461, 603**

Lukács Georg **604, 605**

**M**

manche 25, 29, 87, 92,  
108, 207, 240, 306

Maresca Sylvain **422-427, 538, 543**

Mathie Ivan **470**

Mauss, Marcel 84, **504**

Mayeur Catherine **623, 635, 644**

Méaux Danièle **470, 473, 476, 542, 543**

Meiselas, Susan 28, 29, 31, 268,  
270, 306, **388, 391, 440, 452, 461, 462, 466, 480-485, 492, 498, 500, 506-510, 514, 523, 528-530, 533, 535, 540, 542, 558, 560, 564-572, 575-580, 583, 588, 590, 593, 594, 599-602, 606-616, 622-627, 630, 632, 635, 650-661**  
Kurdistan **484, 485, 506, 508, 514, 527, 528, 540-544, 560, 564, 568, 571, 580, 588, 590, 600, 601, 608, 612, 614, 616, 624, 627, 630, 632, 635, 642, 650-655**  
Médiation **593, 600, 632**  
Nicaragua **484, 506, 508, 527, 535, 540, 560, 576, 578, 593, 600, 612, 614, 630, 632**  
Reframing History **484, 508, 535, 578, 612**

Mirzoeff Nicholas **404**

mise en espace **520, 523, 566, 603, 621-626, 652**

modernisme **428, 456-467, 526, 534, 584-592, 605, 609**

Molderings Herbert **425**

Molinier Pascale **403**

Monnerie, Denis 25, **387, 388**

Monod, Jean 153

Montazami Morad **626**

Morel Gaëlle **454, 456**

Morin, Edgar 28, 29, **348, 352, 390-414, 470, 473-476, 575, 599, 659**

Muracciole Marie **482, 534, 609**

**N**

Niney François **434**

nomade 12, 25, 29, 87, 92,  
108, 207, 240, 306

**O**

objectivité **391, 393, 394, 397, 400-411, 414, 417, 419, 431-435, 438, 441, 442, 455, 462, 480, 555, 565, 585, 586, 590, 598, 612, 615, 621, 656, 659**

Ollivier, Sophie **352, 356-359, 379**

Önol Isin **514, 542**

**P**

Pataut, Marc 28, 31, 268, 270,  
306, **388, 391, 454, 461, 462, 466, 480-487, 496-504, 514, 516, 522-524, 527-533, 540-545, 558-561, 568-572, 575, 576, 583, 585, 593, 594, 601-609, 615, 620, 624, 627, 630, 635, 640, 652, 654-657, 660**  
Cornillon **486, 502, 527, 533, 540, 544, 594, 608, 624, 627, 630, 652, 692**  
Sortir la tête **486, 487, 514, 522, 524, 527, 560, 601, 624, 630, 640, 654, 655**

Peirce Charles **459, 460**

Pétonnet, Colette 298, **500**

photoreportage/photoreporter **437-441, 446, 447, 450-456, 462, 580, 583, 484, 487, 506, 532, 575, 578, 580, 583, 588, 610, 640**

Piault Marc-Henri **390**

Picarel Gilles **470-477**

Pichon, Pascale 92

Piette, Albert **347, 424, 556**

Pimor, Tristana 19, 40-46, 52,  
56-78, 90, 92, 99, 100, 128-133,  
148, 149, 158, 162, 174, 238,  
239, 270, 327, **470-474, 477**

Poivert Michel **416, 417, 448-452, 455-457, 482, 587, 588, 592-596, 616, 619**

polyphonie **352-357, 360, 361, 365-371, 374, 375, 379-393, 401, 405, 408-410, 413, 414, 468, 472-482, 508, 533, 534, 565, 572, 575, 594, 606, 609, 616, 621, 626, 628, 630, 638, 644, 654, 655, 659, 660**

