

GOPESA PAQUETTE

**L'OEIL ET L'ÂME**  
**La formation au photojournalisme de *World Press Photo* en Inde**

Mémoire présenté  
à la Faculté des études supérieures et postdoctorales de l'Université Laval  
dans le cadre du programme de maîtrise en anthropologie  
pour l'obtention du grade de Maître ès arts, (M. A.)

DÉPARTEMENT D'ANTHROPOLOGIE  
FACULTÉ DES SCIENCES SOCIALES  
UNIVERSITÉ LAVAL  
QUÉBEC

2011

# Remerciements

De nombreuses personnes ont contribué à la réalisation de ce mémoire et méritent reconnaissance. Premièrement, je tiens à remercier mon directeur, Frédéric Laugrand, pour son soutien, sa compréhension et son honnêteté au cours des dernières années. Il a toujours su accueillir mes propositions avec le bon équilibre d'ouverture et de prudence m'obligeant à les défendre avec rigueur ou à les abandonner lorsque j'en étais incapable. Son soutien sous toutes ces formes m'aura permis de conclure ma maîtrise. Depuis mon arrivée au département d'anthropologie, plusieurs professeurs ont alimenté ma passion pour la discipline. Dès les premières années, Marie-France Labrecque et Martin Hébert ont encouragé un jeune étudiant avide de connaissances et de découvertes en fournissant des exhortations motivantes. Bernard Arcand (qu'il repose en paix) m'a permis d'entrevoir les multiples voies que peut emprunter l'anthropologie. Sylvie Poirier, m'a assuré de la valeur de l'intuition dans la démarche anthropologique. Danielle Chabot m'a enseigné l'humilité et la légèreté dans un milieu parfois plutôt austère. Marie-Andrée Couillard m'a appuyé à de multiples reprises avec une juste mesure de pragmatisme et d'enthousiasme, ce qui a été d'un grand secours au cours des années. Dans le cadre de ma scolarité de maîtrise, Jean Michaud m'a encouragé en accordant une attention prudente mais soutenue à mes formulations hésitantes me permettant ainsi d'explorer avec confiance et rigueur des pistes de réflexions parfois confuses. Je remercie aussi Isabelle Henrion-Dourcy de son écoute et d'avoir accepté d'évaluer ce mémoire. Tous les autres professeurs du département que j'ai côtoyé au cours des années méritent aussi des remerciements : Serge Genest, Bernard Saladin-D'Anglure, Louis-Jacques Dorais, Jean-Jacques Chalifoux, Michaël Elbaz, Sabrina Doyon, Francine Saillant, Abdelwahed Mekki-Berrada. Merci d'avoir contribué à mon appréciation d'une riche discipline. Une dernière pensée va à Sylvie Bourassa pour les mille et un services rendus au cours de mes études.

Outre les professeurs du département, plusieurs proches m'ont donné leur appui et leur compréhension. De longs échanges avec Philippe Messier, au regard lucide, m'ont permis de peaufiner mes réflexions. La compagnie de Karl-Stéphane Bouthillette et de Jonathan Leclerc m'a aidé à parfaire mes interrogations. L'amitié de ces personnes me reste précieuse. Je dois une bonne partie de la conclusion de mon mémoire à des discussions avec mon amie Jessica Abdelmoumene, qui a su m'encourager et me motiver lors des périodes de doute. Avec Philippe Messier et Catherine Larouche, elle a apporté une contribution précieuse à la révision de ce document.

Lors de mon terrain de recherche en Hollande et en Inde, Maarten Koets et Pablo Bartholomew ont été les premiers à m'ouvrir les portes des milieux photojournalistiques. En Inde, Anita Khemka, Sudharak Olwe et Priyanka Singh ont contribué généreusement à ma découverte d'un pays à la diversité étonnante. Leur présence a grandement facilité mon séjour.

Je dois souligner la contribution de Zeynep Devrim Gürsel, professeur assistant au département d'anthropologie de l'Université du Michigan, qui a alimenté mes interrogations sur l'anthropologie des photojournalistes avant mon départ pour l'Inde. Une fois en Inde, j'ai pu rencontrer Mark Allen Peterson, professeur associé au département d'anthropologie de l'Université de Miami, qui a été d'une aide précieuse en me permettant de mieux saisir les dynamiques mouvantes de l'industrie de la presse en Inde. Finalement, Sabeena Gadihoke, conférencière au *MJK Mass communication research centre* de l'Université *Jamia Millia Islamia* à New Delhi, m'a apporté une perspective historique inespérée de la pratique photographique indienne.

Ma mère et mon père m'ont donné leur appui indéfectible tout au long des années, alors que le regard pétillant de ma fille me motive continuellement à poursuivre mes passions.

Pour tous les gens mentionnés ici, je garde une profonde reconnaissance. Ils auront contribué chacun à leur manière à ma formation intellectuelle.

## Résumé

Ce mémoire porte sur les tenants et aboutissants d'une série d'ateliers de formation au photojournalisme dispensé en Inde par l'ONG néerlandaise *World Press Photo* (ci-après *WPP*). Le regard que j'y porte se situe au croisement de l'anthropologie de l'image et de l'anthropologie des médias d'information en étant fortement infléchi par les réflexions sur les relations de pouvoir. *WPP* se situe dans la tradition de l'esthétique sociodocumentaire qui s'est développée en Occident au cours du 20e siècle – articulant le pouvoir de véridiction de l'objectivité mécanique à la force sensible du regard subjectif en un élan de monstration réformiste – et a récemment commencé à prendre pied en Inde. Si la majorité des photojournalistes m'a semblé plutôt enthousiaste vis-à-vis la proposition de *WPP*, j'ai toutefois relevé une résistance de la part de certains d'entre eux à épouser totalement cette conception de la photographie, préférant plutôt ancrer leur pratique dans une tradition nationale indienne.

## **Abstract**

This thesis centers on a series of photojournalism workshops held in India by the Dutch NGO *World Press Photo* (hereafter *WPP*). My analytical lens combines contributions from the anthropology of the image and the anthropology of newsmedia while staying sensitive to issues of power. *WPP* is a proponent of the sociodocumentary aesthetic that developed in 20<sup>th</sup> century western photography – linking the truth claim proposed by mechanical objectivity with the sensible force of the subjective eye in a reformist impulse – and was proposed to Indian photographers at the turn of the 21<sup>th</sup> century. Most were eager to adopt *WPP*'s proposed vision of photography, while some had a slight resistance to it, preferring to link their practice to a national Indian tradition. This split loosely followed generational lines, both sets of photojournalists projected themselves into different areas – global and local – while articulating their practice to a heightened individuality.

## Table des matières

Remerciements.....	II
Résumé.....	i
Abstract.....	ii
Table des matières.....	iii
Introduction.....	1
Chapitre 1 Théories et concepts.....	6
Introduction.....	6
Formation : jeux de pouvoir.....	8
Photo : Anthropologie de l'image.....	15
Journalisme : Anthropologie des médias.....	24
Cadre conceptuel.....	31
Considérations d'ordre méthodologique.....	32
Chapitre 2 Contextes et institutions.....	40
Introduction.....	40
La constitution des pratiques photographiques.....	41
Quelques éléments constitutifs des cultures visuelles indiennes.....	60
Institutions.....	67
Conclusion.....	81
Chapitre 3 Quelques portraits de photographes.....	82
Première rencontre avec Raghu Rai la popstar de la photographie indienne.....	82
Portraits de photographes.....	96
Conclusion.....	109
Chapitre 4 Esquisses d'un portrait de groupe.....	113
Le photojournalisme selon World Press Photo.....	113
Le favori et le cancre : Analyse comparée des photographies produites lors des ateliers.....	118
Motivations et aspirations des photojournalistes participants.....	125
Conclusion.....	143
Conclusion.....	145
Bibliographie.....	150
Annexe.....	170



## Introduction

At first I felt that my work wasn't strong. I was lost and didn't know how to put things together. *World Press Photo* was so intense and impressive, at the end of the day it was like « Man we are nowhere in photography, we have to do so much ». It was a platform to see work from different parts of the world. We told ourselves « Look this is how it should be ». We got inspiration and felt such a kick. It was a real thrill. At the end of the day we were all charged up.

(Harish Tyagi, photographe en chef du sous-continent indien pour le *European Press Photo Agency*)<sup>1</sup>

Harish Tyagi fut un des participants aux ateliers de formation au photojournalisme donnés par *World Press Photo* (ci-après *WPP*) entre 2001 et 2003 en Inde. Le mélange d'enthousiasme et d'autodépréciation de ses propos reflète le sentiment de plusieurs des photojournalistes ayant participé comme lui aux ateliers et que j'ai rencontrés lors de mon séjour en Inde en 2008. Ils se mesuraient aux standards établis par les institutions photojournalistiques occidentales qu'ils ont pour la plupart découverts lors des ateliers. Ce mémoire traite du rapport particulier qu'entretiennent des professionnels de l'information visuelle pratiquant en Inde avec les institutions journalistiques transnationales basées dans les pays occidentaux. Les ateliers de *WPP* donnés en Inde sont ma porte d'entrée vers ces questions. Ceci découle d'une longue interrogation de ma part sur la représentation photographique de groupes culturels que nous voyons rarement autrement qu'à travers des images produites par des gens qui leur sont étrangers. Si je m'attarde aujourd'hui à l'ONG néerlandaise *WPP*, c'est parce que dans l'année précédent le début de ma recherche je fus exposé à une critique hétéroclite dirigée à son encontre. Ceci n'a rien d'étonnant étant donnée la visibilité internationale dont jouit cet organisme influent surtout connu à travers un prestigieux concours annuel de photographie de presse.

Les critiques formulées s'inscrivaient en partie dans une lecture postcoloniale de la domination symbolique des institutions occidentales sur les anciennes colonies. Un des critiques les plus incisifs était Shahidul Alam, un photojournaliste bangladaïsi qui entretenait une collaboration de longue date

---

<sup>1</sup> Entrevue Harish Tyagi 11/11/08.



avec l'ONG tout en la pressant sur la question de l'iniquité politique et épistémologique. Dans une conférence donnée lors du colloque *Global Photographies : Histories/Theories/Practices*, en juin 2007 en Irlande, il avait détaillé sa position : *World Press Photo* perpétuait une violence symbolique en jugeant la production photojournalistique internationale selon des critères de validité constitués dans le contexte socioculturel de l'histoire occidentale tout en propageant cette vision de la photographie à travers ses programmes de formation. L'ONG n'était que le reflet du système économique politique des médias occidentaux qui imposaient les termes de la représentation des peuples du monde<sup>2</sup>.

Une des manifestations de cette influence se trouve dans la tradition de la photographie sociodocumentaire, dont les tenants parcourent le monde depuis des décennies constituant en quelque sorte les archives visuelles de la conscience sociale de la sensibilité libérale (Rosler 2003: 261). Les questionnements explorés lors de cette recherche visent initialement à saisir le degré d'extension du rapport à la photographie comprise dans la tradition de la photo sociodocumentaire et le rôle qu'y jouent certaines organisations transnationales, comme *WPP*. Avant de partir sur le terrain, j'ai circonscrit mon objet de recherche : les ateliers donnés en Inde sous l'égide de *WPP* entre 2001 et 2003. Je n'en connaissais pas grand-chose, mis à part le recueil regroupant les travaux des photographes participants que j'avais feuilleté chez Zijah Gafic à Sarajevo. Ce recueil pâlisait en comparaison des monographies des photographes renommés que j'avais aussi regardées. Ce n'était rien d'impressionnant si j'en restais aux critères canoniques de la photo sociodocumentaire, mais ces photographes étaient en apprentissage et avaient le temps de parfaire leur pratique. Suite à cette dépréciation initiale, j'en vins à questionner les critères avec lesquels j'avais jugé leur travail. Pour quelles raisons les canons esthétiques occidentaux étaient-ils plus valorisés? Ma formation en anthropologie me fournissait certaines réponses avec sa critique de la domination symbolique de l'Occident sur le reste du monde. Les travaux d'anthropologues m'avaient ouvert les yeux aux multiples effets de la circulation des productions culturelles et de la force des discours dans lesquels ces productions sont reconstituées pour l'appréciation occidentale (Fabian 2004, Jacomijn Snoep 2005, Myers 1998, Svasek 2007). Pourtant, en revenant aux images des photographes européens et nord-américains, je ne pouvais refuser d'admettre que je les trouvais meilleures que ce que je connaissais de la photographie africaine ou indienne. Quelque chose en ces images me touchait. Je comprenais les références qu'elles contenaient. Je

---

2 Donné le 28 juin 2007, dans le cadre du colloque *Global Photographies : Histories/Theories/Practices*, 27-29 juin 2007, Institute of Art, Design & Technology, Dun Laoghaire, Irlande.

connaissais la filiation dans laquelle elles s'inscrivaient. Je m'identifiais à la démarche de leurs producteurs. En somme, je participais avec ces derniers au même complexe réseau de relations intersubjectives formant notre appréciation du beau et du bon. Nous baignions dans une culture commune. Le relativisme cultivé en anthropologie avait ses limites que je sentais dans ma chair lorsque je me trouvais devant un travail photographique. J'avais incorporé une appréciation particulière du beau et du bon qui se traduisait dans une expérience sensorielle indéniable, que plusieurs nomment l'expérience esthétique<sup>3</sup>. En bon anthropologue, je devais examiner cette question et pour ce faire je partis en Inde à la recherche d'un noeud de médiation entre différentes conceptions esthétiques.

D'emblée, je perçu *WPP* comme une expression de l'influence des institutions occidentales dans les milieux photojournalistiques. C'est le portrait que m'en avaient dressé les conférenciers de *Global Photographies* et rien n'était survenu entretemps pour dissiper cette impression. Leur programme d'éducation au photojournalisme s'inscrivait dans la mission globale de l'ONG consistant à « encourage high professional standards in photojournalism and to promote a free and unrestricted exchange of information » comme l'indique la page d'accueil de leur site Internet<sup>4</sup>. La situation me semblait donc sans équivoque : *WPP* s'inscrivait dans une longue lignée d'ONG occidentales qui allaient de par le monde inculquer la bonne manière de faire les choses<sup>5</sup>. L'ONG allait ainsi participer à la formation d'une main-d'œuvre transnationale devant alimenter l'industrie des médias d'information concentrée dans les pays occidentaux. Je cherchai donc à savoir si les photographes indiens adoptaient les paramètres d'une culture visuelle qui leur était étrangère ou s'ils réussissaient à faire valoir leurs propres perspectives dans l'économie visuelle transnationale contemporaine. En d'autres termes, comment les ateliers de *WPP* pouvaient-ils influencer leurs cultures visuelles et leur production d'images ? Pour ce faire, j'ai entrepris une démarche en deux parties. La première partie s'attarda au contexte de l'économie visuelle en délimitant les paramètres de la pratique contemporaine du photojournalisme dans les médias indiens et interrogea le rapport entre les pratiques photojournalistiques indiennes et celles des médias occidentaux. La deuxième partie se concentra sur les ateliers pour déterminer les

---

3 Voir notamment l'appel de Susan Buck-Morss pour un retour des considérations de l'expérience sensorielle dans l'art contemporain qui, selon elle, pêche par excès de conceptualisme. KESTER, G. H., 1997, « Aesthetics after the End of Art : An Interview with Susan Buck-Morss », *Art Journal*, 56, 1 : 38-45

4 Consulté sur Internet (<http://www.worldpressphoto.org/>) le 2 juillet 2011.

5 Voir ESCOBAR, A., 1995, *Encountering Development, the making and unmaking of the Third World*. Princeton, Princeton University Press. et DE SARDAN, J.-P. O., 1995, *Anthropologie et développement : essai en socio-anthropologie du changement social*. Paris, Karthala.

conditions économiques, politiques et culturelles qui les encadrent de même que les effets des ateliers *WPP* sur la pratique des photographes indiens qui y ont participé.

Ce sont ces questions qui guidèrent ma recherche de terrain en Inde et l'analyse que j'en ai tirée ne s'en éloigne pas sensiblement. Tout au long de mes recherches, j'ai cherché à dresser un portrait holistique du contexte dans lequel s'inscrivent les ateliers de *WPP* y allant d'une approche historique autant qu'ethnographique. Le mémoire qui suit est le résultat d'un séjour de 5 mois dans deux métropoles indiennes, New Delhi et Mumbai, pendant lesquels j'ai rencontré une vingtaine de photojournalistes tout en explorant leur univers professionnel. Il se découpe en 4 chapitres à travers lesquels je tente de situer les pratiques photographiques de ces professionnels tout en soulignant certaines de leurs caractéristiques. Mes visées sont plutôt ethnographiques que théoriques, quoi que toute bonne ethnographie se situe dans un cadre paradigmatique assumé. Mes interrogations ont été grandement stimulées par les théories de la pratique et ce sont ces questionnements sur la dialectique individu/structure qui ouvrent le premier chapitre dans lequel je m'appuie notamment sur les réflexions récentes articulant ces théories à l'étude des pratiques médiatiques. Suit un panorama des travaux effectués en anthropologie des images qui aident à saisir la diversité des rapports à l'image tout en soulignant certaines similarités transculturelles. Je regarde aussi ce qui s'est fait en anthropologie du journalisme qui s'applique à décrire comment la vérité journalistique est définie et contestée dans les jeux de pouvoirs entourant la production et la dissémination de l'information. Ce chapitre s'achève sur quelques considérations méthodologiques.

Dans le deuxième chapitre, je présente le contexte socioculturel et économique politique au sein duquel se situe les ateliers de *WPP*, dressant d'abord une généalogie de la tradition de la photographie sociodocumentaire esquissant ces liens tendus avec l'industrie de la presse des pays occidentaux et la manière dont elle s'est positionnée dans une opposition dialectique avec le positivisme journalistique. Par la suite, je relève quelques traits des cultures visuelles indiennes<sup>6</sup>, notamment l'articulation entre les

---

6 J'utilise le pluriel simplement pour éviter les affirmations totalisantes réduisant la diversité d'un pays de 1.21 milliards d'habitants, parlant 23 langues (incluant l'anglais qui est, avec l'hindi, une des langues officielles de l'État) et pratiquant six religions majeures en une diversité culturelle étonnante sur un territoire de 3 287 263 km<sup>2</sup>. Données du gouvernement indien consultées sur Internet (<http://india.gov.in/knowindia/profile.php> ; [http://www.india.gov.in/spotlight/spotlight\\_archive.php?id=80#mf4](http://www.india.gov.in/spotlight/spotlight_archive.php?id=80#mf4) ; <http://www.india.gov.in/outerwin.php?id=http://www.censusindia.gov.in/2011-common/censusdataonline.html>), le 2 juillet 2011.

sphères politiques et religieuses, facilitée par la notion de *darshan* (qui fut élaborée dans la foulée des luttes anticolonialistes pour ensuite être mobilisée par les nationalistes hindous puisant à la culture populaire afin de légitimer leur cause). Dans la seconde partie du chapitre, je situe l'ONG *WPP* dans le contexte historique des débats sur l'iniquité des rapports de communications entre l'Occident et ses anciennes colonies attirant l'attention sur une conception particulière du journalisme, le *development journalism*, proposée par ces derniers comme une réponse à l'hégémonie occidentale. Le chapitre termine sur un bref exposé du développement de l'industrie de la presse en Inde, de la montée des journaux en langue vernaculaire à la fin des années 1970 jusqu'aux transformations plus récentes découlant de la libéralisation de l'économie indienne qui font s'affronter deux conceptions antagonistes du rôle de la presse : un agent politique ou une entreprise profitable. J'illustre cette dernière situation par une comparaison de deux journaux, représentant chacun une de ces conceptions.

Les chapitres 3 et 4 s'intéressent aux photographes que j'ai rencontrés, le premier dressant les portraits de quelques-uns d'entre eux afin d'illustrer certaines manières dont peut se vivre un parcours professionnel dans l'industrie de la presse indienne en donnant une idée de ses dynamiques. Le chapitre 4 s'attarde un peu plus sur la pratique de l'ensemble des photographes avant, pendant et après les ateliers *WPP*, pour regarder comment ces derniers ont influencé les parcours professionnels des photojournalistes. Tout au long de ces chapitres, j'ai inséré quelques analyses visuelles du travail de ces photojournalistes afin de mettre en relief certains éléments de mon analyse. Dans ce dernier chapitre, je détaille la vision du photojournalisme transmise lors des ateliers pour ensuite explorer les diverses manières dont les photographes participants se la sont appropriée.

Le mémoire se termine avec une synthèse des principaux constats effectués lors de mon analyse tout en relevant quelques pistes d'interrogations futures. Tout au long des pages qui suivent, je tente d'éclaircir les liens qui relient photographie sociodocumentaire, relations interculturelles dans les industries des médias d'information, aspirations individuelles des photojournalistes et divers modes d'appréciation esthétique. Mon premier souci est de rester fidèle aux propos des personnes que j'ai rencontrées tout en essayant d'élucider certaines questions qui m'habitent, espérant ainsi contribuer à un champ d'études que l'anthropologie commence à investir, l'anthropologie du photojournalisme et des productions visuelles des médias d'information.

# Chapitre 1 Théories et concepts

## Introduction

À l'été 2007, j'étais à Sarajevo pour en savoir plus sur les effets du contact entre les photojournalistes étrangers et les photojournalistes locaux lors de la guerre qui a divisé la Bosnie-Herzégovine dans les années 1990. Dans mes conversations, les activités de l'organisme néerlandais *World Press Photo* (ci-après *WPP*) étaient souvent évoquées - leurs expositions tenues à Sarajevo ainsi que leur programme de développement du photojournalisme. Deux photographes avaient participé à une série d'ateliers de *WPP* et les deux en avaient tiré une expérience diamétralement opposée. Le premier dit avoir refusé de se conformer au formatage imposé par l'ONG et ce, alors qu'il était considéré comme le participant le plus prometteur. Il ne voulait pas adhérer conventions de la photographie sociodocumentaire encouragées par *WPP* et choisit plutôt de pratiquer la photographie commerciale pour les publicistes et les maisons de mode. Le deuxième, avait une reconnaissance internationale, publiait dans des revues à diffusion internationale, exposait un peu partout, recevait des prix prestigieux et est aujourd'hui représenté par l'agence américaine *Getty Images*. Il est devenu le type de photojournaliste dont *WPP* fait la promotion : un agent capable de travailler dans un style qui lui est propre tout en participant au dialogue visuel universalisant et humaniste de la photographie sociodocumentaire.

La question que je me suis alors posée était la suivante : pour quelles raisons l'un de ces photographes avait-il refusé l'idée de la photo sociodocumentaire alors que l'autre l'avait immédiatement embrassée ? Cette question constitue le thème central de mon projet de mémoire, l'acceptation et le refus du projet sociodocumentaire, la part de subjectivité qui entre dans cette décision et qui se construit dans des relations de pouvoir historiquement constituées. En commençant, ma réflexion est revenue aux travaux de Michel Foucault et de Pierre Bourdieu qui ont beaucoup écrit sur la question du pouvoir. À première lecture, leurs contributions donnent l'impression d'être ce que Sherry B. Ortner nomme des «theories of "constraint"» (Ortner 2006 : 1). Ces théories semblent a priori difficilement aptes à rendre compte de la diversité avec laquelle les peuples du monde entier ont historiquement vécu leur rencontre avec les

régimes de domination. L'histoire coloniale et celle de l'anthropologie – la discipline qui l'accompagna dans son développement<sup>7</sup> – nous fournissent de nombreux exemples des transformations surprenantes survenues à la suite du contact entre des sociétés autrefois inconnues l'une à l'autre. Les théories de la contrainte de Foucault et de Bourdieu ne peuvent donc aisément rendre compte de telles résistances par lesquelles des individus, des groupes et des sociétés entières font preuve d'*agency*. Quoi que quelque peu maladroit, le terme d'agencéité semble être celui couramment utilisé en français. Je collerai au terme anglais *agency* dont la définition courante garde des liens étroits avec la notion d'agent si importante dans la formulation anglaise. Selon le *Nouveau Petit Robert de la langue française*, agence, défini comme «l'emploi d'agent» trouverait son étymologie dans le latin *agente* – agent, alors que le Oxford English Dictionary, lie *agency*, défini comme «the faculty of an agent or of acting», à agere – to do, act<sup>8</sup>. On semble ici parler de deux modes de la même idée d'action intentionnelle. Cette question s'est aussi glissée dans les études sur l'impact de l'art, notamment avec le livre de Alfred Gell, *Art and Agency. An Anthropological Theory*, dans lequel il proposa une considération de l'*agency* des œuvres d'art qui sollicitent des réactions de la part des destinataires. Gell considère les objets d'art comme étant des systèmes d'actions dans lesquels l'*agency* est médiatisée par l'index (l'incarnation matériel de l'œuvre) qui renvoie à un prototype (ce qui est représenté ou évoqué par l'œuvre), alors que l'effet sur les destinataires (le degré d'enchantement) est tributaire de la maîtrise technique du créateur de l'index (Gell 1998).

En réaction aux théories de la contrainte, un nombre croissant de travaux se penchèrent sur la résistance des peuples dominés depuis les années 1980. Ceux-ci suscitèrent les réactions de nombreux chercheurs réfractaires à un certain penchant consistant à «translating the apparently trivial into the fatefully political» (Sahlins 1993 : 17 cité par Brown 1996 : 729). Poursuivant dans le même ton, Brown affirma que «a myopic focus on resistance, then, can easily blind us to zones of complicity and, for that matter, of sui generis creativity» (Brown 1996 : 733). Une telle affirmation ne pouvait que m'interpeler alors que je pensais aux deux photographes de Sarajevo dont les actions ne pouvaient être comprises par une considération rigide des rapports de domination / résistance.

7 Voir *Anthropology & the colonial encounter* dirigé par Talal Asad, London, Ithaca Press. 1973. Les propos de Asad furent toutefois tempérés en 1995 par Georges Stocking dans *After Taylor : British Social Anthropology, 1888-1951*. Maddison, University of Wisconsin Press et Jack Goody dans *The Expansive Moment : The Rise of Social Anthropology in Britain and Africa, 1918-1970*. Cambridge, Cambridge University Press.

8 REY-DEBOVE, J. et A. REY, 2011, *Le Nouveau Petit Robert la langue française 2011*, édition électronique consultée sur l'intranet de la Bibliothèque des sciences humaines et sociales de l'Université Laval le 2 juillet 2011.

Dans le présent travail, je souhaite donc dépasser une opposition binaire de la domination et de la résistance pour interroger davantage les relations entre les participants – indiens et étrangers – qui s'établissent dans le cadre des ateliers de *WPP* qui ont eu lieu en Inde, entre 2001 et 2003 avec la collaboration de l'organisation indienne, *National Foundation for India* (ci-après *NFI*). Pour cela, je survolerai d'abord les thèmes de la domination et de la résistance en introduisant la perspective de l'*agency* sous l'angle des théories de la pratique articulées aux réflexions de l'anthropologie visuelle et de l'anthropologie des médias. Dans un deuxième temps, je poserai les bases d'une comparaison entre les cultures visuelles qui se sont rencontrées lors des ateliers de formation, pour finalement présenter le cas qui m'intéresse ainsi que les outils méthodologiques qui me serviront pour la cueillette des données et leur analyse. Les trois sections qui suivent s'attachent chacune à un aspect de ce qu'est la formation au photojournalisme.

## Formation : jeux de pouvoir

### **Formation :**

I LE FAIT DE FORMER, DE SE FORMER. Manière dont une chose se forme ou est formée. [...] III  
ÉDUCATION, INSTRUCTION. 1 Éducation intellectuelle et morale d'un être humain  
(développement); moyens par lesquels on la dirige, on l'acquiert (éducation, instruction)<sup>9</sup>

La définition courante du terme « formation » souligne toute l'ambiguïté de la situation dans laquelle les participants aux ateliers se retrouvèrent. Quelle ligne sépare le fait de former à celui de *se former* ? En quoi l'imposition diffère-t-elle de l'acceptation ou de l'appropriation ? D'un côté, les participants et les institutions encadrant les ateliers proviennent de différents pays et de cultures inscrites dans une hiérarchie dont la longue durée historique n'a plus à être démontrée. De l'autre, les jeunes photographes indiens ont sciemment choisi de participer aux ateliers. Les représentants de *WPP* proviennent des pays occidentaux, jusqu'à récemment au centre du système-monde capitaliste (Friedman 2004a : 233, voir Friedman 2008 pour une discussion de l'éclatement de cette centralité), alors que les photographes indiens participants aux ateliers viennent d'un pays qui, jusqu'à récemment,

9 REY-DEBOVE, J. et A. REY, 2011, *Le Nouveau Petit Robert la langue française 2011*, édition électronique consultée sur l'intranet de la Bibliothèque des sciences humaines et sociales de l'Université Laval le 2 juillet 2011.

était considéré comme faisant partie du Tiers-monde, un ensemble sociopolitique qui a longtemps été dépeint en termes peu flatteurs (Ayish 1992 : 487). L'écart entre la centralité des représentants de *WPP* et la marginalité des photographes indiens est accentué par leurs statuts socioéconomiques respectifs. Les premiers sont des professionnels de l'industrie des médias, provenant majoritairement – mais pas exclusivement – des pays d'Occident et occupant souvent des postes de cadre intermédiaire ou supérieur au sein d'entreprises médiatiques<sup>10</sup>. Il est bon de remarquer que ces gens sont tous de possibles employeurs ou plutôt – dans un revirement sémantique propre à la terminologie du travail contractuel qui caractérise l'industrie de la photographie de presse – les possibles clients des photographes qui suivirent les ateliers de formation au photojournalisme de *WPP*<sup>11</sup>. Dans les mots mêmes de *WPP*, «The programs take place only in non-OECD countries where training opportunities are limited, and where a market exists that can absorb a long-term influx of photojournalists»<sup>12</sup>. Il est donc question de former une main-d'œuvre adéquate aux besoins de ces entreprises et l'on comprend bien qu'ici, les travaux sur les relations de pouvoir trouvent leur pertinence.

Dans un milieu où le statut dépend du réseau auquel on peut faire appel, l'attitude à adopter face à ces instructeurs/employeurs potentiels est d'une importance considérable. Il est donc possible de lire la position de ces derniers comme une de domination symbolique vis-à-vis de leurs élèves. Ce pouvoir symbolique, dans le sens où l'entend Pierre Bourdieu, suppose que «ceux-là mêmes qui profitent le moins de l'exercice du pouvoir sont amenés à participer, jusqu'à un certain point, à leur propre assujettissement» (Thompson 2001 : 40). La domination symbolique est donc cet état dans lequel les dominés adoptent les principes de perception imposés par les dominants qui en viennent à former durablement leurs subjectivités. À cette question de la formation de la subjectivité est liée la notion d'*habitus*, comprise par Bourdieu comme étant un ensemble de dispositions incorporées par la socialisation qui structure la manière dont un individu évolue dans l'espace social ainsi que ses aspirations ou l'horizon de ses possibilités (Bourdieu 1987 : 24). *L'habitus* est ainsi une sorte de

---

10 On retrouve ici des directeurs de la photographie de publications à tirage international comme *National Geographic*, *Newsweek*, *Stern*, des vice-présidents de secteur d'entreprises, etc. La terminologie change d'une entreprise à l'autre, mais le trait commun est que ces personnes occupent des positions qui leur permettent d'exercer une grande influence sur les politiques éditoriales concernant la photographie.

11 Un des tuteurs dans les ateliers était Vincent Alabiso, vice-président chez *Associated Press* (ci-après *AP*), alors que plus d'un participant travaillait pour un des bureaux de *AP* en Inde et que d'autres se sont joints à l'organisation pendant ou après les ateliers.

12 Consulté sur Internet ([http://www.worldpressphoto.org/index.php?option=com\\_content&task=view&id=995&Itemid=75&bandwidth=high](http://www.worldpressphoto.org/index.php?option=com_content&task=view&id=995&Itemid=75&bandwidth=high)) le 17 décembre 2007.



«grammaire génératrice de pratiques» (Pinto 2002 : 51) qui intègre ces manières (le langage, les aspirations, l'insécurité face à l'employeur ou l'assurance face à l'employé, l'impossibilité de s'imaginer riche ou pauvre) qui sont «conformes aux structures objectives dont il [l'habitus] est le produit» (Pinto 2002 : 51). C'est en définitive une présence au monde socioculturellement construite et, dans les termes de Bourdieu, une présence au monde fortement marquée par les antagonismes des classes sociales et la reproduction des élites qui cherchent à maintenir leur position dans leurs champs respectifs. Dans le cas des photographes ayant participé aux ateliers, on peut se demander si la relation – qui en est une de potentielle domination de la part des instructeurs – contribua ou non à incorporer l'inégalité des rapports en s'inscrivant dans leur *habitus* pour infléchir durablement leur manière de faire de la photographie, mais aussi de regarder le monde. Dans le jargon de la photographie, on parle ici de la «vision» du photographe. Tous diront d'ailleurs que ce qui fait un bon photographe c'est son «œil». Non pas celui en chair, pourtant essentiel à son travail, mais cet «œil», comparable au «nez» des parfumeurs et à «l'oreille» des musiciens, une métaphore qui renvoie surtout à la manière de traiter l'information captée par les sens et moins à la matérialité de l'organe qui la capte<sup>13</sup>.

Michel Foucault a aussi élaboré une réflexion sur la formation des subjectivités en s'attardant notamment au dressage des corps à travers les techniques disciplinaires inscrites dans les institutions que sont l'école, l'hôpital, l'usine, la prison et l'armée. Le but de ce dressage est de produire des corps «dociles» – du latin *docilis* signifiant «qui est apte à apprendre» – et productifs (Foucault 1975 : 160). Si Bourdieu s'intéressa aux situations de domination, Foucault apporta une vision plus diffuse du pouvoir en s'intéressant aux rapports de pouvoir où l'inégalité n'apparaît pas aussi écrasante et où le subordonné dispose d'une certaine marge de manœuvre. Dans le cadre des ateliers *WPP*, les participants sont volontaires et ont choisi un métier qui n'est pas reconnu pour sa stabilité ni pour sa sécurité. Ils y sont venus donc de leur plein gré et s'ils ont été attirés à participer aux ateliers, c'est peut-être en partie à cause de ce que Foucault nomma la subjectivation, ce processus par lequel un «être humain se transforme en sujet» (Foucault 2001 : 1042) et en vient à «faire l'expérience de lui-même dans un jeu de vérité où il a rapport à soi » (Foucault cité par Revel 2005 : 162). Cela voudrait donc dire que ces photographes en seraient venus à se percevoir en tant que «photographes

13 Le *Life and Light Academy*, une institution installée au Tamil Nadu, en Inde, et qui offre une formation en photojournalisme spécifie que les soumissions des candidats à la formation ne seront pas jugées pour leurs qualités techniques, mais serviront plutôt à voir si les candidats ont «l'œil», le but de la formation étant d'améliorer «l'œil» et «la vision» des photographes. Consulté sur Internet ([http://www.lacademy.org/photo\\_journalism\\_course.html](http://www.lacademy.org/photo_journalism_course.html)), le 6 novembre 2007.

sociodocumentaires», avec toutes les présomptions comprises dans cette figure identitaire. Si toutes ces idées ont un intérêt certain, les travaux en anthropologie nous forcent à raffiner ces réflexions de Bourdieu et de Foucault pour l'étude des ateliers de formation en photographie.

Une contribution intéressante est apportée par l'anthropologue des médias, John Postill, dans son argument pour une utilisation des théories de la pratique – dont il trace la généalogie dans les travaux de Bourdieu, de Foucault, mais aussi de Anthony Giddens – dans l'étude des médias. Notant une utilisation hétéroclite du terme « pratiques » par les anthropologues qui l'accolent à une panoplie de qualificatifs sans s'engager plus profondément avec les théories de la pratique développées par les théoriciens sociaux, il en conclut que : « although the term 'practices' and its vast progeny have paid a sterling service to the anthropology of media as research probes, the theoretical promise of this concept remains unrealised. » (Postill 2010 : 6). Pour l'auteur, Bourdieu, Foucault et Giddens cherchaient un juste équilibre entre la primauté de l'individu et celle des structures (Postill 2010 : 6-7). La contribution d'Anthony Giddens fut sa théorie de la structuration par laquelle il tenta de montrer « how principles of order could both produce and be reproduced at the level of practice itself » (Couldry 2004 : 124). Cherchant à dépasser la conception du pouvoir en tant que contrainte autoritaire de l'action humaine, Giddens mit l'accent sur le pouvoir transformateur de l'action humaine (Postill 2010 : 9).

Suivant ces premières itérations, une seconde génération de théoriciens a cherché à y introduire une réflexion plus soutenue sur les questions de culture et d'histoire tout en développant de nouveaux concepts et en appliquant la théorie de la pratique à de nouveaux champs d'études. En 1984, Sherry Ortner publia « Theory in Anthropology Since the Sixties » dans laquelle elle critiqua les principales « théories de la contrainte » qui dominaient l'anthropologie culturelle américaine au début des années 1980 : l'anthropologie interprétative de Geertz; l'économie politique marxiste et le structuralisme français (Ortner 1984). Elle fut inspirée par les perspectives apportées par les théories de la pratique qui, tout en partageant l'idée que le système a un effet puissant et même déterminant sur l'action humaine, expriment le désir de comprendre comment ce système est produit et reproduit (Ortner 1984 : 146). C'était pour elle une manière de mettre « actors back into social processes yet without neglecting the larger structures that enable and constrain their actions » (Postill 2010 : 9-10). Ortner resta toutefois insatisfaite de l'absence d'une conception adéquate de la culture parmi les théoriciens de la pratique (Ortner 1984 : 147).

Dans une discussion plus récente des rapports complexes entre culture et subjectivité, Ortner affirma : «No doubt there are cultural subjects who fully embody, in the mode of power, the dominant culture [...], and no doubt there are cultural subjects who have been fully subjected, however, I assume at the most fundamental level that for most subjects, most of the time, this never fully works, and there are countercurrents of subjectivity as well as of culture» (Ortner 2006 : 126). Elle en vint à proposer une version plus équilibrée des théories de la pratique à laquelle elle branche des considérations historiques et un regard plus sensible aux jeux de pouvoir quotidiens (Ortner 2006 : 17). Les travaux en anthropologie des médias qui seront détaillés dans la section suivante nous montrent bien l'imprévisibilité des transformations subies par et causées par ces technologies alors qu'elles traversent les frontières socioculturelles. C'est ici que Ortner introduisit l'*agency*, cette capacité et intention d'action si importante pour comprendre la complexité des décisions prises par les individus comme ces deux photographes de Sarajevo. Elle vit la notion d'*agency* comme comprenant une facette de pouvoir et une autre facette d'intentionnalité qu'elle résuma sous la formule «serious games» (Ortner 2006 : 129). Elle articula donc l'*agency* à une conception de la culture comme structurant le jeu social tout en nuancant son caractère hégémonique, la complexité et la réflexivité de la conscience culturelle «constitute the grounds for questioning and criticizing the world in which we find ourselves» (Ortner 2006 : 127). Sa conception de l'*agency* nous permet ainsi de considérer les individus comme porteurs d'intentions culturellement construites pour lesquelles ils mobilisent leur capacité d'action, qui a le potentiel de changer le jeu social. Comme l'écrivit Ortner, «ultimately games do change, sometimes because of the entry of some externality that cannot be digested, but sometimes too because of the instability of the internal power relations on which successful play depends» (Ortner 2006 : 149). Ces éléments permettent de souligner la précarité de la reproduction sociale.

Une autre anthropologue en est venue à des conclusions similaires à celles d'Ortner, mais cette fois-ci en suivant les interrogations ouvertes par Foucault dans son travail sur la subjectivation. Faisant écho à Ortner, Saba Mahmood affirma que toute conception de l'*agency* ne peut être entreprise qu'une fois inscrite dans les discours et les structures de subordination créant les conditions de sa mise en acte (Mahmood 2001 : 15). En cherchant à détacher la notion d'*agency* du programme politique de libération humaniste qui le sous-tend, elle insista pour la prise en compte des formes de vie qui sont permises et qui ne peuvent être comprises en termes d'une relation de négation de l'ordre hégémonique

existant (Mahmood 2001 : 24). L'auteure rappella le paradoxe de la subjectivation telle que formulée par Foucault : «the capacity for action is enabled and created by specific relations of subordination» (Mahmood 2001 : 29). Ainsi, la notion de docilité doit être comprise autant comme l'abandon de l'*agency* que comme «the malleability required of someone in order for her to be instructed in a particular skill or knowledge» (Mahmood 2001 : 29). Apprendre à devenir photographe sociodocumentaire, c'est donc se rendre disponible à une certaine vision du monde encadrée par un ensemble de contraintes habilitantes. Pour revenir aux deux photographes bosniens qui nous servent de fil conducteur, il est possible de voir comment tous deux firent preuve d'*agency* chacun à leur manière : dans un cas, en refusant et, dans l'autre, en acceptant et en se rendant capable d'adopter le projet sociodocumentaire proposé.

