



Photographie documentaire et écritures numériques

Documentary photography and digital scriptures

BOUSSAADA Safa*¹

¹ E.S.A.C., Université de Carthage, Tunisie, e-mail : safa.boussaada@gmail.com

Reçu : 10/12/2021

Accepté : 19/04/2022

Publié : 30/06/2022

Résumé :

Actuellement, la photographie documentaire connaît ses jours de gloire en devenant par la succession des événements, une passion pratiquée par plusieurs photographes de tous les âges. Toutefois, la photographie de guerre n'a pas toutes les qualités que nous voulons bien lui prêter. Son côté esthétique peut déranger et la rendre moins efficace dans sa mission. De plus, elle ne peut évidemment pas être le remède miracle contre la guerre, et les événements des temps modernes. Mais elle n'est pas non plus le miroir de la réalité comme beaucoup de monde était prêt à le croire durant les événements récents. Plusieurs interrogations relatives à notre époque viennent remettre en cause son pouvoir et le rôle du photographe ; puisque notre société est devenue une société du spectacle contrôlée par les grands médias, où les spectateurs seront moins affectés par les images.

Les mots clés : Photographie documentaire, art visuel, écriture numérique, guerre, politique.

Abstract:

Currently, documentary photography is experiencing its glory days by becoming, through the succession of events, a passion practiced by many photographers of all ages. However, war photography does not have all the qualities that we want to attribute to it. Its aesthetic side can disturb and make it less effective in its mission. Moreover, it obviously cannot be the miracle cure against war, and the events of modern times. But it is also not the mirror of reality as many people were prepared to believe during recent events. Several questions relating to our time call into question its power and the role of the photographer; since our society would have become a society of the spectacle; since our society has become a spectacle society controlled by the mainstream media, where the spectators will be less affected by the images.

Keywords: Documentary photography, visual art, digital writing, war, politics.

*BOUSSAADA Safa.



1. INTRODUCTION

Apparue vers 1990, l'image numérique a entraîné, en à peine une décennie, un bouleversement de l'industrie de la photographie. La révolution numérique concerne tous les domaines de la transmission de l'information, qu'elle soit visuelle, écrite ou sonore.

En effet, la photographie documentaire n'a jamais enregistré naturellement le réel : illusion d'autant plus puissante lorsque nous évoquons la photographie de presse : elle le produit. L'enregistrement du réel est un projet en perpétuelle évolution. Aujourd'hui l'image numérique nous paraît plus appropriée pour capturer le monde dans lequel nous vivons, alors même que l'empreinte analogique remplissait parfaitement ce rôle il n'y a pas longtemps.

Toutefois, le succès prodigieux et rapide de la photographie numérique auprès du public s'explique par plusieurs facteurs. L'utilisateur possède enfin un complet contrôle de la chaîne de production de l'image et de la prise de vue. Ce contrôle renforcé s'exprime par la visualisation immédiate de l'image réalisée.

Bien que, l'étape de la prise de vue n'est plus qu'une opération parmi d'autres dans une chaîne complète de manipulation de l'image, « où le numérique possède une ductilité et une malléabilité sans commune mesure avec les anciennes photographies argentiques. Insérée avec facilité dans la chaîne numérique, elle bénéficie de nouvelles capacités de stockage désormais générées par les techniques informatiques¹ (Bajac, 2010, p. 104)».

De ce fait, la prise de vue de documents destinés à la presse va voir sa nature profonde fondamentalement transformée. À ce propos, plusieurs critiques expliquent que les transactions photographiques sont aujourd'hui principalement numériques, autorisant techniquement des manipulations, aux impératifs du marché médiatique et au désir de se comporter en *bons professionnels*, améliorant quand il le faut la qualité de la manière brute qu'ils ont à traiter.

De même, Donald Trelford, ancien responsable photo de l'hebdomadaire britannique *The Observer*, a déclaré dans *The Independent* du 20 août 1998 qu'il est plus grave de mentir avec des images qu'avec des mots. « *Parce que les gens pensent que l'appareil photo, la caméra, ne peuvent pas mentir.* » Dit-il dans le cadre d'un article consacré à l'invasion du truquage dans la photographie de presse. Comme l'indique Edgar Roskis aussi « on a toujours pu faire dire n'importe quoi à une image, on peut désormais en tirer n'importe quelle autre image. Tout cela participe d'une décrédibilisation dramatique de l'instantané en particulier, et de l'information en général² (Roskis, 1998, p. 24) ».



Dans cet ordre d'idées, le photographe Yan Morvan a cité quelques points qui résument le bouleversement des pratiques et philosophies de la profession de photographe documentaire suite à l'avènement du numérique :

- La vitesse de transmission des images photographiques d'actualité va impliquer une redéfinition du reportage magazine. (Traitement en amont ou en aval de l'événement) : Les sujets « argentiques », devenus « haut de gamme », imposeront une approche plus fouillée et journalistique des événements.