Ponzio Augusto **358, 359, 374, 375**

Popova Irina **359**

praxis **348, 352, 391, 398, 402, 405, 407, 412, 414, 468, 543, 560, 596, 659**

Privat Jean-Marie **353, 364, 376**

Privat Jean-Marie et Marie  
Scarpa **353, 364**

procédés artistiques **348, 349, 370, 385-389, 393, 477-480, 483, 575, 603, 621, 634-659**

punk à chien 25, 29, 87,  
92, 108, 207, 240, 306

**R**

Rancière Jacques **560**

Rappaport Roy **459, 460**

rationalisme **376, 382, 392-396, 400, 401, 414, 415, 427, 575, 609, 659**

relativisme **400, 401, 414, 415, 463, 575, 605, 609, 659**

réponses non totalisantes  
cf inachèvement

responsabilité **352, 363, 369, 370-375, 378, 379, 380, 382, 389-406, 411-415, 432, 456, 467, 473, 474, 479, 488, 504, 559, 564, 565, 578, 590, 591, 604, 622, 657, 659**

Rey, Alain 74, 80, **534, 587**

Ribalta Jorge **435, 444, 466**

Robbins Joel **459, 460**

Roberts Bill **570, 571, 623, 624, 644**

Roche Thierry **470-479, 550**

Rosanvallon Pierre **419, 467**

Rose, Gillian 247, **438, 510**

Rothé, Céline 224

Rouch Jean **389, 390**

Rouillé André **415-420, 437-441, 445-450, 455, 460, 463-466, 470-478, 481, 587, 588, 596, 630, 634**

Roussin Philippe **454, 480, 482, 540-543, 615, 620, 657**

Ruchel-Stockmans  
Katarzyna **470-474, 605**

**S**

Sander August **425, 426, 431, 432, 435, 438, 442, 461**

Saussier, Gilles 28, 31, 306, **388, 391, 440, 449, 451, 454, 455, 461, 462, 470, 473, 474, 477, 480-484, 487, 500, 501, 504, 524-533, 540-544, 558, 568-572, 575-585, 588, 590, 593, 599-603, 606-615, 618-635, 638-642, 650, 654-657, 660**  
Le tableau de chasse **487, 504, 524, 532, 578, 580, 590, 600, 601, 608, 610, 614, 618, 622-624, 627, 632, 634, 635, 638, 642, 650, 654, 655**  
Studio Shakhari Bazar **487, 504, 530, 540, 582, 600, 614, 624, 628**

scénographie cf mise en espace

Schneller Katia **415**

Segalen, Martine 233

Sekula, Allan 28, 31, 268, 270, 306,  
307, 314, Sekula Allan **388, 391, 416, 423-428, 441, 444, 445, 452, 461-475, 482-486, 500, 501, 508, 523, 524, 527, 532, 534, 540, 544, 558, 566-575, 583-586, 591-593, 596, 597, 601-610, 613-615, 618-620, 623, 626-630, 635-638, 644-650, 654-656, 660**  
Fish Story **485, 486, 508, 524, 527, 534, 544, 570, 593, 601, 608, 613, 614, 618, 619, 623, 624, 627, 635, 644, 646, 650, 654-656**

Simmel Georg **372, 419, 420**

Simon Robert **615, 636**

Snyder Joel **415**

Soichet Hortense **484, 516, 518, 522, 561, 562, 564**

Solomon-Godeau Abigaïl **419, 426, 431, 435, 461, 571, 585**

Sontag Susan **442, 443, 584, 585, 591**

Soulé, Bastien 46

spectateur.ice.s/lecteur.ice.s 353, 357, 362, 385-389, 419, 421, 429, 436, 447, 453-456, 466, 467, 470-474, 480-485, 491, 504, 523-537, 566-572, 576, 585, 590-596, 600-606, 612-628, 632-642, 645, 650-656, 659-661

Squat 25, 29, 87, 92, 108, 207, 240, 306

Steichen Edward 442-444, 567, 619

Swingewood Alan, Sonolet Daglind, Lorenceau Annette 30, 604

Szarkowski John 457, 458, 461, 584, 588

T

témoignages 358, 429, 452, 453, 482, 485, 488, 491, 514, 534, 535, 537, 542, 571, 601, 614, 618, 627, 654, 660

terrain 349, 369, 379, 387, 394, 414, 426, 432, 439, 442, 445, 453, 462, 465, 472, 477-481, 486, 495, 496, 512, 516, 518, 523, 527, 530, 537-545, 548, 550, 556, 558, 561, 565, 566, 571, 572, 575, 582, 584, 592-594, 597, 600, 628-635, 648, 657, 659, 660

terrain vague 63, 67, 68, 72, 108, 156, 178, 182, 186, 192, 199, 222, 233-237, 252, 290, 294, 300, 302, 308