Dans le sillage de ces nouvelles contributions, Postill avance que les théories de la pratique peuvent contribuer aux études sur les médias (Postill 2010 : 12). Plusieurs travaux sur l'interaction des médias et de la vie quotidienne s'attardèrent à la manière dont les émissions de radio et de télévision furent articulées aux cycles de l'horloge et du calendrier de la sphère domestique par les techniques de la sérialisation et la programmation pour finir par être perçus comme des médias profondément « ordinaires » (Moore 2005 : 19, 22 ; Scannell 1991 : 3, cités par Postill 2010 : 12). Des études plus récentes décrivent comment les technologies médiatiques sont mobilisées pour maintenir l'intégrité de l'unité familiale et dans le cas des télé-travailleurs ruraux pour assurer une séparation entre les sphères professionnelle et domestique (Christensen et Inge Røpke 2010, Kjaerulff 2010).

Arrivant à la question qui m'intéresse particulièrement, celle de la production des médias, Postill souligne la diffusion de la notion bourdieusienne de champ dans les recherches sur les industries des médias. Dans ses recherches sur les journalistes français, Bourdieu affirma que les professionnels des médias constituaient un champ particulièrement influent ayant des effets tangibles sur d'autres champs de production culturelle comme la science ou la littérature (Postill 2010 : 16)<sup>14</sup>. Le principe unissant un champ est l'investissement commun des acteurs qui y évoluent, ce que Bourdieu nomma *l'illusio*. « *L'illusio*, c'est le fait d'être pris au jeu, d'être pris par le jeu, de croire que le jeu en vaut la chandelle » (Bourdieu 1994 : 151). Si Postill est attiré par l'avantage qu'a cette notion de porter

<sup>14</sup> Parler d'un champ, c'est pour Christian Le Bart « suggérer que les stratégies poursuivies par les acteurs [...], les types de biens symboliques qu'ils produisent, qu'ils distribuent ou qu'ils convoient, les comportements qu'ils adoptent, sont spécifiques à ce champ, et n'y prennent sens que relationnellement. » (Le Bart 2003 : non paginé).

l'attention sur le sens contextualisé des interactions à l'intérieur d'un champ, il regrette toutefois l'aversion de Bourdieu pour l'interactionnisme tel qu'avancé par Goffman et Barth<sup>15</sup> (Postill 2010 : 16). Pour Bourdieu, l'interactionnisme exagérait l'importance du capital social au détriment des autres formes de capital : culturel ou symbolique. Pour lui, l'important était la position relative des agents à l'intérieur d'un champ ainsi que la nature et la quantité de capital pertinent au champ en question qu'ils possèdent (Postill 2008 : 418). S'appuyant sur ses propres recherches en cours<sup>16</sup> Postill souligne les manières dont les différents acteurs interagissent dans un champ commun de pratiques selon des degrés variables de compétition et de collaboration pour régler des questions d'intérêt commun (Postill 2010 : 16). Une panoplie d'activités est menée par des ensembles hétéroclites d'agents poussés par des motivations qui leur sont propres, mais qui se superposent parfois. « As a result each practice has evolved its unique blend of sociality, 'mediated interaction' (Thompson 1995) and articulations with the rest of the field. » (Postill 2010 : 17). Le principal intérêt que Postill trouve à une telle articulation de la théorie des champs et de la pratique aux études sur les médias réside en sa capacité à fournir des descriptions plus nuancées des pratiques et de leurs médiations spécifiques tout en permettant une théorisation des pratiques incorporées des professionnels des médias décrites par les anthropologues. En y ajoutant des considérations spatio-temporelles, une telle approche permet de suivre l'objet de recherche alors qu'il traverse différents sites et « permits the historical analysis of fields of media production and their changing power relations vis-à-vis other fields » (Postill 2010 : 17).

Cette approche des théories de la pratique avance que les gens utilisent une panoplie de médias pour tenter de maintenir un sentiment de sécurité ontologique dans un monde où la mort et les cycles prévisibles de l'horloge et du calendrier sont les seules certitudes. Au cours de leurs interactions avec le monde, ces gens traversent et reproduisent une variété de stations qui sont intérieurement localisées et médiatisées de manière variable. Ce processus quotidien et biographique de reproduction culturelle se produit dans et à travers des champs spécialisés dont les praticiens diffèrent grandement en degré et qualité de savoir incorporé, de discipline de soi et d'engagement personnel envers les jeux joués dans un champ donné (Postill 2010 : 18). Dans le cadre de ma recherche, je suis particulièrement intéressé

---

15 Les réflexions de Barth découlent de son étude des rapports de constitution mutuelle des groupes ethniques qui se définissent en partie en réaction aux groupes environnants (Barth 1999), alors que la sociologie de Goffman se plaçait contre les déterminismes biologiques et sociaux (Le Breton 2004 : 6).

16 Ceux-ci portent sur des militants internet dans une banlieue de Kuala Lumpur (Postill 2010).

par la question de la production des médias et des interactions entre les structures de production et les individus – les photojournalistes – évoluant dans ces structures.

Rappelons ces deux photographes de Sarajevo auxquels j'ai fait référence en début de texte : l'un refusa d'adhérer au projet sociodocumentaire – ce qu'il savait pourtant bien faire – se tournant vers la photographie commerciale, alors que celui qui en semblait le moins disposé devint un photojournaliste prometteur. Devant ce que leur proposait WPP, ces deux acteurs firent des choix différents parce qu'ils avaient des aspirations différentes. Les multiples exemples qui suivent de l'imprévisibilité des manifestations locales des technologies médiatiques nous rappellent l'importance de cette articulation des notions d'acteur et des jeux sérieux encadrant le déploiement de leurs capacités d'action pour une juste compréhension des phénomènes socioculturels. Mais avant d'aller plus loin dans la question des médias, penchons-nous sur les efforts disciplinaires pour appréhender les deux caractéristiques principales de la production culturelle particulière des photojournalistes : la photographie en tant que médiatisation du monde à travers l'image.

### Photo : Anthropologie de l'image

Si la photographie est avant tout un médium, elle en est un qui a ses caractéristiques propres. Mazzarella rappella comment les propriétés formelles des médias, produits d'un contexte sociohistorique, en viennent à conditionner leur potentiel social par les exigences et les possibilités qu'elle posent (Mazzarella 2004 : 358-359). Une des propriétés de la photo est d'être une image et c'est là que nous rejoignons l'anthropologie visuelle. Celle-ci est comprise par Marcus Banks et Howard Morphy comme «the anthropology of visual systems or, more broadly, visible cultural forms» (Banks et Morphy 1997 : 5). C'est donc une double entreprise d'analyse des propriétés des systèmes visuels et des conditions de leur interprétation qui cherche aussi à les inscrire dans les processus sociopolitiques auxquels ils appartiennent (Banks et Morphy 1997 : 2). Prendre en compte ce double caractère de la photographie en tant que *médium* producteur d'*images*, permet d'éviter de «réduire une image à la forme qu'un médium adopte lorsqu'il la véhicule» (Belting 2004 : 20), car ce dernier ne demeure qu'un support «dont les images ont besoin pour accéder à leur visibilité» (Belting 2004 : 39). L'anthropologie

a mis l'accent sur son statut de «socially constructed artifacts that tell us something about the culture depicted as well as the culture of the picture taker» (Ruby 1996 : 1346). Ainsi, les études sur l'utilisation de la photographie dans l'entreprise coloniale réunies dans l'ouvrage *Anthropology and Photography 1860-1920* dirigé par Elizabeth Edwards, contribuèrent à dresser l'inventaire de l'ensemble des pratiques de représentations visuelles qui ont institué l'infériorité des peuples colonisés (1992).

Un autre recueil, *Traces of India : Photography, Architecture, and the Politics of Representation, 1950-1900*, s'attarda à la prolifération des représentations de l'Inde à travers des supports visuels allant de l'architecture à la photographie (Pelizzari 2004). Ce que les travaux réunis dans ces deux ouvrages ont en commun, est le désir de rappeler l'existence d'images récurrentes porteuses de ce que Hans Belting nomme «les cadres symboliques à travers lesquels nous les percevons et les identifions comme telles» (Belting 2004 : 45). Celui-ci affirma que la relation particulière liant l'image et ses médiums nous oblige à tenir compte du fait que «l'image a toujours une dimension mentale et le médium un caractère matériel, même si dans notre impression sensorielle ces deux aspects se conjuguent pour former un tout» (Belting 2004 : 43). Si l'image est le résultat d'une « symbolisation personnelle ou collective [...] qui s'effectue dans l'espace social » et à travers laquelle « l'homme n'apparaît pas comme le maître de ses images, mais – ce qui est tout différent – comme le "lieu des images" qui occupent son corps » (Belting 2004 : 18), le médium en est l'incarnation matérielle déterminante (Belting 2004 : 21). Ces deux éléments sont donc les deux facettes d'une même pièce qui nous rappellent mutuellement leur présence, un tissage inextricable et pourtant distinct du sujet et de l'objet. Dans la photographie, « la chasse aux images ne cesse d'osciller en effet entre ces deux pôles qui placent la finalité de la photographie tantôt dans la recherche de la beauté (l'impression subjective), tantôt dans celle de la vérité (l'expression objective du monde) » (Belting 2004 : 276).

Une des approches classiques pour étudier la photographie est la lecture sémiotique inspirée des travaux de Charles S. Peirce distinguant les propriétés des signes. Parmi celles-ci, trois nous intéressent particulièrement dans le cas de la photographie : les propriétés indexicales (l'empreinte), iconographiques (la ressemblance) et symboliques (le sens) (Edwards 2006 : 80-84). L'articulation des propriétés indexicales et iconographiques de la photographie est au fondement de l'effet de vérité justifiant le projet photojournalistique qui se définit alors comme la reproduction iconographiquement

identique de quelque chose qui s'est réellement trouvé devant l'objectif de la caméra à un instant donné et dans un espace circonscrit. La dernière caractéristique qui nous intéresse ici encore davantage est celle de la symbolique du fait qu'elle participe aux conditions mêmes de l'interprétation des photographies. C'est à ce niveau que se joue en effet l'ambiguïté de l'image photographique, car ce que nous voyons n'est pas simplement ce qui est porté à notre regard, mais s'inscrit plutôt dans ce que le philosophe Gary Shapiro nomme un régime visuel (Shapiro 2003 : 2-3). C'est un arrangement du visible qui rend ainsi quelque chose à regarder, à montrer ou à cacher. Ainsi, un régime visuel comprend un savoir visuel particulier nous permettant de faire sens des images qui nous sont présentées.

C'est en ce sens que Belting parla de savoir visuel, une conception du monde constituée par l'expérience visuelle et transmise par les images à des contemporains de ce monde (Belting 2004 : 8, 283). C'est cette capacité que nous avons de reconnaître une pipe lorsque Magritte en peint une ou, plus près de nous, la capacité de différencier, à l'aide d'un signe, la salle de bain des hommes de celle des femmes. C'est ce qui nous permet de différencier les médiums (peinture, sculpture, photographie, image de synthèse, etc.) des images qu'ils portent (un homme, une femme, une pomme, une pipe, une vache, etc.) et qui sont représentés avec un degré plus ou moins élevé d'abstraction (icône, symbole, emblème, signe, etc.). Selon l'étendue du savoir visuel que nous possédons et qui est lié au contexte de production de l'image que nous regardons, nous sommes donc en mesure d'en tirer plus ou moins d'information.

Ces savoirs et ces pratiques visuelles sont, si l'on fait référence ici aux récents travaux de l'anthropologue Philippe Descola, à leurs tours informés par une ontologie particulière, chaque ontologie ayant son propre mode de figuration. L'auteur distingua quatre grandes ontologies caractérisant les sociétés humaines : l'animisme, le totémisme, le naturalisme et l'analogisme (Descola 2006 : 168-169). Les figures 1 à 4 en annexe illustrent ces distinctions. Le masque de transformation Heiltsuk de Bella Bella figure la conception animiste selon laquelle les êtres se distinguent par leurs corps tout en ayant une intériorité semblable (Descola 2006 : 168). Le dispositif de métamorphose intégré au masque permet une oscillation entre figures humaine et animale, créant l'illusion d'un va-et-vient entre les deux espèces. La peinture aborigène de Nourlangie Rock à Kakadu nous montre les structures du corps social dans l'image du corps humain. Propre à l'ontologie animiste, le style rayon X



de cette peinture s'inscrit dans la modalité de « présentification structurale » qui « consiste à mettre en évidence la permanence des identités de structure entre humains et non-humains en employant le langage figuratif de la physicalité » pour présenter « l'ordre incorporé dans les prototypes » (Descola 2006 : 177). *Les époux Arnolfini* de Jan Van Eyck illustre le réalisme, le souci du détail et la fidélité de la représentation propre au naturalisme, dans lequel « les humains sont seuls à posséder le privilège de l'intériorité tout en se rattachant au continuum des non-humains par leurs caractéristiques matérielles » (Descola 2006 : 168-169). La peinture de Quetzalcoatl dieu aztèque de la vie, représente comment « tous les éléments du monde se différencient les uns des autres sur le plan ontologique, raison pour laquelle il convient de trouver entre eux des correspondances stables » (Descola 2006 : 169). Nous avons ici les différentes composantes des dieux aztèques de la vie et de la mort en un assemblage évidemment composite (Descola 2006 : 179). Par le fait même de la proximité spatiale dans laquelle sont mises en relation des éléments disparates nous assistons à la création d'une analogie entre ces éléments.

La proposition de Descola est intéressante en ce qu'elle nous force à considérer les structures sous-jacentes à la fabrique des images et à en saisir les ramifications. Nous verrons au chapitre 4 comment les deux discours esthétiques mobilisés par les photojournalistes rencontrés en Inde – l'esthétique sociodocumentaire et l'esthétique hindouisée – puisent chacun à un registre ontologique qui lui est propre sans toutefois s'y réduire totalement. Ceci est en partie l'effet de l'histoire du médium qu'ils partagent, la photographie, et des bricolages survenant lorsque de telles techniques voyagent à travers différents contextes culturels.

Revenons ici brièvement sur la notion de médium. Plusieurs études anthropologiques de l'image photographique ont regardé la relation particulière qui existe entre l'image et le médium évoquée par Belting (2004). Dans son analyse des photographies prises de Navajos au tournant du 20<sup>e</sup> siècle, James C. Farris affirma : « They enter Western discourse in familiar registers [...] and become Western treasures, as the social relations that originally situated them are no longer very apparent, unknown, or perhaps even totally opaque » (Farris 2002 : 84). Contrairement à la crainte exprimée par Belting, c'est ici l'image qui efface le médium, c'est-à-dire les contraintes matérielles de sa production, en s'intégrant dans un discours qui le précède et l'aide à perdurer. Il ne reste que l'image de l'altérité fondamentale des Navajos (Farris 2002 : 82). Dans une approche qui s'éloigne de cette vision toute en contraintes adoptée

par Farris, Deborah Poole dressa le portrait de l'économie visuelle dans laquelle s'inscrit la photographie au Pérou. Pour elle, parler d'économie visuelle au lieu de culture visuelle c'était souligner les jeux de pouvoir tout autant que le sens partagé par les communautés (Poole 1997 : 8). Elle utilisa ce terme pour souligner la manière dont les images voyagent au-delà des frontières politiques et culturelles (Poole 1997 : 8). Cette idée fut également présente dans les travaux de Denis Vidal, lorsqu'il discuta des liens qui existent entre les cinémas documentaires indien et britannique. L'auteur souligna les contraintes politiques et économiques ayant mené au développement de ces traditions documentaires (Vidal 2003 : 254, 260), affirmant toutefois que, «l'étonnant n'est pas, en effet, que de telles contraintes aient pu, dans une certaine mesure, déterminer le contenu comme le style de ces films, c'est plutôt que celles-ci les aient, tout compte fait, aussi peu déterminé» (Vidal 2003 : 263). Inscrits dans des économies politiques nationales, les cinéastes en question pratiquaient une « activité culturelle qui se caractérise à un tel degré non seulement par une 'circulation internationale' systématique des images, des styles, et des contenus, mais aussi par une telle capacité des réalisateurs à passer, comme ils l'ont fait, d'une cause à l'autre, d'idéologies en idéologies, de pays en pays, de patrons en patrons» (Vidal 2003 : 263-264).

Ce dernier cas nous replonge dans la zone floue séparant les études de l'image des études médiatiques. Il s'inscrit dans le nombre croissant de travaux en anthropologie qui montrent que les conséquences locales des flux médiatiques demeurent plutôt imprévisibles (Ginsburg et al. 2002 : 16). Un dernier exemple vient d'ailleurs appuyer ce point. Partant d'une ethnographie effectuée dans une petite ville du centre de l'Inde, Christopher Pinney démontra comment les photographes de studio réinscrivent leur usage de cette technologie visuelle dans une conception particulière du monde, ce que Marshall Sahlins nomma «l'indigénisation de la modernité» (Sahlins 1999). Car les photographes mentionnés par Pinney affirmèrent tous que leur tâche est «to produce not an imprisoning trace of their sitters but to act as impressarios, bringing forth an ideal and aspirational vision of the bodies that sitters wish themselves to be» (Pinney 2003 : 214). Ceci est bien loin du rapport psychologique au portrait qui reste prégnant en Occident dans lequel l'ambition est de « dévoiler la véritable image de leur sujet, le reflet authentique, l'éclair révélateur de sa nature » (Maresca 1998 : 84). De la photographie comme prison symbolique évoquée par Farris, nous passons ainsi avec Pinney, à la photographie comme kaléidoscope éclatant l'unicité du corps en lui refusant le réalisme de l'image qui embaume. On voit ici tout l'éclectisme des études anthropologiques des images qui luttent elles aussi pour dépasser les modèles d'analyse binaires

– notamment ceux évoqués plus tôt opposant l'individu ou le groupe à la structure – à qui on reproche de simplifier la réalité en postulant la prépondérance d'un niveau d'analyse sur l'autre.

Mon intérêt porte sur une fonction particulière du processus de production des images, celle de l'auteur qui est au cœur des préoccupations des photojournalistes que j'ai rencontrés et des discours des institutions médiatiques dans lesquelles ils évoluent. L'importance de cette considération fut soulignée par Mark Allen Peterson lorsqu'il affirma que « media production proceeds by allocating authorial roles and assigning meaning to these roles, both in terms of their relative importance to the text and their relations to one another in a system of social and productive relations » (Peterson 2003 : 165). Ce contexte de production, d'échange et de consommation de la production photojournalistique constitue une économie visuelle dans laquelle interagissent et s'interpénètrent divers champs de pratiques. L'ethnographie d'une salle de rédaction d'un magazine d'actualité effectuée par Zeynep Devrim Gürsel démontre bien l'ensemble de production de représentations visuelles dans lequel s'inscrivent les photojournalistes (Gürsel 2010 : 45-47). Cette construction collective et successive de produits photographiques mobilise des ensembles hétéroclites et parfois antagonistes de cultures visuelles qui participent à entretenir une certaine polysémie du travail des photographes qui participe à sa valeur marchande, car c'est seulement si les publications et les différents intervenants qui les représentent arrivent à lier ces images à leurs intérêts qu'ils les reprendront à leur compte en les publiant. Gürsel nous montre comment cela se fait concrètement dans la salle de rédaction en soulignant les enjeux économiques et symboliques de telles tractations. Alors que l'équipe éditoriale travaillait sur un essai-photo portant sur le mur séparant Israël de la Cisjordanie, une photographie fut rejetée parce qu'elle s'écartait un peu trop de leurs conceptions de ce qu'est une femme palestinienne, la femme sur la photo est trop moderne et blonde (Gürsel 2010 : 44). Les perspectives professionnelles des photojournalistes sont tributaires de ces négociations et ils en ont une conscience aiguë, c'est pourquoi il est donc primordial pour eux de faire valoir leur fonction d'auteur, c'est-à-dire d'asseoir l'autorité de leur représentation du sujet<sup>17</sup>.

C'est ce que tenta de faire l'auteur de la photographie lorsqu'il précisa auprès de la directrice photo « Ramallah is a very European town. [...] It is very Westernized and very modern... ». Ainsi défenda-t-il sa photo en invoquant son autorité en tant que témoin immédiat. Il poursuivit en faisant valoir son point

---

17 Ceci est un bel exemple de l'*agency* contextualisée, évoquée dans la première section de ce chapitre.

de vue d'auteur : « I am a photographer. I show what something feels like, not what it looks like ! » (Gürsel 2010 : 46). C'est son expérience subjective mise en images photographiques qu'il cherchait à légitimer. « Son droit d'auteur, c'est de pouvoir librement disposer d'une image à travers laquelle il se déclare observateur souverain » (Belting 2004 : 297). L'équipe éditoriale négligea la volonté du photographe de montrer « what something feels like » pour choisir un assemblage de photos qui montra « what it looks like ». Le point de bascule fut la reconnaissance ou non de l'autorité d'auteur du photographe et la brèche par laquelle cette autorité pu être défaite est la polysémie des photographies nécessaire à leur circulation dans l'économie visuelle de l'industrie des médias. Belting rappella que « la "fabrication des images" – ce geste par lequel les photographes auteurs entendent généralement faire la preuve de leurs talents d'artiste ou de narrateur – est à demi entachée par le caractère de preuve indicielle attaché au médium photographique » (Belting 2004 : 297). Pour les photojournalistes, le caractère de preuve indicielle est une des assises de la valeur marchande de leurs photos, qui doivent avant tout être des photographies d'un sujet jugé valable par la contingence de l'actualité. Dans la décision prise par l'équipe éditoriale du magazine, la valeur indicielle « what it looks like » l'a emportée sur la valeur fabriquée, c'est-à-dire le geste marquant la présence de l'auteur. Nous verrons au chapitre 2 comment un discours collectif de légitimation de la fonction d'auteur du photojournaliste s'est constitué à partir de la première moitié du 20e siècle en réaction aux contraintes de l'industrie des médias.

Peterson fit ressortir l'importance de reconnaître « authorship as a cultural construction through which claims to authority are variously established, contested, overturned, and reproduced » (Peterson 2003 : 166). Nous verrons dans le chapitre 4 comment cela s'est déroulé dans le sillage des ateliers de formation au photojournalisme donnés par World Press Photo. Par différentes manières et avec les limitations propres à leur statut, les photojournalistes indiens que j'ai rencontrés cherchèrent à confirmer leur autorité d'auteur en faisant appel des « social institutions to attempt to fix meaning, control circulation and curtail appropriation » (Peterson 2003 : 166). Ils le faisaient en faisant appel à des esthétiques particulières : la plupart en invoquant l'esthétique sociodocumentaire, mais quelques-uns en se tournant vers l'esthétique classique indienne articulée à certains concepts hindous. Belting situa le début de cette esthétisation de la photographie au début des années 1970. Avec la présence acquise par la télévision et son flot continu d'images, la photographie perdit son statut en tant que « document sur le monde qui concentrait jusqu'alors en une seule image une totalité d'information » (Belting 2004 : 280) et alla chercher des appuis dans le champ de l'art. « Dans cette évolution, on verra

plutôt une régression de la photographie, qui cherche à s'abriter sous une aura qui pourrait la soustraire à la concurrence des *mass medias* » (Belting 2004 : 281) C'est ici que les propositions de Terry Eagleton trouvent un ancrage. Eagleton affirma que l'esthétique en tant que catégorie autoréférentielle et autonome s'est constituée avec la montée du capitalisme, arrivant comme un signe d'espoir, « the wan hope, in an increasingly rationalized, secularized, demythologized environment, that ultimate purpose and meaning may not be entirely lost » (Eagleton 1990 : 88). À une époque où les structures du capitalisme vidaient les valeurs spirituelles de leur sens, l'esthétique proposa l'idéal d'une communauté compatissante pleine d'altruisme, d'affection naturelle et remplie d'une foi dans l'individu qui trouve la félicité en soi même (Eagleton 1990 : 63). Ceci se fonda sur la conception que la relation à l'autre impliquait un certain mimétisme artistique de sa condition intérieure établissant donc un ensemble de correspondances imaginaires. « To imagine is to have a kind of image, suspended somewhere between percept and concept, of what it feels like to be somebody else » (Eagleton 1990 : 39-40). Poser un jugement esthétique c'était mettre ces propres préjugés solidement entre parenthèses au nom du bien commun de l'humanité. « Aesthetic disinterestedness involves a radical decentering of the subject. Subduing its self-regard to a community of sensibility with others » (Eagleton 1990 : 39). Cette communauté de sensibilité c'est l'imaginaire partagé ou une acception commune de ce que constitue le bon goût. Nous rejoignons ici les considérations bourdieusiennes sur la construction sociale du goût et le désir de distinction des acteurs sociaux. Bourdieu y affirma que les choix esthétiques participent à la reproduction des distinctions de classe en reproduisant la hiérarchie sociale à travers les jugements des œuvres culturelles (Bourdieu 1979).

Développant sur les idées de Eagleton, Mazzarella affirma que l'impression créée par l'idéologie de l'esthétique est celle d'une séparation entre le domaine de l'art et de la vie quotidienne, « between artistic "freedom" and everyday "utility" » (Mazzarella 2003a : 104). Si une telle séparation semble protéger la créativité humaine de toute instrumentalisation, elle fournit aussi de solides bases conceptuelles pour produire un ensemble de discours experts sur ce qu'est le bon goût (Mazzarella 2003a : 104). C'est le paradoxe d'un discours transcendant ancré dans l'expérience subjective qui est inhérent à cet idéal de l'union intersubjective. Ceci se manifeste dans les tentatives faites par certains acteurs du milieu photojournalistique de fournir des formules pour la présentation du travail photographique<sup>18</sup> qui reste constamment fragilisé par le caractère indéterminé accordé à l'appréciation

---

18 Certaines de ces formules seront détaillées au chapitre 4.

subjective des images par le public. Les formules tentent d'assurer une meilleure connexion entre le sujet, le photographe et le spectateur en faisant appel à un imaginaire commun présumé se manifestant dans une culture visuelle partagée, alors que les photographes et les auteurs de ces formules ne peuvent estomper la conscience que cet imaginaire projeté est loin d'être aussi saisissable qu'ils le voudraient. Les complexes d'attributs caractérisant les communautés humaines viennent faire éclater la fragile sérénité de ce salon imaginaire par l'effroyable cacophonie de leurs particularités (Eagleton 1990 : 28). En développant le discours de l'esthétique sociodocumentaire, les photographes cherchèrent à infuser les objets de leurs productions d'une partie de l'aura de transcendance contenue dans l'idéologie esthétique, tenant ainsi de s'affranchir de l'utilitarisme marchand de l'industrie des médias dans laquelle ils évoluaient.

In the aesthetic representation [...] we glimpse for an exhilarated moment the possibility of a non-alienated object, one quite the reverse of the commodity [...] however, this formal, desensualized aesthetic object, which acts as a point of exchange between subjects, can be read as a kind of spiritualized version of the very commodity it resists.

(Eagleton 1990 : 78)

Nous verrons un peu mieux au prochain chapitre comment cette impulsion se développa chez les divers acteurs et institutions de la photographie documentaire et au chapitre 4 comment cet élan se déploie aujourd'hui bien au-delà des contextes géographiques et culturels qui l'ont vu naître.

Dans ce survol des études sur l'image et la photographie, nous avons vu comment l'image photographique est un complexe de constructions et d'interprétations qui s'inscrit à travers différents systèmes culturels qui viennent informer chacun à leur manière les sens et les possibilités imparties à cette technologie de fabrication des images. J'ai esquissé la base des caractéristiques qui sous-tendent les pratiques photographiques qui m'intéressent – les pratiques photojournalistiques – et la manière dont ces pratiques sont légitimées par un discours esthétique dans une tentative de la part des acteurs de fixer une autorité qui reste fragile. Dans la section qui suit, nous verrons un peu mieux comment les études en anthropologie des médias aident à faire sens de l'économie visuelle dans laquelle interagissent divers champs de pratique et qui voient se côtoyer et se superposer les champs de l'art, du journalisme et de l'économie.

## Journalisme : Anthropologie des médias

Much of our familiarity with the world comes through photographic visualization as a surrogate for first-hand experience of places, objects, creatures, and events. Photographs have made many things seem ordinary, bringing distant places or unusual things closer to us, but, at the same time, our reliance on them has been at the cost of making much of our experience seem second-hand.

(Steve Edwards 2006 : 5-6)

Une des caractéristiques premières de la photographie est d'être une technologie de médiation de la réalité et ainsi de production d'une connaissance particulière sur l'expérience du monde. William Mazzarella affirma que c'est un cadre matériel permettant un ensemble donné de pratiques sociales (Mazzarella 2004 : 346). C'est aux caractéristiques de ce cadrage matériel des pratiques sociales que s'attarde une part croissante d'anthropologues, pratiquant ce qu'on en est venu à nommer l'anthropologie des médias. Selon Faye D. Ginsburg, Lila Abu-Lughod et Brian Larkin, l'entreprise ethnographique permettrait de dépasser l'ethnocentrisme des études classiques sur les médias et d'élargir le champ d'intérêt de l'anthropologie (Ginsburg et al. 2002 : 2).

Des anthropologues se sont penchés sur la réception de productions télévisuelles dans des milieux particuliers, comme Lila Abu-Lughod en Égypte (2005), Purnima Mankekar en Inde (1999) et Richard R. Wilk au Belize (2002). Ces chercheurs contribuèrent à la critique du modèle de l'impérialisme culturel en soulignant «the unpredictable ways in which local needs and inclinations refracted the would-be hegemonic discourse of national and transnational media content» (Mazzarella 2004 : 350). C'est cet impérialisme culturel qui était la perspective de Hortense Powdermaker qui dépeignit, dans *Hollywood the Dream Factory : An Anthropologist Looks at the Movie-Makers*, une industrie totalitaire endormant l'auditoire par des films répétitifs et vides (Powdermaker 1950 : 327 cité par Askew 2002 : 4). Cette vision reste présente dans des études plus récentes faites sur la question spécifique qui nous intéresse ici, le milieu du photojournalisme. Dans une ethnographie des correspondants étrangers couvrant la guerre civile au El Salvador, Mark Pedelty en vint à la même conclusion plutôt pessimiste

que Powdermaker « they are mainly conduits for a system of institutions, authoritative sources, practices, and ideologies that frame the events and issues well before they, the mythical watchdogs, have a chance to do anything resembling independent analysis or representation » (Pedelty 1995 : 24). L'approche de Bourdieu n'était pas très différente dans son étude sur les usages sociaux de la photographie. Ainsi affirmait-il « qu'il s'agisse de ses rythmes, de ses instruments ou de son esthétique, la fonction sociale qui la fait exister définit en même temps les limites dans lesquelles elle peut exister et exclut son propre dépassement vers une pratique d'un autre type » (Bourdieu 1965 : 54). Encore une fois, nous avons affaire à la vision d'une structure sociale qui impose une manière de faire et d'être à travers la technologie médiatique.

En voulant contrer cette vision absolutiste du pouvoir de l'industrie culturelle, les chercheurs partisans du pouvoir réinterprétatif des consommateurs de produits médiatiques produisirent le mythe inverse du «cultural resistance» (Brown 1996 : 733) qui instituait le salon de banlieue comme lieu privilégié de la résistance sociale. Certains virent dans ce courant le danger de transformer l'ethnographie des médias en «celebration of banal differences and pyrrhic insurrectionary acts» (Mazzarella 2004 : 350). Ceci contribuait aussi à masquer les effets concrets de l'ensemble complexe d'institutions, de pratiques et d'intérêts compris dans la notion d'industrie culturelle avancée par l'école de Francfort<sup>19</sup>. En travaillant à redéfinir ces notions centrales à la discipline, certains abordèrent la culture comme «ideology and social process, as something continuously made and remade through constantly shifting relations, practices, and technologies of mediation» (Mazzarella 2004 : 355). Le travail devint bifocal, regardant à la fois les structures institutionnelles et l'*agency* des producteurs culturels et les circonstances de la production (Ginsburg et al. 2002 : 17). Ceci permit de voir tous les glissements qui peuvent se produire entre les standards que l'on cherche à imposer et les formes que ceux-ci prennent réellement sur place. Il en va ainsi de l'étude de la réception du réalisme perspectiviste dans l'art pictural au 19<sup>e</sup> siècle en Inde effectuée par Christopher Pinney. L'auteur montra comment le réalisme devint une simple figure de style entre les mains des peintres indiens qui l'avaient dissocié de tout désir de représentation de la réalité, s'en servant au contraire pour réinscrire les dieux et les êtres humains dans un espace commun

---

<sup>19</sup> Voir ADORNO, T., & M. HORKHEIMER, M., 2002, *Dialectic of Enlightenment*. Stanford, Stanford University Press et HABERMAS, J., 1989, *The Structural Transformation of the Public Sphere : An Inquiry into a category of Bourgeois Society*. Cambridge, Polity.



de possibilités et ainsi poser les bases d'un hindouisme unifié capable de soutenir l'élan nationaliste (Pinney 2004)<sup>20</sup>. C'est ce type de regard bifocal que je tente d'adopter pour mon étude de cas.

Récemment, les anthropologues ont commencé à porter un regard plus soutenu sur les milieux des nouvelles et du journalisme, qu'ils avaient quelque peu négligé auparavant au profit des médias de divertissement tels que la musique, le cinéma et la télévision (Bird 2010 : 2,4). Les recueils de Coman et Rothenbuhler (2005) et de Askew et Wilk (2002) contribuèrent à circonscrire le champ d'études de l'anthropologie des médias en lui assurant des bases conceptuelles et méthodologiques solides. Leur insistance sur l'approche ethnographique et certains concepts développés à l'intérieur de la discipline – rituel, mythe, religion, performance, représentation et symbole – (Rothenbuhler et Coman 2005 : 3) contribua à l'effritement des catégories autrefois distinctes de producteurs et de consommateurs (Askew 2002 : 2). L'attrait supplémentaire du recueil dirigé par S. Elizabeth Bird vient du fait qu'il présente pour la première fois au public nord-américain les travaux menés en anthropologie du journalisme par des chercheurs qui se sont surtout consacrés jusqu'ici à des ethnographies de journalistes (Pedelty 1995, Hannerz 2000, Hasty 2005) et dans une moindre mesure à l'analyse de la réception et du contenu des nouvelles (Bird 2010 : 5). Cet intérêt pour l'étude des nouvelles et du journalisme découle du constat que « news is unique among media forms in that it purports to be (and is often received as) an accurate reflection of reality, even though we know that news is a cultural construction that draws on narrative conventions and routine practices » (Bird 2010 : 4). Dans l'ensemble de travaux regroupés dans le volume de Bird, quatre sont d'un intérêt particulier pour moi : deux qui s'intéressent au contexte indien et deux autres qui analysent le travail de photojournalistes. Je m'attarderai quelque peu sur ceux-ci, car ils sont parmi les rares contributions apportées à ce jour par des anthropologues à mon domaine de recherche.

Plus près de mes propres préoccupations, l'étude de Zeynep Devrim Gürsel se penche sur des représentations visuelles – les photographies de presse – qui circulent « as "references" to "real events" in journalistic contexts, [...] knowledge about various people and cultures that is marked by the additional authority invested in representations presented as truthful and transparent » (Gürsel 2010 : 36). Elle s'intéresse à la capacité qu'ont ces représentations de produire et reproduire des visions du monde et la manière dont ces visions du monde sont constituées dans la salle de rédaction d'un

---

20 Cette question sera approfondie au chapitre 2.

magazine d'actualité aux États-Unis. Elle met en lumière les négociations constantes qui avaient cours entre certains membres clés de la rédaction et qui déterminent la manière dont les photographies sont présentées aux lecteurs dans des ensembles cohérents, qu'elle nomme des « formative fictions », des représentations construites qui façonnent les manières d'imaginer le monde et ses possibilités (Gürsel 2010 : 38).

Dans son ethnographie de la salle de rédaction, elle souligne certaines particularités dans le traitement accordé aux produits photojournalistiques, notamment la manière dont la mise en page d'un essai photo<sup>21</sup> visait à manier les émotions afin de rapprocher les lecteurs d'une histoire particulière. « A photo-essay is meant to supply an emotional connection that might have been absent in the reader's previous encounters with the story. » (Gürsel 2010 : 40-41). Ce constant renouvellement nécessaire pour éveiller l'intérêt des lecteurs pour des enjeux persistants s'inscrivait dans un faisceau de préoccupations vis-à-vis des publications compétitives et de la sélection de travail photographique inédit apportant un regard nouveau sur une situation qui s'additionnaient à et se déployaient à travers des enjeux internes à la salle de rédaction. Je retiens un dernier point souligné par Gürsel qui affirme que « journalistic use of photographic representation forces one to rethink visual representation because each photograph is highly singular and indexed to a particular individual, and yet many of the bodies in news photographs are to be seen as stand-ins for large numbers of bodies sharing the same condition. » (Gürsel 2010 : 50). Cette propriété métonymique qui est donnée à la photographie de presse et la photodocumentaire sera évoquée dans le chapitre suivant.

Christina Schwenkel porte un regard ethnographique sur les photojournalistes vietnamiens ayant exercé durant la guerre du Vietnam en soulignant les manières dont ils se présentaient en tant qu'artistes et agents de l'histoire cherchant à représenter des vérités particulières sur la guerre tout en questionnant les tendances déshumanisantes et objectifiantes du journalisme objectif et détaché tel qu'il est pratiqué en Occident (Schwenkel 2010 : 89). Elle cherche à défier les présomptions courantes liant la production de savoir en contexte socialiste comme étant le travail sans cœur de serviteurs de l'état en montrant une pratique alternative à celle prévalent en Occident qui carbure à l'événement et à l'obsession des

---

21 Un essai photo est une histoire composée principalement de photographies et qui couvre en général quatre à six pages (Gürsel 2010 : 38). Dans les chapitres suivants, nous allons nous intéresser plus en profondeur à cette forme particulière de présentation des photos et détailler les articulations esthétiques et morales qui y ont été greffées au cours des décennies.

photographes de guerre pour la mort et les restes humains (Schwenkel 2010 : 87). Une contribution intéressante est la distinction qu'elle fait entre des visions différentes de l'objectivité dans la presse capitaliste d'Occident et la presse dans les pays socialistes : « notions of truth and objectivity are also central to the production of socialist news, though in this context such terms refer to the transmission of "real" social facts and "objective" material realities, rather than balanced "impartial reporting" » (Schwenkel 2010 : 92). Le journalisme socialiste proposait une conception de la vérité objective, non pas par la séparation du sujet et de l'objet, mais par leur intégration, la tâche impartie aux journalistes par Lénine était de lier les masses et de faire le pont entre l'État et le peuple (Schwenkel 2010 : 93). Au Vietnam, Ho Chi Min « called on journalists to serve the people, embed themselves in the social context, and work closely in the shared struggle » en adoptant une approche que l'auteur décrit comme étant proprement ethnographique (Schwenkel 2010 : 94). Elle dresse le portrait de deux photojournalistes vietnamiens et de leur expérience de la couverture de la guerre, concluant que leur travail se distingue de celui des photojournalistes occidentaux en ce que leur implication brouillait les frontières entre la nouvelle, le commentaire social et l'ethnographie visuelle en permettant d'humaniser leurs sujets et de donner un sens à leurs vies et à leurs luttes (Schwenkel 2010 : 98).