- L'arrivée des boîtiers numériques de deuxième génération, qui sont performants et peu coûteux, et des moyens de transmission instantanés, vont permettre de rivaliser en vitesse avec les chaînes de télévision pour la presse quotidienne.

- Les bases de données vont croître en importance pour gérer les fonds d'archives tant argentique que numérique tels que les agences de presse Corbis, Getty, Hachette.

- Les bases de données consultables sur Internet vont accentuer la divulgation des images.

- La mondialisation des produits, des marchandises, des biens et des valeurs uniformisés fait de l'image le vecteur idéal de la société de la consommation et un produit au maximum de la valeur ajoutée.

- La disparition pour un certain temps d'images de qualité traditionnellement réservées à l'exposition, l'édition et l'affichage, pour des événements d'actualité couverts essentiellement en numérique.

2. L'image spectaculaire à l'ère du numérique

2.1 Les photographes face à la révolution numérique

Il est vrai que le statut technique de l'image photographie documentaire a connu des changements divers, mais nous allons analyser des séries photographiques numériques d'Abou Ghraïb pour expliquer un autre volet de l'écriture numérique dans la photographie documentaire.

Tout d'abord, avec l'avènement du numérique, la photographie documentaire a basculé dans la notion de la spectaculaire image de l'événement. Par image spectaculaire, nous ne nous référons pas uniquement aux pratiques des médias.

Certes, beaucoup de critiques limitent à tort leur conception du spectacle, et par conséquent leur analyse du rôle prédominant que joue le visuel dans les relations sociales modernes. Nous utilisons plutôt le terme pour désigner un certain ordre systémique de perceptions et de connaissances à travers les images, le récent succès du capital dans la



réification de la conscience individuelle à travers les représentations, assurant un marché toujours plus ramifié et standardisé de subjectivités échangeables, avec un ensemble d'identifications malléables indéfiniment.

De toute évidence, les images sont vitales pour observer un monde moderne dans lequel les relations sociales sont fondées uniquement sur la production de marchandises. Toutefois, l'observation directe et la détermination des événements par les individus eux-mêmes est remplacée par la contemplation passive d'images. C'est dans cette attitude, vécue devant l'image/spectacle, que l'expérience humaine en vient à être vécue en seconde main, dans et à travers le domaine de la représentation. Et comme le spectacle donne une illusion de cohérence à la réalité disjointe et fragmentée de la vie quotidienne, La réalité se transforme finalement en images qui transforment ainsi le sujet en simple spectateur d'une part et un consommateur d'autre part.

C'est le paradoxe de l'image/spectacle numérisée d'aujourd'hui. Sa promesse d'un accès total et constant à travers l'image visuelle, est systématiquement écartée par l'immensité et le rythme de la surproduction d'images qui caractérisent la guerre d'aujourd'hui.

De plus, le philosophe français Didi Huberman indique que le bombardement intensif de notre conscience, ne sert qu'à submerger des téléspectateurs déjà hypnotisés par d'incessants assauts de matériel visuel. Ainsi, le spectacle vise à maintenir notre réflexion au niveau des émotions passagères. Pour utiliser les propos d'Adorno, il indique « une conscience aveugle à tout passé historique, à toute la mise en condition de soi, et pose comme absolu ce qui existe de façon contingente³ (Theodor W. Adorno, 2005)».

Dans le cas d'Abou Ghraib, par exemple, la diffusion photographique spectaculaire des abus localise effectivement le débat. Les photographies ont un sens dans la nature temporelle étroite du « scandale » et ne font que nous entraîner émotionnellement dans le sens de la condamnation morale des auteurs immédiats.

La diffusion publique des clichés photographiques d'Abou Ghraib a été marquée par un sentiment répandu d'absence de sens au moment de leur création. La façon dont ces incidents, aux États-Unis, ont dépassé les récits conventionnels, où on les considère comme des incidents particulièrement modernes.

En outre, les tortures d'Abou Ghraib ont été immédiatement reformulées en événements traditionnels pour les rendre compatibles avec les récits conventionnels.

En effet, ces photographies sont restées étroitement liées à la notion conventionnelle de « document » qui leur permet en permanence de promulguer l'événement des tortures, sans contester fondamentalement aucun des éléments qui servent à limiter le sens de



l'événement.

De ce point de vue, si jusqu'ici l'image a été abordée du point de vue de sa production, il faut maintenant analyser la question de l'image documentaire du point de vue du spectateur.