Tholas-Disset Clémentine 428, 429

Tihanov, Galin 353

Todorov Tzetan 355, 356

Turri Hoelken, Amandine  
*Ahllanwasahllan*/بي اف نـو 28, 31, 244, 488, 492-496, 501, 510, 520, 523, 526, 528, 545, 558, 562, 570, 608, 632, 654, 663, 693  
I Love You Fuck Off 10, 218-223, 231, 245, 260-266, 270-274, 280, 284, 288, 292, 294-318  
Unrestricted Area 10, 218, 260-302, 304-308, 312, 313, 318  
ZONE 54 19, 24-37, 51, 71, 72, 87, 129, 143, 151-153, 218, 225, 226, 231, 234-238, 243, 246, 260-268, 305, 314, 319-322, 328-330, 488

V

Van Gelder, Hilde 30

Van Gelder Hilde 470-473, 477, 484, 605

Vauthier Bénédicte 358, 364

Vecchione, Marc-Aurèle 120

Velmezova Ekaterina 359

Viewing Pia 492, 600, 601, 608

Virilio Paul 576

Von Stebut, Yvain 226, 239, 470, 484, 491, 558, 559, 560, 561

W

Watkins, Peter 298

Z

Zapperi Giovanna 403

Zavialoff Nicolas 359

Zenkine Serge 359, 364

Zeneidi, Djemila 148



# La photographie documentaire dialogique : entre démarches artistique, politique et anthropologique.

## Résumé

La dialogie a été développée dans les années 1920 par Mikhaïl Bakhtine, théoricien russe de la littérature. Il a développé ce concept afin d'étudier les œuvres de Dostoïevski, avant de l'étendre plus généralement à la communication.

Dans le contexte artistique, la dialogie se manifeste à travers la représentation de dialogues, favorisant une description dense et des réponses non totalisantes. Dans la photographie documentaire, l'auteur.e adopte une approche dialogique, en reconnaissant l'autre comme un sujet autonome. L'œuvre résulte d'une interaction constante avec les interlocuteur.ice.s du terrain.

Cette thèse explore l'approche dialogique dans la photographie documentaire à travers une perspective ethnographique, méthodologique et épistémologique. La première partie se concentre sur mon terrain de 2012 à 2017 avec un groupe de "zonard.e.s": le projet *ZONE 54*. La seconde partie établit des liens entre les principes de la dialogie, le projet *ZONE 54*, et d'autres documentaires dialogiques de photographes tels qu'Allan Sekula, Susan Meiselas, Marc Pataut et Gilles Saussier.

**Mots clés:** Dialogie, photographie documentaire, anthropologie visuelle, zone, zonard, marges urbaines, Allan Sekula, Susan Meiselas, Marc Pataut, Gilles Saussier, Mikhaïl Bakhtine

## Résumé en anglais

Dialogy was developed in the 1920s by the Russian literary theorist Mikhail Bakhtin. He developed the concept in order to study the works of Dostoyevsky, before extending it more generally to communication.

In the artistic context, dialogy entails the representation of dialogues, favoring thick description and non-totalizing responses. In documentary photography, the author adopts a dialogic approach, recognizing the other as an autonomous subject. Dialogic works promote sustained interaction with the interlocutors in the field.

This thesis explores the dialogic approach in documentary photography from an ethnographic, methodological and epistemological perspective. The first part focuses on my own fieldwork from 2012 to 2017 with a group of "zonard.e.s": the *ZONE 54* project. The second part links the fundamental principles of dialogy, the *ZONE 54* project, and other dialogic documentary works by such photographers as Allan Sekula, Susan Meiselas, Marc Pataut and Gilles Saussier.

**Keywords:** Dialogy, documentary photography, visual anthropology, zone, street person, urban fringe, Allan Sekula, Susan Meiselas, Marc Pataut, Gilles Saussier, Mikhail Bakhtin