Si ces deux textes m'intéressent par leur regard ethnographique porté sur le photojournalisme, les contributions de Ursula Rao et Mark Allen Peterson le font en s'attardant au journalisme indien. Dans un contexte de transformation considérable de l'industrie de la presse indienne une foisonnante presse en langue vernaculaire a émergé pour aujourd'hui dominer le paysage journalistique et politique du pays (Jeffrey 2000). Rao porte son regard sur l'utilisation des journaux vernaculaires dans les jeux de pouvoir des citoyens du centre-nord de l'Inde ayant développé « a "news culture" » la manifestation de la volonté « of a wide range of people to use newspapers as instruments fo power through which they acquire social mobility, do business, work through the bureaucracy, or makes themselves known to the public. » (Rao 2010 : 104. Ceci est facilité par la politique d'ouverture pratiquée par les journaux de la ville qui cherchent à accroître leur lectorat – et donc leur potentiel publicitaire – en encourageant la participation du public dans la production de leur contenu. Les journaux sont ainsi devenus une ressource que les citoyens peuvent mobiliser dans leurs combats personnels (Rao 2010 : 110).

À l'aide de deux exemples – la controverse entourant le tournage à Bénarès du film *Water* de Deepa Mehta et la lutte de pouvoir entre des membres de la caste de Khatik à Bhopal –, elle démontre

comment les journaux vernaculaires furent instrumentalisés par des acteurs sociaux cherchant à provoquer la montée au pouvoir de nouveaux chefs (Rao 2010 : 107). Dans le premier cas, un petit politicien cherchait, grâce à une visibilité dans la presse, à se tailler une place auprès des hauts bonnets du Bharatiya Janata Party<sup>22</sup> (Rao 2010 : 106). Dans l'autre, deux groupes se contestaient l'administration d'un temple lucratif espérant chacun qu'en annonçant un changement souhaité dans la presse comme s'il avait déjà été appliqué cela mènerait à sa concrétisation (Rao 2010 : 109). Au cœur de cette mobilisation de l'espace proposé par les journaux se trouve la conception que « there is power in the news » (Rao 2010 : 107). Ainsi, les pages des journaux vernaculaires indiens sont remplies d'une pléthore de préoccupations, doléances, demandes, dénonciations et autres manifestations hétéroclites des insatisfactions des citoyens tentant de se faire remarquer par les autres et qui adjoignent à leurs propos l'autorité de la presse (Rao 2010 : 110). Rao propose aussi une révision critique de la conception du rôle des médias dans la constitution de l'espace public proposé par Habermas. Ce dernier considérait que les médias de masse étaient manipulés par ceux qui détenaient le monopole du capital privé et du pouvoir politique afin d'asseoir leur domination.<sup>23</sup> Le travail de Rao démontre comment des citoyens ordinaires se sont appropriés les stratégies médiatiques normalement attribuées à ces spécialistes de la communication au service des puissants que Habermas avait tant en horreur (Rao 2010 : 111-113). Ainsi, la conception même de ce qu'est un journaliste est remise en question alors que ceux qui s'attribuaient ce titre auprès de Rao formaient un mélange hétéroclite de *stringers*<sup>24</sup>, d'écrivains occasionnels, d'anciens journalistes avec de bons contacts et de contributeurs réguliers aux lettres ouvertes (Rao 2010 : 114).

Alors que ces trois dernières anthropologues s'attardent aux contextes de production – Rao y intégrant aussi des considérations sur les utilisations culturelles des journaux –, Peterson concentre son analyse sur les contextes de consommation des journaux les considérant comme des « social fields in which people engage in narrative and performatory constructions of themselves, reinforce social relations with other actors, negotiate status, engage in economic transactions, and imagine themselves and others as members of broader imagined communities ». (Peterson 2010 : 181). Pour ce faire, il s'appuie sur les

---

22 Rao décrit le BJP comme étant « the parliamentary wing of the Hindu nationalist movement » (Rao 2010 : 106).

23 Ceci est du moins l'appréciation que Rao fait du travail d'Habermas.

24 « Stringers usually follow another profession [...] Their job is to keep the newspaper office informed about all occurrences in their territory. In return some receive a small monthly salary. More often they are not paid at all. The incentive to become a stringer is usually the desire for a connection to a newspaper that will boost importance and can be used to negotiate deals » (Rao 2010 : 103 note 2). Une description plus détaillée sera donnée au chapitre 4.

pratiques sélectives, interprétatives et discursives d'un groupe de lecteurs à New Delhi qui distinguaient les journaux qu'ils prenaient de ceux qu'ils lisaient. « To read a newspaper is a social act merely signifying your interest in being informed; to take a particular newspaper is to use it as an emblem that says something about who you are in modern New Delhi » (Peterson 2010 : 172). L'auteur prend appui sur la notion de distinction proposée par Bourdieu en affirmant qu'une préférence manifeste pour un journal découle de la conscience qu'à l'acteur de son inscription dans un réseau de distinctions sociales dont les frontières sont constituées par de tels choix (Peterson 2010 : 176). Ces choix sont en partie prédéterminés par les origines sociales des lecteurs et en viennent à les réinscrire plus largement dans une stratification sociale aux dimensions linguistiques, politiques et économiques (Peterson 2010 : 176-177). En s'attardant moins au contenu des journaux qu'aux manières dont ils sont consommés en tant que produits symboliques, Peterson apporte un niveau de complexité supplémentaire au modèle de Benedict Anderson qui attribuait à la presse capitaliste un rôle prépondérant dans la formation des identités nationales en fournissant des pratiques rituelles et un contenu commun aux membres d'une nation. En Inde, « newspaper rituals become elements in the construction of personal and group identities, but also [...] content and practice intersect in news discussions in ways that enable people to map themselves into positions within the imagined community of the nation » (Peterson 2010 : 180).

Chacun à leur manière, ces anthropologues utilisent le regard ethnographique articulé à des ensembles conceptuels hétéroclites pour apporter une lumière nouvelle sur les pratiques entourant la production et la consommation des produits journalistiques. Si Gürsel s'attarde aux négociations constantes en cours dans un des noeuds de médiation (Mazzarella 2004 : 352) des photographies de presse pour souligner le caractère processuel de telles représentations du monde, Schwenkel souligne le caractère localisé des acceptions de notions comme l'objectivité et la vérité en contrastant les usages des presses socialiste et capitaliste. Ancrant sa recherche en Inde, Rao décrit les effets inattendus de la diffusion du pouvoir de la presse au sein de la population urbaine pour qui les journaux sont devenus des ressources mobilisables dans leurs luttes personnelles. Peterson aussi porte un regard plus près des citoyens, les « small people » (Guha 1996), et les manières dont ils s'approprient la force symbolique des journaux afin de s'inscrire dans un réseau de distinctions sociales.

Le champ naissant de l'anthropologie des médias et du journalisme fournit un ensemble de considérations permettant de situer les productions médiatiques et journalistiques dans des réseaux de

sens complexe aux manifestations hétéroclites. Par l'ethnographie des pratiques de production et de consommation, il est possible de dresser un portrait plus nuancé des développements mondiaux des industries médiatiques en tenant compte des particularités culturelles des lieux où ces pratiques se manifestent concrètement, ces noeuds de médiations comme l'entend Mazzarella. Pour ma part, mon intérêt se situe plus précisément au niveau d'un groupe de producteurs de contenu journalistique, les photojournalistes qui servent de médiateurs entre les sujets de leur travail et les publications pour lesquelles ce travail est produit. Cela n'est qu'une étape dans la chaîne de constitution de sens décrite par Gürsel, mais je reste particulièrement intéressé par les transformations qui ont cours à ce niveau alors qu'une esthétique particulière se répand en Inde – celle de la photographie sociodocumentaire – et participe aux transformations en cours dans l'industrie des médias du pays.

## Cadre conceptuel

Je retiens certaines notions des auteurs que nous venons de voir. Dans le texte de Mazzarella que j'ai cité abondamment, celui-ci ajouta que «as ethnographers, we need strategies that will allow us not so much to worry the impasse [entre sujet et structure] as a conceptual problem but rather to capture its dynamics as a practical challenge in the lives and work of our informants. One way of doing this is to focus ethnographically on what one might call nodes of mediation» (Mazzarella 2004 : 352). Cette notion de nœuds de médiations s'applique bien aux types de rencontres comme les ateliers de *WPP* qui m'intéresse. Une autre notion que je trouve utile est celle d'économie visuelle de Poole qui souligne bien la production, la circulation et la consommation des images propres à la situation contemporaine illustrée par l'exemple de Vidal sur la migration des images entre les cinémas britannique et indien. Posthill introduit les notions de champs et de pratiques pour mettre en lumière les types de savoirs et de pratiques mobilisés par les acteurs dans leurs jeux sociaux, les « serious games » comme les nomma Ortner. C'est un processus quotidien et biographique de reproduction culturelle qui se produit dans et à travers des champs spécialisés dont les praticiens diffèrent grandement en degré et qualité de savoir incorporé, de discipline de soi et d'engagement personnel envers les jeux joués dans un champ donné. Je considère donc les ateliers de *WPP* comme un nœud de médiation dans une économie visuelle où se rencontrent et se superposent des champs de pratiques interreliés à travers lesquels les acteurs

mobilisent des savoirs et des pratiques particuliers. Mon étude cherche donc à voir et à comprendre comment les photographes participants ont exercé leur *agency* dans un tel contexte en m'attardant particulièrement à la valeur accordée à la fonction d'auteur – mobilisée par l'entremise de l'esthétique sociodocumentaire – dans une tentative de se distinguer dans une industrie des médias qui leur semble particulièrement intimidante.

## Considérations d'ordre méthodologique

Les méthodes que je retiens pour cette recherche s'inscrivent toutes dans le paradigme interprétatif qui me semble le mieux à même de saisir les transformations subjectives au cœur de mon interrogation. J'ai opté pour l'étude de cas, « une approche méthodologique qui consiste à étudier une personne, une communauté, une organisation ou une société individuelle. Comme le suggère son nom, l'étude de cas se penche sur une unité particulière quelconque. » (Roy 2004 : 160). Le cas auquel je me suis intéressé est une série d'ateliers donné par un organisme particulier. Ceci avait l'avantage de prédéterminer les acteurs auxquels j'allais m'intéresser tout en offrant un défi particulier, je devais absolument accéder à ce groupe particulier de photographes sinon ma recherche était menacée.

### *Lieux*

Ma cueillette de données eu lieu lors d'un séjour de cinq mois effectué en Inde du début du mois d'août à la fin du mois de décembre 2008, précédé d'un court passage aux bureaux de *World Press Photo* à Amsterdam quelques semaines plus tôt. Établi à New Delhi, j'ai fait une dizaine de courts séjours à Mumbai. Ce sont dans ces deux métropoles que se trouvaient la plupart des photojournalistes ayant participé aux ateliers *WPP*. C'est sur eux que ma recherche s'est concentrée. D'autres photographes ayant participé aux ateliers étaient dispersés ailleurs dans le pays alors qu'un autre avait déménagé à New York. Pour des raisons pratiques, ceux-ci ont été pour ainsi dire exclus de la présente recherche à l'exception du photojournaliste qui réside dans l'Assam dont le travail photographique effectué au cours des ateliers est inclus dans une comparaison apparaissant au chapitre 4.

Cette recherche de terrain était du type multi-situé, car j'étais contraint de suivre les gens concernés par ces ateliers. « Yes, it is following out connections and relations, but of ideas and maps or topologies that are not given, but found » (Marcus 2007 : 1132). Au cours de ma recherche c'est plutôt une idée articulée à un ensemble de pratiques – l'esthétique sociodocumentaire – que j'ai suivie à travers une approche historique. J'ai dû saisir chaque opportunité pour recueillir des données dans des contextes hétérogènes. Parce que les principaux concernés se situent pleinement dans ce que Ulf Hannerz entend par « settings of modernity » (Hannerz 2003 : 211), ces cadres routiniers et monotones comme les heures passées devant l'écran d'ordinateur à parfaire une photographie, l'observation participante ne pouvait être la seule méthode utilisée. J'ai donc procédé à ce que Hugh Gusterson nomma « polymorphous engagements – interacting with informants across a number of dispersed sites, but also doing field work by telephone and email, collecting data eclectically in many different ways from a disparate array of sources, attending carefully to popular culture, and reading newspapers and official documents » (Gusterson 1997 : 116). Parce que mon accès à ces ateliers dépendait entièrement d'un nombre défini d'individus, j'ai dû aussi faire preuve d'un opportunisme du type qu'évoquait Hannerz en parlant de l'ethnographie en tant qu'art du possible (Hannerz 2003 : 213).

Si mes données proviennent principalement d'entrevues effectuées avec les photographes, j'ai aussi fait de l'observation brève dans certains des milieux dans lesquels ces photographes évoluaient, les sphères professionnelles – à New Delhi, les bureaux de *The Associated Press*, du magazine d'actualité *Outlook* et de Raghu Rai et à Mumbai, les bureaux de *Forbes India* et du *Times of India* ; des vernissages d'expositions photographiques à New Delhi et à Mumbai<sup>25</sup> – et les sphères domestiques – les demeures de six photographes à New Delhi et Mumbai<sup>26</sup>.

Cette observation « implique l'activité d'un chercheur qui observe personnellement et de manière prolongée des situations et des comportements auxquels il s'intéresse, sans être réduit à ne connaître ceux-ci que par le biais des catégories utilisées par ceux qui vivent ces situations » (Chapoulie 1984 :

25 À Mumbai : « A journey through a moment in time » de Raghu Rai au *National Gallery of Modern Art*, « Everywhere is war (and rumours of war) » exposition collective incluant Pablo Bartholomew à *BodhiSpace* et *BodhiMumbai*.

À New Delhi : « Between me & I » de Swapan Parekh à la galerie *Photo Ink*; « Street Seen » Ketaki Seth à *Max Mueller Bhavan/Goethe-Institut*; « 5 X 8 » de Vinay Mahidhar, Sudharak Olwe, Mahash Shataram, Zubin Pastakia et Rajib De présenté par *Tasveer* à *Tranvancore House*; « History in the Making – the Visual Archives of Kulwant Roy » de Kulwant Roy au *Indira Gandhi National Centre for the Arts* et « Phaneng : A Journey into Personal Engagement » de Samar Jodha à la galerie *Arts i*.

26 David de Souza, Anita Khemka, Pablo Bartholomew, Prashant Chatterjee, Amit Bhargava et Prashant Panjjar.



585 cité par Jacoud et Mayer 1997 : 212). Le but de cette observation était double. D'une part, elle me permettait, si l'on peut dire, d'aller à la pêche en profitant de temps creux pendant lesquels j'étais tout simplement présent dans un lieu où s'entrecroisent des photographes de tout acabit et les personnes qui gravitent autour – directeurs photo, pupitreurs photo, agents, collègues, amis, chercheurs, etc. – restant à l'affût de possibles rencontres. Parfois j'étais invité par des photographes que j'avais interviewés, parfois j'y allais de ma propre initiative. Plus d'une rencontre a été le résultat d'un tel opportunisme méthodologique, particulièrement lors des vernissages d'exposition. D'autre part, cette observation me permettait de saisir un peu mieux la nature des relations entre les différents photographes et les institutions avec lesquelles ils interagissaient en plus de me donner une meilleure idée des environnements dans lesquels ils évoluaient quotidiennement. En somme, j'ai tenté d'intégrer un réseau professionnel diffus constitué d'un ensemble de relations et caractérisé par l'interaction des jeux sociaux d'individus évoluant à travers un ensemble de champs sociaux interpénétrant. L'observation participante était toute indiquée pour une recherche comme la mienne s'intéressant à «des actions collectives et des processus sociaux qui peuvent être en partie appréhendés à travers des interactions directes dont la signification, qu'il importe de ne pas négliger, n'est pas donnée d'avance» (Jacoud et Mayer 1997 : 212).

### *Sources*

J'ai choisi une approche inductive s'appuyant sur les données recueillies sur le terrain et les aléas des rencontres. J'ai toutefois eu une aide précieuse de la part de Maarten Koets, responsable du département d'éducation de *WPP*, et de Pablo Bartholomew, photojournaliste et instigateur des ateliers en Inde. Ces personnes m'ont grandement facilité le contact avec les divers intervenants de ma recherche, le prestige relatif dont ils jouissaient m'a véritablement ouvert des portes.

Ma recherche nécessitait une approche historique autant qu'ethnographique en raison de la prise en considération des dynamiques contemporaines. En centrant mon analyse sur ce qui c'était produit lors des ateliers, j'ai tenté de circonscrire des interrogations qui ratissent large. C'est pourquoi ma cueillette de données visa autant des documents historiques permettant de retracer les contours des rapports à l'image photographique en Inde comme en Occident que les témoignages des parties impliquées dans les ateliers *WPP*. C'est dans cette optique que j'ai consulté brièvement les archives du groupe *Bennett, Coleman and Co.* – auquel appartient le *Times of India* – à Mumbai. De la même manière, j'ai consulté

les archives du *Nerhu Memorial Museum & Library* à New Delhi pour consulter des exemplaires de *India Today* datant de l'époque où Raghu Rai y travaillait. En plus de viser les documents historiques, ma recherche documentaire s'est tournée vers les publications de *WPP* résultant des ateliers qui montrent le type de travail photographique encouragé par l'organisme.

La source principale de mes données visuelles a été Internet, complété par l'accès qui m'avait été accordé par Maarten Koet à l'intranet du département d'éducation de *WPP*. Sur Internet, j'ai accédé au travail photographique des photographes qui m'y avaient dirigé lorsque je leur demandais de voir leur travail, mais j'ai aussi utilisé les services d'archives en ligne de *The Associated Press*. Sur l'intranet de *WPP*, j'ai eu accès au travail photographique effectué lors des ateliers en Inde ainsi qu'au matériel pédagogique qui avait été utilisé.

Du côté des participants et des instructeurs, je me suis penché surtout sur la collecte de données par le biais d'entrevues, cette méthode étant apte à retracer la constitution dans le temps de leur rapport à leur pratique. En tout, j'ai procédé à des entrevues avec 18 photographes, des formateurs comme des élèves participants aux ateliers ainsi que quelques autres photographes qui n'y étaient pas liés directement.

### *Données*

Les données que j'ai amassées proviennent principalement d'entrevues conduites avec ces photojournalistes – plus de 25 heures d'entrevues –, complétées de notes d'observation prises lors de vernissages d'expositions de photos et dans les bureaux de certains organismes de presse, auxquelles s'ajoutent des sélections du travail photographique produit par ces photographes dans différents contextes. J'ai privilégié des entrevues semi-ouvertes et dirigées pour accéder à : « une interaction humaine et sociale dense avec chacune des personnes [...] C'est grâce à ce contact étroit avec chacun qu'il [le chercheur] parviendra à dégager une riche compréhension du phénomène. » (Savoie-Zajc 2003 : 298). Lors des entrevues dirigées j'ai adopté l'approche du récit de pratique – parce que je me limitais à leur pratique professionnelle – qui de l'avis de Gilles Houle sont à considérer « du point de vues des trois dimensions constitutives de toute démarche de recherche, soit 1) comme matériau d'analyse, 2) comme technique ou méthode, 3) comme problématique théorique nouvelle ou qui se veut telle en sciences sociales » (Houle 2003 : 319). J'ai choisi une conception quelque peu allégée du récit de pratique le considérant d'abord comme une technique de collecte de données concernée par les

pratiques et les sens donnés à celles-ci ainsi que de matériel biographique permettant de tracer l'évolution de ces pratiques dans leur contexte historique. Avec la quantité et la richesse de matériel fourni par l'approche par récit de pratique, j'étais alors en mesure d'établir des liens pertinents entre les structures et les individus qui y évoluaient. En poursuivant avec l'analogie de la pêche évoquée plus tôt, le récit de pratique était pour moi un peu comme un dragage qui, chaque fois, me réservait de belles surprises.

### *Analyses*

L'analyse que je propose prend comme point de départ les ateliers *WPP* pour explorer les pratiques de ces photojournalistes telles qu'elles se manifestent dans leurs discours ainsi que leur travail photographique. Mon objectif est de suivre les manières dont se déploie l'esthétique – suivant l'acception de Eagleton – de la photographie sociodocumentaire et ses répercussions dans le champ photojournalistique indien. Mon processus suit les trois aspects de l'analyse en recherche ethnographique proposés par Wolcott : «description, analysis and interpretation» (cité par Creswell 2007 : 161). Tout au long, j'ai suivi un processus itératif et inductif. Mon analyse avait commencé sur le terrain alors que j'avais décelé des tendances dans les données que j'amassais. C'est ainsi que les thèmes principaux sont ressortis, des thèmes qui restaient cependant « abstract (and often fuzzy) constructs that investigators identify before, during, and after data collection» (Ryan et Bernard 2003 : 275). C'est par une comparaison constante avec les données que le caractère provisoire de mes thèmes s'est stabilisé et que j'en suis venu au moment où je pouvais affirmer quelque chose à propos de ce groupe qui m'intéressait.

C'est ici qu'est venu l'étape de l'interprétation plus poussée. Geertz affirme que «analysis, then is sorting out the structures of signification [...] and determining their social group and import.» (Geertz 1973 : 9). J'ai opté pour une interprétation herméneutique qui me semblait la plus appropriée pour tirer le maximum d'information d'un corpus de données qui était plutôt hétérogène : entrevues, documents, observations. Il me fallait donc «faire émerger le sens latent contenu dans le discours d'un individu et, par là, à remonter à ses représentations, à ses structures de conscience» (Molitor 1990 : 19). Même si la grande part des données provenait des discours d'individus, l'important n'était pas de restituer toutes les nuances de leur expérience, mais plutôt d'en sortir les grandes lignes telles que comprises à la lumière de la tradition analytique dans laquelle je m'inscrivais. Pour poursuivre avec Molitor : «Ce n'est donc pas à

l'individu concret dont on analyse le discours que l'on s'intéresse, mais bien à ses représentations sociales ou encore à ce que l'on pourrait appeler les "explications socialement répandues et qui donnent un sens à la réalité" dont il se fait le relais en les traduisant dans les catégories de son expérience, de sa subjectivité.» (Molitor 1990 : 20).

Dans ces cas, j'ai pris des risques heuristiques, «taking leaps beyond the data» (LeCompte et Schensul 1999 : 213), pour situer les données dans un contexte plus large. C'est une étape plutôt délicate car il faut éviter de faire parler les données contre elles-mêmes tout en s'assurant d'en tirer toute la richesse par une interprétation qui redevient ici à la fois inductive et déductive. Comme les auteurs le soulignent, ceci demande une part de spéculation, un retour constant aux questions ainsi qu'au modèle de recherche, une prise en compte de la théorie pertinente tout en maintenant une cohérence générale (LeCompte et Schensul 1999 : 217-222).

Pour l'analyse du travail photographique j'ai privilégié une approche propre à faire ressortir les divers éléments constitutifs présents dans le cadre de la photo, mais aussi hors du cadre, qui s'inspire grandement de la lecture à double régime de l'historien de l'art Georges Didi-Huberman, présumant qu'une « photo est indéchiffrable et insignifiante tant que je n'ai pas fait la relation imaginative et spéculative entre ce que je vois ici et ce que je sais d'ailleurs » (Didi-Huberman 2003 : 142). Cependant, je n'ai pas cherché à épuiser l'information contenue dans les photographies que je présente, voulant plutôt les considérer comme des instances participant à un dialogue grâce auquel certaines sociétés contemporaines imaginent le monde. Ceci demande donc une lecture à la fois phénoménologique et interprétativiste, qui évite le piège de la surinterprétation associant trop étroitement le messager à son message et auquel Bruno Latour nous mit en garde :

L'ange peint sur le tableau sacré – ou le tableau que l'on peut considérer dans son entièreté comme un ange – s'adresse au receveur. Si celui-ci occupe la place prévue pour lui par l'envoyeur et par le messager, il comprend ce qu'ils veulent dire tous deux. [...] La tâche de dénonciation et de réduction des croyances n'est plus nécessaire dès que nous reconstituons de façon symétrique les multiples façons de construire des références et de désigner des représentants.

(Latour 1990 : 88, 91)

J'ai donc tenté une lecture propre à retracer le travail de médiation effectué par l'image photographique en gardant en tête que ceci ne peut se faire qu'avec la collaboration des producteurs des images en questions. J'ai aussi considéré l'existence de modes interprétatifs différents de ceux de la tradition occidentale que rappella François Jullien dans son analyse comparative des modes d'interprétation allégorique et incitatif. Ainsi affirma-t-il que «le sens figuré ne peut être conçu indépendamment d'une certaine vision du monde (et c'est là le point essentiel : non seulement son contenu idéologique en est affecté, mais aussi son fonctionnement) ; ou, plus précisément, que le symbolisme – dans le cas du poème – n'est pas la perspective unique de l'interprétation» (Jullien 1995 : 157-158). C'est pourquoi j'ai cherché à ancrer mon interprétation dans les univers de sens des producteurs d'images tout en les rendant intelligibles aux gens qui n'y participent pas. Si Jullien s'attarda à la poésie, sa mise en garde peut s'appliquer à mon étude, car j'ai eu à assurer ce travail délicat de fidélité et de distanciation dans lequel s'ancre la traduction de la culture qu'évoqua Jonathan Spencer «by working away from a specific utterance or incident, through various intermediary interpretations, such that the content of the original is rendered as faithfully and as coherently as possible » (Spencer 2001 : 448). Dans mes analyses visuelles, je me suis servi des catégories émiques propres au milieu de recherche dans le but d'éclairer les sens impartis à la pratique photographique.

### *Limites*

Les limites de mon étude sont multiples, la première étant que je n'ai pu rencontrer toutes les personnes ayant participé aux ateliers qui m'intéressent. Je n'ai pas pu rencontrer les responsables au sein du *National Foundation of India*, l'organisme partenaire de *WPP* en Inde. De plus, mon analyse s'appuie fortement sur les discours que les photographes ont sur leur propre pratique, car je n'ai pas pu les accompagner dans leurs activités professionnelles. De plus, l'accès que j'ai eu au travail photographique a été plutôt parcellaire et tributaire de ce qui était déjà publié et accessible ou de ce qui pouvait être transmis par voie électronique. C'est ainsi que plusieurs photographes m'ont référé à leur site Internet, qui sert plutôt de portfolio – un outil de promotion – que de véritables archives. J'ai tenté de contourner cet obstacle en me concentrant sur des corpus définis de photographies tels qu'en jugeaient les photographes en question. Une dernière limitation provient de mon ignorance du hindi, ce qui limitait l'accès à la documentation dans cette langue. Les photographes auxquels je me suis

intéressé évoluaient toutefois dans un univers professionnel anglophone, compensant donc cette limitation langagière.

### *Questions d'anonymat*

La question de l'anonymat des sources d'informations a surgi très rapidement lorsque j'ai compris qu'il y avait eu un conflit entre un des participants et le responsable des ateliers, P. Bartholomew. J'étais à la fois curieux de saisir toutes les ramifications du conflit tout en me demandant comment j'allais faire pour en rendre compte en évitant d'attiser les susceptibilités de chacun. Si j'ai été en mesure de saisir la relative innocuité du conflit et à quel point il était plutôt circonscrit, le questionnement est resté et a été réactualisé lorsque j'ai commencé à voir se tracer une série d'antagonismes caractérisant les relations entre certaines personnes du milieu photojournalistique indien. D'emblée, je concevais mal la perspective d'opérer en assurant un anonymat intégral à des professionnels dont les productions circulaient largement dans l'univers public des médias d'informations. D'autant plus qu'une des luttes majeures ayant marqué l'histoire du photojournalisme concernait l'attribution de leurs droits d'auteur sur les photographies qu'ils produisaient. En ce qui concerne les photographies, j'ai tenu à les attribuer à leurs auteurs. Cependant, certains photographes m'ont donné l'impression qu'ils ne souhaitaient pas que certains propos leur soient liés. Ceci ne m'a jamais été affirmé de vive voix, mais résulte plutôt d'une intuition, d'une sensation qui ne m'a jamais quittée. La stratégie que j'ai adoptée en est une d'anonymat partiel de certains propos émis par les photographes. Lorsque je sentais que des propos s'inscrivaient dans une dynamique conflictuelle, j'ai gardé l'anonymat du locuteur, sauf lorsqu'ils reflétaient des opinions que celui-ci avait déjà fait connaître dans un contexte public. Un exemple. La relation entre Pablo Bartholomew et Raghu Rai est caractérisée par une certaine animosité qui est de notoriété publique en Inde. Tout le monde sait qu'ils ne s'entendent pas. Dans ce cas, j'ai choisi d'attribuer les propos à celui qui les avait émis. Je n'étais pas en mesure de distinguer systématiquement les propos déjà publics de ceux qui ne l'étaient pas, alors j'ai joué par excès de prudence, ne levant l'anonymat que lorsque j'avais la certitude que ce qui était dit était de notoriété publique. C'est pourquoi j'ai donné le nom fictif de Prashant Chatterjee à un des photographes avec qui j'ai eu de multiples discussions et qui affichait une réticence patente à ce que plusieurs de ses propos lui soient attribués.

## Chapitre 2 Contextes et institutions

### Introduction

Dans ce chapitre, je m'attarderai à la constitution des pratiques photographiques en Occident avec une insistance particulière sur l'histoire interreliée du photojournalisme et de la photographie documentaire ainsi que sur la relation ambiguë que ces traditions entretiennent avec les notions de subjectivité et d'objectivité. Je tenterai de montrer comment la tradition documentaire a essayé de s'émanciper du positivisme objectiviste en mettant de l'avant la subjectivité de ses praticiens, une tentative qui n'a toutefois pas pu aller au bout de cet élan libérateur à cause de certains de ses éléments constitutifs, notamment son attachement au concept de fait qui la lie à l'entreprise photojournalistique. Nous verrons toutefois comment la tradition sociodocumentaire s'est construite en tant qu'outil de réforme sociale, une vocation qu'elle poursuit toujours malgré les changements induits par l'introduction des technologies numériques. Par la suite, je broserai un portrait sommaire de l'évolution de la pratique photographique en Inde et des effets de certains éléments des cultures visuelles indiennes sur son développement.

Après cette présentation des pratiques photographiques, je m'intéresserai au contexte institutionnel dans lequel s'inscrivent les ateliers donnés sous l'égide de *World Press Photo* (ci-après *WPP*) et auxquels ont participé les photojournalistes que j'ai rencontrés en Inde. Je m'efforcerai de rendre compte de l'importance de *WPP* dans les milieux du photojournalisme et du contexte historique dans lequel son programme d'éducation au photojournalisme s'inscrit en abordant notamment les critiques adressées à l'hégémonie médiatique des pays occidentaux à partir des années 1970. Pour conclure, je présenterai un bref historique de l'industrie de la presse en Inde, en insistant sur certaines périodes charnières. Ce faisant, j'espère fournir une contextualisation suffisante pour saisir les enjeux complexes et multiples entourant la série d'ateliers de *WPP* et comprendre les répercussions actuelles de ces événements dans la vie des photographes participants.

## La constitution des pratiques photographiques

### *La photographie sociodocumentaire*

Depuis l'invention de la photographie au début du 19<sup>e</sup> siècle en Europe, il s'est constitué un rapport particulier avec les images photographiques. Lorsque la photographie rencontra les idéaux humanistes du libéralisme, des institutions dotées d'instances de légitimation se développèrent pour valoriser l'émergence d'une photographie dite sociodocumentaire. Celle-ci reposait en grande partie sur un réalisme dont le photojournalisme contemporain est encore porteur. Une des tenantes du réalisme, Berenice Abbot, écrivait à propos de la photographie documentaire à New York : «The work must be done deliberately, in order that the artist actually will set down in the sensitive and delicate photographic emulsion the soul of the city... sufficient time must be taken to produce an expressive result in which moving details must coincide with balance of dosing and significance of subject» (citée par Tagg 1993 : 154). Un demi-siècle après la proposition d'Abbot, cette objectivation de la réalité restait conçue en termes de codification par un ensemble de conventions stylistiques invisibilisées cherchant à traduire les sujets d'actualité dramatisées en images fixes. « In their careful crafting of images, photojournalists ascribe to a formal code of naturalism, preserving the objective aura cast around the photographic image. » (Schwartz 1992, non paginé).

On voit ici comment la crainte exprimée par Hans Belting de voir se confondre le médium et l'image se manifeste par le désir de rendre transparent l'acte de représentation (Belting 2004). Cette photographie se forma dans ce que je nommerais un régime visuel libéral valorisant le double caractère indexical et iconographique de ses images. Ce qui est sur la photographie ressemble à s'y méprendre à ce que le photographe a vu dans le viseur de sa caméra. Ceci ajoute à la transparence de la représentation qui donne toute sa force à l'image photographique, contribuant à sa construction en tant que «highly cultured and coded artefact, analogous with language» (Edwards 1997 : 58). Une des caractéristiques de ce régime visuel est sa valorisation de la monstration<sup>27</sup> et de la dénonciation, deux élans interreliés qui se sont développés conjointement à l'évolutionnisme scientifique de la fin du 19<sup>e</sup> siècle.

---

<sup>27</sup> Je suis la définition de Stéphane Breton : « J'appelle monstrier tout acte hyperbolique, de monstration si l'on préfère, au moyen duquel on détache du monde un objet pour illustrer un propos qui le surplombe » (Breton 2005 : 96)



### *L'humanisme de la réforme sociale*

En Occident, la photographie s'est construite de pair avec un discours de progrès scientifique visant l'amélioration des conditions de vie des êtres humains, le discours de l'humanisme des Lumières<sup>28</sup>. Plusieurs chercheurs comme John Tagg ont montré comment la pratique de la photographie était liée à la gestion des populations, notamment dans les taudis de l'Angleterre et de New York de la fin du 19e siècle. Le travail de photographie documentaire effectué par Jacob Riis à la fin du 19e sur les pauvres de New York et celui de Lewis W. Hine au début du 20e siècle sur le travail des enfants aux États-Unis sont emblématiques de cette volonté de porter au regard de ses pairs des secteurs «arriérés» de la société en espérant ainsi contribuer à améliorer les conditions de vie des misérables. Le travail de Riis m'apparaît révélateur de ce désir de «nettoyer» les taudis contre lesquels il mena une campagne soutenue. Le quartier de New York auquel il consacra une bonne partie de son travail photographique fut d'ailleurs plus tard démoli et remplacé par le parc «Jacob Riis» (Tagg 1993 : 152). La destruction des taudis dans les pays libéraux d'Occident était justifiée par un discours sociosanitaire, largement nourri par des arguments scientifiques.

Lorsque les tenants de la réforme sociale utilisent la photographie – une technique d'imagerie particulière qui tire sa force d'effets de réalité qui sont le fruit d'une collusion épistémologique entre le voir et le savoir – pour justifier des programmes sociaux, eux-mêmes ancrés dans des discours savants, on assiste à la fermeture de la boucle par laquelle la science se justifie elle-même en étant la fin et les moyens du progrès. Aux États-Unis, un projet gouvernemental illustre bien cette dynamique, celui du *Farm Security Administration* (ci-après *FSA*) établi dans les années de la dépression. Selon Tagg, les photographes qui y participaient collaboraient à un appareil de production de vérité lié à l'État, ce à quoi certains photographes participants semblaient sensibles. Ainsi, Nancy C. Wood rappelle que les photographes « began to function as reporters, feeding back Stryker [l'administrateur du projet] graphic descriptions of why and where unrest and injustices were building up. And he, in turn, would see that the information worked its way into the right channels for government action » (citée dans Tagg 1993 : 174). Le projet du *FSA* en était venu à constituer certains sujets comme étant plus pertinents à la

---

28 Voir les liens établis par Sylvain Maresca dans *La photographie : un miroir des sciences sociales* (1996) entre l'entreprise des sciences sociales et celle de la photographie sociodocumentaire. C'est un thème récurrent dans la littérature en anthropologie visuelle, voir notamment *The Visual Essay : Affinities and Divergences between the Social Scientific and the Social Documentary Modes* de Luc Pauwels (1993).

représentation photographique, c'est-à-dire les problèmes sociaux tels que définis par les priorités gouvernementales (Tagg 1993 : 174). De la même manière, la *National Foundation for India*, suggère des thèmes tels que la santé communautaire, l'éducation primaire, la sécurité économique, le gouvernement local, la paix et la justice et l'égalité de genre dans le cadre de son programme de bourse (NFI 2007)<sup>29</sup>. Sans y coller tout à fait, ces thèmes recourent ceux des objectifs du millénaire pour le développement de l'ONU<sup>30</sup> en plus d'être les sujets privilégiés de la photographie sociodocumentaire contemporaine dont les praticiens se donnent la responsabilité de rectifier les injustices sociales.

L'historien de l'art Steve Edwards souligna la logique sous-jacente en rappelant la critique dirigée vers « the 'humanism' and universal assumptions embodied in the documentary style » (Edwards 2006 : 36). Cette photo sociodocumentaire était loin de constituer une critique radicale des inégalités qu'elle documentait. Edwards poursuivit, « documentary purveyed a generalized sympathy for the poor and downtrodden, but it offered precious little in the way of analysis or critique; only rarely did it draw to light the structures sustaining these manifest inequalities » (Edwards 2006 : 36). Je pense ici aux nombreux reportages photo sur la répression des femmes dans les pays musulmans gouvernés par la sharia, dont le Royaume d'Arabie Saoudite et la République islamique d'Afghanistan, qui passent en silence les conditions politiques et historiques encourageant cette répression et qui servent aujourd'hui à cautionner des interventions politiques et militaires. La photographie trouve ses limites comme média lorsque ses pratiquants tentent d'expliquer des réalités complexes difficiles à illustrer. Donc, le régime visuel «libéral» repose en partie sur la connexion étroite établie entre l'indexicalité d'une image et son iconologie, tout en encourageant des pratiques de monstration et de dénonciation dans une optique humaniste de réforme sociale. La logique va comme suit : Si vous le voyez, c'est que c'est vrai. Si c'est vrai, c'est inacceptable. Il faut donc le changer<sup>31</sup>.

29 Le NFI était le partenaire institutionnel des ateliers de *World Press Photo* en Inde. Malgré des tentatives répétées, je n'ai jamais réussi à rencontrer les responsables du volet photographie de la fondation. Cet échec fut quelque peu consolé par les propos de P. Bartholomew qui m'affirma qu'ils n'avaient que servi d'endosseurs institutionnels pour les ateliers sans se mêler de quelque manière aux activités. Entrevue 11/11/08. Une telle rencontre aurait toutefois permis d'éclairer certaines questions liées à l'institutionnalisation en Inde du « development journalism » que je détaillerai plus loin.

30 Réduire l'extrême pauvreté et la faim; assurer l'éducation primaire pour tous; promouvoir l'égalité et l'autonomisation des femmes; réduire la mortalité infantile; améliorer la santé maternelle; combattre le VIH/sida, le paludisme et d'autres maladies; assurer un environnement durable; mettre en place un partenariat mondial pour le développement (tiré du site internet de l'ONU <http://www.un.org/french/millenniumgoals/>) consulté le 20 mars 2008.

31 Je rappelle ici l'ethnographie d'Ursula Rao présentée au chapitre précédent dans laquelle elle présente la manière dont les citoyens indiens se servaient des journaux pour se faire voir par leur concitoyens, en s'octroyant l'autorité dévolue à la presse dans leurs combats personnels (Rao 2010). Voir aussi *La télévision* de Stéphane Breton, dans lequel l'auteur affirme que dans ce contexte l'image est au service du commentaire et vient ainsi authentifier un discours en lui servant de garantie de vérité. Ainsi, « la télé ne parle pas du réel, elle prétend seulement le laisser parler » (Breton 2005 : 12)

L'idée centrale est de montrer pour prouver. Ce double élan infuse plusieurs des grands projets photographiques du 19<sup>e</sup> siècle jusqu'à nos jours. Je me limiterai à quelques exemples. Le grand projet photographique d'Edward S. Curtis, « The North American Indian », entamé en 1907 et visant à répertorier les derniers Indiens reste empreint d'une nostalgie face à la disparition imminente de cultures jugées intéressantes, car non spoliées (Banks et Morphy 1997 : 7). Nous retrouvons encore aujourd'hui des projets très similaires, comme celui du photographe Phil Borges qui s'est donné comme mission « to help bring attention to the value these cultures represent and the challenges they face »<sup>32</sup>. Si elles peuvent éviter certaines critiques faites à l'œuvre de Curtis – notamment l'anonymisation des gens photographiés qui représentent souvent des types plutôt que des individus –, la filiation intellectuelle de cette perspective photographique est évidente. On y décèle rapidement cette nostalgie devant une culture qui disparaît. « Indigenous and tribal cultures that have survived for hundreds—sometimes thousands – of years may soon be gone », souligne Borges<sup>33</sup>. Cette nostalgie n'est pas étrangère à la critique romantique de la société occidentale qui s'amorça au 18<sup>e</sup> siècle. Ainsi cherchait-on à dénoncer les travers d'une société en montrant ce qu'elle va bientôt détruire. Au 19<sup>e</sup> siècle, ce furent les portraits de communautés paysannes, ensuite ce furent des portraits de communautés de toutes sortes, marginalisées par l'occidentalisation croissante. La monstration devient dénonciation lorsqu'on montre les effets dévastateurs de la marginalisation. Le projet type est celui qui nous amène dans les bas fonds de la toxicomanie urbaine. L'idée est simple, on montre les injustices afin de susciter l'indignation et de mobiliser dans l'espoir d'améliorer les conditions sociales. Derrière cet élan se trouvent ainsi les présomptions d'un humanisme libéral posant des critères universels pour juger les conditions de vie des communautés mises en image et mises en marge. C'est pourquoi Martha Rosler affirmait que la photographie documentaire est « the social conscience of liberal sensibility presented in visual imagery » (Rosler 2003 : 261).