L'image documentaire numérique fonctionne dans deux temporalités. Ce médium s'adresse à un public actuel qui cherche à l'inscrire dans une situation qui lui est souvent inconnue, mais participe aussi à l'archive, c'est-à-dire à la consommation reportée dans le futur. Parfois, c'est même la première motivation, car la photographie permet de saisir plus facilement les variations du monde qui change de plus en plus vite. L'archivage, et son usage pour explorer les modifications du paysage en particulier, est inévitable à la pratique documentaire et revient aujourd'hui avec une grande profondeur : La fragilité de la conservation des images numériques, qui est proportionnelle à leur fluidité de diffusion, pose évidemment un problème qui dépasse la photographie.

Auparavant, les choses étaient assez simples : nous gardons au minimum les négatifs ; pour le reste, en général une institution de presse (Time), une agence (Magnum), ou une bibliothèque/musée a pris en charge l'archivage et l'indexation minimale, y compris la conservation des impressions (planches de contact ou tirages classiques).

De ce fait, cela devient un problème politique et théorique que le photographe doit aborder en même temps que son projet. Un volet important du projet est donc invisible et ne parle pas correctement de l'image dans sa matérialité ou dans son contenu formel, mais dans son statut.

En définitive, les nouveaux modes de distribution achèvent une seconde révolution de la valeur, aussi importante qu'elle l'était à l'époque avec l'avènement de la reproductibilité technique. Avec l'extinction du support physique de l'image, l'admiration de l'objet a disparu, mais sa valeur sociale et intrinsèque n'a pas été affectée.

De plus, l'image documentaire est vue dans un contexte hétérogène de flux d'images que l'émetteur ne contrôle pas ; qu'elle est souvent vue seule car il est très difficile de voir des séries d'images dans l'espace internet. Pilier du documentaire classique, l'essai photographique, a presque disparu et les diaporamas proposés par les journaux sont loin d'avoir l'effet narratif de plusieurs pages de magazine.

Toutefois, il faut bien mentionner l'influence marquante des réseaux sociaux, et plus généralement les technologies numériques de l'information, qui se caractérisent comme la nouvelle frontière des photographes documentaires. Si certains photographes continuent à utiliser la photographie argentique en prise de vue, la diffusion de leurs clichés va être assez compliquée, car les sites personnels, qui sont souvent intacts,



permettent de découvrir le travail du photographe, de saisir sa philosophie et de le contacter. C'est pour cela que nous remarquons la présence d'un lien indispensable entre les commanditaires et le professionnel. Souvent, ils sont complétés par des pages sur Facebook, mais celles-ci se présentent plus comme un espace de socialisation entre photographes professionnels et une construction variée et un moyen de contrer l'isolement grandissant des photographes dans un monde de production désinstitutionnalisé, qu'un vrai mode de promotion externe.

Pour un grand nombre d'usages professionnels, le numérique, pour sa rapidité et sa maniabilité, s'est imposé, bouleversant l'économie de la presse et de l'image d'illustration. Dans cette phase de mutation de l'argentique au numérique, les agences filaires tels que Reuters, AFP, AP., possédant des moyens financiers plus conséquents, ont renforcé leur position et rendu souvent extrêmement précaire la situation de nombre d'agences indépendantes. Ces dernières sont devenues les proies de grands groupes d'images, récemment créés, conscients du caractère stratégique du contrôle de l'image dans nos sociétés modernes.

À ce propos, n'oublions pas le mode de diffusion des galeries d'images, ou « diaporamas », que proposent tous les grands médias d'actualité. C'est ici que se vit aussi la convergence médiatique qui est devenue plus visible et dominante dans le domaine du photojournalisme et le documentaire.

De nos jours, le photographe documentaire ne se sent plus attaché à un seul média, qu'il importerait de traiter de la manière la plus pure possible et de n'accompagner que de légendes écrites, mais il peut combiner la photographie et la vidéo, les images et le son, voire associer à son reportage d'autres documents, comme dans la récente exposition de Gary Knight, *Invasion : Diaries and memories of war in Iraq*⁴ (Tim McLaughlin , Gary Knight , Peter Maass, 2013) sur la guerre d'Irak au Bronx Documentary Center. Ces changements, à leur tour rendus possibles par la technologie, sont autant de tentatives pour renouveler le récit et toucher de nouveaux publics.

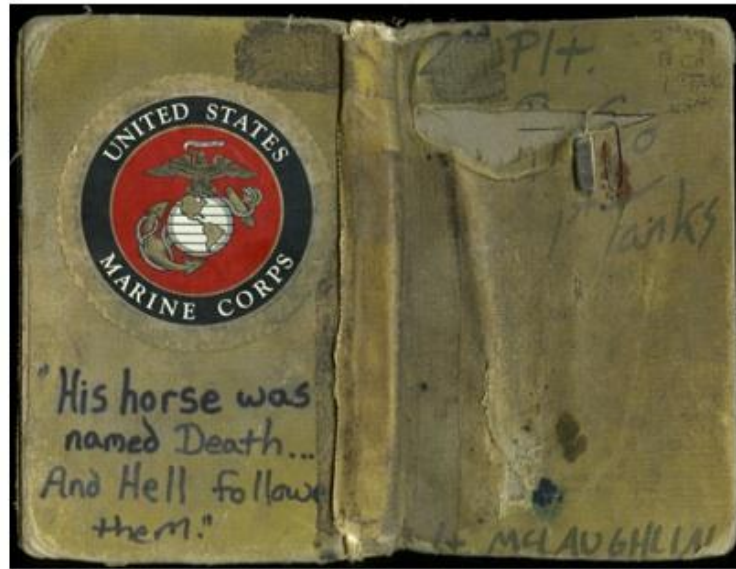


Fig. (1): (Tim McLaughlin , Gary Knight , Peter Maass, 2013) Photographie de Gary Knight. Exposition « *Invasion : Diaries and memories of war in Iraq* » sur la guerre d'Irak au Bronx Documentary Center.

2.2 Cas d'étude : Entretien de Yan Morvan avec Patrick Robert

Afin de mieux comprendre le travail des photographes lors de l'arrivée du numérique, nous allons se référer à l'entretien du photographe et écrivain Yan Morvan avec le reporter Patrick Robert, qui a couvert la plupart des grands événements internationaux et il a été considéré comme l'un des rares photo reporters français à être présent sur tous les terrains de guerre.



Fig. (2) et (3) : (Tremblais, 2013) Photographies de Patrick Robert, l'armée tchadienne au Mali.



Tout d'abord, Patrick Robert indique que les agences, comme Corbis Sygma par exemple est équipée depuis 1993 d'ordinateurs, de scanners, et de téléphones satellites, qui n'étaient utilisés à l'époque que dans les cas d'événements importants ou de commandes spéciales de magazines.

Or, il s'est avéré que chaque fois que les photographes portaient les mains vides, ils regrettaient une fois sur place de ne pas être équipés en numérique, parce que l'histoire évoluait ou quand le séjour se prolongeait.

De plus, il indique que l'utilisation d'un matériel collectif n'est pas sans présenter des inconvénients, des problèmes de configuration ; ce sont les raisons qui ont laissé le photographe opter pour l'achat d'un ensemble d'équipements en 1997 pour une utilisation personnelle : un système de transmission, un scanner, un modem et un labo en kit couleur permettant de faire ses développements dans sa chambre d'hôtel lors d'un déplacement.

Le photographe ajoute qu'il utilise ce matériel que si des concurrents transmettent le même événement, ou en période de bouclage de magazines. Les concurrents directs de Corbis Sygma, Sipa et Gamma sont les agences AFP et Reuters qui transmettent chacun près de quinze images par jour. « Nous ne sommes que trois ou quatre chez Corbis Sygma à être équipés individuellement. Le revers de la médaille est que le matériel devient très rapidement obsolète ; il faudrait le renouveler tous les deux ans, alors que celui de l'agence est sans cesse renouvelé⁵ (Yan Morvan, 2007, p. 153) ».

En outre, Patrick Robert mentionne que malgré l'arrivée du numérique, il existe des inconvénients lors de l'utilisation du nouveau matériel. Tout d'abord, le photographe est la plupart du temps confronté à des problèmes techniques, surtout dans les cas où un nouvel élément est ajouté à la chaîne, à quoi il faut les risques de panne. Ensuite, les problèmes traditionnels sont liés à l'ordinateur (logiciels, mémoire), au scanner, au moteur (protocole de transfert) et d'autres. Côté manuel, il y a souvent des problèmes au séchage dans la manipulation des films. En général, le photographe indique que « dans les meilleurs des cas, il faut quatre à cinq heures pour les envoyer⁶ (Yan Morvan, 2007, p. 153) ».

D'ailleurs, avec les appareils numériques disparaissent les inconvénients liés aux deux étapes cruciales que sont le développement des films et leur numérisation au moyen du scanner. De plus, il reste des contraintes liées à des techniques notamment celles des capteurs numériques qui ne sont pas encore assez performants durant les années 90. « Le jour où, au moyen d'un boîtier numérique, on produira des images de qualité équivalant aux images argentiques, je n'aurai alors plus aucun état d'âme. En amont de l'image



publiée, ce que j'appelle *la cuisine technique* a peu d'importance. L'important est photographie finale⁷ (Yan Morvan, 2007, p. 153) »

Aujourd'hui, en termes de qualité de reproduction, l'équivalence entre boîtier numérique et argentique n'existe pas. Cependant, il arrive que la presse se contente d'images médiocres parce qu'elles arrivent les premières.