---

32 Tiré de son site internet <http://www.philborges.com/mission.html>, consulté le 18 mars 2008. Dans une veine similaire, le photographe Sebastiao Salgado affirme à propos de son projet « Genesis » : « This project is designed to reconnect us to how the world was before humanity altered it almost beyond recognition. [...] I conceive this project as a potential path towards humanity's rediscovery of itself in nature.[...]I want to return to the beginnings of our planet : to the air, water and fire that gave birth to life; to the animal species that have resisted domestication and are still "wild"; to the remote tribes whose "primitive" way of life is largely untouched; and to surviving examples of the earliest forms of human settlement and organisation. This voyage represents a form of planetary anthropology.» (SALGADO 2004).

33 Borges a lui aussi son projet de transformation sociale à travers la photographie, le *Blue Earth Alliance*.

### *Objectivité/subjectivité*

Un des débats les plus tenaces dans les milieux journalistiques et photojournalistiques est celui de la juste distinction entre l'objectivité et la subjectivité. Sa teneur rejoint en plusieurs points un débat analogue dans le domaine des sciences sociales. D'un bord et de l'autre, on cherche à trouver le juste équilibre entre la distance analytique découlant de l'objectivation de l'expérience humaine et la sensibilité permettant de rendre toute la complexité et la profondeur de son état subjectif initial. Reflétant ce qu'on appela la crise de la représentation des sciences sociales, les milieux journalistiques virent des discours divergents réclamer une approche plus sensible, plus vraie, plus fidèle aux voix qu'ils cherchaient à amplifier. Plusieurs mouvements en découlèrent, dont le *New journalism* dans les États-Unis des années 1960. Dans la photographie, qui jusque-là se divisait entre approche documentaire et approche proprement artistique, on vit émerger des praticiens qui centraient leur travail documentaire sur leur environnement immédiat, produisant des images plus intimes aux configurations de sens nettement plus collées à la subjectivité de leur auteur. Le directeur du *Museum of Modern Art* à New York, John Szarkowski fut un grand défenseur de cette approche en encourageant des photographes comme Lee Freidlander, Garry Winograd et Diane Arbus, qui commencèrent à prendre plus d'importance dans le paysage photographique des États-Unis<sup>34</sup>. Ce débat fut particulièrement saillant au tournant du 20e siècle, époque à laquelle la reproduction mécanique d'images fut constituée comme symbole de l'objectivité et mérite d'être développé, car il touche aux fondements du discours de légitimation de l'entreprise photojournalistique et photodocumentaire. Au cœur de ces questions s'entrecroisent les notions d'objectivité, de subjectivité, d'indexicalité et d'iconicité.

Dans leur analyse particulièrement révélatrice des utilisations de l'image dans les débats sur l'objectivité dans les sciences, Lorraine Daston et Peter Galison (1992) tracèrent les contours des discours divergents et successifs de légitimation qui contribuèrent à la constitution des usages contemporains de l'imagerie comme preuve objective de phénomènes naturels<sup>35</sup>. L'intérêt de leur

---

34 Szarkowski fut directeur de la photographie au MOMA de 1962 à 1991 et fut considéré comme « the single most important curator that photography has ever had ». SCHUDEL, M., 2007, « John Szarkowski, 81; Cast New Light on Photography ». Consulté sur Internet (<http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2007/07/12/AR2007071202239.html>) le 3 juillet 2011.

35 Ailleurs, Daston distingue l'objectivité mécanique auquel je m'attarde ici de l'objectivité ontologique qui cherche à imbriquer la théorie et le monde et de l'objectivité aperspective qui cherche à éliminer les particularismes individuels (Daston 1992 : 597).

analyse des atlas scientifiques pour éclairer les développements du photojournalisme découle du fait que les deux – l'illustration scientifique et le photojournalisme – semblent avoir suivi des chemins similaires, quoique dans des temporalités distinctes – du 18<sup>e</sup> au début du 20<sup>e</sup> siècle pour le premier, de la fin du 19<sup>e</sup> à la deuxième moitié du 20<sup>e</sup> siècle pour le photojournalisme et la photo documentaire. La chronologie de ce parcours partagé passe d'une fabrique d'images préoccupée par les types et les idéaux, aux individus caractéristiques et finalement aux individus tout court. Dans la photographie documentaire, ces trois grandes étapes correspondent grossièrement aux expérimentations anthropométriques de l'époque coloniale pour la recherche des types, aux flâneries citadines d'August Sanders dans le cas des individus caractéristiques et aux plus récents développements dans les milieux de la photographie qui mettent l'accent sur l'unicité de la situation représentée dans l'image en se servant de « the literal subject as a metaphor for exploring larger social and ethical issues » (Abbott 2010 : 21). Dans chacun des cas, on mise sur la métonymie pour renvoyer à une classe de sujets.

Dans leur compte-rendu de la moralisation de l'objectivité au tournant du 20<sup>e</sup> siècle, Daston et Galison tentèrent de « chart the emergence and nature of new conceptions of objectivity and subjectivity » (Daston et Galison 1992 : 81) à travers la production d'atlas scientifiques dans lesquels le discours scientifique est porté avant tout par les images (Daston et Galison 1992 : 86)<sup>36</sup>. Alors que les préoccupations des premiers producteurs d'atlas s'attardaient à la juste représentation de la réalité en s'appuyant sur la conception de « la fidélité à la nature »<sup>37</sup>, les producteurs de la fin du 19<sup>e</sup> siècle firent appel à l'objectivité mécanique dans leur lutte intériorisée contre la tentation de la subjectivité (Daston et Galison 1992 : 82). Cette dernière conception de l'objectivité cherchait à éliminer la présence médiatrice de l'observateur alors que « la fidélité à la nature » de leurs prédécesseurs s'appuyait sur le jugement et la sensibilité artistique pour atteindre une exactitude de la représentation (Daston et Galison 1992 : 87). La recherche de « la fidélité à la nature » se déclina en plusieurs variantes – la recherche de types, d'idéaux et de caractères<sup>38</sup> –, mais dans tous les cas la sélection, la synthèse et l'embellissement étaient des étapes permettant d'atteindre l'image recherchée. Ces représentations

36 Le terme atlas renvoie aux volumes abondamment illustrés produits par les praticiens des sciences à partir du 16<sup>e</sup> siècle et dans lesquels on présentait les phénomènes sélectionnés pour l'analyse – des organes de corps humains ou animaux, des constellations, des plantes en fleurs, etc.. (Daston et Galison 1992 : 84)

37 Daston et Galison utilisent le terme « truth to nature » (p. 84) dont la transposition en français par « la fidélité à la nature » ne me semble pas trahir leur idée. À défaut d'une traduction française de leur texte, je m'en tiendrai donc à cet usage.

38 Le type correspond à un archétype sous-jacent qui doit être déduit par l'expérience cumulée, alors que l'idéal renvoie au parfait et le caractéristique au type incarné dans un individu (Daston et Galison 1992 : 87-88).

visuelles assuraient le passage de l'expérience crue à l'expérience digérée et le problème central consistait à déterminer quels phénomènes devaient être mobilisés pour démontrer l'essence des choses (Daston et Galison 1992 : 85). Les producteurs d'atlas du 18e et du début du 19e siècle ont tour à tour construit des images synthétiques de types et d'idéaux, et recherché des phénomènes individuels permettant de caractériser leurs classes, tout en passant de la représentation synthétique à la représentation descriptive des phénomènes sélectionnés. Ainsi sont-ils parvenus à une volonté naturaliste visant le détail individualisé, mais qui ne portait pas encore l'angoisse de la distorsion et le rejet de toute volonté esthétique (Daston et Galison, 1992 : 93).

Ce mouvement vers l'objectivité mécanique fut avant tout un élan vers la description de phénomènes individualisés lié à une anxiété croissante face à l'intervention d'une subjectivité individuelle difficilement maîtrisable (Daston et Galison 1992 : 98). Les auteurs scientifiques de la fin du 19e siècle voyaient en l'inscription mécanique une manière de contenir leur propre tentation d'imposer des systèmes, des normes esthétiques, des hypothèses, du langage et des éléments anthropomorphiques aux illustrations (Daston et Galison 1992 : 103). En prenant appui sur l'autorité rigide d'une mécanique intransigeante et perçue comme étant infaillible, les partisans de l'objectivité mécanique cherchèrent à évacuer l'individu médiateur du processus de représentation pour en arriver à des images qui étaient, dans les mots du physiologiste français, E. J. Marey, « the language of the phenomena themselves » (cité par Daston et Galison 1992 : 81). Ils avaient trouvé la solution au rêve de l'effacement de la médiation elle-même, portés par une technophilie qui transparaît encore dans les rapports contemporains aux appareils d'imagerie utilisés par les photojournalistes. Une des conséquences majeures de cet élan objectiviste fut de déplacer la responsabilité vers le lecteur (Daston et Galison 1992 : 107). Ceci grâce à l'intervention des technologies d'inscription mécanique qui effaçaient la présence de l'auteur. Ce basculement de la primauté du jugement vers celle de la mécanisation était en même temps l'établissement d'une frontière, sans cesse retravaillé depuis, entre « the possibility (or necessity) of human intervention and the routinized automatic functioning of the technology » (Daston et Galison 1992 : 110).

Puisqu'on les désirait solidement objectives, on expulsa de la fabrique des images l'imprévisibilité de l'interprétation subjective, la plaçant loin de la sphère d'intervention des auteurs en la situant parmi les nouvelles responsabilités du lectorat qui devait maintenant apprendre à regarder des images dont le

contenu ne se dévoilait pas facilement. Alors que les atlas précédents comprenaient des représentations iconiques évidemment figuratives, ces nouveaux atlas produits dans le cadre de l'objectivité mécanique abritaient des images abstraites qui ne ressemblaient en rien aux phénomènes représentés et qu'on présentait comme étant des traces authentiques des phénomènes, leur langage même comme le disait Marey. Ce langage ne se prêtait pourtant pas facilement à l'interprétation de regards qui devaient être initiés, le mot d'ordre étant « authenticity before mere similarity » (Daston et Galison 1992 : 117). Cet écart entre représentations esthétisées et images brutes à valeur indexicale se retrouve aujourd'hui dans la valeur accordée aux images prises d'événements d'actualité par des témoins amateurs<sup>39</sup>. Si les lecteurs des atlas d'antan pouvaient se réjouir devant des planches anatomiques produites avec soin et porteuses d'une sensibilité esthétique, les lecteurs de ces nouveaux atlas devaient savoir reconnaître les irrégularités dans l'espace des spirales d'un électron perdant de l'énergie dans une chambre à particule. L'acte de regarder s'était radicalement transformé pour devenir une responsabilité morale reposant sur les épaules du lecteur.

Tandis que le lecteur se voyait chargé d'une responsabilité jusqu'alors monopolisée par les auteurs, ceux-ci cherchèrent à s'effacer derrière la nouvelle autorité de la machine érigée en modèle pouvant à la fois assurer une reproduction infinie et exacte, être une observatrice alerte et infaillible et produire des images expurgées de toute interprétation (Daston et Galison 1992 : 119-120). La photographie en vint à devenir l'emblème de tous les aspects de cette objectivité non interventionniste, ceci non parce qu'elle était plus fidèle à la nature que les images produites à la main, mais plutôt parce que la caméra semblait éliminer toute agencéité humaine. « Nonintervention, not verisimilitude, lay at the heart of mechanical objectivity, and this is why mechanically produced images capture its message best. » (Daston et Galison 1992 : 120). Ainsi, la photographie en vint à détenir une puissante force idéologique en tant que symbole de la vérité neutre et exquisément détaillée (Daston et Galison 1992 : 111). Ce qui pouvait faire dire à Charles Rosen et Henri Zerner « photographic vision has become a primary metaphor for truth » (cités par Daston et Galison 1992 : 120).

C'est seulement en étant disciplinée que la photographie put atteindre un statut épistémique particulier reposant sur l'extirpation du jugement individuel (Daston et Galison 1992 : 114). Ce travail de retenue

---

<sup>39</sup> Je pense aux images prises avec des téléphones cellulaires lors de l'attentat dans le métro de Londres en 2005 et les images du tsunami qui frappa l'Océan indien en 2004 (Caujolle 2005 : 377).

incombait aux auteurs des images, qui devaient l'articuler à une volonté titanesque pour incarner l'idéal scientifique représenté par les machines, ces observateurs intransigeants capables de produire des répliques parfaites à des milliers d'exemplaires (Daston et Galison 1992 : 119). Nous verrons un peu plus loin comment le discours photojournalistique s'est adapté au cours du 20<sup>e</sup> siècle pour accommoder les critiques faites à cet objectivisme en réintégrant certains éléments de ce que Daston et Galison nommaient « la fidélité à la nature » par le biais de la notion d'honnêteté. Ceci se fit dans une relation tendue avec la volonté persistante d'effacer le médiateur qu'est le photographe.

### *Le positivisme dans le journalisme*

Lorsque le journalisme s'institua comme profession à la fin du 19<sup>e</sup> siècle, le positivisme comtien fut une de ses bases épistémologiques. Depuis, « journalism derives a great deal of its legitimacy from the postulate that it is able to present true pictures of reality » (Wien 2005 : 3). Avec les décennies et en réaction à la critique faite envers le positivisme, plusieurs théoriciens des médias ont tenté de formuler des alternatives, sans toutefois réussir à s'émanciper du postulat de base voulant que la connaissance soit le fruit de l'expérience sensorielle. (Wien 2005 : 4). La reformulation de l'objectivité au milieu du 20<sup>e</sup> siècle à l'aide du trio impartialité, exactitude et équité<sup>40</sup> resta ancrée dans la distinction positiviste entre les faits et les opinions (Wien 2005 : 9). La seule contestation sérieuse de ce paradigme fut le courant du *New Journalism* des années 1960 et 1970 et qui se nourrissait des questionnements théoriques de l'époque dans les courants relativiste, structuraliste, déconstructiviste et postmoderne (Wien 2005 : 10). La conclusion du *New Journalism* était « The only thing one can trust is the individual journalist's engagement, his possibility to disseminate himself through his involvement » (Andrén, Hemánus et al. cités par Wien 2005 : 10-11). Nous allons voir un peu plus loin comment un courant similaire s'est constitué dans les milieux du photojournalisme et de la photographie documentaire. Cependant, les tenants du *New Journalism* n'eurent qu'un effet marginal dans les milieux journalistiques et le positivisme se renforça au cœur de la profession grâce aux apports du *precision journalism* et du *computer assisted journalism* dans les années 1990 et dont le discours légitimant rejoint en plusieurs points celui de l'objectivité mécanique détaillé plus tôt (Wien 2005 : 11). Ainsi Wien conclut que « The vast majority of the journalism practised today is basically positivist in its approach. » (Wien 2005 : 13). Nous allons voir un peu plus loin comment ce positivisme persiste au

---

40 Fairness, accuracy and balance dans l'original (Wien 2005 : 8).



sein des photographes, malgré une certaine reconnaissance de la valeur de la subjectivité dans leur travail.

*L'essai photographique et la photographie sociodocumentaire*

La création du magazine *Life* en 1936 fut soulignée par de nombreux historiens du photojournalisme (Abbott 2010, Panzer 2005, Willumsun 1992) comme étant le moment charnière venant institutionnaliser en Amérique du Nord le concept d'essai photographique pratiqué auparavant dans les publications allemandes de l'entre-deux-guerres. Sous la houlette de l'éditeur Henry Luce, *Life* donna une nouvelle impulsion au photojournalisme en utilisant le pouvoir des images à des fins de persuasion. Quelques mois après le lancement de *Life*, Luce – également éditeur de *Time* et de *Fortune*<sup>41</sup> – expliqua l'idée derrière le nouveau magazine dans un éditorial intitulé « The Camera as Essayist ». « A photographer has his style as an essayist has his. He will select his subjects with equal individuality. He will present them with equal manner. The sum total of what he has to say will be equally his own » (Luce 1937 : 61). Luce mena ainsi sa lutte contre le régime nazi en harnachant « the photo essay as a moralizing and interpretive medium for public persuasion » (Abbott 2010 : 2).

L'essai photographique se développa dans le sillage de la photographie documentaire, notamment aux États-Unis à travers le travail de l'équipe photographique du *FSA* dans les années 1930. Dans un article publié en 1938, le critique et historien de l'art Beaumont Newhall, articula les bases de la photographie documentaire en prenant appui sur les idées de John Grierson et Paul Rotha. Grierson et Rotha travaillèrent au sein du *Empire Marketing Board*, une organisation gouvernementale dédiée à la promotion du commerce et de l'unité à travers l'Empire britannique qui fut aussi le vivier de nombreux cinéastes documentaires (Mackenzie 1986 : 209). En 1936, Rotha écrivit *Documentary Film* dans lequel il dresse l'histoire et pose les objectifs du mouvement du cinéma documentaire. Du livre de Rotha, Newhall reprit sa définition élémentaire du documentaire : une présentation dramatisée de faits. Dans sa généalogie du documentaire, il puisa à l'œuvre de Émile Zola qui était produite à des fins explicitement sociologiques, tout comme les films documentaires (Newhall 1938 : 3). Selon lui, la doctrine était assumée dans ces œuvres et il en allait de même pour la photographie documentaire naissante incarnée par l'équipe photographique du *FSA*. À ses yeux :

41 *Fortune* publiait régulièrement des reportages dans le style rendu populaire par les publications allemandes et qui en est venu à devenir aujourd'hui le style dominant : des images de gens en action prises à main levée utilisant la lumière naturelle.

The documentary photographer is not a mere technician. Nor is he an artist for art's sake. [...] He will put into his camera studies something of the emotion which he feels toward the problem, for he realizes that this is the most effective way to teach the public he is addressing. After all, is not this the root-meaning of the word "document" (docere, "to teach")?

(Newhall 1938 : 5)

En utilisant l'essai photographique, Luce s'inscrivait dans une mobilisation générale des milieux photographiques aux États-Unis visant à appuyer l'effort de guerre. Plusieurs photographes alors renommés s'y joignirent, incluant l'équipe du *FSA* qui reçut l'ordre de déplacer son regard vers les préparatifs de guerre (Griffin 1999 : 142). Ces photographes se consacrèrent donc à produire des images de puissance industrielle, d'usines d'armement, d'une ample et riche production agricole et de l'esprit de détermination du peuple américain. Albert Steichen, un autre photographe connu – qui monta l'exposition *Family of Man* évoquée plus loin –, s'allia à Roy Stryker du *FSA* pour une exposition patriotique au *Museum of Modern Art* de New York en puisant largement aux archives du *FSA*. Parallèlement, Steichen mit sur pied une équipe spéciale de photographes au sein de la marine avec un double mandat « help them win their rivalry with the Army Air Corps to recrute pilots. They hoped that photographs might even help to sell the new idea of "aircraft carrier power" to the navy itself » (Griffin 1999 : 142). Au cours des trois années suivantes, cette équipe de photographes remplit les pages de *Life*, de *Look*, du *New York Times* et d'une pléthore d'autres publications de leurs photographies de la guerre aérienne de la marine (Griffin 1999 : 143). Cette mobilisation des photographes dans l'effort de guerre national était largement répandue dans toutes les puissances de l'époque. Griffin rappella que « the armed forces of nearly every nation trained and equipped thousands of photographers for military duty [...] "until very unit of the armed forces – Army, Navy, and Air Force – had a basic tem of one stills and one cine photographer" » (Lewinski 1978 : 95 cité par Griffin 1999 : 124). Des caméramans suivirent l'avancée des troupes allemandes en Pologne en 1939 et lorsque celles-ci arrivèrent en U.R.S.S. deux ans plus tard, des équipes soviétiques étaient présentes pour documenter la résistance, certaines allant même jusqu'à suivre les parachutistes actifs derrière les lignes allemandes (Griffin 1999 : 124). « The state film academy [soviétique] [...] added combat photography to its curriculum; diplomas were earned in part through front-line action » (Barnouw 1983 : 154). De

l'avis de Griffin, la Seconde guerre mondiale fut la consécration du photoreportage de grande ampleur (Griffin 1999 : 125).

Sous l'impulsion donnée par *Life* et les autres publications du genre<sup>42</sup> l'essai photographique gagna ses lettres de noblesse grâce aux multiples opportunités apportées par la guerre mondiale et ses praticiens devinrent les piliers du reportage photographique. Eugene Smith, Robert Capa, Margaret Bourke-White, Dorothea Lange, Henri Cartier-Bresson sont les noms évoqués dans toutes les histoires du photojournalisme et ils sont ceux qui adoptèrent et peaufinèrent cette forme de travail photographique dont Henry Luce avait établi les bases commerciales.

En 1947, un groupe de ces photographes fondèrent la coopérative *Magnum Photos* avec le désir d'assurer l'indépendance et l'intégrité intellectuelle des photographes. Le but était que la coopérative serve d'agence internationale en distribuant les images de ses membres aux publications tout en gardant le contrôle sur les affectations, les négatifs, les photographies et les droits d'auteur (Abbott 2010 : 13). Le but de l'organisation était de harnacher les affectations commerciales en tant que base à partir de laquelle les photographes pourraient poursuivre leur travail personnel. Abbott crédite cette coopérative d'avoir « given rise to generations of independent photographers who have sought to combine their skills as reporters and artists, developing extended photo essays that delve deeply into humanistic topics and present distinct personal visions of the world. » (Abbott 2010 : 13). En 1966, Cornell Capa, frère de Robert Capa, constitua une fondation pour la photographie engagée en réaction aux contraintes de l'industrie des médias d'information, réalisant une exposition en 1967 « The Concerned Photographer » dans le catalogue de laquelle il écrira « The Fund is dedicated to the recognition of photography as a very personal means of communication, to the recognition of the photographer as an individual with his very own, recognizable graphic style and human content who translates what he sees into frozen reality » (rapporté par Abbott 2010 : 16).

Quelques années avant, en 1955, une vision concurrente du travail photographique fut proposée par Edward Steichen lorsqu'il monta l'exposition « The family of Man » qui 15 ans plus tard aura visité 38 pays et été vue par 9 millions de spectateurs (Abbott 2010 : 15). La première conception de la photographie mit de l'avant la vision personnelle des photographes alors que la seconde s'appuya sur

---

42 *Picture Post* en Angleterre, *Look* aux États-Unis, *Vu* et *Paris Match* en France.

des images individuelles sorties de leur contexte pour proclamer « sa confiance dans le dogme d'une communauté universelle de "l'humanité" » (Belting 2004 : 293). La vision proposée par Capa eut un effet durable dans les milieux de la photographie documentaire, notamment son insistance sur l'individualisme libérateur adopté par les photographes qu'il présenta. S'indignant contre la production en masse de photojournalisme, le photographe Robert Frank fit écho à cette conception en affirmant : « I feel that only the integrity of the individual photographer can raise its [la photographie] level » (cité par Abbott 2010 : 15). Cette insistance sur la valeur de la subjectivité fut aussi soulignée par John Szarkowski à l'occasion de l'exposition « New Documents » au MoMA<sup>43</sup> en 1967, dans laquelle il présenta une nouvelle génération de photographes qui dirigeait l'approche documentaire vers des fins plus personnelles (Abbott 2010 : 16). Parallèlement, la photographie était fréquemment associée à la poésie, une association déjà établie par certains photographes français de l'après-guerre comme Henri Cartier-Bresson qui disait s'inspirer de la poésie surréaliste (Edwards 2006 : 34) de la même manière que le travail de Robert Frank fut associé à la poésie beat (Greenough 2009 : 35). Dans une même veine, le photographe Phillip Jones Griffiths affirmait : « If I was a poet I would certainly want each word in the poem to be a beautiful and evocative and meaningful word, but still it's only a word. Stringing words together is what makes a poem. I want to write poetry, not come up with evocative words. » (cité par Abbott 2010 : 25).

Nous verrons plus loin que cette association entre la photographie et la poésie garde sa pertinence pour certains photographes en Inde qui l'ancrent toutefois dans la tradition esthétique indienne. Malgré toutes les tentatives pour souligner l'importance de l'apport subjectif du photographe, la tradition documentaire – comme nous l'avons vu plus tôt avec le journalisme – reste attachée à la valeur factuelle de ce qui est représenté sur les photographies. Edwards qualifia le style documentaire comme étant un mode esthétique fondé sur : l'antisubjectivisme et un regard tourné vers le monde (Edwards 2006 : 28). Cet antisubjectivisme n'est toutefois pas absolu comme nous le voyons avec la montée de la figure de l'auteur-photographe.

La subjectivité qui avait été bannie au 19<sup>e</sup> siècle lorsque la vision photographique devint la métaphore première pour la vérité objective persiste dans les discours contemporains légitimant le photojournalisme. Car la polysémie de la photographie doit être ancrée dans des discours de véridiction

---

43 Le *Museum of Modern Art* de New York.

pour que celle-ci puisse s'insérer dans l'économie visuelle des médias d'information en tant que témoignage crédible. Ces discours de véridiction reposent sur le tissage inextricable de leur indexicalité et de leur iconicité tout en faisant appel à un élément évoqué Tom par Gunning, l'intégrité du photographe garantissant la véracité de la représentation (Gunning 2004 : 42-43). Dans son analyse des manuels de photojournalisme publiés dans les années 1980, Dona Schwartz illustre comment les photojournalistes utilisent un ensemble de codes pour légitimer la photographie comme étant un médium qui « capture » l'actualité, insistant sur l'objectivité de leurs images tout en tentant de démontrer qu'ils maîtrisent leur métier. « As an objective newsgathering activity, photojournalists view content as primary, while form serves as its vehicle, imperceptibly transporting content to the viewer. The rhetoric surrounding the practice of photojournalism configures form as transparent, and thereby neutral » (Schwartz 1992 : non paginé).

En tout temps le photojournaliste porte personnellement la responsabilité de ses représentations des individus ou des événements. Cependant, « if the image is true to the spirit of the subject, the means to that end are justified – the photograph must tell the truth » (Schwartz 1992 : non paginé). Ces moyens doivent rester invisibles aux spectateurs, les photojournalistes s'efforçant de maintenir l'illusion du naturalisme. Même si les clichés n'ont pas à être spontanés ou candides, ils devraient avoir l'air d'enregistrer les comportements réels des sujets. C'est l'affirmation des capacités de manipulation du processus photographique afin de rendre l'esprit du sujet, le tout étant validé par l'intégrité du photographe. Ainsi, comme l'affirmait Cornell Capa en 1967, « the resulting images bear the photographer's own respect for truth » (rapporté par Abbott 2010 : 16).

Après avoir été repoussé loin de la subjectivité de l'opérateur vers les mécanismes complexes de l'appareillage technique, le lieu de légitimation de la vérité de l'image photographique revient dans le cœur du photographe. Mais il y a une distinction importante à maintenir entre les propos relevés par Schwartz qui parle du photojournalisme et la vision soutenue par Capa qui décrit la photographie documentaire : alors que dans le premier cas on cherche à effacer la présence du photographe, entretenant ainsi l'illusion de l'absence de médiation, dans le deuxième cas c'est justement cette médiation qui est mise en valeur. Dans les manuels analysés par Schwartz, l'intensité dramatique de l'image doit sembler provenir du sujet même et non d'une évidente médiation (Schwartz 1992 : non paginé). Dans ce photojournalisme, la forme ne doit jamais faire ombre au contenu qui reste

primordial alors qu'avec la photographie documentaire on accepte plus de jeux sur la forme, ce que requiert la dramatisation des faits, et donc une présence plus marquée du photographe dont l'expérience subjective est intégrée au contexte de signification des images.

Ces deux conceptions de la photographie insistent chacune sur une facette différente de l'expérience humaine vis-à-vis des représentations qui se rapprochent de la distinction faite par Roland Barthes entre le *studium* et le *punctum*. Cette distinction peut être comprise comme étant celle entre d'une part le savoir visuel mobilisé par la photographie qui est partagé par les créateurs d'image et leurs spectateurs – le *studium* (Barthes 1980 : 50) – et d'autre part l'indétermination de la réception affective des images – le *punctum* (Barthes 1980 : 49-50). Les photojournalistes font appel à une culture commune pour produire des images informatives, alors que les photographes documentaires, et encore plus les auteurs-photographes décrits un peu plus loin, présentent le produit de la rencontre entre leur subjectivité et le sujet représenté en espérant qu'une part de l'intensité affective qu'ils ont vécue passera par l'image pour toucher le spectateur. Si les photojournalistes cherchent à informer, les photographes documentaires cherchent à susciter une émotion propre à pousser à l'action. C'est dans cette tension relationnelle que ces deux conceptions de la photographie se définissent mutuellement.

### *Le New photojournalism et l'esthétique de l'auteur*

Le *New journalism* des années 1960-1970, l'auteur-photographe (Morel 2003, 2007) et le reporter-artiste (Panzer 2005 : 298) sont tous des itérations de la valeur de la part subjective du regard du photographe. Le premier décrit son développement dans les médias états-uniens dans les années 1950 à 1970, le deuxième sa légitimation par les institutions culturelles en France dans les années 1980 et 1990 et le troisième souligne l'interpénétration des milieux artistiques et photojournalistiques depuis le milieu des années 1990. Dans les trois instances, on voit se profiler en filigrane le désir de légitimer la subjectivité dans le projet photojournalistique en lui prêtant une supériorité intellectuelle au concept d'objectivité, suivant ainsi les débats évoqués plus tôt qui eurent cours dans les milieux journalistiques. Cette légitimation de la subjectivité mobilise la notion d'honnêteté souvent évoquée pour qualifier le parti pris du photographe. Eugene Smith affirmait que l'honnêteté était souvent partisane (Abbott 2010 : 21). Ces photographes s'opposèrent à la notion selon laquelle une esthétique détachée et une approche impartiale étaient plus véridiques parce que libérées de l'intermédiaire du photographe. Tandis que la tradition documentaire garde un noyau positiviste affirmant que le témoignage critique et

la communication de l'expérience peuvent mener à une meilleure compréhension (Abbott 2010 : 31), c'est en insistant sur la valeur intrinsèque du photographe qu'elle articula une filiation entre l'objectivité et la subjectivité. Le témoin détaché d'antan venant corroborer un fait scientifique est devenu le témoin engagé dont l'expérience subjective vient renforcer le sujet représenté sur ses photographies (Morel 2007 : 137). Le symbole par excellence de ce remaniement épistémologique est le photographe de guerre qui a lui-même été blessé lors de la couverture d'un conflit armé<sup>44</sup>. Il ou elle porte dans sa chair les traces de la guerre représentée sur les photographies. Le photographe porte en soi l'index de la réalité dont il témoigne.

Gaëlle Morel dressa un portrait de l'institutionnalisation de la notion d'auteur-photographe dans les années 1980 en France. Elle porta notre attention sur le lancement de la mission photographique par la Direction à l'aménagement du territoire et à l'action régionale (Datar) et le ministère de la Culture qui présentèrent leur entreprise dans la lignée du projet du *FSA* mentionné plus tôt « dont la portée esthétique vient supplanter le programme documentaire. » (Morel 2003 : 39). Les responsables cherchèrent à encourager les pratiques photodocumentaires en rupture avec « l'effacement du photographe et l'"évacuation progressive de toute marque subjective" » encourageant au contraire l'individualité des photographes participants (Morel 2003 : 40, 42). Ce grand projet photographique s'inscrivait dans une tendance croissante de la part des institutions culturelles françaises et du secteur privé à valoriser le travail des photoreporters par l'édition, les commandes, les expositions et les concours. Si cette valorisation des auteurs-photographes ne se fit pas sans quelques résistances<sup>45</sup> elle « demeure un outil pour légitimer le déplacement des images de l'économie de l'information vers celle de la culture » (Morel 2003 : 51) et en viendra à jouir d'une solide reconnaissance au cours des décennies suivantes (Morel 2007). La tradition de la photographie sociodocumentaire américaine sera ainsi insufflée d'une énergie nouvelle par l'insistance institutionnelle sur le respect de « la dimension créatrice propre au photographe » (propos de Bernard Latarjet rapportés par Morel 2003 : 42).

Au tournant du 21<sup>e</sup> siècle, ce mouvement donna lieu à l'émergence de ce que Morel nomma une esthétique de l'auteur dans l'industrie de la presse « qui repose sur une stylisation évidente des images.

---

44 L'histoire comprend son lot de tels photographes, parmi lesquels les plus connus sont Robert Capa, mort au Vietnam en 1955, James Nachtwey, blessé à de multiples reprises et Tim Hetherington, mort en Lybie en 2011.

45 Comme l'atteste la réaction du photographe Gilles Saucier qui leur reproche de « produire des effets iconographiques identifiables plutôt que de fournir de "l'information visuelle" » (cité par Morel 2003 : 51).

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 » (Morel 2007 : 135). Ces photographes cherchaient à distinguer leur production de celle des photojournalistes traditionnels<sup>46</sup> en refusant d’être de simples techniciens de l’image pour explorer le potentiel créatif de leur pratique, le but étant « de rendre une impression ou de provoquer une émotion plutôt que de diffuser une information » (Morel 2007 : 138). Les éditeurs de presse cherchèrent ainsi à « valoriser leurs journaux et accroître leur crédit par une rhétorique de la proximité et de l’engagement visible du photographe. La renommée des photoreporters auteurs repose sur la démonstration manifeste de leur approche, grâce notamment à une intervention dans le régime d’enregistrement de la photographie » (Morel 2007 : 145-146)<sup>47</sup>. Avec l’arrivée légitime de la figure de l’auteur-photographe, fière héritière de la tradition sociodocumentaire du « concerned photographer », la subjectivité, sous la forme de l’honnêteté, prit le relais des efforts de synthèse des phénomènes naturels entrepris par les premiers fabricants d’atlas au 18e siècle. Cependant, il persiste toutefois un fond positiviste relevé par Abbott, car après tout ce sont des faits qui doivent être dramatisés par l’intervention de l’auteur.

### *L’arrivée de la technologie numérique*

Dans le milieu de la photographie, la plus grande transformation des dernières années fut l’arrivée des technologies d’imagerie numérique qui remplacèrent, en moins de 10 ans, les technologies argentiques<sup>48</sup>. Aujourd’hui, les appareils photo utilisés dans les salles de presse sont quasi exclusivement de technologie numérique. Tous les photographes que j’ai rencontrés se servaient d’appareils numériques pour leur travail, même si certains continuaient à utiliser des appareils argentiques pour leurs projets personnels. Pour saisir l’importance du changement apporté par la technologie numérique dans les habitudes de travail il est primordial de s’attarder aux modalités de production et de circulation des photographies de presse. Lorsqu’un photographe est assigné à couvrir un événement, il doit absolument se rendre sur les lieux mêmes où celui-ci se déroule. Cela semble être

46 Ceux qui usaient des codes de l’objectivité détaillés par Schwartz (Schwartz 1992).

47 Les grandes agences de photojournalistes que sont *VU*, *VII*, *Noor*, *Magnum*, *Oeil public*, *Tendance floue* sont toutes des agences d’auteurs-photographes. Les grands photographes contemporains que sont James Nachtwey, Sebastiao Salgado, Luc Delahaye, Simon Norfolk, Stanley Greene, Martin Parr, sont tous reconnus pour leur style distinctif, une subjectivité particulière à laquelle on fait appel en les engageant et sont en quelque sorte emblématiques de cette figure de l’auteur-photographe. Comme l’illustre Morel en parlant d’Antoine d’Agata, Luc Delahaye et Stanley Greene, les discussions entourant leur travail portent tout autant sur leur subjectivité individuelle que sur leur production photographique. « Le photographe entend acquérir une reconnaissance d’auteur en exprimant et en affirmant un regard qui lui est propre. Il oppose donc des marques esthétiques ostensibles à un simple enregistrement » (Morel 2007 : 140).

48 Utilisant de la pellicule photosensible.



une évidence, mais c'est un des points majeurs différenciant le travail des producteurs d'images (photographes et caméraman) de celui des écrivains (Pedelty 1995 : 133 et 147-166). Ces derniers peuvent se permettre de rester dans leur bureau pour effectuer leur cueillette d'information par téléphone ou courriel. Beaucoup d'articles sont écrits sans que leurs auteurs n'aient même eu à faire un pas hors de leur bureau. Quelques bons appels peuvent donner une bonne histoire. Le journaliste écrivant l'article peut se permettre de parler à « l'homme qui a vu l'ours » sans avoir lui-même vu l'ours. Pour les producteurs d'images, c'est tout autre. Le photographe ou le caméraman est « l'homme qui a vu l'ours », c'est ce qui lui confère une partie de son statut particulier comme le souligne Pedelty. Cette préférence pour le témoignage de première main est un des fondements du positivisme journalistique décrit plus tôt par Wien (Wien 2005 : 7).

S'il apporte son lot de prestige, cette nécessité des photographes d'être là où se déroule l'action a longtemps été une entrave à la rapidité de la circulation des images qu'ils produisaient. À l'époque de la photographie argentique, les bobines de pellicule devaient être acheminées aux publications par un réseau mouvant de contacts. L'impératif était de faire suivre les images du photographe du terrain à la salle de rédaction. Selon la situation, ceci impliquait souvent que le photographe envoyait ses images à l'aveuglette : les bobines étaient relayées par un réseau de courriers, soit à l'agence du photographe soit au journal qui l'employait où elles étaient développées, pour finalement être soumises à une sélection par le pupitreur photo de la publication. Selon cet arrangement en place depuis l'arrivée de la pellicule 35mm en photographie dans les années 1920, le photographe voyait ses photographies pour la première fois à leur impression dans une publication qu'il n'avait probablement pas choisi. C'est ce que Christopher Pinney nomma « l'infrastructure complexe de la prise d'image » (Pinney 2008 : 26), avec ses délais et ses risques. Cette « technomatérialité » de la photographie de presse avait de nombreuses conséquences : la clandestinité parfois nécessaire aux photographes pour assurer l'acheminement de leurs bobines; la constitution, par les agences et les publications, d'archives photographiques composées des images non utilisées immédiatement (Leroy 2004, Gursel 2010 : 39 note 4); l'entretien d'un réseau de courriers permettant l'acheminement des bobines; une retenue relative dans le nombre d'images prises par les photographes. Ce dernier point mérite quelques précisions afin de saisir un des changements majeurs apportés par le passage de l'argentique au numérique.

Lorsqu'un photographe partait en reportage à l'étranger avec son appareil argentique, il devait s'assurer un approvisionnement fiable en pellicule. Lorsque cela n'était pas possible, il devait apporter les bobines nécessaires avec lui. Cela pouvait représenter une quantité considérable de bobines lorsqu'on pense qu'un photographe expérimenté comme Raymond Depardon affirme, en parlant d'un de ses voyages photo, que « c'est relativement peu » de n'avoir utilisé que 10 à 13 bobines par jour (Depardon 2000 : 130). D'autres photographes, plus gourmands en pellicule, pouvaient utiliser jusqu'à 1600 bobines pour un long reportage comme ce fut le cas du Français Gilles Peress lors d'un reportage de quelques semaines pour le *National Geographic* (Miller 1997 : 286). Si un paquet de 50 bobines de pellicule 35 mm prend l'espace d'une boîte à lunch, imaginez 1600 bobines. Et selon l'utilisation conservatrice de Depardon, 50 bobines ne représentent que 5 jours de travail. Au-delà des préoccupations liées au transport des bobines, chacune d'elles devait être développée et examinée pour en tirer les photos aptes à être publiées. Tout ceci demandait du temps et de l'argent<sup>49</sup> et résultait de la matérialité de la technologie argentique.