De surcroît, le photographe explique que son investissement en matériel n'a pas été rentabilisé et les photos transmises numériquement n'ont pas été systématiquement publiées. « Il y a une part de bluff aujourd'hui dans l'encouragement à l'utilisation du numérique. Je ne suis pas convaincu que cette course soit bénéfique à la profession ni à la presse en général⁸ (Yan Morvan, 2007, p. 153). »

De ce fait, le photographe travaille plus et dort moins car tous ses travaux supplémentaires se font la nuit, il n'est pas plus payé et ses photographies ne sont pas meilleures. Il n'y a pas plus de publications dans les journaux. En revanche, ce choix a permis à Patrick Robert d'être à la pointe de la technologie, il a acquis les compétences nécessaires et les journaux savent qu'il peut leur fournir ce dont ils ont besoin.

Pour en finir, malgré les différentes évolutions citées par le photographe, il indique que la réussite du photographe documentaire ne dépend pas que de la technologie. D'ailleurs, sur les événements spontanés et courts, chacun a sa chance. En revanche, sur les événements à long terme, comme les conflits prévus ou prévisibles, il est plus difficile d'entrer en compétition car tout le monde se retrouve sur le coup.

De plus, Patrick Robert indique qu'il reste l'anticipation lors de la couverture médiatique et qu'il faut réaliser des reportages de fond, tout en sachant qu'ils ont une place restreinte dans les journaux. Il conclut ses propos par indiquer que « Nous vivons la fin d'une époque. Ce qui est sûr, c'est que la technologie à venir sera déterminante⁹ (Yan Morvan, 2007, p. 153) ».

3. L'image numérique en guerre : les photographies d'Abou Ghrib comme un exemple représentatif

3.1 « Documents gênants »

Le 17 septembre 2004 s'ouvrait à New York l'exposition *Inconvenient Evidence* (Mizgala, 2005) ("Documents gênants"). Parmi le corpus des photographies de la prison d'Abou Ghraïb publiées depuis le printemps, l'*International Center of Photography* avait sélectionné dix-sept images, toutes issues de « sources numériques¹⁰ (Gunthert, 2015)». Bien que disposées sur des étiquettes noires avec leurs légendes se détachant en lettres blanches, les planches produites pour l'occasion, feuilles de grand format avec de larges bordures autour de formats rappelant les tirages de presse classiques, étaient simplement clouées au mur et non encadrées. Malgré cet attachement aux codes habituels des expositions d'art, il était clair qu'il s'agissait de témoignages et d'icônes historiques importants.

An Iraqi prisoner was made to stand on a box for about an hour. He was told that he would be electrocuted if he fell, November 4, 2003.
Photographer Unknown; originally published by The New Yorker, May 10, 2004.



Behrouz Mehri, An Iranian couple walk past mural paintings depicting scenes from the torture of Iraqi prisoners by US soldiers at the Abu Ghraib prison near Baghdad, on a major highway in the Iranian capital Tehran, June 1, 2004. © Behrouz Mehri/AFP/Getty Images

Fig (4) et (5): (Mizgala, 2005) "Inconvenient Evidence, Iraqi Prison Photographs from Abu Ghraib", International Center for Photography, New York. Exposition du 17 Septembre au 28 Novembre 2004.



L'accès aux photographies de la torture d'Abou Ghraib dans cet état exceptionnel n'est pas évident. De ce fait, les auteurs des monuments picturaux qui ont façonné l'histoire du photojournalisme sont pour la plupart des professionnels aguerris. Au contraire, les photos de la prison irakienne ont été prises en privé par des amateurs. Cependant, ce trait ne les isole pas radicalement du paradigme, car il contient quelques exemples notables d'incarcération dans des conditions non professionnelles.

Néanmoins, ce sont les premières images numériques à apparaître dans la série des photographies les plus célèbres de notre temps. Auparavant, l'arrivée de cette technologie était décrite comme un changement de nature de la photographie, censé remettre en cause son caractère d'authenticité, l'accueil réservé aux images d'Abou Ghraib peut surprendre. L'utilisation de ces images comme support de stockage confirme qu'elles sont considérées comme applicables au système d'enregistrement.

En novembre 2003, l'agence de presse Associated Press a publié un article qui dévoile les actes de la torture, les traitements inhumains et les exécutions qui ont lieu dans la prison irakienne, témoignages d'anciens détenus à l'appui, mais cela passe relativement inaperçu.

Certes, ce qui va emmener Abou Ghraib à la connaissance du public, c'est l'émission de CBS News nommée "60 Minutes II" et qui a diffusé le 28 avril 2004 un court sujet dans lequel apparaissent de premières photographies qui tourne autour "des américains ont fait ça à des prisonniers irakiens". C'est avec cette réplique que s'ouvre le reportage. Nous voyons une silhouette d'un prisonnier cagoulé, perché sur un carton où des fils pendent de ses mains. Un soldat américain lui disait que s'il tombait de son estrade, il serait électrocuté.



Fig. (6) : Images capturées de l'émission télévisée "60 Minutes II".

Photographies publiées d'Abou Ghraib, 28 avril 2004.

Le journaliste américain Dan Rather, indique que la plupart des clichés photographiques révèlent des soldats américains qui souriaient devant l'objectif de la caméra et que parfois, ils font le signe du pouce en l'air comme victoire, comme l'a fait Lynndie England, devant un prisonnier nu assis sur un autre homme.

Puis, le 30 avril, le journaliste d'investigation américain Seymour Hersch a écrit un article dans le *New Yorker* sous le titre "Torture at Abu Ghraib", dont le texte était rédigé sur le site du journal, accompagné de la reproduction de neuf clichés¹¹ (Gunthert, L'image numérique s'en va-t'en guerre, 2004, p. 2).

Par rapport aux images proposées par l'hebdomadaire de la première sélection diffusée par CBS, nous remarquons qu'elles ont accentué la dimension sexuelle de l'iconographie. Face à la polémique médiatique, la station a décidé le 5 mai de mettre en



ligne les documents, soit quatorze images, dont une empruntée au New Yorker. Les deux agences de presse ont proposé des séries photographiques qui se recoupent largement : sept images qui sont identiques, deux sont des variantes, contenant de légères différences de cadrage, de dominante ou d'aspect qui indiquent que les deux groupes d'images sont distincts et proviennent de sources différentes.

3.2 Impact de la photographie numérique d'Abou Ghraib sur le champ politique et médiatique

Nous commencerons par une question. Pour quelle raison les clichés photographiques des prisonniers de la prison irakienne, brutalisés par les soldats américains sont-elles exposées que d'autres images aux États-Unis, pour montrer les horreurs de la guerre américaine en Irak ? Les brutalités américaines dans la ville irakienne de Falloujah (seulement trois semaines avant la diffusion des photos), qui comprenaient l'utilisation d'armes prohibées et ont entraîné la mort de milliers de personnes, n'ont pas eu l'attention du discours public au même titre que l'attention accordée aux atrocités faites par les États-Unis dans la prison irakienne. Mais pourquoi devrait-on se concentrer sur Abou Ghraib ?

« L'ampleur du massacre de Falloujah est, après tout, si forte que les médias progressistes ici et ailleurs ont affirmé qu'il est *notre* Guernica – « l'inoubliable monument à la brutalité et à la surenchère de cette décennie¹². (Greeley Robin Adèle, Michael R. Orwicz, 2008) ». Certes, depuis le lynchage de civils à Falloujah le 31 mars jusqu'à la vision inédite des cercueils de soldats, une série de photographies choquantes a été à la une du *Seattle Times*, le 27 avril, a préparé cette inversion de tendance.¹³ (Gunthert, L'image numérique s'en va-t'en guerre, 2004, p. 3).

Selon un sondage réalisé par CBS et le *New York Times* entre le 23 et le 27 avril, plus que la majorité de citoyens américains condamnent la manière dont le gouvernement conduit le conflit. Le terrain est maintenant propice pour remettre en question les buts et les méthodes de la guerre.

En outre, la véritable importance des images d'Abou Ghraib ne se caractérise pas dans son horreur, en dépit de ce que prétendent les critiques de gauche de George Bush. C'est plutôt le fait même de montrer cette brutalité, de véhiculer une image tangible de la réalité inacceptable du pouvoir d'État et de la faillite de ses prétentions cyniques à gagner les cœurs et les esprits du peuple irakien, qui donne à ces photographies leur force politique.



La réaction initiale de la gauche aux photographies d'Abou Ghraib a été le choc, l'horreur et l'incrédulité, une sorte de mépris, qu'un critique a résumé ainsi : « Je ne savais même pas ce que je regardais. Je ne les ai pas reconnues, car je n'avais jamais rien vu comme elles¹⁴. (Strauss, 2004) ». Le statut des photographies et les scènes qu'elles contiennent ont été entièrement inattendues et indéchiffrables. Étaient-ce des documents officiels ? Des trophées de guerre ? Des instruments usuels pour les interrogatoires ? Ces images montraient des épisodes fragmentaires et une mise en scène aussi étrange que familière, dont le sens remettait d'abord en cause les arguments habituels qui assurent une pensée cohérente.

L'historien Bill Nichols a récemment noté que : « Le paradoxe est que de tels signes continuent à porter du sens, comme exemple de la non-signification. Cela crée un dilemme radical : comment comprendre ce qui ne peut être compris avec les règles habituelles du discours ou de l'action, mais qui joue un rôle-clef pour illustrer où se situent les frontières, où commencent l'illogique, l'irrationnel et l'inhumain¹⁵ (Nichols, 2007, p. 94)».