Tout ceci changea avec l'arrivée de la technologie numérique. Alors que la diffusion des photographies argentiques était déterminée par la nature matériel de la bobine de pellicule, la photographie numérique changea considérablement les conditions de diffusion des images. Une image prise avec un appareil numérique peut être transposée sur une multiplicité de supports (disque compact, disque dur, clé USB, serveur, etc.) et voyager rapidement via les réseaux internationaux de télécommunications. Alors qu'une bobine de film pouvait prendre des jours à passer du photographe à la publication, ceci peut se faire en quelques minutes avec un appareil numérique et une connexion Internet. L'infrastructure de l'imagerie journalistique a considérablement changé avec la propagation de la technologie numérique. Les réseaux informatiques (accessibles par connexion satellitaire lorsqu'il n'y a pas de réseau sur le terrain) ont remplacé les courriers humains. Le processus de sélection de l'image a aussi été modifié par la capacité qu'apporte l'imagerie numérique de visionner immédiatement les images prises. Alors que les photographes laissaient le processus de sélection aux directeurs photo de leur agence ou publication, ils participent maintenant pleinement au processus, n'envoyant souvent qu'une sélection aux agences et

---

<sup>49</sup> Gilles Peress chargea 40 000\$ de pellicule au *National Geographic* qui a fini par annuler sa commande auprès du photographe en partie à cause de ses excès pelliculaires (Miller 1997 : 286).

publications, effaçant parfois le reste des images pour faire de la place sur leurs cartes<sup>50</sup>. (Gursel 2010 : 39 note 4, Leroy 2004).

Selon Jean-François Leroy, directeur de *VISA pour l'image*, une rencontre annuelle prestigieuse dans le milieu du photojournalisme international<sup>51</sup>, cette pratique porte atteinte à la constitution des archives visuelles accumulées par les publications et composées d'images n'ayant pas de valeur marchande immédiate<sup>52</sup>, ces nouvelles archives étant constituées d'images n'ayant qu'une valeur marchande momentanée. Si l'imagerie numérique portait dans les premières années de son introduction en Inde un certain air de soupçon<sup>53</sup>, elle est aujourd'hui devenue la norme dans les publications indiennes. Comme je l'ai mentionné plus haut, tous les photographes rencontrés travaillaient avec un appareil numérique alors même que plusieurs d'entre eux nourrissaient une certaine anxiété liée aux transformations des pratiques qu'ils attribuaient à cette nouvelle technologie. Ce point sera détaillé au chapitre 4.

## Quelques éléments constitutifs des cultures visuelles indiennes

### *L'arrivée de la photographie en Inde*

La photographie arriva en Inde quelques décennies seulement après sa diffusion en Europe à partir des années 1820 (Hirsch 2000 : 13) et s'organisa avec la constitution des Sociétés photographiques de Bombay, du Bengale et de Madras au milieu des années 1850 (Pinney 2008 : 10 note 37). Principalement pratiquée par les Anglais, la photographie répandit rapidement dans l'élite indienne, créant la surprise d'un des photographes britanniques les plus connus à l'époque, Samuel Bourne. En rencontrant le Raja de Chamba, Bourne exprima sa stupéfaction « to find photography amongst his fancies : it shows to what remote and hidden corners the camera has gone and collodion found its way » (rapporté par Pinney 2008 : 30-31). D'autres photographes indiens de l'époque comprennent le Maharaj de Jaipur, Sawai Ram Singh II qui remit un ensemble de ses photographies au

50 Avec la photographie numérique, le support initial des images est une carte de mémoire amovible se trouvant dans l'appareil.

51 Surtout dominé par les photographes, agences et publications occidentales.

52 Conférence donnée à l'Université de tous les savoirs 05/07/2004. [http://www.canal-u.tv/producteurs/universite\\_de\\_tous\\_les\\_savoirs/dossier\\_programmes/les\\_conferences\\_de\\_1\\_annee\\_2004/image\\_fixe\\_image\\_mouvante/le\\_photojournalisme](http://www.canal-u.tv/producteurs/universite_de_tous_les_savoirs/dossier_programmes/les_conferences_de_1_annee_2004/image_fixe_image_mouvante/le_photojournalisme). Consulté le 12 mars 2008.

53 Ceci semble avoir été au coeur d'un conflit dans le cadre des ateliers de World Press Photo en Inde.

Vice-roi en 1866 (Pinney 2008 : 31 note 80), et Ahmed Ali Khan, photographe de la cour de Lucknow dans les années 1850 qui combattit les Anglais lors du soulèvement de Lucknow en 1857 (Pinney 2008 : 31-33). Dans les décennies suivantes, plusieurs figures contribuèrent à constituer une tradition locale de photographie, parmi lesquelles Abbas Ali qui produisit deux ensembles d'images de Lucknow, B. G. Bromochary qui travailla sur la ville de Bénarès et Lala Deen Dayal dont le travail fut amplement commenté par les historiens contemporains de la photographie indienne (Pinney 2008 : 33-34, Hutton et Dewan 2010). Une autre figure importante nous vient de la génération suivante avec Umrao Singh Ser-Gil qui est surtout connu pour ses autoportraits et pratiqua au début du 20<sup>e</sup> siècle. Une sélection de ses photographies fut même présentée lors des Rencontres d'Arles en 2007, le présentant comme l'ancêtre des photographes contemporains<sup>54</sup>. Si les pratiques photographiques indiennes se nourrirent initialement des conventions de réalisme établies par les praticiens européens, avec leur diffusion plus large dans les diverses couches de la société indienne elles se diversifièrent tout en marquant les autres formes de production visuelles, notamment l'imagerie religieuse.

### *L'imagerie religieuse : la politique dans le domestique*

Dans *Photos of the Gods*, Christopher Pinney démontra comment les militants anticolonialistes se sont appropriés une panoplie de technologies de la représentation occidentale, dont le théâtre, la sérigraphie et les journaux. Ces nouvelles technologies de reproduction permirent à une panoplie d'images religieuses manifestes dans le cadre d'un festival d'entrer dans l'espace privé de l'univers domestique quotidien pour contribuer à la constitution d'une nouvelle société iconique (Mitter 2002 : 3). À la fin du 19<sup>e</sup> siècle, quelques maisons de presse commencèrent à produire des sérigraphies à caractère religieux<sup>55</sup> ce qui mena à la dissémination d'une même iconographie religieuse à travers l'Inde. Dans une de celles-ci, l'articulation de l'imagerie religieuse au projet politique anti-colonial était flagrante. En plus des sérigraphies religieuses, la Chitrashala Press<sup>56</sup> imprimait les journaux nationalistes dans lesquels le militant nationaliste de l'époque Bal Gangadhar Tilak écrivait. Leur propriétaire voyait les deux activités comme les facettes complémentaires d'une même lutte (Pinney 2004 : 48). Cette inter-référence du religieux et du politique devint d'autant plus forte que les artistes

54 Tiré du site Internet <http://www.photosapiens.com/Rencontres-d-Arles-2007.html?artsuite=16>. Consulté le 11 juin 2011.

55 Pinney affirme que les premières presses sérigraphiques indiennes entrent en usage à la fin des années 1870 et au début des années 1880 (2004 : 26).

56 Fondée en 1879 par Vishnu Krishna Chiplunkar à Pune, dans l'état du Maharashtra.

produisant ces images adaptèrent le réalisme perspectiviste, puisé au répertoire représentatif occidental, en style figuratif qui contribua à rendre les dieux plus vrais (Pinney 2004 : 67).

Parmi les images produites par la presse Chitrashala, il y en avait des proprement religieuses dont celles de Rama accompagné de sa femme Sita, de son frère Lakshman et de son allié Hanuman, mais aussi d'autres dont la portée politique était évidente, comme l'image de Nana Phadnavis, dernier régent de l'empire Marathi à la fin du 18e siècle<sup>57</sup>. Mais même montrer Rama et son entourage c'était montrer le panthéon nationaliste par excellence représentant l'idéal de l'homme hindou (Rama), de la femme hindoue (Sita) – qui devient par un léger glissement de sens, l'Inde elle-même<sup>58</sup> – et des hordes de fidèles (Hanuman et son armée de singes) prêts à restaurer l'univers moral déstabilisé par l'intervention d'un roi étranger (Pinney 2004 : 103)<sup>59</sup>. Ce «nationalisme-héroïque» sous-entendu dans les images de Chitrashala prônait la violence politique comme mode privilégié d'action tout en défiant les stéréotypes britanniques à l'égard des Indiens (Chakrabarty 2006 : 22).

D'autres images de Chitrashala semblent inoffensives si on les isole du contexte politique de l'époque. Une d'entre elles représentait l'enfant Ram avec un perroquet sorti d'une cage et une autre – imprimée en cartes postales – montre un perroquet sur la branche d'un arbre. À l'époque, Chiplunkar écrivait : «It is a great disaster when a bird whose God given power is to move wherever he pleases unrestrained on the strength of his beautiful wings must remain always chirping in a confined place! The same applies to a nation» (cité par Pinney 2004 : 56). Le perroquet libéré par l'enfant Ram et celui reposant sur une branche exprimait un projet politique que la production en masse d'images put propager sur les autels domestiques du pays et enraciner tranquillement dans l'esprit des gens.

---

57 L'empire Marathi se trouvait dans les environs de l'État actuel du Maharashtra et fut un des derniers à succomber à l'occupant britannique.

58 Le lien entre Sita et Barath Mata (Mother India) n'est pas tenu lorsqu'on prend en compte l'utilisation de la figure de Draupadi dans la pièce anticolonialiste *Kichaka-Vadha*. L'histoire de Sita et celle de Draupadi sont assez similaires pour que la comparaison tienne, les deux ayant été enlevées et ayant subi une atteinte à leur pudeur. Il faut aussi noter que la pièce de Khadilkar fut publiée par Chitrashala (Solomon 1994 : 330).

59 La figure de Rama reste prédominante dans l'iconographie contemporaine des nationalistes hindous ce qui est en partie expliqué par l'importance de la figure du kshatriya – la catégorie de caste regroupant les guerriers et les rois – dans le discours nationaliste. Ces derniers évoquent le roi Rama comme idéal du roi guerrier (Brosius 2002 : 272).

*Darshan : projections de l'image*

Cette dynamique fut portée par le rapport particulier à l'image religieuse qu'est le *darshan*. Cela désigne l'échange qui se produit lorsqu'un dévot regarde l'image (peinture, sculpture, fresques et autres) d'un dieu ou d'un être spirituellement significatif. Ainsi dit-on d'un dévot qu'il va prendre *darshan* d'un dieu ou de son gourou. Denis Vidal affirma que le *darshan* est la dimension la plus importante de la relation entre un gourou et ses disciples, rappelant que la notion s'applique aussi à l'extérieur du contexte strictement religieux, notamment dans la relation entre les chefs politiques et leurs sujets (Vidal 2006 : 3)<sup>60</sup>. C'est ici que cette notion devient pertinente pour interpréter le contexte politique du début du 20e en Inde coloniale, car elle nous rappelle que «different forms of social power and religious blend into each other» (Vidal 2006 : 3).

Le *darshan* est central aux pratiques du mouvement de dévotion du *bhakti yoga*, particulièrement important en Inde (Eck 1985 : 45). L'image n'est pas la reproduction d'un dieu, mais bien son incarnation matérielle et les rites quotidiens – ou *puja* – sont le mode privilégié par lequel on accorde à l'image spirituelle une attention proprement affective en lui prodiguant les mêmes soins quotidiens qu'aux autres membres de la famille<sup>61</sup> (Eck 1985 : 47). Donc en pensant à la notion de *darshan*, il est important de tenir compte de son inscription dans cet ensemble de pratiques religieuses quotidiennes – *puja* – propres à l'approche dévotionnelle du *bhakti*. Dans ce contexte, l'image devient le lieu d'un investissement affectif quotidien.

Pinney introduisit la notion de *corporetics* pour mieux expliquer le *darshan*, distinguant cette relation particulière à l'image de celle privilégiée en Occident, qu'il nomma *anaesthetics*<sup>62</sup>. Ce *corporetics* est une esthétique incarnée, multi-sensorielle, incorporant à la vue, le toucher, l'ouïe, l'odorat et le goût dans son appréciation de l'image (Pinney 2004 : 19). Cette perception synesthésique<sup>63</sup> permet de sentir en plus de voir l'image en question au lieu de postuler une vision désincarnée comme le fait la tradition

60 Son rôle central dans l'hindouisme vient en partie du fait que le *darshan* est l'incitatif principal pour les pèlerinages vers les lieux saints de l'Inde. Les dévots se rendent sur les différents sites où il est bon de recevoir le *darshan* de déités ou de lieux particulièrement efficaces (Vidal 2006 : 2).

61 On les réveille, les lave, les habille, les nourrit et les couche.

62 La référence à l'anesthésie est voulue et renvoie à la conception d'une vision désincarnée dans les discours sur l'esthétique dans la tradition occidentale.

63 «Trouble de la perception sensorielle caractérisé par la perception d'une sensation supplémentaire à celle perçue normalement, dans une autre région du corps ou concernant un autre domaine sensoriel.» REY-DEBOVE, J. et A. REY, 2011, *Le Nouveau Petit Robert la langue française 2011*, édition électronique consultée sur l'intranet de la Bibliothèque des sciences humaines et sociales de l'Université Laval le 2 juillet 2011.

esthétique occidentale (Pinney 2001 : 160). La notion de *corporthetic* cherche donc à réinscrire le reste du corps dans l'expérience esthétique en s'éloignant d'une conception où le corps est réduit à son anatomie optique (Pinney 2003 : 208). Cela fait passer l'espace d'interaction avec l'image devant la surface en le situant entre le spectateur et l'image et non plus seulement dans la profondeur de l'image (Pinney 2004 : 179-180). Ce «surfacisme», caractéristique du *darshan*, se manifeste par des interventions sur la surface matérielle de l'image lors de laquelle le dévot applique diverses substances (turmeric, kumkum, argile, etc.) lors des *puja*, des marques qui viennent augmenter l'efficacité spirituelle des images.

Pour comprendre l'articulation de la notion de *corporthetics* avec celle de *darshan*, il faut se rappeler ce qui se passe concrètement lors d'un *puja*. Le dévot se place devant l'image et en reçoit le *darshan*; récite des mantras tout en agitant de l'encens ou une lampe; il peut se prosterner; il applique quelque chose sur l'image, cela peut être des vêtements, des fleurs, un baume quelconque; il présente son offrande qui peut être sous forme de nourriture, préparée ou non, d'encens ou d'un autre produit (Eck 1985 : 47-48). Pendant tout ce temps il y a *darshan*, car l'image regarde le dévot tout autant que celui-ci la regarde. On peut donc imaginer l'effet dans ce contexte d'une image politiquement chargée comme celle de l'enfant Ram à côté du perroquet libéré.

Si le *puja* est l'instance privilégiée du *darshan*, ce dernier est devenu un rapport à l'image particulièrement répandu en Inde contemporaine et intervient autant dans le domaine politique que dans celui strictement religieux<sup>64</sup>. Les militants anticolonialistes présentés plus tôt par Pinney contribuèrent à introduire une forte charge politique dans ce rapport particulier à l'image en interpellant la matrice corps/émotion/mémoire évoquée par Jennifer Cole (Cole 2006 : 222). En évoquant les dieux comme commentateurs de la politique contemporaine, ils justifiaient leurs actions tout en se gardant un refuge lorsque le pouvoir colonial répondait à leurs provocations<sup>65</sup>.

Cette imbrication du religieux et du politique à travers la culture visuelle fut renouvelée avec la diffusion de la télévision en Inde. Purnima Mankekar en fournit une illustration éloquent dans son

64 Vidal rappelle qu'aujourd'hui «there is no lack in India, of film stars who become politicians, nor of politicians – even after the abolition of kingship – try to elevate their status beyond the purely secular» (Vidal 2006 : 3).

65 Les pratiques religieuses étaient une des rares activités organisées permises par l'administration coloniale. « During the colonial period politics and religion were conceptually titrated into separate domains politics being placed under strict surveillance and religions conceptualized as autonomous » (Pinney 2004 : 11)

analyse de l'impact de la diffusion de la télésérie, *Ramayan* dépeignant l'histoire épique du roi Ram, sur la chaîne d'État Doordarshan<sup>66</sup> à la fin des années 1980. Selon l'auteure, « this television serial might have participated in reconfigurations of nation, culture, and community that overlapped with and reinforced Hindu nationalism » à un moment où les nationalismes hindous et indiens se sont consolidés (Mankekar 2002 : 134).<sup>67</sup> Les spectateurs de la série en vinrent à insuffler un caractère religieux à son visionnement, « Seeing Lord Rama on television became a form of darshan for them » (Mankekar 2002 : 137). Les producteurs de la série s'étaient grandement inspirés des sérigraphies religieuses évoquées plus tôt et dans son ensemble, *Ramayan* partageait beaucoup des caractéristiques du discours nationaliste hindou de l'époque (Mankekar 2002 : 144-145). Les revenus publicitaires considérables générés par la série peuvent être un indice de son succès et Mankekar avança que « the *Ramayan* and the *Mahabharat*<sup>68</sup> may have prepared the ground for the telecast of other Hindu mythologicals » qui ont tous joui de taux d'audiences considérables (Mankekar 2002 : 146). L'auteure en conclut que « there is no question that the *Ramayan* provided "a language of mythopolitics" [...] many Hindu-nationalist activists credited the serial with contributing to their cause. » (Mankekar 2002 : 143).

Ce succès contribua à redéfinir le rôle de l'État dans la culture visuelle indienne alors qu'elle surmontait sa réticence à embrasser la culture populaire « perceived as "vulgar trash" or "escapist kitsch" » (Brosius 2002 : 272). Les productions de l'État indien, notamment les documentaires produits par le *Films Division of India* (ci-après *FDI*) et diffusés sur *Doordarshan*, étaient reconnus pour être particulièrement ennuyeux et adoptaient le ton posé et paternaliste de l'État développementaliste nerhuvien (Roy 2002 : 237, 243-252)<sup>69</sup>. Ainsi l'État indien poursuivait ce que Roy nomme « the postcolonial state's "imperative of visibility" or its efforts to claim representativeness by showcasing the activities that it undertakes for the sake of the people » (Roy 2002 : 248-249). Reposant sur l'instauration d'une relation entre l'État autoritaire transcendant et la nation diverse et enfantine, ce

66 Littéralement darshan à distance.

67 La série fut diffusée à une heure de grande écoute et faisait partie du National Programme de la station d'État dont le but était de créer un auditoire national (Mankekar 2002 : 142). À cette époque, le premier ministre Rajiv Gandhi courtisait activement l'électorat hindou et la télédiffusion du *Ramayan* devint « a channel for Rajiv Gandhi's increasing commodification and appropriation of Hindu thought and practice into politics, presented as a means of "national integration" » (Brosius : 2002 : 272).

68 Une autre série diffusée quelques temps après le *Ramayan*.

69 Dans les 50 ans suivant l'indépendance du pays, le *FDI* produisit plus de 8000 films qui étaient vus par près de 80 millions d'Indiens à chaque semaine, grâce à une infrastructure complexe de distribution. L'institution servit de vivier pour des cinéastes qui allaient faire la renommée du cinéma indien, tels Satyajit Ray, Mrinal Sen, Shyam Benegal et qui partageait la vision du cinéma documentaire comme outils de transformation sociale (Roy 2002 : 237, 242). Les cinémas devaient projeter les productions du *FDI* au début de chaque séance.



discours épousait les formes mêmes de son contexte de diffusion, renforçant le lien d'autorité entre l'État-documentariste et la nation-auditoire (Roy 2002 : 247). La vision des Indiens qui y était dépeinte était celle d'une nation en devenir composée d'une mosaïque culturelle qui était intégrée et guidée par l'action bienveillante de l'État (Roy 2002 : 250). Une idée implicite à ce discours était que l'on devait éviter de critiquer les ratés, l'inachèvement et l'exclusivité de la nation au moment présent « after all, we are still developing » (Roy 2002 : 246)<sup>70</sup>. Le succès du *Ramayan*, changea donc la donne et contribua à brouiller les distinctions entre le religieux et le politique, entre la vision élitiste de la culture proposée par l'État et le foisonnement d'une culture populaire incontournable en situant celle-ci dans la logique d'action immédiate des nationalistes hindous. Vidal rappella que,

La puissance des images réside sans doute surtout dans les passerelles qu'elles peuvent suggérer entre des domaines normalement distants de la vie sociale. [...] Cette «transversalité» de l'imagerie visuelle a également été systématiquement exploitée depuis l'indépendance pour rapprocher des domaines qui devraient être plus distincts selon l'esprit de la Constitution indienne : la religion, le cinéma et la politique.

(Vidal 1996 : 534).

Christiane Brosius en fournit un exemple éloquent en montrant comment les nationalistes hindous utilisèrent la vidéo comme instrument politique en s'appuyant sur les pratiques narratives et iconographiques populaires (Brosius 2002 : 292). Elle démontra comment ces nouvelles technologies vidéos furent déployées pour révéler au regard un objet de désir, la société utopique hindoue, « making the unthinkable real by means of "a spectacle unimaginable anywhere at any time before this...immediate reality" » (Brosius 2002 : 281-282 citant Benjamin 1973 : 226). En s'appuyant sur l'iconographie politiquement chargée de Ram<sup>71</sup>, les productions vidéo hindutva<sup>72</sup> encourageaient le glissement de la dévotion personnelle vers la mobilisation politique dans le contexte de la campagne de Ayodhya<sup>73</sup>. Ils mobilisèrent le *darshan* « as a means of creating worldly knowledge and power » en

<sup>70</sup> Ceci s'inscrit directement dans la lignée du *development communication* qui sera détaillé un peu plus loin.

<sup>71</sup> Notamment les sérigraphies religieuses évoquées plus tôt.

<sup>72</sup> Terme couramment utilisé pour désigner le nationalisme hindou en Inde.

<sup>73</sup> Une grande campagne des nationalistes hindous visant à s'approprier le lieu de naissance de Ram sur lequel reposait une mosquée construite par les Moghuls au 16e siècle. La démolition de la mosquée lors d'une émeute en 1992 déclencha une série d'attentats et d'émeutes entre les communautés hindoues et musulmanes du pays, notamment à Mumbai en 1993 (Bloom 1999). Cette histoire reste un point contentieux pour les militants des deux communautés.

utilisant la vision « as a tool of social discipline and order » (Brosius 2002 : 275). Ce fut un véritable effort d'endoctrinement visant à produire « disciplined, infantile devotee-machines and selfless martyrs on the battleground of nationalism » via le spectacle, en une fusion du divertissement et de l'information enchâssée dans un complexe esthétique et stylistique fondé sur le pouvoir du désir et de la tentation (Brosius 2002 : 292).

Comme nous voyons, l'iconographie religieuse indienne est particulièrement chargée et fut mobilisée par de multiples élans nationalistes. L'efficacité de cette instrumentalisation repose sur le rapport particulier à l'imagerie religieuse instauré par les pratiques entourant le *darshan*, un rapport qui s'est répandu dans d'autres sphères de la société indienne grâce à cette transversalité décrite par Vidal. Les éléments présentés ci-dessus permettent de saisir un peu mieux le complexe de rapports à l'image dans lequel s'inscrivent les photographes participant aux ateliers de *World Press Photo*. Il se peut que ces derniers s'en inspirent grandement ou cherchent plutôt à s'en défaire. C'est ce que nous verrons au chapitre 4.

## Institutions

### *World Press Photo*

Il est important de saisir le rôle central que joue *World Press Photo* (ci-après *WPP*) dans les milieux photojournalistiques internationaux. Cette organisation néerlandaise a pour but d'appuyer la photographie de presse professionnelle à l'échelle internationale<sup>74</sup>. Le concours annuel *WPP* est le concours le plus prestigieux de photographie de presse au monde. Pour le concours de 2009, un total de 101 960 images furent soumises par 5847 photographes provenant de 128 pays<sup>75</sup>. Parmi les dix catégories, celle de *World Press Photo of the Year* demeure la plus prestigieuse. La photographie gagnante est publiée partout à travers le monde, contribuant à inscrire l'image qu'elle présente dans notre mémoire collective. Parmi les images gagnantes depuis le début du concours en 1955 nous en retrouvons que nous reconnaissons : un homme bloquant une colonne de blindés sur la Place

74 L'organisme le fait à l'aide d'un concours international de photographie de presse, de publications sur le sujet et d'un ensemble de programmes de formation au photojournalisme. Ceci est sans compter les activités de promotion visant à maintenir l'image publique de l'organisation et sa légitimité comme intervenant dans le domaine.

75 Informations de *World Press Photo* tirées de <http://www.archive.worldpressphoto.org/2009>. Consulté le 11 avril 2011.

Tiananmen ; une jeune fille courant sur la route, son corps nu brûlé par le napalm dont la fumée obscurcit l'horizon ; le président chilien Salvador Allende casqué et flanqué de ses gardes du corps en armes quelque temps avant d'être tué dans le bombardement du palais présidentiel à Santiago. Ces images font l'objet d'une promotion intense de la part du réseau de partenaires de *WPP* et les photographes qui les ont produites reçoivent une aide considérable à leur carrière, qui s'ajoute à une bourse de 10 000 euros. Outre ce volet plus prestigieux des activités de l'organisation, il existe une panoplie de publications comprenant principalement des documents faisant la promotion des activités de *WPP*. Certains projets ont toutefois leur intérêt propre, comme le livre *Things as They Are* qui présente un historique de la publication du travail photojournalistique. Enfin, il y a les programmes de formation, dispensés particulièrement dans les pays non membres de l'OCDE. C'est dans ce volet que s'inscrivent les ateliers auxquels je me suis intéressé.

Les ateliers donnés en Inde faisaient partie d'une série de formations qui eurent lieu à la même époque en Chine, au Mali, au Sri Lanka, en Turquie et en Ouganda entre 2001 et 2003<sup>76</sup>. Leur but était de poser les bases d'une structure de formation de la main-d'œuvre, de production de produits photojournalistiques et de distribution de ces produits<sup>77</sup>. Le but du programme de formation de *WPP* reste ouvertement économique, mais il est aussi présenté comme une manière de doter les photojournalistes locaux des capacités leur permettant de rendre compte des réalités complexes de leur société. La crise de la représentation que connut l'anthropologie, à partir des années 1970, eu son pendant dans le monde des médias (Hannerz 2003 : 204) alors que les sociétés du monde contestèrent les conceptions dominantes de l'ordre sociopolitique de l'époque. C'est pour cela que l'UNESCO établit en 1977 une commission internationale pour étudier le déséquilibre des flux de communication avec pour mission d'analyser les problèmes liés à la communication de masse dans le monde. Voici ce que le président de cette commission disait de l'époque :

In the 1970s, international debates on communications issues had stridently reached points of confrontation in many areas. Third world protests against the dominant flow of news from the industrialized countries were often construed as attacks on the free flow of

<sup>76</sup> Cette série d'ateliers est la deuxième, celle à laquelle avaient participé les photographes de Sarajevo était la première. Il y en a eu une troisième entre 2004 et 2006.

<sup>77</sup> [http://www.worldpressphoto.org/index.php?option=com\\_content&task=view&id=995&Itemid=75&bandwidth=high](http://www.worldpressphoto.org/index.php?option=com_content&task=view&id=995&Itemid=75&bandwidth=high). Consulté le 11

information. Defenders of journalistic freedom were labelled intruders on national sovereignty. Varying concepts of news values and the role, rights and responsibilities of journalists were widely contended, as was the potential contribution of the mass media to the solution of major world problems.

(Mcbride 1980 : xvii)

Les débats tenus dans les années 1970 et 1980 autour de cette question en vinrent à être désignés sous le terme de *New World Information and Communication Order*. Dans la suite du mouvement de décolonisation, plusieurs nations demandèrent une restructuration des relations d'information et de communication internationales, alors que certains pays occidentaux opposèrent une forte résistance à tout changement risquant de porter atteinte à la libre circulation de l'information (Shah 2008 : non paginé). Une des vaches sacrées des pays occidentaux était la notion de liberté d'expression – opérationnalisée par le concept de la libre circulation de l'information – et plusieurs réactions des milieux professionnels et académiques critiquaient sévèrement toute allusion à un encadrement étatique des industries médiatiques. Ce faisant, « they were in fact subscribing to a corporate initiative, conspicuously directed against democratic interests » (Nordenstreng 2001 : 159). Plusieurs critiques provenant des nations de l'est et du sud présentaient la notion de la libre circulation de l'information comme étant une simple ruse de la part des États-Unis servant à justifier son expansion économique. Certains commentateurs états-uniens affirmaient que « the most basic goals of US foreign policy the promotion of liberty, the securing of free-market capitalism and strategic interests around the globe cannot be fully achieved without also advancing freedom for the media worldwide » (Ayish 1992 : 491).

### *Development journalism*

En Asie, un des principaux contentieux de ce débat concernait ce qu'on appelait le *development journalism*. Cette vision particulière du journalisme fut développée dans les années 1960 au *Press Foundation of Asia* (ci-après *PFA*) par les journalistes philippins, Alan Chalkley et Juan Mercado, qui cherchaient à étoffer la couverture du développement socio-économique des pays asiatiques en portant une attention particulière à l'analyse détaillée, à l'interprétation et à l'évaluation des projets, des politiques et des problèmes de développement (Shah 2008 : non paginé). Shah précisa que s'il était question de couvrir les enjeux liés au développement socio-économique, c'était d'une couverture

particulière qu'il s'agissait. « Development journalism requires not only provision of socially relevant information, but also journalistic advocacy in challenging oppression of all kinds. » (Shah 2008 : non paginé). Dans cette volonté de donner une voix aux sans voix, il incombait à des porte-voix professionnels – les journalistes – le mandat de diffuser ces discours sous des formes mobilisatrices permettant de forcer la main des décideurs et obliger l'institution de réformes. Au début des années 1970, plusieurs gouvernements du Tiers monde commencèrent à faire valoir une conception différente du journalisme visant à promouvoir leurs idéologies et leurs politiques : « the term was transformed into commitment journalism systematically applied to a nation's problems. At the same time, it was widened to include all aspects of communication. » (Lent 1977 : 17).

Arguant que la situation politique des pays en voie de développement nécessitait une conception différente des notions de liberté de presse et de démocratie, ces États cherchèrent à enrôler la presse dans leurs efforts de constructions nationales en jouant la carte de la spécificité culturelle et de l'émancipation postcoloniale (Jeffery 1986 : 212-213). Toutefois, ce désir d'instrumentaliser le journalisme fit réagir plusieurs des partisans initiaux du *development journalism*. Allan Chalkley, un des pionniers du *PFA*, déclara « development journalism had been used by governments to mean 'government-say-so journalism', having been 'overshadowed by administrative blight' and official flackery » (cité par Lent 1977 : 18). Il en résulta une controverse opposant deux visions du rôle de la presse : une du journaliste en tant qu'observateur critique du gouvernement et défenseur de l'intérêt public ; l'autre du journaliste comme outil du développement complaisant face à l'autorité (Lent 1977 : 18).

Intégrée au sein des réflexions de la commission de l'Unesco présidé par McBride, cette dichotomie persiste dans la notion de *development journalism* qui comprend à la fois « the need to report on development efforts by reporting the acts of government and non-government agencies and the expectation that the press has a moral obligation to be part of the development process by acting as a conduit of information designed to change the behavior of readers » (Peterson 1998 : 243). Peterson affirma qu'en Inde cette approche journalistique cherchait à la fois à décrire et à encourager l'entrée du pays dans la modernité (Peterson 1998 : 244).

Quoique ces débats se soient considérablement transformés avec une focalisation croissante sur les technologies de l'information et la fracture numérique (Padovani et Nordenstreng 2005 : 265, Padovani 2005 : 322), les questionnements initiaux formèrent la toile de fond du développement du programme éducatif de *WPP* qui affirmait vouloir rectifier la situation en donnant la voix aux sans voix<sup>78</sup>. La préoccupation de *WPP* pour la formation des photojournalistes à l'extérieur des pays occidentaux a commencé avec la chute du mur de Berlin et la période de transition des pays autrefois sous l'aire d'influence économique et politique de l'U.R.S.S.. Maarten Koets, directeur du département d'éducation de *WPP* affirmait: « Nous avons commencé par vouloir aider les photojournalistes des pays de l'Europe de l'Est à apprendre à fonctionner dans un univers qui leur était totalement inconnu, celui d'une économie de marché. »<sup>79</sup>

L'ONG a ensuite mis sur pied un programme structuré de développement international du photojournalisme dans les pays non membres de l'OCDE où aucune formation au photojournalisme n'existait, mais où il y avait un bassin de publication permettant de soutenir un bon nombre de photojournalistes professionnels. Ce programme prit la forme de trois cycles d'ateliers ponctuels – 1998-2001, 2001-2003, 2004-2006 – pour ensuite adopter une structure plus stable en établissant des partenariats avec des établissements de formation au journalisme ou au photojournalisme dans certains de ces pays, le but étant de mettre sur pied des programmes institutionnalisés de formation au photojournalisme<sup>80</sup>. « Nous avons pris cette direction parce que beaucoup de photographes ayant participé aux ateliers déploraient le fait que rien ne restait à la fin des ateliers », explique Koets. Ceci était dû au caractère transitoire des ateliers dispensés lors des trois premiers cycles de formation. Pablo Bartholomew, responsable des ateliers indiens, me donna une idée de leur déroulement :

The workshops were only 4 days a year and then there would be 2 tutors coming to show there work. They were telling the participants how it works in the West and then they were assigned their first project. The first one was on the environment. They were 15 participants the first year and they were supposed to work on their projects for the year. I was monitoring them, talking, helping as I could. Apart from that we had India lectures. I was in

78 *WPP* n'est pas la seule organisation à avoir de tels programmes. Mentionnons le projet *Moving Walls* du *Open Society Institute* de la fondation Soros, ainsi que les multiples projets du *Institute for Photographic Empowerment*.

79 Entrevue du 13/07/08 dans les bureaux de *World Press Photo* à Amsterdam.

80 Notamment le *Pathshala Institute* au Bangladesh, le *Pañña Institute* en Indonésie, le *Asian Center for Journalism at Ateneo* de l'Université de Manille aux Philippines et le *Nigerian Institute of Journalism*.

control of lecturers but when I couldn't find people *WPP* would fill in. The following year their work would get reviewed. Those who could not finish because of problems or issues were out. They would send me their work on the net and I would monitor them to a degree. By late summer or autumn it was clear who would continue because with those who couldn't deliver, I was very adamant. It wasn't worth having anybody there if they couldn't deliver.<sup>81</sup>

Dans le cas des ateliers indiens, Bartholomew était le principal responsable et ses décisions avaient un grand poids. Il mit tout en œuvre pour que ces ateliers aient lieu et il en assura le bon déroulement. Ces ateliers étaient assemblés en sollicitant l'aide des professionnels du milieu photojournalistique occidental, mais aussi en faisant appel aux connaissances que Bartholomew avaient dans le milieu de la photographie en Inde. La présence des tuteurs ou des conférenciers était tributaire de leur disponibilité et de leur volonté à appuyer cette entreprise. Comme le mentionne Bartholomew, s'il ne trouvait personne il se tournait vers *WPP* qui puisait dans son réseau de contacts transnational<sup>82</sup> pour trouver des professionnels disposés à se déplacer pour les ateliers.

### *Changements dans les médias en Inde entre 1970 et le début du 21e siècle*

Entre 1780 et l'indépendance du pays en 1947, 120 journaux furent lancés en Inde dans une pléthore de langues (Kohli 2006 : 270)<sup>83</sup>. « Almost all of them were launched with the aim of speaking against British imperialism or to spread the message of Christianity among the natives. None had the intention of making money. » (Kohli 2006 : 270) À cette époque les journaux étaient des instruments de mobilisation politique. L'idée du journalisme comme acte missionnaire était au centre du mouvement anticolonial du début du 20e siècle. Une des figures historiques de ce mouvement qui garde aujourd'hui une grande place dans l'imaginaire politique de l'Inde est Mohandas K. Gandhi. Avocat, mais aussi journaliste, de profession il affirma dans son autobiographie que « le seul but du journalisme doit être le service » (cité par Jeffrey 2000 : 54). À cette époque, les éditeurs se donnaient le devoir de réformer et d'améliorer leurs lecteurs (Jeffrey 2000 : 54). Dès l'indépendance, cette vision missionnaire du métier

81 Entrevue P. Bartholomew 11/11/08

82 Ce réseau s'est cristallisé dans la banque de données entretenue par *WPP* et qui contient, selon M. Koets, plus de 40 000 entrées. « C'est notre coffre au trésor », m'a-t-il dit. Entrevue M. Koets 13/07/08

83 Le premier à être publié en langue indienne, en bengali, est apparu en 1820 et était dirigé par le réformateur social Raja Rammohun Roy (Kohli 2006 : 270).

contribua à instaurer un clivage ambigu, qui perdure aujourd'hui, entre les journaux défendant cet idéal et les entreprises médiatiques cherchant à rentabiliser leur investissement.

Kohli souligna les deux principaux incitatifs poussant quelqu'un à vouloir posséder un journal : « if you are the leader in the newspaper business or the number two or three, you tend to get a disproportionate share of revenues and profits. » (Kohli 2006 : 270). Un des chefs de file de l'industrie, *Bennett, Coleman and Company* est une entreprise de plus 51 millions CAD<sup>84</sup> et engrangeait entre 25 et 30 % de bénéfices (Kohli 2006 : 270). L'autre incitatif est que « It confers upon owners a power and influence which may or may not be proportionate to the influence their papers have on readers. » (Kohli 2006 : 270). Le photographe T. S. Satyan affirmait dans ses mémoires que le *Deccan Herald* et le *Prajavani* de Bangalore avaient été fondés suivant l'indépendance par deux hommes d'affaires ayant fait leur fortune dans la production et la vente de spiritueux dans le but de combattre la prohibition d'alcool (Satyan 2005 : 48)<sup>85</sup>. Jusqu'au début des années 1990, l'opération d'une telle publication était semée d'obstacles découlant des particularités de l'économie politique indienne. Les revenus étaient minuscules, mais les investissements initiaux considérables tandis que l'approvisionnement en papier restait dépendant des aléas du gouvernement (Kohli 2006 : 270). C'était l'époque de ce que plusieurs Indiens rencontrés nommaient le « permit-licence raj » (Mazzarella 2003a : 71), pendant laquelle les importations étaient tributaires de politiques restrictives les rendant difficiles et onéreuses. Jusqu'aux années 1980, l'idéologie dominante prônait l'idée de la presse comme agent politique. « Journalistic ethics emphasized the duty of the press to work in tandem with the political elite to modernize and educate its citizens » (Rao 2010 : 101). C'est l'influence du *development journalism* décrit plus tôt. Un événement particulièrement important dans l'histoire indienne vint bouleverser la situation, déclenchant ce que Robin Jeffrey désigna comme étant une véritable révolution dans l'industrie des journaux (Jeffrey 2000).

Le 25 juin 1975, le premier ministre Indira Gandhi imposa l'état d'urgence qui dura jusqu'au 21 mars 1977. Cet épisode, connu sous le nom de *The Emergency*, commença lorsqu'un juge la déclara coupable d'avoir utilisé les services gouvernementaux lors de sa campagne électorale de 1971. Quelques semaines plus tard Gandhi déclara l'état d'urgence (Huq 2006 : 132). Dans les mois qui suivirent, près

84 2 363 000 000 Rupees.

85 Fondés par K. N. Guruswamy et K. Venkataswamy en 1948, le *Deccan Herald* publiait en anglais alors que *Prajavani* publiait en kannada (Satyan 2005 : 48).



de 36 000 opposants politiques furent emprisonnés sous le couvert du *Maintenance of Internal Security Act* (Guha, 2007 : 498)<sup>86</sup>. Le premier ministre annonça une série de réformes ambitieuses – connues sous le nom du « 20 points program » – touchant à la propriété terrienne, aux politiques agricoles, à l'éducation, au droit des femmes, au logement, aux groupes marginalisés, à l'urbanisme, à l'environnement et à la régulation des naissances (Park 1975 : 1007). Une politique de planification familiale particulièrement controversée fut appliquée par son fils Sanjay Gandhi en 1976 au cours de laquelle 5 millions de stérilisations furent effectuées sur une période de sept mois selon des degrés variables de coercition (Chaudhry 1989 : 105; Sen 1997 : 17).