Dès le début, l'événement d'Abou Ghraib a été soulevé dans le débat public à travers la rhétorique du nationalisme. L'administration du président américain Bush a rapidement pris ses distances avec l'évidence visuelle en mettant en scène le spectacle de l'américanité.

De ce fait, à l'instar de la guerre globale contre le terrorisme, les attaques contre l'Afghanistan et l'Irak ont été formulées comme des incursions nationales pour une série d'intérêts prétendument nationaux. L'État a immédiatement balayé les atrocités, citant l'image de la nation : « *Ceci n'est pas l'Amérique*. » a affirmé Bush peu de temps après la publication des photos. « Le peuple américain a été horrifié par les abus sur les détenus à la prison d'Abou Ghraib en Irak. Ces actes [...] étaient incompatibles avec notre politique et les valeurs de notre Nation¹⁶ (Bajac, 2010, p. 104)».

En outre, la valeur des images comme actes d'accusation morale est, pour la gauche, intimement liée à leur caractère présumé factuel, leur représentation du réel, qui est elle-même garantie par l'apparente objectivité des photographies. Cette prétention à la vérité dépend en grande partie du fait que les photographies prennent la forme de fragments, c'est-à-dire un ensemble de segments visuellement indistincts qui montrent un « événement » comme un déroulement apparemment impromptu d'incidents et d'événements partiels. Ceci, en même temps que leur apparence de photos numériques discrètement diffusées par l'État lui-même à travers des circuits extérieurs au contrôle du gouvernement, tend à leur assurer un statut ; c'est comme c'était la preuve d'une réalité



confuse et détournée derrière les mensonges soigneusement organisés du gouvernement.

Ainsi, après la publication des deux premières séries d'images, de nombreuses agences de presse ont participé à la course aux photographies contenant des scènes de torture. Elle reste la caractéristique la moins reconnue, mais la plus spécifique de la pratique récente de la photographie numérique qui peut aider à clarifier la question de savoir comment ces images ont été réalisées.

Quoi qu'il en soit, nous pouvons également répondre à cette analyse en interrogeant les nouveaux caractères de la photographie. De plus, le mode numérique a fait perdre la valeur de l'instantané : une photo peut être enregistrée, supprimée ou conservée sans autre conséquence que la consommation d'espace de stockage. Cette capacité nécessite des tests supplémentaires, et c'est sans doute l'une des découvertes les plus satisfaisantes du nouveau support de comprendre qu'une image est pratiquement gratuite. Cela change spécifiquement la façon dont nous prenons des images.

La perception du processus de la prise de vue change : le moment privilégié de la pratique cinématographique perd son aura. La photographie numérique rend la photographie libre et gratuite, c'est-à-dire sans signification.

En somme, la séquence d'événements qui se construit autour des images d'Abou Ghraib de l'automne 2003 au printemps 2004 représente une situation exceptionnelle qui est peu probable de se reproduire sous une forme proche. Ses conséquences politiques restent à évaluer.

De même qu'elle contredit les critiques qui laissent présager le déclin de notre sensibilité aux images, la disparition de leur capacité à nous émouvoir et à générer de la compassion. Cela réfute les prédictions selon lesquelles l'entrée dans l'ère de la photographie numérique devrait nous éloigner des facultés d'attestation de l'enregistrement. Après tout, elle démontre de manière exemplaire que l'image numérique appartient à l'histoire de la photographie, dont elle démontre la fonctionnalité et les principes. Ainsi donc, nous pouvons admettre que Abou Ghraib a fait entrer les photographies numériques dans l'Histoire.



4. CONCLUSION

Comme nous l'avons montré dans quelques reportages photographiques, la photographie documentaire se présente comme un acte politique qui dévoile comment la guerre dans le monde arabe était représentée puisque ce sont les photographes qui documentent l'horreur des conflits.

D'ailleurs, le mythe du photographe documentaire s'est alors imposé et nous avons essayé de démontrer à quel point cette profession était particulière, surtout lors de l'avènement du numérique où nous avons expliqué les impacts des nouvelles technologies sur la diffusion des images d'une part, et sur les événements socio-politiques d'autre part.

Nous avons par la suite montré que le fait de documenter ou témoigner de la richesse culturelle du monde, d'un monde juste au coin de la rue et pas nécessairement à l'autre bout de la terre, montrer les dysfonctionnements profonds et souvent invisibles, d'une société qui bien souvent exporte sa violence et ses problèmes ; constitue un défi permanent à l'éthique démocratique. Nous espérons que la photographie documentaire peut retrouver sa fonction de dialogue et de changement social dans un environnement renouvelé. Ce médium a probablement le potentiel, comme indiqué, en cas de catastrophe d'où la collaboration des photographes amateurs est un parfait exemple. Néanmoins, le documentaire se cherche activement, en exploitant avec les nouvelles technologies.

Cette recherche nous a également permis de commencer à comprendre les raisons de ces prises de risque, d'où cette question se pose : pourquoi photographier la guerre ou les mouvements populaires ? À partir de ce constat, même si les difficultés du métier sont de plus en plus flagrantes, chaque photographe documentaire a foi en sa mission, celle de faire triompher la vérité.

Toutefois, nous avons évoqué aussi que la photographie documentaire n'a pas toutes les qualités que nous voulons bien lui prêter, en montrant que son côté esthétique peut parfois déranger et la rendre moins efficace dans sa mission. De plus, elle ne peut évidemment pas être le remède miracle contre la guerre, ni le miroir de la réalité.

Beaucoup d'interrogations relatives à notre époque viennent remettre en cause son pouvoir et son rôle puisque notre société est devenue une société de spectacle qui est contrôlée par les médias grand public, ferait de la guerre un spectacle et les téléspectateurs seraient moins affectés par les images.

En somme, nous devons poser la question du statut de l'image et des modalités de sa transmission à l'ère du numérique. L'image est, par définition un média ; elle implique un format qui n'est pas neutre.



Animé ou fixe, le support de l'image, peut influencer la nature du propos qu'elle relaye. Souvent, l'image peut être un vecteur d'information dont le texte est un complément nécessaire.

De nos jours, le rapport au temps est bouleversé à cause de la présence massive des réseaux sociaux. L'information est propulsée et relayée simultanément dans le monde entier quelques secondes. En effet, les notions de vitesse, d'immédiateté et de réactivité contribuent à la valeur ajoutée de la production et de la réception de l'information. Face à l'omniprésence de la propagande et de la censure, il existe un besoin vital et renouvelé de vérité. Dans quelle mesure le document visuel montre-t-il ce qu'il est censé montrer ?

Au-delà du support, c'est le contenu de l'information transmise qui est en cause. La volonté de représenter la guerre n'est pas évidente, elle relève même un paradoxe : les conflits, qui conjuguent un destin collectif et de grandes incertitudes, sont les moments de l'histoire où la demande d'information est la plus urgente. Mais ce sont aussi les moments où l'information est le plus susceptible d'être biaisée, ciblée et manipulée.

5. Liste bibliographique :

Bajac, Q. (2010). *Après la photographie : de l'image argentique à la révolution numérique*. Paris: Editions Découvertes Gallimard Arts.

Greeley Robin Adèle, Michael R. Orwicz. (2008). Abou Ghraib et le spectacle de la guerre. *Savoir/Agir*, vol. 3, pp. pp. 119-127.

Gunthert, A. (2004, novembre 15). L'image numérique s'en va-t'en guerre. *Études photographiques*. Consulté le 04 19, 2019

Gunthert, A. (2015). *L'image partagée: la photographie numérique*. (Textuel, Éd.) Paris.

Jappe, A. (1993). *University of California Press Berkeley*, p. 6.

Mizgala, J. (2005, 06). Inconvenient Evidence, Iraqi Prison Photographs from Abu Ghraib. (L. P. variable, Éd.) *Ciel variable*, pp. 33-33. Consulté le 10, 01, 2021, sur <https://id.erudit.org/iderudit/20381ac>

Nichols, B. (2007). The Terrorist Event. *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, Vol. 9(Iss. 1).



Orwicz, M. R. (2008). The Pathology of Empire. *boundary 2* Duke University Press, Volume 35, (Issue 1), pp. 109–125.

Roskis, E. (1998, novembre). Le crédit perdu du photojournalisme. *Le monde diplomatique*, 24. Consulté le septembre 30, 2021, sur <https://www.monde-diplomatique.fr/1998/11/ROSKIS/4178>

Strauss, D. L. (2004). *Abu Ghraib: The Politics of Torture*. (N. A. Books, Éd.) Berkeley California: The terra nova series.

Theodor W. Adorno. (2005). *Critical models*. Columbia University Press.

Tim McLaughlin , Gary Knight , Peter Maass. (2013). *INVASION: DIARIES AND MEMORIES OF WAR IN IRAQ*. Bronx: Bronx documentary center. Consulté le 09, 28, 2021, sur <https://www.bronxdoc.org/exhibits/invasion-diaries-and-memories-of-war-in-iraq/detail>

Tremblais, J.-L. (2013). Mali : la traque aux islamistes. *Le Figaro*. Consulté le 09, 10, 2021, sur <https://www.lefigaro.fr/international/2013/04/26/01003-20130426ARTFIG00370-mali-la-traque-aux-islamistes.php>

Yan Morvan. (2007). *Photojournalisme*. Paris: Victoires Editions.