Pendant ces 21 mois d'état d'urgence, le gouvernement imposa une censure sévère que seules quelques publications tentèrent de combattre, notamment la chaîne *Indian Express* et plusieurs journaux tamouls au sud du pays (Jeffrey 2000 : 189-190). Cette censure eut des effets inattendus. « In three years – between the depths of the "emergency" in 1976 and 1979, the year before Mrs Gandhi returned to power – newspaper circulations rose 40 per cent for daily newspapers and 34 per cent for periodicals. The sales of Hindi dailies surpassed those of English for the first time in 1979. » (Jeffrey 2000 : 38-39). Au-delà de la soif du lectorat pour de l'information politique permettant de faire sens des événements dramatiques qu'ils venaient de vivre, cette croissance fut aussi encouragée par l'augmentation de l'influence économique et politique de la diaspora et d'un relâchement des restrictions sur l'importation d'équipement et de technologie d'impression (Jeffrey 2000 : 39). L'instauration de l'état d'urgence par le gouvernement Gandhi fut un catalyseur et provoqua la révolution des journaux indiens décrite par Jeffrey. Entre 1976 et 1996, la circulation quotidienne des journaux passa de 9.3 millions à 40.2 millions (Jeffrey 2000 : 1).

Jeffrey distingua trois facteurs déterminants de la croissance considérable de l'industrie dans la deuxième moitié du 20e siècle : la croissance du taux d'alphabétisation; la montée du capitalisme et la diffusion de la technologie. La logique va comme suit : en premier une élite éduquée utilise l'imprimé pour échanger des idées sur la culture et le progrès; ensuite, lorsqu'une plus grande portion de la population s'alphabétise<sup>87</sup> et s'engage dans les questions politiques, son appétit pour les journaux

86 Les chiffres sur le nombre d'emprisonnements durant « The Emergency » varient énormément, certains les évaluant jusqu'à 111 000 (Huq 2007 : 132). Narula avance le chiffre de 50 000 (Narula, 2000 : 3450) alors que Puri propose 140 000 (Puri 1995 : 1741).

87 Les taux d'alphabétisation sont passés de 18 % en 1951 à 35 % en 1971 à 52 % en 1991 (Jeffrey 2000 : 29). En 2001 le taux était de 65 % ([http://censusindia.gov.in/Census\\_Data\\_2001/India\\_at\\_glance/literates1.aspx](http://censusindia.gov.in/Census_Data_2001/India_at_glance/literates1.aspx). Consulté le 16 juin

s'accroît créant un nouveau marché pour les propriétaires des publications<sup>88</sup>; en réponse à l'augmentation du lectorat, les publications étendent leurs activités en recherchant la technologie la plus efficace<sup>89</sup>. La montée des revenus publicitaires finança le renouvellement technologique qui permit une expansion supplémentaire élargissant l'arène public (Jeffrey 2000 : 19). Quelques décennies plus tard, en 2005, les revenus provenant de la publicité et des abonnements dans l'industrie des journaux et des magazines étaient estimés à 175 millions CAD<sup>90</sup> (Kohli 2006 : 269) avec une part toujours croissante de publications en langues vernaculaires indiennes au détriment des publications en langue anglaise. Parmi ces publications, la majorité tirait entre 80 et 90 % de leurs revenus de la publicité (Kohli 2007 : 271), ce qui pose la question de la montée du consumérisme en Inde. « In the emerging neoliberal environment, the desire to appease private advertisers has high priority and often supersedes the will for political conformity » (Rao 2010 : 101). Une des conséquences est une augmentation des couvertures positives de l'industrie privée et un déclin de la couverture des interventions des institutions politiques (Rao 2010 : 101). Le chef de file de ce mouvement thématique et stylistique vers l'info divertissement (voir Rao 2008) est sans conteste le *Times of India* (illustré à maintes reprises dans le recueil de Sahay 2006).

Plusieurs observateurs situèrent la montée du consumérisme en Inde à la fin des années 1970 (Das, A. N., 1994; Mankekar, 1999; Das, G., 2002; Mazzarella, 2003a) désignant la tenue des Jeux d'Asie (l'Asiad) en 1982 à New Delhi comme un moment décisif alors que le gouvernement fédéral lança une campagne nationale de distribution de postes téléviseurs couleurs sous le slogan « A television in every village » (rapporté par Mazzarella 2003a : 72). Purnima Mankekar affirma que : « The Asiad provided the state with an opportunity to convey its image as a modern nation capable of hosting and organizing an international sports event, not just to the rest of the world but also to its own citizens. » (Mankekar 1999 : 56). Ce désir de démonstration de sa modernité de la part de l'État indien accompagnait une fixation croissante de la part des intellectuels et des médias sur la classe moyenne indienne devenue

---

2011) et de 74 % en 2011. Voir « Status of Literacy » publié par le Office of the Registrar General & Census Commissioner, India ([http://censusindia.gov.in/2011-prov-results/data\\_files/mp/07Literacy.pdf](http://censusindia.gov.in/2011-prov-results/data_files/mp/07Literacy.pdf) Consulté le 16 juin 2011).

88 Jeffrey souligne que cela fut le cas dès les années 1930 dans l'état du Kerala qui fut le théâtre d'une mobilisation politique fort étendue, alors que dans le nord de l'Inde de telles conditions ne sont arrivées qu'avec l'état d'urgence du gouvernement Gandhi en 1975 (Jeffrey 2000 : 19).

89 À la fin des années 1970, les technologies informatiques et les presses offset sont devenues facilement accessibles (Jeffrey 2000 : 19).

90 8 000 000 000 Rupees.

avec les années le symbole de l'étendue des aspirations consuméristes (Mazzarella s.d. : 5). Dans une extension de la logique du *development communication* décrite un peu plus tôt, la politique du gouvernement cherchait à combiner à l'idée initiale, voulant que le déploiement des technologies de communication encourage la réalisation du potentiel démocratique et développemental de l'Inde, l'assertion plus contemporaine que cette réalisation se manifesterait surtout par l'extension de la culture de consommation et les promesses de vie meilleure qu'elle véhiculait.

In the early- to mid - 1980s, the primary symptom of the new dispensation was the intense media fixation on the "exploding middle class". [...] the consuming public - to judge by the contents of the media through which it was being constituted as such - was hungry for nothing so much as itself, or rather, its imagined self-fulfillment. Thus the new media were the didactic theater, doubling as innocent mirror, in which the new Indian consuming classes found their public subjectivity as well as their objective form.

(Mazzarella 2003a : 73)

Mazzarella expliqua partiellement cette obsession par la volonté de nourrir le narcissisme d'une classe moyenne qui était considérée comme étant un marché florissant pour les biens de consommation (Mazzarella s.d. : 6). Une telle catégorie sociologique reste controversée, mais sa prépondérance dans l'imaginaire social du pays la place à proximité du discours flamboyant du *India Shining* promulgué à partir de la deuxième moitié des années 1990. Par une logique quelque peu tautologique, la classe moyenne indienne est la classe de consommateurs, alors que la culture de consommation est un des attributs principaux de la classe moyenne<sup>91</sup>. L'essor des publications grâce à la croissance des revenus publicitaires est associé à la montée du consumérisme (Mazzarella 2003a : 73), une situation critiquée systématiquement par les photojournalistes que j'ai rencontrés en Inde et exemplifiée par la multiplication des rubriques et des publications consacrées à des thématiques consuméristes, telles que les rubriques « films, home, women, and lifestyle » (Kohli 2006 : 271). Il est ainsi entendu que les rhétoriques publicitaires participent à ce que Rajagopal nomma l'éducation sentimentale des consommateurs cherchant à les guider dans un processus de perfectionnement de soi (Rajagopal 1998 :

---

91 Pour un exemple de cette logique voir « The 'Bird of Gold' : The Rise of India's Consumer Market. » du McKinsey Global Institute, 2007.

21, 28) portant la promesse de « liberate the consuming passions of the masses after decades of "socialism" » (Mazzarella 2003a : 14).

Ces transformations furent fortement encouragées par les réformes économiques des années 1990. En 1991, le gouvernement fédéral de Narasimha Rao accentua la libéralisation de l'économie indienne qui avait été amorcée par le gouvernement de Indira Gandhi en 1973 et relancée par son fils, Rajiv Gandhi, à la fin des années 1980 suite à un premier prêt accordé par le *Fonds monétaire international* (ci-après *FMI*) (Bhattacharya 1999 : 1408). Les réformes des années 1990 suivirent une importante crise économique ayant forcé le pays à demander un prêt auprès du *FMI* et visaient à mettre un terme au tant honni « permit-licence raj ». Il en suivit une augmentation significative des investissements étrangers qui passèrent de 0.1 milliard USD en 1991 à 4.28 milliards USD en 2001 (Baumik et al. 2003 : 4). Avec un taux de croissance de plus 7% depuis 1997<sup>92</sup>, qui monta à 9% en 2008 (Shastri 2008 : non paginé), l'économie indienne suscite aujourd'hui une certaine euphorie dans les milieux financiers<sup>93</sup>. Un exemple récent nous provient du *McKinsey Global Institute* qui affirmait qu'une croissance soutenue au cours des prochaines décennies devrait sortir 291 millions Indiens de la pauvreté extrême pour venir gonfler la classe moyenne qui passerait des 50 millions actuels à 583 millions en 2025 (McKinsey&Company 2007 : 10). En Inde, ce discours triomphaliste est désigné sous l'appellation de *India Shining*, en référence au slogan adopté par le Bharatiya Janata Party lors des élections générales en 2004<sup>94</sup>, qui a depuis été intégré à la culture populaire et mis en opposition à *Backward India*<sup>95</sup> ou *India Crying*<sup>96</sup>, désignant ceux à qui le « miracle économique » porte préjudice<sup>97</sup>. *India Shining*

92 CIA World Factbook <https://www.cia.gov/library/publications/the-world-factbook/geos/in.html>. Consulté le 18 juin 2011.

93 Voir JAVAT, T., et D. LAK, 2009, « Tiger economy slowing but still roaring along, relatively speaking », CBC News, 23/02/09, Consulté sur Internet (<http://www.cbc.ca/news/world/story/2009/02/13/f-india-economy.html>) le 18 juin 2011, et NELSON, D., 2010, « Mission to India: UK stalks sub-continent's economic tiger », *The Telegraph*, 24/07/10, Consulté sur Internet (<http://www.telegraph.co.uk/finance/globalbusiness/7908581/Mission-to-India-UK-stalks-sub-continent-economic-tiger.html>) le 18 juin 2011.

94 PRESS TRUST OF INDIA, 2004, « 'Feel Good', 'India Shining' backfired: Advani », *Outlook*, 28/05/04, Consulté sur Internet (<http://news.outlookindia.com/item.aspx?224692>) le 18 juin 2011.

95 Ainsi, le chef du parti du Congrès, Rahul Gandhi, affirmait « Two Indias exist today. One is the 'Shining India' and the other is the 'Backward India'. There is a need to connect the two Indias, [...] There are two ideologies in these elections. One is the ideology of Congress, the 'aam admi'. The other is that of the Opposition, the proponents of 'India Shining' which is the ideology of a select few, ». PANVEL, M. et PRESS TRUST OF INDIA, 2009, « Connect 'Shining India' and 'Backward India': Rahul », *Outlook*, 08/10/09, Consulté sur Internet (<http://news.outlookindia.com/item.aspx?667395>) le 18 juin 2011.

96 Une variation introduite par le photographe français Johann Rousselot. Voir <http://www.johann-rousselot.com/fr/india-shining-india-crying-2/>. Consulté le 11 mai 2011.

97 Notamment par les infâmes *Special Economic Zones (SEZ)*, des zones franches qui donnent lieu à une panoplie de délocalisations et/ou expropriations de paysans et qui suscitent une opposition croissante. En date du mois d'août 2010, il

correspond à ce que Hannerz nomma un « story line », c'est à dire un cadre simplifiant la manière dont les journalistes donnent une cohérence à un ensemble de faits (Hannerz 2000 : 216). Le « story line » c'est en quelque sorte une façon de diriger l'intérêt « a concentration on particular kinds of authorized topics and selective inattention to others » (Hannerz 2000 : 103). Si *India Shining* était le « story line » dominant, *India Crying* constituait le « story line » alternatif.

### *Indian Express et Times of India : deux visions discordantes du journalisme en Inde*

Suite à la libéralisation de l'économie, il se créa un clivage entre les partisans du *India Shining* et les défenseurs du *India Crying* exemplifié par deux des principaux quotidiens de langue anglaise, le *Indian Express* (ci-après *IE*) et le *Times of India* (ci-après *ToI*), tous deux basés à Mumbai, mais ayant des éditions dans toutes les grandes villes de l'Inde<sup>98</sup>. Le fondateur du *IE*, Ramnath Goenka était connu pour son allégeance au programme nationaliste du parti du Congrès, mais se rapprocha après l'indépendance des partis hindutva<sup>99</sup> et se fit même élire au Lok Sabha<sup>100</sup>, appuyé par le Jana Sangh<sup>101</sup>. Lors de l'état d'urgence déclaré par le gouvernement d'Indira Gandhi, les journaux de Goenka menèrent une lutte larvée contre l'État et leur propriétaire resta une figure importante du paysage médiatique indien durant plus de 60 ans, de la fondation de ses premiers journaux dans les années 1930 à sa mort en 1991 (Jeffrey 2000 : 113)<sup>102</sup>. De l'autre côté, il y a le *ToI*, figure de proue de l'entreprise de presse *Bennett, Coleman and Co.* (ci-après *B.C&C.*). Fondé en 1838 par des marchands européens de Bombay, l'entreprise fut achetée en 1945 par un riche capitaliste, Ramakrishna Dalmia, qui avait plutôt mauvaise réputation. En 1955, il dut céder l'entreprise à son gendre après avoir été emprisonné pour

---

y en avait 111 en opération dans 8 États, alors que le gouvernement fédéral en avait approuvé un total de 574. Voir [NAYAR, L., 2010, « SEZ La Guerre? », \*Outlook\*, 02/08/10, Consulté sur Internet \(http://www.outlookindia.com/article.aspx?266366\) le 18 juin 2011](http://www.outlookindia.com/article.aspx?266366) et MANKIKAR, S. U., 2009, « Anti-SEZ 2-day meet at Gorai begins today », *Hindustan Times Mumbai*, 25/11/09, Consulté sur Internet (<http://www.hindustantimes.com/Anti-SEZ-2-day-meet-at-Gorai-begins-today/Article1-479941.aspx>) le 18 juin 2011.

98 Selon Robin Jeffrey, en 1993 ces deux chaînes cumulaient près de 20% du tirage quotidien, toutes langues confondues (Jeffrey 2000 : 109-110).

99 L'événement marquant la légitimation institutionnelle du nationalisme hindou fut sans conteste le gouvernement national du BJP au pouvoir de 1998 à 2004, présidé par Atal Bihari Vajpayee. Des membres du BJP sont présentement à la tête des gouvernements de neuf États indiens au Bihar, Chhattisgarh, Gujarat, Himachal Pradesh, Jharkhand, Karnataka, Madhya Pradesh, Punjab Utrakhand. Voir BHARATIYA JANATA PARTY, 2011, « Chief Ministers », Consulté sur Internet ([http://www.bjp.org/index.php?option=com\\_content&view=article&id=3263&Itemid=977](http://www.bjp.org/index.php?option=com_content&view=article&id=3263&Itemid=977)) le 29 juin 2011.

100 La chambre basse du parlement national indien dont les membres sont élus par suffrage universel lors des élections générales.

101 Le Bharatiya Jana Sangh, prédécesseur du Bharatiya Janata Party.

102 Lors de mon séjour en Inde, il avait donné son nom au seul concours de photographie de presse, les *Ramnath Goenka Press Photo Awards*, qui en était à sa cinquième édition.

détournement de fonds. Il représentait, aux yeux de Jeffrey « the passions – for esteem, influence, and profit – that lead people to run newspapers » (Jeffrey 2000 : 111).

Si les différences et les similitudes entre ces deux hommes sont beaucoup plus complexes que ne peut le laisser entendre un portrait aussi sommaire, leurs deux publications phares étaient sans cesse mises en contraste par les photographes comme représentant deux visions diamétralement opposées de l'industrie de la presse. Je demandais systématiquement aux photographes que je rencontrais quelles étaient les publications à lire pour avoir une perspective critique de l'actualité indienne. Le *IE* revenait à chaque fois, tel un leitmotiv, précédé d'une plus petite publication à l'histoire tout aussi mouvementée, l'hebdomadaire *Tehelka*, fondée par Tarun J. Tejpal en 2000. Initialement une publication en ligne, *Tehelka* attira l'attention du gouvernement et de la population indienne en 2001 lorsque ses journalistes mirent à jour un cas de corruption aux plus hauts échelons de l'État. La publication dut fermer ses portes après que ses journalistes furent arrêtés et son équipement confisqué. Mais Tejpal n'en resta pas là, il commença une tournée du pays chargeant pour donner des conférences sur l'expérience de *Tehelka* et la situation générale de la liberté d'expression en Inde<sup>103</sup>. Après trois ans de pérégrinations, il avait amassé assez de dons et surtout une entente avec une entreprise de services financiers pour relancer sa publication sur support papier. *Tehelka* était cité comme étant emblématique des difficultés liées à l'exercice de ce que plusieurs affirmaient être « du vrai journalisme », c'est-à-dire du journalisme d'enquête opiniâtre qui n'a pas froid aux yeux tout en ayant une position qu'on pourrait qualifier de « progressiste ». Nous reviendrons sur cette question plus bas. À mon départ de New Delhi en décembre 2008, il lançait une édition hindi.

Pour *Tehelka*, la publicité est une nécessité pour assurer la publication de leurs articles. Mais pour une publication comme le *ToI*, la publicité est sa raison d'être. Ainsi, le directeur du quotidien *Sakal* affirmait à Jeffrey : « Je vends mes nouvelles et mes opinions au lecteur et je vends mes lecteurs aux publicistes » (Jeffrey 2000 : 68). Une comparaison, injuste mais éclairante, avec les stratégies d'affaires de *B.C&C*. aidera à marquer la distance séparant ces deux visions du journalisme. Lorsque je demandais pourquoi le *ToI* n'était pas bon, on me répondait « Ils vendent de l'espace éditorial comme si c'était de la publicité ». Dans les publications d'actualité canadiennes, il existe une pratique qu'on

---

<sup>103</sup>Ceci me fut rapporté par l'anthropologue des médias Mark Allen Peterson lors d'une conversation à New Delhi en septembre 2008.

nomme les publiereportages, un espace clairement identifié comme ayant été payé par un organisme cherchant à faire valoir certaines opinions ou informations. Une des formes les plus courantes est le publiereportage touristique, dans lequel un pays, une région ou une ville fait valoir ses charmes aux touristes potentiels. Cette pratique existe chez *B.C&C.*, mais elle prend des allures plutôt ambiguës qui ne seraient pas appréciées par les fédérations de journalistes canadiens. Cherchant plus, j'en arrivai à connaître deux programmes particulièrement controversés de *B.C&C.*<sup>104</sup>

Le premier, *Media Net*, consiste à « projeter nos clients d'une manière informative en utilisant les (multiples) médias du *Times of India* »<sup>105</sup>. Ce que cela signifie en somme, c'est que moyennant rémunération, ils assurent la production d'articles d'information qui seront diffusés dans les médias de *B.C&C.* Ces articles écrits par les conseillers en communication de l'entreprise sont intégrés sans distinction aux autres écrits des journalistes du *ToI*. C'est ce que mes interlocuteurs nommaient acheter de l'espace éditorial. Un autre programme, encore plus problématique aux yeux de ces gens, est ce que *B.C&C.* nommait les *Private Treaties*. « Les *Private Treaties* du *Times*, sont un investissement dans les marques potentielles, émergentes ou établies pour aider davantage la visibilité de la marque en tirant profit de la grande portée du *Times Group* et de la totalité de sa base de consommateurs »<sup>106</sup>. Ils investissent dans des entreprises dont ils assurent par la suite une couverture médiatique favorable, des investissements estimés à Rs 1,500 crore [370 millions CAD] dans près de 140 entreprises et touchant ainsi aux domaines de l'énergie, de l'immobilier, de l'éducation, des soins de santé, du voyage, du vêtement et de la bourse de Mumbai (Shukla 2008 : s. d.). Ils ont un intérêt évident à assurer une image publique positive de leurs partenaires d'affaires. Que penser de la couverture faite par le *ToI* de protestations de paysans expropriés pour un projet de développement immobilier en sachant qu'avec ces ententes le journal est lié à 18 entreprises immobilières ? C'est la question que me posaient les gens qui s'indignaient de cette pratique. Entre ces deux cas extrêmes, *Tehelka* portant le flambeau d'un

104Je dois à Mark Allen Peterson de m'avoir donné les noms exacts de ces deux programmes de *B.C&C.*

105 <http://www.timesmedianet.com/oms/userfiles/Services.aspx> Consulté le 11 mars 2009. Depuis, ce site a été désactivé.

106 <http://www.timesprivatetreaties.com/> Consulté le 11 mars 2009. De nombreuses critiques furent adressées contre ce programme qui a changé de nom depuis pour devenir *Brand Capital*. De plus, le discours est devenu un peu plus cryptique mais il reste clair que c'est leur réseau médiatique qu'ils vendent : « Brand Capital is an innovative offering from The Times Group, which has the strongest media platforms with a national presence. We provide funding to growth oriented enterprises for their long term advertising needs. In the 5 years of our existence, our business has helped build brand value for over 300 companies. We provide leverage by way of providing an alternative means of financing an advertising need - by offering structured client based solutions, both financial as well as advertising, in line with our client's business plans and growth trajectory. We offer entrepreneurs what their business truly needs – brand capital to bring alive their brand promise across our media properties. » Consulté le 2 juillet 2011 (édition électronique <http://www.brandcapital.co.in/why-bc.php>).

journalisme engagé et fragile et le *Times of India* vendant l'attention de ces lecteurs aux publicistes, nous avons tout un spectre dans lequel les photojournalistes que j'ai rencontrés tentaient de naviguer. Mais leur cœur penchait clairement du côté de l'idéalisme de *Tehelka*.

## Conclusion

Dans les pages précédentes nous avons fait un survol rapide des quelques 150 ans de la photographie documentaire en voyant comment la figure de l'auteur-photographe s'est constituée au courant du 20e siècle pour atteindre une légitimité institutionnelle dans l'industrie des médias au tournant du 21e siècle. Nous verrons dans le chapitre 4 que cette figure était au centre de la conception du photojournalisme transmise par les ateliers de *World Press Photo* et qu'elle fut adoptée par certains des participants ayant des aspirations globalistes. D'autres ont toutefois choisi d'ancrer leur pratique dans l'ontologie locale, se nourrissant de certains éléments des cultures visuelles indiennes pour lui donner un sens. Lors de mon passage en Inde, les transformations de l'industrie des médias en Inde étaient la toile de fond de ce qui peut être considéré comme une fixation des loyautés alors que les photojournalistes cherchent à s'inscrire dans des traditions de pratique parfois antagonistes qui luttent pour asseoir leur légitimité. Dans les discours des photographes que je présenterai, nous reconnaitrons des éléments esquissés dans ce chapitre pointant vers une extension du discours libéral humaniste qui rencontre toutefois certaines résistances et se transforme en des formes plus compatibles avec les réalités locales en étant mobilisé dans une myriade d'enjeux correspondant aux préoccupations contemporaines de ces professionnels. Passons maintenant aux photojournalistes que j'ai rencontrés.



## Chapitre 3 Quelques portraits de photographes

### Première rencontre avec Raghu Rai la popstar de la photographie indienne

J'avais téléphoné à Sudharak Olwe depuis New Delhi il y avait déjà quelques semaines et alors que je passais par Mumbai en chemin vers le Karnataka, il accepta de me rencontrer.

- Viens à l'exposition de Raghu Rai au *National Gallery of Modern Art*. Ça te permettra de voir son travail.

Raghu Rai est le photographe le plus connu en Inde, jouissant d'un tel statut que certains le comparent à celui d'une pop star alors que d'autres le considèrent comme un guru de la photographie. À la mi-septembre avait lieu la cérémonie de clôture d'une exposition rétrospective de ses 40 ans de carrière.

Le lendemain de mon arrivée à Mumbai, je pris le train de Juhu, où on me logeait, vers Colaba au centre-ville. Je devais rejoindre Sudharak directement au *National Gallery of Modern Art*, un édifice colonial dont l'allure extérieure reflétait la désinvolture générale des mumbaïkars envers les infrastructures, mais dont l'intérieur préservait la fierté des Parsis qui l'avaient fait construire. Le rendez-vous avait été fixé pour 16h et après trois quarts d'heure d'attente passés à me familiariser avec le hall d'entrée de la galerie, il n'arrivait toujours pas. Un appel me confirma qu'il serait en retard, il était pris d'une affaire urgente avec Raghu Rai lui-même et les deux n'arriveraient pas avant une heure ou deux. Je décidai alors de visiter l'exposition et entrai pour me joindre à la foule grossissante attendant l'arrivée de Shri Raghu Rai<sup>107</sup> qui devait prononcer un discours dans moins d'une heure. En faisant le tour, je fis la connaissance de photographes, jeunes et moins jeunes, professionnels ambitieux et humbles amateurs, de gestionnaires d'ONG, d'étudiants enthousiastes et de critiques désinvoltes. L'exposition présentait plus d'une centaine de tirages couvrant les quarante dernières années de pratique photographique de Raghu Rai. La diversité des images était impressionnante, allant de sa fameuse première photographie d'un âne, aux portraits d'Indira Gandhi<sup>108</sup> et de plusieurs autres personnalités de

<sup>107</sup>Le préfixe *Shri* est un marqueur de respect et d'autorité. Je le préserve ici, parce que c'est ainsi qu'en parlaient les responsables de l'exposition.

<sup>108</sup>Fille de Nehru et premier ministre de 1966 à 1977 et de 1980 à 1984 date à laquelle elle fut assassinée par ses gardes du corps sikh en représailles à l'assaut du Temple d'or d'Amritsar qu'elle avait ordonnée. Elle suscita la controverse en

la musique classique indienne en terminant par son travail en couleur et en format panoramique. Cette exposition nous présentait un photographe ayant commencé humblement en produisant des images des petites gens<sup>109</sup> de l'Inde et qui avait réussi à circuler dans l'antichambre du pouvoir (une proximité que plusieurs lui reprochaient ou enviaient) tout en restant près de ses humbles débuts, continuant à ce jour à produire des images parmi les couches les moins privilégiées de la société indienne. La déambulation nous menait au dernier étage où un plafond en dôme s'élevait à quelques dizaines de mètres au-dessus d'une pièce circulaire dans laquelle on présentait des tirages grand format de photographies panoramiques dépeignant des scènes d'une certaine complexité. Le photographe me dira plus tard avoir commencé à utiliser une caméra panoramique afin de saisir la complexité de son pays. « L'Inde est une société multiculturelle, multi-couches avec un paysage tellement varié que l'expérience de l'Inde doit être variée. N'importe quel moment dans l'espace de l'Inde est aussi intense. Tu dois donc avoir une multiplicité d'occurrences dans l'image»<sup>110</sup>. Ce phantasme de l'image totale est un rêve qui hante la pratique de la photographie depuis ses débuts.

Sur la terrasse extérieure recouvrant l'entrée principale de la galerie on servait des bouchées succulentes : samosas frais débordants d'arôme, jelibis croustillants ruisselants de sirop de rose et autres délices du répertoire culinaire national indien. Au gré des rencontres, je fis la connaissance d'un jeune photographe travaillant pour *Reuters* et avide d'information sur les écoles de photographie aux États-Unis. Il voulait parfaire son expérience professionnelle embryonnaire avec une formation solidement ancrée dans une exploration artistique hétéroclite. « Je veux ouvrir mes horizons », me précisa-t-il. Son intérêt diminuait à mesure que grandissait en lui la réalisation que ma familiarité avec les milieux photographiques se limitait à l'Inde et au Québec pour lesquels il n'avait, de toute évidence, aucun intérêt. Ses aspirations le menèrent ailleurs.

À l'intérieur, on commençait à s'impatienter sérieusement. L'organisateur de l'exposition courait dans tous les sens à la recherche de l'invité principal qui tardait à venir. Mon cellulaire sonna et j'entendis au bout du fil Sudharak m'expliquer qu'ils ne pourraient finalement pas venir – ils étaient pris au tribunal

---

instaurant l'état d'urgence en 1975 pendant 21 mois, une période connue sous le terme de « The Emergency » qui a donné lieu à un nombre de plus en plus documenté d'abus de pouvoir de la part du gouvernement dont le plus infâme est une campagne de stérilisation massive des pauvres.

109Les « small people » de GUHA, Ranajit, (dir.), 1996, *The Small Voice of History*. In *Subaltern Studies IX: Writings on South Asian History and Society*. Delhi, Oxford University Press.

110 Entrevue R.R New Delhi 26-11-08.

pour une raison qui ne me fut jamais expliquée – mais qu'il voulait plutôt que j'aille les rejoindre au *Press Club* de Mumbai à quelques kilomètres de là. Son ami Ravi allait m'y conduire. Autour de moi, on me demanda si c'était Sudharak au bout du fil et si oui « Où sont-ils ? Que font-ils ? Tout le monde les attend ! ». Je gardai le secret qu'on m'avait partagé et ne pipai mot à personne de la conversation que je venais d'avoir. Au micro, le conservateur de la galerie exprimait des excuses amères à une foule déçue qui était venue entendre le photographe qui avait inspiré plusieurs d'entre-eux.

Un homme vînt m'accoster discrètement.

- Je suis Ravi, l'ami de Sudharak. Il m'a demandé de te conduire à lui, me chuchota-t-il.

- Allons-y.

Nous laissâmes la foule qui commençait à se disperser et il me guida jusqu'à une motocyclette, stationnée dans une ruelle derrière la galerie, que nous enfourchâmes avant de foncer sur les boulevards de la métropole. La fraîcheur de la nuit me réveilla et je songeai à la rencontre imminente avec celui qui avait frustré les désirs de tout le monde assemblé à la galerie nationale. Nous entrâmes dans une ruelle avant de nous arrêter devant une arche illuminée qui servait d'entrée modeste vers un édifice qui, dès qu'on y entrait, montrait les signes ostensibles de rénovations récentes. L'intérieur était spacieux et meublé au goût du jour avec des matériaux naturels aux tons sobres et aux lignes épurées. Une pièce vitrée contenait un petit parc informatique où les journalistes pouvaient travailler, alors qu'au fond s'ouvrait un vaste bar où quelques personnes étaient attablées. C'est alors que je me rendis compte qu'un jeune étudiant en photographie nous avait suivis à partir de la galerie.

- C'est moi qui lui ai dit que Raghuj<sup>111</sup> ce trouvait ici, m'expliqua Ravi. Il est bien ce jeune et c'est une occasion inespérée pour lui de rencontrer le maître.

Le nouveau et moi échangeâmes des salutations avant de suivre Ravi déjà parti au devant pour aller rejoindre Sudharak et Raghu Rai qui discutaient dans le bar. L'éclairage n'avait rien de spectaculaire ni de particulièrement atmosphérique. Des ampoules encastrées au plafond diffusaient une lueur uniforme rehaussée ici et là par des lampes sur pied, la note plus chaleureuse d'une pièce grande et plutôt vide ayant dans le mur du fond une série de fenêtres énormes qui laissaient entrer la nuit. Au loin, les lumières blafardes d'un terrain de cricket déformaient les ombres tentaculaires des banians.

---

<sup>111</sup>Le suffixe *ji* sert à marquer le respect et si je le garde dans le texte qui suit c'est pour donner le ton des rapports qui ont marqués cette rencontre.

Sur la plus grande table, Sudharak et Raghuji se retournèrent à l'arrivée de Ravi et nous nous attablâmes. Rapidement la table fut couverte de bouchées et chacun avait son verre de bière ou de whisky. L'étudiant ne traîna pas trop. Avec l'aval de Ravi et déployant une politesse que je trouvais excessive, frisant même la flagornerie, il demanda à Raghuji d'autographier un de ses livres avant de s'éclipser. La conversation tourna quelque temps autour du rendez-vous manqué de la soirée et le ton me sembla plutôt désinvolte. Cet homme avait l'habitude d'être attendu. Il avait aussi l'habitude d'être le centre d'attention. Les échanges étaient plutôt déséquilibrés, Raghuji étant souvent celui à qui on répondait ou celui qu'on écoutait. Je lui expliquai donc ce que je faisais parmi eux et du même coup je m'introduisi un peu plus à Sudharak qui était celui que j'étais censé rencontrer et qui m'avait introduit. Tout au long de la discussion, des gens venaient rendre leurs hommages à Raghuji. Des journalistes, des photographes, des attachés politiques et autres familiers des coulisses du pouvoir, semblaient visiblement attirés par l'aura de ce photographe. Plusieurs lui demandaient des autographes. Un homme qui semblait être le patron de l'endroit vint lui présenter un calendrier de photos de presse publié par le *Press Club* et fit de même à tous les membres de notre petit groupe tout en attendant le verdict du célèbre photographe.

- Hum, c'est bien, dit-il.

Le calendrier n'avait rien de spectaculaire. Une sélection de photographies de presse comme on en voit beaucoup comprenant « the best 12 images that capture the city and its moods through 2007 [...] chosen by an expert jury from among as many as 432 photographs sent in by 36 photo-journalists who have been trawling Mumbai's streets to capture its best. And it's worst !<sup>112</sup> » Ce recueil me semblait emblématique du type de production photojournalistique pour laquelle plusieurs photographes rencontrés en Inde avait le plus haut dédain. Je dois avouer que selon les critères de qualité établis par la communauté informe des photojournalistes internationaux<sup>113</sup>, ces images étaient tout à fait médiocres. Un chai-walla<sup>114</sup>, un amputé, des marathoniens, une vue télescopique de l'aéroport de Santa Cruz avec un bidonville à l'avant plan, des dévots mangeant, un enfant devant une chute d'eau, des travailleurs de la construction perchés sur le toit du Victoria Terminus<sup>115</sup>, un enfant suspendu dans un hamac sur le bord du chemin, des jeunes en jeans à la mode, etc. Rien qui ne donne accès à autre chose qu'une vision furtive et superficielle de la vie dans la métropole de près de 20 millions d'habitants. Des

112« Mumbai Moments 2008 » 2008, The Press Club Mumbai.

113Ces critères seront définis dans le prochain chapitre.

114Vendeur de thé ambulant.

115Site marquant du centre colonial de la ville, cette gare ferroviaire porte aujourd'hui officiellement le nom de Chatrapati Shivaji Terminus et fut un des sites attaqués par un commando terroriste le 26 novembre 2008.

images anonymes, qui auraient pu être prises par n'importe qui. Les compositions manquaient d'originalité, leurs sujets étaient redondants et l'ensemble manquait de sensibilité, indiquant que leurs producteurs n'avaient qu'une faible empathie envers les réalités qu'ils nous montraient. C'est la critique générale adressée à ce type de travail : trop collé à l'actualité et au processus de production de l'information pour atteindre un intérêt transcendant la temporalité myopique dans laquelle il est produit. Pas étonnant que Raghu Rai n'ait rien eu de mieux à dire que « Hum, c'est bien ». Quelques semaines plus tard, il me dira « la plupart des photographes n'ont pas de sensibilité profonde. Ils me disent que chacune de leurs images a son histoire. Bien sûr je leur réponds, mais est-ce que cette histoire a une pertinence, une importance ou une connexion suffisante pour la distinguer ? Si une image vaut mille mots, ces mille mots peuvent n'être que cacophonie et bêtises. »<sup>116</sup>

Raghu Rai me semblait un homme assez sympathique qui ne se réjouissait pas particulièrement des élans de révérence qu'on démontrait à son égard. Son assurance tranquille indiquait qu'il jouissait d'un statut assuré par 40 ans de carrière à côtoyer les puissants et les va-nu-pieds. Ces opinions étaient résolues et il les exprimait comme autant d'évidences. Comme nos verres étaient vides et qu'il ne restait plus rien à grignoter sur la table, nous nous dirigeâmes vers un restaurant dans un autre secteur de la ville où la conversation reprit, après les interrogations de rigueur sur la qualité du menu. Alors que Raghu et Sudharak discutaient, j'en profitai pour faire plus ample connaissance avec Ravi, qui me semblait mériter une attention approfondie. Mais dès que je me mis à le questionner, il me coupa aussitôt en indiquant Shri Raghu de l'autre côté de la table.

- C'est à lui que nous devons donner notre attention. Nous aurons le temps de nous parler plus tard.

En présence de Raghuji, je ne pouvais démontrer un intérêt pour quiconque sans lui manquer de respect. Je me lançai donc en conversation avec le guru en personne, lui expliquant la démarche de ma recherche tout en soulevant certaines interrogations que j'avais quant à son rôle dans les ateliers ainsi qu'à la place de *World Press Photo* (ci-après *WPP*) dans tout le processus. La question de l'impérialisme culturel arriva rapidement sur la table et Raghu Rai fut catégorique :

World Press Photo montre des images brutales faites d'événements brutaux et prises brutalement. Ils continuent à dépeindre le Tiers monde avec misérabilisme. Le jury est plein de préjugés et est biaisé en faveur de leurs propres photographes. La photographie

---

<sup>116</sup>Entrevue R.R New Delhi 26-11-08.

doit être vécue comme une religion, ils n'ont aucune excuse de se comporter comme ils le font.

Voilà l'essence de sa critique d'une institution avec laquelle il continue de collaborer. Il a siégé trois fois dans ledit jury<sup>117</sup> et m'affirmera plus tard avoir senti qu'il était contrôlé par les photographes et directeurs photo européens et américains, des gens qui avaient un faible pour leur coin du monde. Pour ce qui est de la sélection des images et des sujets, ceux-ci aimeraient dépeindre le reste du monde – l'Afrique, le sous-continent indien, l'Afghanistan le Pakistan – comme les damnés de la terre.<sup>118</sup>

Raghu Rai n'est pas le seul à ériger de telles critiques contre l'organisme, un autre de ces pourfendeurs du sous-continent indien est Shahidul Alam qui a lui aussi siégé sur le jury à quatre reprises<sup>119</sup>. Originaire du Bangladesh, Alam est souvent crédité par plusieurs d'avoir obligé *WPP* à être plus sensible à la question de l'iniquité des représentations véhiculées par l'organisme. Très actif dans le domaine, il est l'instigateur d'un trio institutionnel dans le domaine de la photographie au Bangladesh : l'agence de photographie *Drik* fondée en 1989 ; l'Académie photographique *Pathshala*, ouverte en 1998, qui a élargi ses activités pour inclure les productions audio-visuelles et multimédia en 2010 ; et *Chobi Mela*, une biennale de photojournalisme en cours depuis 2000. Ces initiatives peuvent être considérées comme une réponse à la domination occidentale dans le milieu du photojournalisme et elles ont bénéficié d'un appui actif de *WPP*, qui a contribué à la formation des élèves de *Pathshala*. Plusieurs photographes indiens regrettaient qu'il n'y ait pas de figure comparable de leur côté de la frontière, un rôle que certains reprochent à Raghu Rai de ne pas avoir assumé. « Il préfère mousser la marque Raghu Rai que d'apporter une véritable impulsion à la photo en Inde », me dira un jour un photographe.

L'accusation visant le concours de *WPP* mérite un léger approfondissement. Un simple coup d'œil à la composition du jury pour la décennie allant de 1999 à 2008 tend à conforter de telles affirmations, si on s'appuie sur le pays de provenance des membres du jury. Sur un total de 163 places de jurés, 109 étaient comblées par des membres provenant de l'Amérique du Nord, de l'Europe de l'Ouest et de l'Australie. Ceux-ci représentaient 14 pays avec des concentrations importantes pour les É-U (24), le

<sup>117</sup>En 1989, 1990 et 1996.

<sup>118</sup>Entrevue R.R New Delhi 26-11-08.

<sup>119</sup>En 1993, 1994, 1998 et 2002.

Royaume Uni (17), la France (15), les Pays-Bas (14) et l'Allemagne (13). Les représentants de ces cinq pays ont occupé un peu plus de la moitié des places dans le jury du concours au cours de cette décennie, près de 1/7 pour les É-U<sup>120</sup>. Ce sont aussi de ces pays que proviennent les publications, organismes et entreprises les plus influents dans le milieu du photojournalisme : *National Geographic*, *Time magazine*, *The New York Times*, *British Journal of Photography*, *GEO*, *Der Spiegel*, *World Press Photo*, l'agence *VU*, *The Associated Press*, *Reuters*, pour ne nommer que certains des plus connus.

Je connaissais la position de *WPP* sur la question de l'impérialisme culturel et si l'organisme reconnaît qu'il y a lieu d'ouvrir le processus pour inclure des photographes africains, asiatiques et latino-américains cette ouverture se limite à la simple représentativité et évite de loin l'iniquité ontologique et épistémologique qui constitue le fondement des critiques qui lui sont adressées. Lors de mon passage dans leurs bureaux d'Amsterdam, j'ai rencontré Maarten Koets – responsable du département d'éducation de l'organisme qui pilote les projets éducatifs à l'étranger – qui m'affirma « je crois que le journalisme que nous prônons est une bonne chose et peut apporter une contribution positive à toute société et si une telle attitude relève du néo-colonialisme et bien je l'assume »<sup>121</sup>. Il me semblait croire sincèrement en les bienfaits de la conception du journalisme promue par *WPP*, une conception solidement ancrée dans l'humanisme des Lumières et qui, près de 30 ans après, peine à prendre la pleine mesure des débats entourant la sortie du rapport McBride en 1980<sup>122</sup>.

Une fois avoir épuisé la question de l'impérialisme culturel des organismes tels que *WPP*, la discussion tourna vers la transition technologique de l'argentique au numérique, un sujet de prédilection parmi de nombreux photographes que j'ai rencontrés à travers les années et sur lequel certaines idées semblent s'être largement répandues. Là-dessus Raghu Rai affirma que « la technologie numérique permet à tout le monde de faire de belles images, mais elles n'ont pas de substance : que de la fascinante stupidité, comme les films de Bollywood. » Sudhakar donna l'exemple récent d'un photographe revenu d'une assignation avec 660 images d'une enfant pour illustrer un événement sans grande importance. Un autre photographe m'avait déjà parlé de certains collègues revenant de la couverture d'une conférence de presse avec 1000 images. Tout cela aurait été impensable à l'époque de la pellicule argentique alors que

120 Toutes ces données proviennent des archives en ligne de World Press Photo <http://www.archive.worldpressphoto.org/> consultées en janvier 2011.

121 Entrevue Maarten Koets 13-07-2008.

122 Aussi connu sous le nom de *New World Information and Communication Order*, évoqué au chapitre 2.

chaque cliché exposé engendrait des frais et nécessitait du temps de traitement. Ceci n'est plus le cas avec les boîtiers numériques.

*Raghu Rai : rencontre à son bureau de Vasant Kunj à Delhi.*

Un mois et demi plus tard, je rencontrai Raghuji à son bureau au sud de Delhi. Composé de plusieurs appartements interconnectés, son bureau était plein d'agitation à mon arrivée et ressemblait à une véritable agence personnelle affairée à gérer les publications de R. Rai. Des employés et des membres de la famille allaient et venaient alors que le photographe était au travail dans une pièce fermée baignée de musique classique hindoustani. Un domestique m'accueillit à la porte pour finalement m'amener à Raghu Rai qui était au téléphone. Celui-ci leva la tête et me fit signe d'entrer en indiquant une chaise libre de l'autre côté du vaste bureau encombré derrière lequel il était assis. À côté de moi se trouvait la maquette d'un livre que le photographe allait publier sous peu comportant un ensemble de portraits de son guru Guruji Maharaj, « Guruji » comme il l'appelait avec une touche d'affection. Lors de notre dernière rencontre, il avait fait allusion à son guide spirituel soulignant son progressisme et son manque de dogmatisme. Je pris la liberté de feuilleter délicatement la maquette alors que Raghu Rai concluait son appel en un mélange de hindi et d'anglais si souvent entendu chez les citadins éduqués, « Tikka, tikka, OK. Take care. ». Ayant déposé le combiné, il leva la tête et me salua cordialement pour ensuite me lancer « Alors qu'est-ce que je peux faire pour toi ? ».

Je lui expliquai une fois de plus la raison de mon séjour en Inde en insistant sur le fait que les ateliers de *WPP* n'étaient qu'une porte d'entrée pour moi vers la question plus générale de la pratique des photographes en Inde. Posé sur sa chaise de l'autre côté du bureau, son regard suivait la ligne de son nez pour se poser sur l'apprenti chercheur que j'étais tentant de justifier le temps qu'on lui accordait. Le front dégarni, les cheveux gonflés vers l'arrière, le nez fort et tombant, les grands yeux bruns clairs, les lèvres serrées en une esquisse de sourire, toute son allure m'évoquait un grand hibou trônant fier sur la cime d'un arbre. Symbole du sage en retrait, familier avec la mort et comblé par un royaume restreint sur lequel il porte un regard perçant, je ne pus sortir de mon esprit cette comparaison animalière digne de Lafontaine.

Cela correspondait plus ou moins au portrait que je m'en étais fait en me fiant à mes précédents interlocuteurs, ainsi qu'aux portraits qu'on en faisait dans les médias : un homme renommé au statut



confortable et assuré, au-dessus de ses affaires et plutôt indifférent à ce qui se passait à l'extérieur de son aire. Certains m'en avaient parlé avec une hostilité et une amertume à peine voilée, d'autres déployaient leur admiration en un florilège d'éloges. Pour ces derniers, Raghu Rai était le pilier central de la jeune tradition de photographie documentaire indienne, alors que pour les premiers il était l'incarnation vivante de son inertie moribonde. Il me semblait qu'autant d'admiration et de haine dirigée vers un seul homme ne pouvait qu'être la manifestation de luttes d'une toute autre nature et dans laquelle on voulait lui faire porter l'étendard d'un camp ou d'un autre. Lors de mes rencontres, j'en étais venu à la conclusion qu'il existait dans les milieux photographiques indiens deux camps dont la distinction ne faisait que s'embrouiller plus on s'y attardait. Ces deux camps correspondaient en plusieurs points à la distinction entre les modernes et les postmodernes.

Les premiers avaient foi en la vérité, la justice, la responsabilité du photographe, les autres semblaient plutôt sceptiques devant des termes aussi grandiose. Les premiers voulaient insuffler leur pratique d'un mysticisme propre à lui donner un sens métaphysique, les seconds s'attardaient à la complexité dynamique du sens des images. Les premiers cherchaient un espace idéal où pratiquer une photographie pure, les autres usaient de stratagèmes pour assurer une pratique indéfiniment fragmentaire. Les premiers brandissaient avec ostentation leur intégrité, les seconds nous laissaient deviner leur ingénieuse ruse. Les premiers croyaient au pouvoir de l'image, les autres étaient atterrés devant le pouvoir du capital. Cette distinction grossière obscurcit la complexité réelle des débats qui avaient cours dans ces milieux. Pour l'instant, contentons nous de cette dichotomie heuristique et revenons à Raghu Rai qui me semblait avoir été désigné porte-parole des « modernes » par un commun accord des deux camps.

- Alors qu'est-ce que je peux faire pour toi ?

Je lui demandai de me raconter sa vie de photographe<sup>123</sup>. Comme plusieurs photographes à qui j'avais parlé, l'origine de sa vocation avait quelque chose du mythe. Dans le cas de R. Rai, c'est un heureux hasard qui le vit accompagner son grand frère S. Paul<sup>124</sup>, alors photographe de presse, et un ami lors d'une excursion photographique dans un village aux environs de Delhi. Avec l'appareil d'un ami, R. Rai prit le cliché d'un âne qui reçut une attention particulière du grand frère lorsque celui-ci décida de le

<sup>123</sup>À moins d'indication contraire, tout le passage qui suit provient de mon entrevue du 26 novembre 2008 avec Raghu Rai.

<sup>124</sup>S. Paul jouit aussi d'un certain renom parmi les photographes indiens, mais est loin d'avoir acquis la notoriété de son frère cadet.

soumettre à un concours du quotidien *The Times* à Londres. Quelques semaines plus tard, un envoi postal renfermant les honoraires de publication – de quoi subvenir à ses besoins pendant deux mois – suffit à convaincre R. Rai que ce passe-temps pouvait se transformer en gagne-pain. C'était en 1965 et les parents étaient consternés que leur fils de 23 ans, formé en génie, suive les traces de son grand frère en optant pour un métier mal famé. « Plus tard, quand ils ont vu que nous commençons à être reconnus et mieux payés, ils se sont ravisés. Mais c'est seulement parce que nous arrivions à avoir assez de rupees pour ce type de travail », me précisa-t-il.

Il continua à photographier en suivant son frère et avant la fin de l'année il avait un emploi dans *The Statesman*, un quotidien de New Delhi, où il assura le poste de photographe en chef jusqu'en 1976, date à laquelle il rejoignit *Sunday*, un hebdomadaire publié à Calcutta. « Pendant ces années, j'ai eu la chance de couvrir toutes sortes d'événements. C'était fascinant de rencontrer tellement de personnes intéressantes : politiciens, cinéastes, musiciens, artistes locaux et étrangers ; en plus des manifestations sportives et autres événements d'envergure. » Entre temps, son frère et lui multipliaient les soumissions à des concours et à des publications internationaux : le *Nikon International Photography Contest*, *Popular Photography*, le *British Journal of Photography*, *Photo of the World de Tokyo*. « Je n'ai jamais voulu devenir un grand photographe. C'était simplement pour m'amuser, mais ensuite j'ai été fasciné. Travailler, voir mes images publiées et recevoir de l'argent tout en connectant avec le monde, c'était une expérience très agréable. » Son travail dans un quotidien lui procurait une gratification immédiate car le lendemain même de la prise d'image il recevait des réactions à son travail. Avec le recul des années, il mit quelques bémols à l'enthousiasme juvénile qu'il ressentait alors.

Dans les années 1960 à 1980, l'Inde était plutôt isolée en ce qui concerne la photographie et la créativité. Pour ce qui est des publications étrangères, des critiques, des objectifs, des caméras, rien n'était disponible. Nous avons gaspillé des millions d'années de nos vies en faisant toutes sortes de choses. Surtout dans les quotidiens. Du football au volleyball aux photographies de mode, aux réunions de premiers ministres, aux rassemblements religieux. De tout à n'importe quoi sans avoir quiconque pour nous guider. Il y avait 3 ou 4 bons photographes : mon grand frère, Kishore Parekh, Raghubir Singh. Raghubir est le seul d'entre nous qui soit allé en Europe alors il était en contact avec ces milieux ce qui a eu un impact sur sa vie. Tandis que nous, nous étions ici en Inde.

- Mais pourquoi vous n'êtes pas parti vous aussi ?, lui demandai-je.

« Certains le font, d'autres non », me répondit-il. « Certains veulent laisser leur marque, d'autres veulent juste faire du bon travail. [...] Je suis timide et l'Inde est un monde suffisamment grand pour que je continue pour plusieurs vies. »<sup>125</sup> En 1971, il exposa à Paris et le premier visiteur fut Henri Cartier-Bresson qui se présenta avant même le vernissage. Ce dernier l'invita chez lui et ils passèrent quelques temps ensemble pendant lequel il présenta le photographe indien à l'agence coopérative Magnum. En 1977, Cartier-Bresson le recommanda à la coopérative qui l'accepta en tant que « correspondant ».

Dans le grand partage des allégeances, on semble distinguer deux camps : un prenant la filiation de Cartier-Bresson et dont Raghu Rai est la figure de proue ; un autre affilié à l'école américaine des Gary Winogrand et Lee Friedlander dont Raghubir Singh serait une figure saillante. Ce clivage suit des lignes similaires à celui évoqué plus haut entre les modernes et les postmodernes, le camp de Cartier-Bresson étant moderne et celui de l'école américaine postmoderne. Lors de notre conversation, Raghu Rai semblait vouloir minimiser l'influence qu'eut Cartier-Bresson sur lui. C'est une attitude que j'ai souvent rencontrée chez les photographes évoluant dans un milieu qui valorise grandement l'originalité et l'approche intuitive, dans lequel il devient donc délicat d'insister trop fortement sur l'influence d'un maître ou d'une école particulière. Une position largement répandue est que les photographes ne doivent pas imposer de style uniforme aux sujets qu'ils traitent, une position que R. Rai m'a partagé cherchant à se distancier du travail de Cartier-Bresson :

Le travail de R. Singh était très influencé par Lee Friedlander et Eggleston et je ne crois certainement pas que l'on doive infliger un style sur une situation. Ce que fait Friedlander ou ce que fait Bresson, je ne voudrais pas imposer ces styles à mes sujets ou situations en Inde. Cela doit venir de moi. Le désir de le faire d'une certaine manière doit venir de ma compréhension de la chose.

---

<sup>125</sup>L'allusion voilée à l'ambition de Raghubir Singh pointe vers l'antagonisme qui a existé entre les deux photographes et qui me fut relevé par plus d'un témoin.

En 1980, R. Rai quitta *Sunday* pour se joindre à l'équipe de *India Today* en tant que directeur photo et photographe, un poste qu'il assura pendant 10 ans. Aujourd'hui, *India Today* est le deuxième hebdomadaire d'actualité politique le plus lu en Inde<sup>126</sup>. C'est en tant que responsable de la photographie dans cette publication qu'il put exercer une influence qui contribua à sa renommée. Il importe de préciser qu'il existe dans les publications indiennes une situation que plusieurs photographes indiens et étrangers trouvent problématique. C'est précisément celle dans laquelle R. Rai se retrouva en endossant le double titre de photographe et de directeur photo. La norme dans les publications occidentales veut que ces postes soient distincts, celui de directeur photo étant occupé par une personne familière avec la photographie – ayant même une solide formation en la matière – mais qui n'est pas un photographe professionnel. Les photographes produisent les images, les directeurs photo les commandent, les trient, les agencent, les refusent, les critiquent, en somme assurent un contrôle sur la production et la publication des images. Ceci fait en sorte que s'il peut exister une tension permanente entre le désir du photographe de voir son travail publié et la responsabilité du directeur photo de faire respecter la politique éditoriale, ils ne se retrouvent jamais en compétition directe car l'un dirige tandis que l'autre produit. Le partage des responsabilités est clair.

Cependant, il semble courant que cette distinction ne soit pas de mise dans les publications en Inde. Plusieurs photographes m'ont confirmé que le directeur photo de la publication pour laquelle ils travaillaient était aussi un de ses photographes actifs. Ceci semble être le cas pour les publications majeures telles que *The Times of India*, *The Hindu*, *Indian Express*, *India Today*, *Outlook*. Cette situation peut être une source potentielle de conflits dans un milieu déjà très compétitif. Le photographe qui se retrouve à un poste de directeur photo jouit d'une occasion parfaite pour faire valoir son travail et sa vision de la photographie. Il peut décider des événements qu'il veut couvrir, combien de ses images seront publiées et dans le cas où il en vient à faire partie de la direction éditoriale – comme ce fut le cas de P. Panjiar à *Outlook* – il peut décider des sujets qui seront traités. Pour un photographe salarié, la nature de ces choix est propre à alimenter les frustrations quotidiennes de ne pas pouvoir travailler sur ce qu'il veut tout autant que les satisfactions de voir ses idées et son travail valorisés.

---

<sup>126</sup>Le India Today Group regroupe 11 publications – incluant les éditions anglaise et hindi de India Today ainsi que des publications de niche sur les affaires, les finances, le design et le voyage tout en assurant la publication des éditions indiennes de publications internationales comme Time, The Readers Digest, Cosmopolitan – 2 stations de télévision, une station de radio, une maison de presse. <http://www.indiatodaygroup.com/> Consulté le 15 avril 2011

En plus de travailler à *India Today*, R. Rai continua son travail de documentation photographique, produisant un corpus d'images sur deux figures marquantes du pays, Indira Gandhi et Mère Teresa, ainsi que sur les séquelles de l'explosion de l'usine de *Union Carbide* à Bhopal en 1984. Depuis 30 ans, il a publié une vingtaine d'ouvrages comprenant des explorations des villes de Mumbai, Kolkata et Delhi, des portraits des communautés sikhs et tibétaines en Inde, des survols du Taj Mahal et du temple de Khajuraho – surtout connu pour ces bas-reliefs érotiques. Lors de mon séjour, j'ai vu des publications de R. Rai dans toutes les librairies que j'ai visitées. Sans exception. Cet homme a décidément un sens des affaires plutôt affuté publiant des ouvrages sur des figures emblématiques, sur les principales villes du pays, sur des communautés importantes dans l'imaginaire social du pays et sur des attraits touristiques importants. Depuis le début des années 1990, il travaille comme indépendant se concentrant sur la publication de livres et des contrats pour des publications ainsi que pour des organismes de toutes sortes.

Comme mentionné plus tôt, la notoriété de R. Rai lui attire beaucoup de critiques notamment celles de devoir son succès à sa proximité avec les puissants et de contribuer à figer la pratique photographique en en défendant une vision archaïque. À la première, celui-ci se défendit de chercher à plaire à qui que ce soit. Sur son travail sur Indira Gandhi qui m'avait été cité comme illustration de sa proximité avec le pouvoir, il affirma :

À cette époque, ce genre d'accès était là pour tout le monde. Dans ces années, l'accès était très différent. Lorsqu'elle s'est refermée, elle l'a fait avec tout le monde et si nous étions 15 photographes, nous étions tous barrés. Une seule fois, elle m'a donné un rendez-vous. Une fois à Delhi lorsque nous avons décidé de faire un livre et une autre fois à Simla.

Pour appuyer son point il me partagea l'anecdote d'un récent passage à la télévision lors duquel l'intervieweur lui demanda – en sa qualité de personne ayant photographié des personnalités importantes – son avis sur la politique contemporaine en Inde. Il lui répondit : «C'est très malheureux, c'est le crime et la corruption de bout en bout, des illettrés corrompus ayant pris le contrôle du pays dans la plupart des cas [...] ». « C'est comme cela que je parle », clôtura-t-il à mon intention. Argument clos. Au-delà de l'authenticité des critiques affirmant que le photographe doit son statut à des jeux de pouvoirs plutôt qu'à ses qualités personnelles, ce qui m'intéresse c'est la trame

fondamentale du discours de R. Rai dans lequel l'indépendance et l'acharnement sont à l'origine de son succès. Rien d'autre. D'autant plus que c'est justement sur ces deux points qu'on le critique, ce qui souligne l'importance de ces qualités parmi les photojournalistes.

Pour ce qui est de la deuxième critique visant le prétendu archaïsme de sa vision de la photographie, il répondit par une esquive :

J'ai découvert une chose partout dans le monde : différents groupes de gens, peu importe où ils sont, auront leur propre conception des choses et de la photographie. Alors on ne peut pas dire qu'une institution est la meilleure au monde et peut établir les standards pour tous. Les gens sont venus et sont repartis et avec eux le niveau qu'ils avaient établi pour le reste du monde.

Un peu plus loin dans la conversation, il élaborait sur les motivations fondamentales animant sa pratique en développant une certaine mystique de la photographie :

La photographie est ma religion. Je ne suis pas pratiquant. Je suis d'un type religieux, mais ma foi réside dans le regard des gens lorsque je vois leur foi dans leurs yeux et leur connectivité. Cela me donne assez d'images pour simplement avoir foi en eux. Voilà ma foi. Lorsque je vais dans une mosquée, je suis un bon musulman. J'aime m'intégrer à ce type d'énergie, la manière dont ils se connectent. Lorsque je vais dans une église, j'aime faire ça là. Voilà la distinction. Je ne suis pas un homme religieux, mais ma foi est envers le peuple, la vie est énorme et je le vois dans leurs yeux.

Il se lança ensuite dans une élaboration plutôt complexe du rapport spirituel qu'il entretient avec la photographie. Pour R. Rai, la pratique photographique est un moyen privilégié de méditation active sur le monde. En développant un regard honnête sur l'expérience humaine et en étant témoin de ses manifestations, il est possible, selon lui, de saisir des vérités fondamentales de la condition humaine et de les diffuser par le support matériel qu'est une photographie. Ceci demande une acuité et une sensibilité esthétique particulièrement affinée, ce qu'il définît comme une ouverture de soi.

Lorsque tu te rends disponible, mentalement, physiquement et spirituellement aux situations, alors ces situations te murmurent et ces murmures doivent être captés. Cette énergie suprême t'ouvre tant de voies, au-delà de tout ce que tu aurais pu imaginer. La plupart d'entre nous sommes intelligents et têtus, mais l'astuce ne t'amène pas au-delà du niveau physique. C'est cet aspect qui est regrettable.

J'aurai l'occasion de détailler la mystique de la photographie selon R. Rai dans le prochain chapitre lorsqu'il sera question de la résonance de son discours parmi d'autres photographes en Inde. Pour l'instant, retenons les liens établis entre la figure du «self-made man» mise en avant par ce photographe et l'assurance que cet homme est d'une bonté prométhéenne. Il est un véritable humaniste entreprenant et indépendant.

J'étais assis devant lui, dans un bureau baigné par les vocalises carnatiques de M. S. Subbulakshmi. De l'autre côté de la porte un petit peloton d'employés travailla sur deux nouvelles publications dont une sur les maîtres de la musique classique indienne. L'esprit entrepreneurial de la pratique photographique se déployait dans son plus simple appareil : la production d'un bien culturel qui comprend tout autant le discours sur ce bien que le bien lui-même. « Aujourd'hui, quand j'arrive quelque part, les musiciens, les artistes importants me traitent comme un de leurs égaux très important » continuait-il. « Ceci, je l'ai mérité en travaillant dur au cours des années. » Ce que Raghu Rai vend à travers ses livres, c'est en partie cette histoire du « self-made man », celui qui rencontra un âne pour ensuite s'élever jusqu'aux maîtres à force de dur labeur. Et il le fait avec un succès qui attire autant d'admiration que d'envie.

## Portraits de photographes

J'ai décidé de présenter Raghu Rai en premier, car il est en quelque sorte la référence dans les milieux du photojournalisme et de la photographie documentaire en Inde. Son nom est revenu dans chacune des discussions que j'ai eues avec les autres photographes et je crois donc qu'une présentation aussi détaillée de ce personnage incontournable permet de bien introduire ce qui suit. Dans les prochaines pages, je présenterai les portraits détaillés de deux des 19 photographes rencontrés. Parmi

tous ceux-ci, quatre n'avaient pas de liens directs avec les ateliers *World Press Photo*, mais m'ont plutôt aidé à éclaircir certaines questions accessoires. Ces photographes étaient : Soumitra Gosh, chef du département photo au *Hindustan Times* ; David de Souza, photographe de mode et artiste ; Dinesh Krishnan, directeur photo pour *Forbes India* ; et Swapan Parekh, photographe publicitaire et artiste. Parmi les 15 autres photographes ayant participé de près ou de loin aux ateliers, sept travaillaient comme pigistes, quatre étaient à la solde de *The Associated Press*, deux étaient à l'emploi du *Times of India Group*, un travaillait pour le *European Press Photo Agency* et un était directeur photo pour le magazine *Outlook*. Les quelques portraits que je présente permettent donc de se faire une bonne idée des parcours professionnels, des motivations et des expériences avec *World Press Photo* de l'ensemble des photographes que j'ai rencontrés. Toutefois ceci n'épuise pas la question qui sera abordée de manière plus globale et détaillée au prochain chapitre dans lequel je développerai certains traits communs à l'ensemble des photographes tout autant que ce qui les distingue.

### *Gurinder Osan*

Rencontré au bureau de *The Associated Press* à New Delhi.

#### Parcours professionnel

Gurinder Osan fait de la photographie depuis qu'il est enfant. Au début, il se servit de la caméra de son père pour ensuite utiliser celle de son frère, une *Click* du fabricant allemand *Agfa*. En arrivant à l'école secondaire, il se jeta corps et âme dans la pratique de la photo, perdant intérêt en tout le reste et passant son temps libre entre la chambre noire et la bibliothèque du *American Center* où il pouvait consulter des livres et des magazines consacrés à la photographie. Son enthousiasme fut tel qu'il en négligea ses études. Pourtant lorsque vint le temps de choisir une formation universitaire, son désir d'être accepté aux Beaux-Arts fut si grand qu'il mit tous ses efforts dans les examens d'entrée, qu'il réussit avec les meilleures notes. Il n'avait pas de solution de rechange et bénéficia du soutien de son père qui avait lui-même été forcé de renoncer à la médecine et encourageait donc ses enfants à poursuivre leurs intérêts. « Il n'a jamais douté de moi » précise Gurinder Osan. Après son succès aux examens, son père le récompensa d'un appareil photo qu'il perdit plus tard lors d'une expédition dans l'Himalaya. Suite à cette perte, il dut se trouver un emploi pour remplacer l'appareil et devint donc illustrateur pour livres d'enfants. « J'ai travaillé pour ma deuxième caméra et je n'ai plus jamais demandé d'argent à mon père pour la photo » ajoute-t-il fièrement.



En finissant l'université, il prit un an avant de dénicher un emploi au *Indian Express* en 1991 où il travailla trois ans avant de passer chez *Business World* où il côtoya Dinesh Krishnan, aujourd'hui directeur photo de *Forbes India*. De son passage à *Business World* il affirma que c'était un bon emploi car les gens étaient concentrés sur leur travail, mais pour lui, le principal avantage d'un emploi régulier était d'assurer la stabilité nécessaire pour poursuivre des projets personnels. Avec Dinesh et un autre ami Pradeep, il monta le projet d'un grand tour photographique de l'Inde en motocyclette. « On avait la capacité physique, car on était jeunes, et la maturité photographique. Il ne restait plus qu'à trouver des commanditaires. » Ayant initialement refusé une bonne offre de *Tata*, espérant trouver mieux, ils durent se contenter d'une offre beaucoup plus petite du fabricant de moto *Bullit*, ce qui les obligea à réduire l'étendue du projet en le concentrant sur la région himalayenne. Réalisé en 1996 et 1997, ce travail fut bien accueilli lorsqu'il fut exposé au *Indira Gandhi National Center for the Arts* en 2000. « Le gens se souviennent encore de moi à cause de cette expo. » Quelque temps après, son ami Pradeep mourut alors qu'il effectuait un reportage au Kashmir, ce qui mit définitivement fin au projet qu'ils voulaient poursuivre. Depuis, Gurinder Osan poursuit son travail de photo de paysage dans l'Himalaya.

En 1998, il décida de tenter sa chance comme pigiste afin d'avoir plus de temps à consacrer à son travail personnel, une expérience qu'il trouva très difficile. L'insécurité financière était trop forte pour lui qui avait été élevé dans une famille ayant connu des difficultés financières et lui avait inculqué la valeur de la stabilité sur ce plan. D'autant plus que les soins prodigués à son père malade étaient très coûteux. Après trois ans de galère, sa situation s'améliora lorsqu'il se joignit à *The Associated Press* comme pupitreur photo, poste qu'il occupe encore.

### Motivations

Si au début de sa pratique, Gurinder Osan cherchait principalement à mieux saisir la condition humaine et contribuer à l'améliorer, ses motivations ont évolué avec les années. Plus jeune, il cherchait au-dehors, alors que sa recherche le mène aujourd'hui à plus d'introspection.

Autour de mes 40 ans, j'ai établi les fondements de ma vie, alors maintenant je me demande ce que je veux réellement de la vie. Le voyage de l'âme humaine est beaucoup plus important pour moi et la photographie est un excellent véhicule pour moi. Pour

prendre une photo, je dois être là, pour être en mesure de communiquer je dois avoir une compréhension un peu plus fine du sujet, une sensibilité. Je dois écouter le sujet et pour cela je dois être sensible, raisonnable et instruit.

La photographie lui permettait d'être témoin de moments privilégiés de l'expérience humaine, ce qu'il nomma les *rasas*<sup>127</sup>, les paroxysmes de la vie humaine. Cette capacité à percevoir les *rasas* est aussi une marque de respect envers quelque chose dont on dépend. En tant que photographe « je reste une simple partie de tout le système. Je ne suis pas dans un zoo. Lorsque je prends une image, ce que je fais c'est détacher une feuille de la situation ». Mais il me rappella que ce n'est pas une simple question d'accès rappelant un froid matin de novembre au Bhoutan. Il venait de passer plus de trois heures à faire des images lorsque son chauffeur sortit de la voiture en lui demandant « Est-ce qu'on peut partir maintenant? » Alors que le chauffeur s'impatiait dans la voiture, Gurinder Osan, lui, rendait hommage à la montagne dans son médium de prédilection, la photographie. « Je n'ai pas conquis cette montagne, c'est elle qui m'a permis d'être là », appuya-t-il. C'est donc tout le processus photographique et non seulement l'ouverture de l'obturateur de l'appareil photo qui devient une occasion de grandir. C'est un processus interne, une appréciation de la vie, de soi et une croissance personnelle à travers tout cela. La photographie est le langage par lequel il rend compte de ce processus interne. Ce langage pourrait être la poésie ou n'importe quel autre médium. D'ailleurs, il écrit aussi de la poésie, tout comme il peint et pratique la calligraphie, mais il s'estimait tout simplement meilleur en photographie. C'est pourquoi il s'y est dévoué. « La photo est simplement un bateau qui me sert à naviguer sur l'océan de l'existence. » Il croit toutefois que la photographie permet un accès privilégié à l'expérience humaine tant elle est près de la vie. Ceci rend la pratique excitante et enrichissante. « On doit croître spirituellement et la photographie est une manière très raffinée d'atteindre ce but. » Avec le temps, il développa le sentiment de n'être qu'une goutte dans l'océan ce qui l'incita à se concentrer sur la qualité de son travail tout en laissant l'océan prendre soin de lui-même. Il estimait que la vie est toujours plus complexe qu'on le croit.

Pour ce qui en est des questions plus concrètes de sa pratique, Gurinder Osan affirma être un photographe plutôt conventionnel. « Je n'enfreins pas beaucoup de règles en tant que photographe. Je

---

127Une analyse plus détaillée de l'utilisation de ces notions de l'esthétique classique indienne sera présentée au prochain chapitre.

montre les choses telles qu'elles sont. Mes images ne sont pas trop complexes tout en offrant quelques couches de sens. Je cherche des images qui soient faciles à comprendre parce que pas trop dénaturées par la poésie photographique. » Il veut que ses images puissent être vues de tous et universellement comprises pour pouvoir les montrer à un villageois de l'Himalaya et lui demander son avis. Le comble pour lui est lorsque son idée rejoint celle de quelqu'un d'autre et qu'ils peuvent ainsi atteindre une sorte de communion à travers l'image. « Cela ne m'aide pas beaucoup pour les concours. Les jurys aiment être secoués au-delà de leur sensibilité normale. » C'est une approche qui convient bien au milieu dans lequel il travaillait, celui d'un fil de presse, un milieu pour lequel il gardait des sentiments ambivalents. S'il appréciait d'y côtoyer des photographes provenant des quatre coins du monde, il craignait de n'en rencontrer qu'un seul type. « Je m'ennuie très rapidement, alors je voudrais m'éloigner de tout cela et explorer quelque chose de totalement différent, loin de l'actualité. » D'un autre côté, il affirma que c'est ce qu'il y a de mieux comme option pour lui en tant que photographe en Inde. « À moins d'avoir les ressources et les contacts pour travailler comme pigiste selon mes conditions. » Une envie exprimée maintes fois est de trouver les moyens financiers de reprendre un projet plus ambitieux sur l'Himalaya. « Mais j'ai besoin d'une bourse ou d'un éditeur et si cela me coûte mon emploi je suis prêt à cela. » Pour le moment, en tant que photographe de presse il sentait qu'il se dispersait et ne faisait que rester en surface sans pouvoir approfondir de sujet. Le manque de temps est le lot des photographes de presse, car ils ne disposent généralement que de quelques heures pour couvrir un sujet. Le saut vers la pige était d'autant plus intimidant pour lui que les services de presse sont maintenant en compétition directe avec les pigistes, car ils ont déjà d'importantes infrastructures sur place, ce qui dissuade les publications d'engager un pigiste pour lequel elles devront défrayer les coûts de transport. Alors qu'auparavant les fils de presse ne s'occupaient que d'actualité, laissant les pigistes travailler sur ce qu'on appelle dans le milieu les *features* – les sujets qui ne sont pas directement liées à l'actualité journalistique – leur activité s'étend maintenant à toutes les sphères de la production d'image. Il était bien placé pour évaluer la capacité d'un service de presse à concurrencer les pigistes sur le marché des images et il en semblait quelque peu intimidé.

### Expérience avec *WPP*

Les ateliers de *WPP* lui ont ouvert les yeux à une nouvelle approche de la photographie appuyée sur des projets plus ambitieux et plus structurés. « Nous étions des photographes d'images individuelles. C'est ce que nous avons appris à l'école et à l'université alors cela reste avec nous pour

toujours. Nous avons été moulés en mode image individuelle. » L'intérêt initial pour les ateliers provenait du manque de formation en photographie en Inde et d'un désir profond d'en apprendre plus sur les pratiques ailleurs dans le monde. « Ici, en Inde, nous sommes comme des grenouilles dans leur puits. Nous avons besoin d'en apprendre plus sur le monde extérieur. C'est important de connaître le travail des autres pour savoir ce qui a déjà été fait afin de ne pas le répéter. Tu dois faire quelque chose de frais. C'est comme avec l'écriture, nous apprenons la langue ainsi que les différentes expressions utilisées. » Les ateliers l'ont sensibilisé à l'importance d'Internet comme moyen de communication tout en offrant une aide importante à sa carrière en l'informant mieux sur les exigences à remplir pour décrocher des contrats auprès des publications internationales. Avec *WPP*, il avait l'impression de recevoir une mise à niveau pour être sur la même longueur d'onde que les meilleurs photographes internationaux.

Certains regrets liés aux ateliers persistent toutefois, notamment l'impression de ne pas en avoir tiré suffisamment profit.

J'aurais pu apprendre beaucoup plus. Il y avait énormément de pression pour performer, à cause du prestige de *WPP*. L'organisation nous a tellement donné, mais nous n'étions pas capables de redonner autant. Les tuteurs n'arrivaient pas à nous mettre sur la bonne voie. Il y avait plus de réprimandes qu'autre chose. On nous disait : "Regardez, on vous donne tout, pourquoi est-ce que vous ne nous montrez rien ?"

Lorsqu'il montrait son travail, ce n'était jamais suffisant. Il n'arrivait pas à comprendre tout à fait ce qu'on attendait de lui, où est-ce qu'il devait mener son travail.

### *Analyse des images de Gurinder Osan : stratégies de diversification de la production*<sup>128</sup>

Afin de saisir un peu mieux certaines subtilités de la production d'images en contexte journalistique, je présente une lecture d'une série d'images produites par Gurinder Osan alors qu'il était en affectation au Sri Lanka. Ce petit corpus d'images donne un aperçu des manières dont un photographe salarié peut se servir des opportunités que présentent les affectations conventionnelles d'un

<sup>128</sup>Voir les images en figure 7.

organe de presse pour produire des images plus variées. Dans ce cas-ci, Gurinder Osan avait été affecté, à l'été 2009, à couvrir une série de matchs de cricket au Sri Lanka. Le cricket est de loin le sport le plus couvert par les médias indiens et suscite un intérêt soutenu en Asie ainsi que dans plusieurs pays du Commonwealth, ce qui fait de ces images une source de revenu non négligeable pour un fil de presse comme *The Associated Press* (ci-après *AP*). Tous les photographes de l'équipe de *AP* que j'ai rencontrés en Inde m'ont affirmé que le cricket occupait une grande partie de leur activité professionnelle. Et ils précisaient que photographier un match de cricket est plutôt monotone. Cela consiste essentiellement à positionner son appareil photo muni d'un puissant téléobjectif sur un trépied et à passer des heures à suivre les matchs successifs à travers le viseur de l'appareil et produire des images. Pour un photographe qui est animé par l'envie de découvrir le monde, c'est une expérience assez fade.

Les images qui suivent ont été récupérées sur la banque d'image de *The Associated Press* au printemps 2010 et ont été prises entre le 4 juillet et le 3 août 2009, alors que Gurinder Osan était à Galle et à Colombo au Sri Lanka pour couvrir une série opposant les équipes du Pakistan et du Sri Lanka. En explorant les images déposées dans la banque d'images, j'ai vu comment Gurinder Osan s'est assuré de maintenir une présence plus diversifiée sur le fil de presse. Il m'avait affirmé ressentir une certaine frustration du fait que son travail à l'agence ne lui permettait de montrer qu'une facette de son œuvre de photographe, celle liée à une actualité plutôt cyclique avec ses saisons et ses événements annuels, comme c'est le cas ici avec le cricket. Les trois séries de matchs ayant lieu entre deux localités, Gurinder Osan a donc profité de ses déplacements pour produire des images d'une toute autre nature, mais en les présentant tout de même de manière à faire valoir leur potentielle valeur marchande. Ces ouvertures dans l'horaire auquel il était contraint ce sont présentées à trois moments principaux, correspondant aux interstices entre les matchs qui avaient lieu du 4 au 8 juillet à Galle, du 12 au 16 juillet à Colombo et du 20 au 24 juillet aussi à Colombo. Dans la banque de donnée, les images prises hors des matchs de cricket ont été catégorisées par Gurinder Osan en sept groupes : Sri Lanka Civil War, Sri Lanka Bouddhism, Sri Lanka Fishermen, Galle train, Procession of the Lady of Good Voyage, Pinnawela Elephant Orphanage et Sri Lanka Heritage. Les quatre premières catégories englobent des images prises lors de la première ouverture alors que les trois autres comprennent celles prises lors des excursions à partir de Colombo. Le premier groupe d'images semble avoir été pris dans un esprit plus libre et opportuniste lors du voyage entre Galle et Colombo et des arrêts faits en chemin. Il comprend des images liées à la pêche, au bouddhisme sri lankais, au voyage en train et à la guerre civile sri

lankaise. Les images associées à cette dernière catégorie sont plutôt génériques, montrant un groupe de personnes en silhouette devant un soleil couchant. Mis à part la légende, rien n'indique un lien évident entre le sujet démontré et la guerre civile. Cela correspond à une pratique présente chez certains photojournalistes consistant à doter des images qu'ils affectionnent d'une valeur informative afin de permettre une diffusion qui, autrement, aurait été moins probable dans les médias d'information.

Les trois autres catégories d'images comprises dans cet ensemble correspondent au travail d'un photographe qui a pris des libertés en photographiant ce qui lui plaisait tout en gardant en tête l'avantage marchand d'avoir des groupes d'images plus ou moins cohérents. Cela donne de la variété pour illustrer un texte. À l'aide des images, on peut même tenter de reconstituer le parcours de Gurinder Osan. Les premières, catégorisées « guerre civile » semblent avoir été prises sur la digue entourant le vieux centre de Galle ; le troisième groupe « pêcheurs » représente une technique, la pêche sur échasses, utilisée dans la région de Galle ; et le quatrième groupe « train » a été prise lors du voyage le menant vers la capitale. On peut en déduire qu'il est resté quelques jours après la fin de la série de Galle pour produire des images plus à son goût avant de prendre le train vers Colombo pour poursuivre la couverture des matchs de cricket.

Les trois autres groupes d'images datés du 19, 28 juillet et 2 août sont plus cohérents en ce sens qu'ils correspondent plus au format d'une affectation précise, cohérence renforcée par une unité de lieu et un sujet bien circonscrit dans chacun des cas : une cérémonie religieuse à Negombo, un monument religieux à Sigiriya et une institution d'aide à la faune, l'orphelinat pour éléphants de Pinnawela.

Alors qu'on le payait pour couvrir une série de matchs de cricket, Gurinder Osan a pris l'initiative de produire des images qu'on ne lui avait pas demandées et ce hors de ses heures normales de travail. Ces images ayant été produites lors d'une affectation avec les appareils appartenant à *AP*, elles restent la propriété de l'agence. La seule solution pour leur assurer une visibilité est de les mettre sur le fil de presse où toute image doit avoir une valeur informationnelle minimale. C'est ce que Gurinder Osan leur a trouvé, même lorsque celle-ci n'était pas des plus évidentes, diversifiant ainsi quelque peu sa présence sur le fil de presse.

## *Pablo Bartholomew*

Rencontré à son appartement dans Greater Kailash à New Delhi.

### Parcours professionnel

Pablo Bartholomew est né dans une famille particulièrement impliquée dans le milieu des arts en Inde. Son père, Richard Bartholomew, était un critique d'art renommé qui pratiquait aussi la photographie, tandis que sa mère évoluait dans le milieu du théâtre. « Leurs amis étaient des peintres, des écrivains, des photographes et des acteurs. La maison était un foyer culturel, alors j'ai grandi entouré par l'art. Autant la photo que l'art classique romain, l'estampe japonaise, le dadaïsme ou l'art contemporain. » Mais c'est la photographie qui attira rapidement son attention. À l'âge de 8 ans il reçut sa première caméra et son père avait monté une chambre noire à la maison. Pour l'encourager, celui-ci lui permit de manquer les cours pour assister Kishore Parekh, un ami de la famille et photojournaliste renommé à l'époque. Initialement, il explora naïvement le médium, mais lorsqu'il se fit renvoyer de l'école quelques années avant la fin de ses études secondaires, la photographie devient son seul espoir. Il commença à photographier les groupes marginaux : eunuques, prostitués, fumeries d'opium, enfants de la rue, chiffonniers, vendeurs de rue, gymnastes, etc. « Si j'avais continué dans cette veine, je serais ailleurs dans mon travail aujourd'hui, mais à l'époque il n'y avait pas de place pour ce genre de travail en Inde. Ce n'est que récemment que l'intérêt est venu. Est-ce que j'étais avant mon temps ? » Motivé par le besoin de faire de l'argent et d'acquérir une reconnaissance en Occident et sur le marché éditorial en Inde, il commença à travailler comme photojournaliste. Son premier emploi fut avec le *Indian Express* qui l'accepta comme apprenti. Il y resta à peine six mois et décida qu'il ne voulait pas travailler dans le milieu de la presse. Il venait d'emménager à Bombay et se mit à travailler dans l'industrie du cinéma en tant que photographe de plateau pour des productions locales et ensuite pour des productions étrangères où les salaires étaient plus avantageux. Il travailla ainsi sur quelques films de Satyajit Ray ainsi que sur *Gandhi* de Richard Attenborough.

Travaillant comme photographe de plateau, je voyais comment le monde du cinéma fonctionnait et j'apprenais comment utiliser la lumière. C'était ennuyeux, mais je pus me confirmer que je ne voulais pas travailler en groupe. C'est plus intéressant pour moi d'être un homme orchestre et dans le photojournalisme tu es ta propre équipe de production. Étant plus anarchique et autocratique, cela me convient de ne pas travailler dans une structure.

Il a tout de même fait des photos de plateau pendant à peu près 6 ans, mais après avoir travaillé sur le tournage de *Gandhi* il avait amassé suffisamment d'argent pour partir à New York à la recherche d'un agent. En 1983 il commença donc à travailler avec l'agence *Gamma-Liaison* qui lui donna accès aux marchés américain et européen. « Il y avait tellement de choses qui se passaient en Inde à l'époque : le mouvement sikh prenait de l'ampleur, Indira Gandhi fut assassinée, la catastrophe de Bhopal en 1984. En trois ans de travail avec l'agence, j'ai été projeté au sommet. À 30 ans j'ai eu mon deuxième prix *World Press Photo*<sup>129</sup>. J'ai eu le premier lorsque j'avais 19 ans pour une série sur des morphinomanes. » Alors qu'il venait d'avoir 30 ans, il avait travaillé pour les plus importantes publications au monde et gagné deux prix *World Press Photo*<sup>130</sup>. À 35 ans il était partout et avait tout fait.

Depuis plusieurs années, il dirigeait sa propre entreprise de production et de distribution de contenu audio-visuel. Il avait monté récemment deux expositions à partir de son travail de jeunesse ainsi que du travail de son père.

Je voudrais travailler un peu dans le milieu des galeries tout en continuant mon travail photojournalistique et un peu de pub de temps à autre. J'ai des idées de projets personnels, mais je ne peux pas simplement me dire que je vais photographier des façades ou des voitures ou des portraits à tel endroit. Je dois faire quelque chose qui m'est intimement lié. Je crois que je vais commencer à photographier ce quartier dans lequel je vis depuis 19 ans. Pourquoi ne pas simplement regarder autour de moi au lieu de toujours partir au bout du monde ?

## Motivations

Comme indiqué plus haut, lorsqu'il était jeune, ses motivations principales étaient de faire de l'argent et de s'assurer une reconnaissance en Occident et en Inde. Après avoir atteint ce qu'il considérait le sommet, il voulut assurer un certain type de mentorat envers les photographes de la génération montante. D'où l'énergie consacrée aux ateliers *WPP*.

---

<sup>129</sup>Pour l'image du cadavre d'un enfant qu'on enterre suite à la catastrophe de l'usine *Union Carbide* à Bhopal en 1982.

<sup>130</sup>Voir la figure 6 en annexe.



C'était important pour moi de faire ça, parce que j'avais été privé de toute forme de mentorat et j'ai donc dû tout apprendre par moi-même. Je croyais que ça pourrait être bon pour les plus jeunes. Mon père a pris soin tous les artistes paumés à l'époque et qui sont maintenant millionnaires et ma mère a fait pareil en théâtre. Il semble que ce soit une tare familiale. Lorsque j'étais à New York, il y a des gens qui m'ont aidé, parfois il suffisait d'une phrase, parfois c'était plus, des contacts, des portes ouvertes. Nous sommes dans un métier où nous ne pouvons pas compter sur les institutions, alors les individus deviennent très importants.

Il ne croyait pas à la véracité de l'image et semblait assez pessimiste en ce qui concerne l'avenir du photojournalisme. « Dans de jeunes nations comme l'Inde, il y a ce sentiment qu'une image peut faire une différence. Les gens sont assez naïfs pour croire qu'une image peut ainsi révéler la vérité et changer les choses, mais ça n'a jamais été le cas sinon nous aurions des révolutions aujourd'hui. Cette vision de l'image et du photojournaliste proclamant la vérité est dangereusement idéalisée. » Il trouvait cette image d'autant plus anachronique qu'aujourd'hui les puissants contrôlent jalousement leur image et toute représentation publique est soigneusement orchestrée surtout en fonction des impératifs télévisuels. Le photojournalisme doit donc s'ajuster à la présence accrue de la télévision et au changement de ton des publications qui se concentrent sur la couverture du milieu du divertissement et des vedettes. « Personne ne regarde les histoires sur lesquelles je veux travailler. Les magazines sont devenus comme un rêve que l'on peut acheter et feuilleter plutôt qu'une chose qui te ramène à la réalité. »

P. Bartholomew estimait que de nombreux jeunes entrent dans la profession pour de mauvaises raisons. « Tant de jeunes veulent devenir photojournalistes ici à cause de l'aura de prestige qui entoure le métier, mais ils n'ont aucune idée de ce que ça implique financièrement et comme mode de vie. » D'autant plus qu'il considérait que la noblesse du métier a été épuisée depuis fort longtemps. La vision naïve du photographe engagé reposait sur un certain milieu éditorial qui s'est totalement effrité ces dernières décennies. Même les prestigieux membres de l'agence *Magnum Photos* doivent gagner leur vie en faisant du travail corporatif. P. Bartholomew a travaillé longtemps dans les milieux du cinéma et de la pub et ne situait donc pas son œuvre dans le domaine du photojournalisme, considérant avoir un vocabulaire visuel beaucoup plus éclectique. Il ajouta que le photojournalisme est un anachronisme qui

devra renaître sous une nouvelle forme, mais surtout avec de nouveaux fonds. « Aujourd'hui l'appui financier n'est pas là et c'est ce qui est primordial pour maintenir quelqu'un sur le terrain pour des périodes prolongées. » Un autre problème pour lui était le nombre disproportionné de nouveaux photographes se disputant un espace de diffusion rétrécissant.

### Expérience avec *WPP*

Au début des années 1990, *World Press Photo* a commencé son programme d'éducation dans les pays d'Europe de l'est. Quelques années plus tard, Pablo Bartholomew les approcha pour monter une série d'ateliers en Inde. « J'étais à la mi-quarantaine et je voyais quel sorte de travail monotone je devais faire, alors j'ai senti qu'il serait intéressant pour les jeunes photographes ou ceux en milieu de carrière, de comprendre comment travaillent les magazines occidentaux et pouvoir faire connaître la forme du *photostory*. » Il affirma qu'il existe très peu de place en Inde pour du travail de ce genre. Rares sont les photographes qui font des «features», la plupart étant pris dans le moule de l'image individuelle. Ceux qui travaillaient sur des projets de longue haleine ne publiaient pas dans la presse : Ketaki Seth était d'une famille aisée et avait étudié aux États-Unis; Sooni Taraporevela était passée par *Harvard* et avait depuis changé pour l'écriture de scénarios ; Dayanita Singh avait étudié au *International Center of Photography* à New York et exposait dans des galeries ; Ram Rahman revenait du *Massachusetts Institute of Technology* où il avait étudié avec le groupe de Minor White. Tout ce groupe avait eu une formation aux États-Unis avant de revenir travailler en Inde, mais leur travail n'était pas facilement accessible. Il décida donc de les réunir pour montrer à la génération suivante de nouvelles perspectives de travail et de réflexion, de montrer comment il était possible de mener ses propres projets tout en étant attaché à une organisation médiatique.

Le modèle de base des ateliers était d'exiger des participants deux projets sur trois ans. À partir des sujets généraux – l'environnement la première année, le genre la deuxième – ils devaient monter un projet cohérent et le mener à terme. Selon lui, le taux d'abandon fut énorme – 50% – le groupe passa de 15 la première année à 7 ou 8 la deuxième année<sup>131</sup>.

---

<sup>131</sup>Dans les recueils regroupant le travail produit lors des ateliers, nous avons 11 reportages sur le premier thème de l'environnement et 7 sur le thème du genre. PLEDGE, R., (dir.), 2004. *Environment*. Amsterdam, World Press Photo Foundation, et *Gender*. Amsterdam, World Press Photo Foundation.

Tous ont été renvoyés parce qu'ils n'avaient pas produit ce qu'ils devaient. Je crois que certains ont été paresseux, d'autres se sont retrouvés dans un cul de sac à cause de la manière dont ils avaient préparé leur recherche et choisi leur sujet. Certains m'ont semblé tout simplement dépassés par tout le processus. Tout ce qu'ils devaient faire, c'est prendre le temps et l'énergie pour travailler sur leur projet, parce qu'on couvrait le côté financier. S'ils ne l'avaient pas fait, ils ne pouvaient pas continuer. Je crois que cette intransigeance a été bénéfique pour tout le monde, ceux qui sont restés et ceux qui ont dû partir. Tout le monde en a tiré un apprentissage.

Pour lui, il existait des prérequis pour assurer un certain succès, dont le plus important était d'avoir dans son esprit les références artistiques et intellectuelles nécessaires pour déployer une idée de manière suffisamment articulée pour rendre justice au sujet représenté. « Si tu n'as pas ces ressources, tu travailles avec une coquille vide. Le problème est que plusieurs d'entre eux travaillaient avec une coquille vide. » Il attribue cela au travail dans le milieu journalistique indien, où les compétences les plus sollicitées sont la rapidité d'exécution et la capacité à se rendre sur le lieu de la nouvelle. « Il faut une certaine maturité intellectuelle pour faire du travail valable. »

Les ateliers à proprement parler se déroulaient sur quatre jours par année, pendant lesquels deux tuteurs étaient présents pour orienter les participants sur les questions fondamentales liées à leur travail. La première année, ce fut Vincent Alabiso – cadre chez *The Associated Press* – et Stanley Greene – photojournaliste renommé pour son travail sur les guerres tchéchènes. Puis, il y eut les conférences indiennes où Raghu Rai vint présenter son travail, Ram Rahman présenta celui de Sunil Janha et Swapan Parekh présenta le travail de son père Kishore Parekh. La deuxième année, Sylvie Rebbot – directrice photo chez *GÉO Magazine France* – et Gary Knight – photographe de l'agence *VII Photo* – servirent de tuteurs alors que Soonni Taraporevela et Ketaki Seth présentèrent leurs travaux respectifs. Pour Pablo Bartholomew, le but était d'exposer les participants à des idées nouvelles, leur montrer comment le monde des magazines fonctionnait en Occident et susciter des discussions.

Vers la fin, c'était devenu très frustrant pour moi, parce que ça devenait très agaçant quand les gens ne faisaient pas le travail demandé ou le faisaient seulement lorsque je mettais de la pression sur eux. À la fin, j'étais épuisé. J'avais des attentes très élevées, certains ont bien

fait et même ceux pour qui ce n'était pas le cas sont venus me dire qu'ils avaient beaucoup appris.

Il restait en contact avec certains des participants, dont certains m'avaient parlé de lui comme étant un grand frère, un mentor précieux dans un milieu connu pour son individualisme et sa compétitivité.

## Conclusion

Quelques semaines avant mon départ, Prashant Chatterjee m'invita chez lui pour me montrer les photos qu'il avait prises lors de l'attaque de Mumbai en novembre 2008. Il avait passé 96 heures à travailler, prenant de courts moments de repos lorsqu'il était épuisé. Son bureau se situait devant la gare Chhatrapati Shijavi<sup>132</sup> et il était donc aux premières loges lorsqu'un commando armé y sema la terreur. Il ne devait repasser à son bureau que pour décharger les cartes mémoires de son appareil photo. Il sillonna le centre financier de Mumbai jusqu'à la conclusion dramatique de l'attaque lorsqu'au quatrième jour les forces spéciales de l'armée indienne donnèrent l'assaut contre deux groupes armés retranchés avec des hôtages dans l'hotel Taj Mahal et dans le centre culturel juif de Narinam House. Une semaine plus tard, il retraçait pour moi le parcours de ces jours de drame intense dans un anglais mal assuré empreint d'un enthousiasme à peine caché. Une légère amertume freinait son élan, car il ne savait pas comment diffuser son travail. Un conflit personnel avec son supérieur immédiat bloquait toute possibilité de diffusion au sein du journal pour lequel il travaillait et son contrat de travail l'empêchait de diffuser ailleurs sans le consentement de ce dernier<sup>133</sup>. Il était donc pris avec une quantité de photographies dont la valeur diminuait quotidiennement avec l'effritement de l'attention des médias sur l'événement. Plus les jours avançaient, moins ces images étaient d'actualité. Nous étions assis sur le sol de la pièce principale du petit appartement qu'il partageait dans un *chawl* de Mahim<sup>134</sup>, un quartier populaire de Mumbai. La porte avant était ouverte et les conversations des familles environnantes nous parvenaient mêlées à la cacophonie de la rue. Dans la pièce arrière, le photojournaliste avec qui il

---

<sup>132</sup>L'ancien nom de *Victoria Terminal* est encore le plus couramment utilisé.

<sup>133</sup>Cette situation sera détaillée un peu plus au prochain chapitre.

<sup>134</sup>Un *chawl* est un immeuble d'habitation populaire comprenant de petits appartements répartis sur plusieurs étages autour d'une cour intérieur.

partageait ces deux pièces faisait sa toilette. Le regard plein d'humilité, P. Chatterjee me demanda de l'aider à trouver des moyens de diffuser son travail. Il était prêt à assumer un pseudonyme et à se passer de rémunération, pourvu que son travail circule.

Ce n'était pas la première fois qu'il se présentait dans un rapport quelque peu subordonné face à moi. Lors de notre première rencontre dans un hôtel de Saket à New Delhi au mois d'octobre, il m'avait longuement exposé sa situation en des termes défaitistes. Plusieurs éléments de son histoire me sont impossibles à confirmer, mais en voici les grandes lignes. Originaire d'une famille paysanne habitant maintenant Kolkata, capitale du Bengale, il travaillait pour un journal de Mumbai depuis trois ans et donnait la presque totalité de son salaire à sa famille restée à Kolkata. Père d'une famille de trois enfants dont la mère était ménagère, il était aussi responsable d'un père vieillissant à la santé fragile. Ses responsabilités semblaient lui peser tout comme l'éloignement de sa famille. De temps à autre, lorsqu'il arrivait à se libérer de son travail, il remontait la visiter à Kolkata. Ce jour-là, il était justement de retour du Bengale où il en avait aussi profité pour continuer son travail photographique sur le Durga puja<sup>135</sup>, une fête particulièrement importante dans cet état. Notre conversation s'attarda longtemps sur les liens qu'il affirmait entretenir avec le mouvement naxalite<sup>136</sup>. Il refusa que j'enregistre ses propos, affirmant que cela pourrait lui causer des problèmes, mais tenait tout de même à m'exposer la situation, car il tenait à corriger les conceptions populaires sur ce mouvement qui était la cible d'une vaste campagne de désinformation de la part de l'état indien. Pour lui, les principaux organes médiatiques étaient tous biaisés dans leur appréciation de la lutte armée menée par les naxalites. Lui-même se considérait un sympathisant sans toutefois préciser son degré d'implication, mais insistait sur le fait que cela affectait sa manière de pratiquer le photojournalisme. En somme, il me dressa un portrait de lui-même comme étant un homme honnête, dévoué à la cause des démunis, ployant sous des responsabilités familiales et politiques qui entravaient son développement professionnel. De ses yeux tendres cerclés de lunettes, il posa un regard presque suppliant sur moi en me demandant si je pouvais

135 Voir GHOSH, A., 2000, « Spaces of Recognition : Puja and Power in Contemporary Calcutta », *Journal of Southern African Studies*, 26, 2: 289-299, pour une appréciation de l'importance de cette manifestation dans la culture populaire bengalie.

136 Le mouvement naxalite fait référence à une pléthore d'organisations révolutionnaires d'inspiration maoïste particulièrement actives depuis le soulèvement de paysans marxistes à Naxalbari (une bourgade dans l'ouest du Bengale) en 1967. Avec les décennies, la lutte armée s'est répandue au point où le premier ministre Manmohan Singh déclarait en 2006 que le naxalisme était, avec le terrorisme, la principale menace pour la sécurité de l'Inde, affectant 170 des 602 districts du pays. Voir ANONYME, 2006, « A spectre haunting India », *The Economist*, 17 août 2006. Consulté sur Internet ([http://www.economist.com/node/7799247?story\\_id=7799247](http://www.economist.com/node/7799247?story_id=7799247)) le 18 mai 2011.

le mettre en contact avec des publications ou des agences occidentales. Je clarifiai rapidement la situation en précisant que je n'avais aucun accès privilégié à quelque publication que ce soit. Lorsque je le quittai, il me fit tout de même promettre de lui transmettre une liste de publications et d'agences de photojournalisme que j'avais relevée au cours de ma recherche, ce que je fis quelques jours plus tard, en lui précisant bien que c'était tout ce que je pouvais faire pour lui en ma qualité d'étudiant en anthropologie.

De retour dans son *chawl* de Mahim, P. Chatterjee me demandait encore une fois de l'aide que je ne pouvais lui donner. Au cours de notre conversation, un autre photographe, Ashish Raje vint se joindre à nous. Servant de traducteur pour A. Raje qui parlait en bambaiya hindi<sup>137</sup>, Chatterjee m'affirma qu'il venait profiter de ma présence pour me montrer son travail effectué sur le démantèlement des dernières filatures de coton de Mumbai. Ces filatures avaient autrefois constitué un pilier de l'économie de la métropole, mais les transformations économiques des dernières décennies avaient placé les terrains sur lesquels elles reposaient au centre d'une intense spéculation foncière<sup>138</sup>. Le travail du collègue de Chatterjee portait sur les travailleurs d'une de ces filatures et leur vaine lutte pour la garder en opération et avait été financé par la *National Foundation for India*. Une des conditions pour recevoir le versement final de la bourse de la fondation était d'avoir montré le travail dans deux points de diffusion et il n'arrivait pas à trouver ce deuxième lieu. Il demandait donc mon aide. Quelque peu désespéré par sa requête, je lui fit savoir à travers Chatterjee, qui comprenait maintenant ma situation, que je ne pouvais rien faire de plus que ce que j'avais fait pour son collègue, lui fournir la liste des publications et galeries que j'avais relevées au cours de mes recherches. L'enthousiasme se dissipa rapidement et A. Raje pris congé en nous remerciant de nos commentaires élogieux sur son travail. Chatterjee m'expliqua brièvement que ce dernier était un excellent photojournaliste, mais qu'il était handicapé par son ignorance de l'anglais qui l'empêchait de se projeter au-delà du milieu photojournalistique indien. Pris dans le même type de contrat de travail que lui, il avait beaucoup de difficulté à diffuser le travail indépendant qu'il faisait. Nous discutâmes encore quelque temps autour d'un thé puis Chatterjee

137Un créole mélangeant le hindi, le marathi et l'anglais couramment parlé dans les alentours de Mumbai.

138Sur la spéculation foncière voir GHOSH, D., 2010, « BK Birla Group unit to invest Rs 1,000 crore to develop hotels », Consulté sur Internet ([http://www.tehelka.com/story\\_main48.asp?filename=Ws161210CORPORATE.asp](http://www.tehelka.com/story_main48.asp?filename=Ws161210CORPORATE.asp)) le 12 juin 2011, et sur les répercussions des fermetures d'usines voir EXPRESS NEWS SERVICE, 2010, « 28 yrs on, mill workers fight on », Consulté sur Internet (<http://www.indianexpress.com/news/28-yrs-on-mill-workers-fight-on/568904/>) le 12 juin 2011.

m'accompagna à la gare de train et me quitta après m'avoir offert un paquet de cigarettes, une petite marque d'appréciation pour me remercier de m'être joint à lui.

Quittant Mahim pour me rendre quelques kilomètres au nord dans le quartier un peu plus aisé de Juhu où j'étais logé, je ne pus m'empêcher de penser aux contrastes qui existaient dans le milieu des photojournalistes en Inde. Certains photographes, comme Raghu Rai, avaient réussi à se tailler une place respectable, usant de leur charisme et profitant des opportunités qui se présentaient à eux. D'autres étaient tout simplement sortis du pays, soit pour s'établir définitivement à l'étranger, soit pour aller se faire un nom dans uns des centres occidentaux de la photographie avant de revenir en enfant prodige. D'autres encore avaient des aspirations plus ancrées dans le contexte dans lequel ils évoluaient, délaissant l'ambition globaliste des uns pour se consacrer à leur famille. Dans le chapitre suivant nous allons voir un peu mieux comment tout cela se déploie dans le groupe de photojournalistes que j'ai rencontré.

## Chapitre 4 Esquisses d'un portrait de groupe

Dans ce chapitre, je brosserai un portrait d'ensemble du groupe de photographes ayant pris part aux ateliers, en relevant certains points d'importance, notamment la question du statut et son rapport à la constitution de l'identité professionnelle des photojournalistes. Il en ressort que plusieurs de ces photographes, surtout les plus jeunes, cherchaient à construire leur identité photojournalistique en fonction de critères définis par *World Press Photo* (ci-après *WPP*), alors qu'un petit groupe tentait d'assurer la légitimité de sa pratique en développant un discours alternatif ancré dans le contexte socioculturel indien. Dans ce groupe, Raghu Rai apparaît comme la figure de proue. Dit sommairement, tandis qu'un premier ensemble adoptait une posture cosmopolite, l'autre préférait s'ancrer dans l'espace national indien, les deux groupes cherchant à constituer une identité professionnelle légitime en une période marquée par de profonds bouleversements dans l'industrie des médias en Inde.

### Le photojournalisme selon *World Press Photo*

Dresser le portrait du discours de *WPP* et de ses réverbérations parmi les photographes ayant participé aux ateliers n'est pas aisé. Pour ce faire, je m'appuierai d'abord sur le matériel éducatif de l'ONG ainsi que sur les propos des photographes. D'abord, l'organisme présente ses ateliers de cette façon :

Workshops generally last for five to ten days, sometimes with a gap of several months in between sessions. Participants are selected by national and international committees, and are given both learning and networking opportunities.

The workshops are based on the principles of activity-based learning. Participants follow lectures, then go out into the field on practical assignment. Local and international experts review the work, and give advice on improvement - the results regularly go on public



display in an exhibition or brochure after the event. Workshops are moderated by a World Press Photo staff member. Because the workshops often have a regional, national or even international scope, in addition to their educative role they offer photographers a unique chance for networking.<sup>139</sup>

Notons ici l'insistance sur les opportunités d'apprentissage et de réseautage, ce dernier élément étant primordial pour le genre d'activités auxquelles *WPP* prédestine ses participants, à savoir le travail de photographe indépendant. L'instigateur des ateliers en Inde, P. Bartholomew, sentait pour sa part que « it would be interesting for the young photographers or those in mid-career to understand how the western magazines work and to get them to know a bit more about doing photostories ».<sup>140</sup> À défaut d'avoir un portrait détaillé du contenu des cours dispensés aux participants en Inde, j'ai tout de même eu accès au matériel éducatif préparé par *WPP* pour l'ensemble de son programme éducatif<sup>141</sup>. Ce matériel permet de situer le cadre dans lequel s'inscrivent les activités de formation et d'éclairer un peu mieux le discours porté par l'ONG néerlandaise. Les modules se structurent en quatre grands thèmes : la technique, les affectations, le journalisme et les grands maîtres de la profession.

Le premier module vise la maîtrise des possibilités techniques de la photographie pour que le photojournaliste puisse s'exprimer pleinement, alors que le module sur les affectations cherche à inculquer la capacité à produire des images individuelles fortes et la maîtrise des fondements du *photostory*. Une capacité technique fortement prisée est la composition de l'image : « The way you compose your images is the biggest factor in determining your personal style and your ability to get your message across to the audience. »<sup>142</sup> Les éléments à considérer sont la règle des tiers, l'équilibre, l'image verticale versus l'image horizontale, l'avant-plan et l'arrière-plan, la mise au point, le cadrage, l'espace positif versus l'espace négatif, la lumière, les contrastes, les lignes et motifs. L'image forte est celle qui met en valeur son sujet principal tout en établissant clairement l'ensemble des relations qui le lie aux autres éléments qu'elle contient. Une fois les considérations techniques bien intégrées, les photographes doivent comprendre comment former des ensembles cohérents d'images variées, des

139WORLD PRESS PHOTO, s. d., « Workshops », Consulté sur Internet ([http://www.worldpressphoto.org/index.php?option=com\\_content&task=view&id=994&Itemid=75&bandwidth=high](http://www.worldpressphoto.org/index.php?option=com_content&task=view&id=994&Itemid=75&bandwidth=high)) le 10 mai 2011.

140Entrevue P. Bartholomew 11/11/08.

141Grâce à Maarten Koets, le responsable du programme d'éducation de *WPP*, ce matériel a été récupéré sur l'intranet du Département d'éducation de *WPP* et téléchargé sur mon ordinateur personnel au mois de novembre 2008.

142Matériel éducatif *WPP*, module « Composition » sans date, non paginé.

*photostories*. Les éléments de base pour assurer une telle variété dans les images sont le plan rapproché soulignant un détail, le plan d'ensemble situant le contexte général de l'action, les portraits et les plans moyens montrant les sujets en interaction. Le but est de pouvoir fournir aux publications une variété d'images propre à permettre des mises en pages dynamiques et captivantes. Voilà pour le volet production qui vise à assurer que les photographes comprennent bien le produit qu'on attend d'eux, des *photostories*.

Les deux autres modules situent la tradition professionnelle dans laquelle s'inscrit leur pratique. Le premier détaille une certaine conception du journaliste selon laquelle sa fonction est d'informer et d'éduquer le public ainsi que de défier les puissants.

Information is power and in a democracy people believe that information should be as widely available as possible. In this view, the journalist's role is to represent ordinary people by constantly questioning the government and other powerful people and institutions. In the United States, for example, the media are often described as the fourth estate. In other words, together with the executive, the judiciary and the legislature, the media are part of the political system, helping to maintain a balance of power so that no one branch or "estate" becomes too strong.<sup>143</sup>

Dans cette perspective, les journalistes doivent être proactifs en établissant leurs propres priorités en poursuivant « stories they believe are interesting or important rather than just following the herd and working on what is made available to them ». Ce sont les habiletés des journalistes qui rendent leurs histoires percutantes, ils doivent donc avoir de l'empathie pour rendre ces histoires et ces images pertinentes et l'imagination pour les rendre intéressantes, divertissantes ou même amusantes<sup>144</sup>. Le journaliste doit « engage the audience and retain their interest ». Notons au passage l'anxiété sous-jacente vis-à-vis de l'attention prétendument volatile du public qu'on doit retenir. Une des réponses à cette difficulté est comprise dans la notion de « nouvelle », qui comprend une sorte de formule psychosociale hésitante pour déterminer ce qui serait pertinent et intéressant pour un public particulier. Selon les directives, cette formule comprend cinq éléments à considérer : la nouveauté, l'importance,

143Matériel éducatif *WPP*, module « Role of the Journalist » sans date, non paginé.

144Matériel éducatif *WPP*, module « Role of the Journalist » sans date, non paginé.

l'intérêt, la pertinence et la conjoncture. Suivant cette formule, une nouvelle idéale est un événement qui ne s'est jamais produit auparavant, a des effets considérables sur la vie de l'ensemble du public, est hors de l'ordinaire, se produit dans l'environnement immédiat du public et n'est pas éclipsée par un événement de plus grande ampleur<sup>145</sup>. Ces catégories se recoupent largement et reflètent le caractère indéterminé d'une « nouvelle ». Une crainte majeure est qu'un journaliste veuille augmenter l'attrait de sa « nouvelle » en faussant certaines données sans considérer les répercussions d'une telle manipulation. C'est pourquoi les efforts pour retenir l'attention du public doivent être balisés par des principes éditoriaux qui comprennent l'exactitude, l'équité, l'objectivité et la responsabilité. En somme, le journaliste ne doit s'en tenir qu'aux faits dont il est certain, donner tous les points de vue sur la question et le faire avec le plus d'impartialité possible tout en tenant compte des répercussions possibles de ses affirmations<sup>146</sup>. Ces dispositifs définissent le cadre déontologique de la profession.

Le dernier module offre une perspective historique tout en présentant certains maîtres de la profession sur lesquels les photographes doivent prendre exemple afin de développer leurs propres styles et objectifs. Le portrait historique dressé par *WPP* reprend les éléments couramment relevés dans le récit mythique du photojournalisme : les premiers photographes de guerre au 19e siècle, Roger Fenton pour la guerre de Crimée et Timothy O'Sullivan pour la guerre civile aux États-Unis; le travail militant de Jacob Riis et Lewis Hine cherchant à améliorer les conditions sociales des démunis aux États-Unis. À ces figures, il faut ajouter l'arrivée des appareils 35mm de *Leica*, l'impact de la pratique d'Henri Cartier Bresson et l'apparition de la narration photo lorsque de nouveaux magazines à images – le *Münchener Illustrierte Presse* et le *Berliner Illustrierte Zeitung* en Allemagne, *Life magazine* et *Look* aux É-U, *Vu* en France et le *Picture Post* en Angleterre – développèrent le concept de la mise en séquence d'image pour raconter une histoire. S'en suit la mise sur pied, lors de la Grande dépression aux É-U, du département photographique du *Farm Securities Administration* pour sensibiliser le public à la détresse des travailleurs agricoles, l'impact des *photostories* lors de la Seconde Guerre mondiale ainsi que la formation de l'agence *Magnum* et sa lutte pour que les photographes retiennent les droits sur leurs images. Cette dernière période est vue comme étant l'âge d'or du photojournalisme. Dans les années 1950, Robert Frank bouscula le statut quo en intégrant le symbolisme et la métaphore dans la pratique documentaire alors que dans les années 1960 et 1970, on mesura l'impact de la couverture médiatique

---

145Matériel éducatif *WPP*, module « What is News? » sans date, non paginé.

146Matériel éducatif *WPP*, module « Editorial Values » sans date, non paginé.

sur la fin de la Guerre du Vietnam et la menace au photojournalisme provenant de la télévision. Dans les années 1990, on assista à l'essor du nouveau photojournalisme dans lequel le photographe met l'accent sur sa vision personnelle du sujet. Les derniers éléments soulignés par *WPP* sont la persistance de la guerre dans la couverture photojournalistique, l'impact des technologies numériques et la montée du journalisme citoyen<sup>147</sup>. Voilà ce que retient *WPP* de 150 ans d'histoire du photojournalisme, de sa naissance à ses principales transformations.

Sont ensuite présentées les œuvres de sept maîtres : Ara Güler, Elliot Erwitt, Henri Cartier-Bresson, Mary Ellen Mark, Robert Capa, Susan Meiselas et W. Eugene Smith. Chaque présentation termine avec une rubrique « le point à retenir <sup>148</sup>» qui donne un aperçu significatif sur la lecture faite par *WPP* d'un ensemble considérable d'œuvres. Mis bout à bout, ces « points à retenir » forment un propos empreint d'une certaine noblesse et établissent les assises morales de sa conception du photojournalisme. *WPP* recommande ainsi aux photographes de se constituer un riche bagage culturel tout en recherchant et préparant soigneusement leur travail<sup>149</sup> qui doit toutefois être teinté d'un soupçon de désinvolture et d'un cynisme sain à l'égard des considérations commerciales du métier<sup>150</sup>. Il s'accompagne de suggestions comportementales. Lors de la prise de vues, les photographes doivent apprendre à être discrets, observateurs, patients en étant capables de réagir en un instant tout en n'oubliant jamais l'importance du regard sincère<sup>151</sup>. Ils doivent faire en sorte que les gens se soucient du bien-être des sujets représentés<sup>152</sup>, en étant émotionnellement ou politiquement proches de leurs sujets afin de produire des images intimes et engagées, passionnées et puissantes<sup>153</sup>. Ils doivent intégrer des considérations éthiques pour solliciter la collaboration des gens qui ont rarement leur mot à dire sur la manière dont ils sont représentés dans les médias<sup>154</sup> tout en étant prêts à payer le prix du dévouement personnel envers des projets qu'ils croient importants et devant être documentés<sup>155</sup>. Ce sont les fondements sur lesquels les photographes devraient asseoir leur pratique : préparation, détachement, discrétion, acuité, empathie, considération et dévouement. Passons maintenant de la théorie à la pratique en regardant les

---

147Matériel éducatif *WPP*, module « 150 Years of Photojournalism » sans date, non paginé.

148« WPP learning point » dans l'original.

149Matériel éducatif *WPP*, module « Ara Güler » sans date, non paginé.

150Matériel éducatif *WPP*, module « Elliot Erwitt » sans date, non paginé.

151Matériel éducatif *WPP*, module « Henri Cartier-Bresson » sans date, non paginé.

152Matériel éducatif *WPP*, module « Mary Ellen Mark » sans date, non paginé.

153Matériel éducatif *WPP*, module « Robert Capa » sans date, non paginé.

154Matériel éducatif *WPP*, module « Susan Meiselas » sans date, non paginé.

155Matériel éducatif *WPP*, module « W. Eugene Smith » sans date, non paginé.

travaux produits lors des ateliers, ce qui nous aidera à voir comment les participants ont répondu aux exigences de *WPP*.

### Le favori et le cancre : Analyse comparée des photographies produites lors des ateliers<sup>156</sup>

Selon P. Bartholomew, A. Loke était un des meilleurs du groupe. Il comprenait bien ce qu'impliquait un *photostory* et avait l'oeil pour composer des images fortes. À l'autre bout du spectre, R. R. Konwar était le photographe évoqué lorsque P. Bartholomew expliquait le manque de références intellectuelles qu'il avait perçu chez certains participants. En comparant le travail produit par ces deux photographes lors de la première année des ateliers, nous pouvons mieux cerner l'étendu qualitatif des travaux des photographes participants. Je porterai attention à la manière dont les sujets choisis ont été circonscrits, à la présentation narrative du travail photographique ainsi qu'à la manière dont les qualités plastiques des images individuelles contribuent au traitement général du sujet.

Le thème dans lequel les travaux pratiques de la première année devaient s'inscrire était celui de l'environnement. A. Loke choisit de présenter la vie d'un groupe de pêcheurs établis sur une plage du quartier de Mahim, au centre de la ville de Mumbai. Son travail situe la vie de ce groupe dans le contexte de la pollution croissante des plages et des baies entourant la métropole. R. R. Konwar, pour sa part, choisit d'effectuer un travail sur les effets d'une pratique dévastant l'environnement aux alentours de Guwahati, la principale ville de l'état de l'Assam au nord-est de l'Inde, le taillage de collines<sup>157</sup>. D'emblée, le choix du sujet des deux photographes fait apparaître deux échelles contrastées. A. Loke circoncrivît un groupe de personnes et un lieu de manière assez précise, tandis que R. R. Konwar s'attaqua à une pratique touchant toute une région du pays. Le regard du premier porta sur un groupe de quelques milliers de personnes présentes sur un territoire de quelques kilomètres carrés, alors que celui du deuxième s'attarda sur un groupe de plus de 26 millions d'habitants répartis sur un

---

<sup>156</sup>Voir la figure 7 en annexe. Toutes les images et leurs légendes ont été récupérées sur l'intranet du Département d'éducation de *WPP* et téléchargées sur mon ordinateur personnel au mois de novembre 2008.

<sup>157</sup>Le « hill cutting » consiste à extraire de grandes quantités de terre de collines ou montagnes pour alimenter les besoins de l'industrie de la construction.

territoire de près de 80 000 kilomètres carrés<sup>158</sup>. On peut comprendre que le travail de A. Loke ait été plus facile à entreprendre que celui de R. R. Konwar qui n'avait pas circonscrit un groupe précis et qu'il put donc concentrer ses efforts sur l'approche humaine auprès de la communauté de pêcheurs. Avec un sujet ainsi délimité, le photographe pouvait espérer établir des relations avec les membres de la communauté, ce qui permettrait un meilleur accès à la vie quotidienne des pêcheurs. En déployant ses efforts pour intégrer un seul milieu, il acquit ainsi la possibilité d'effectuer toute sa série d'images. À l'inverse, en choisissant un sujet plus abstrait sans l'avoir circonscrit autour d'un groupe ou d'un aspect particulier, R. R. Konwar dut déployer des efforts considérables pour intégrer chaque milieu affecté par la pratique du taillage de collines.

La première conclusion qu'on peut donc tirer au niveau du choix du sujet de travail est que A. Loke augmenta ses chances de produire des images offrant un point de vue de l'intérieur de la communauté de pêcheurs, alors que R. R. Konwar se plaça dans une position plus délicate, ses images ne nous offrant qu'un aperçu des effets de la pratique qui l'intéressait. Dans la terminologie du photojournalisme, on parle ici de proximité du regard souvent manifeste sur les images. Cette proximité avec les sujets semble plus présente dans six des dix images de A. Loke (les images 2 à 8). Sur quatre d'entre elles (les images 3,4,7 et 8), les figures humaines occupent en effet la majorité de la surface de l'image et sont surtout engagées dans des actions simples, identifiables sans l'aide des légendes qui apportent toutefois des précisions sur le mode de vie de la communauté – lieux de repos, préparations pour la sortie en mer, régime alimentaire de la communauté, construction artisanale de leur équipement, etc. Dans les trois autres images (images 2, 5 et 6), les figures humaines restent le point focal même si elles n'occupent pas la majorité de l'image, grâce à des compositions appropriées. Prenons par exemple l'image 6, qui nous montre un des pêcheurs au travail sur la charpente d'un bateau. Par une composition simple comprenant deux éléments – le pêcheur et l'intérieur du bateau – et des lignes fortes – constituées par la charpente qui forme une croix au niveau du pêcheur – le regard est dirigé vers la figure humaine. La hiérarchie est clairement maintenue. L'image nous présente une figure humaine dans un bateau et non un bateau contenant une figure humaine. Les trois autres photos (les images 1, 9 et 10) établissent le contexte, une communauté dont la subsistance est entravée par l'accumulation de déchets sur la plage et dans la baie où elle est établie. Selon la structure narrative de base présentée par

<sup>158</sup>Plus de 26 millions d'habitants répartis sur 78,438 km<sup>2</sup>, pour une densité de 340/km<sup>2</sup> selon le recensement de 2001. GOVERNMENT OF ASSAM, s. d., « Assam at a Glance », Consulté sur Internet (<http://assam.gov.in/glance.asp>) le 16 mai 2011.

Kobré – complication et résolution (Kobré 1996 : 141) – la première image de la série nous présente la complication vécue par la communauté de pêcheurs alors que les deux dernières apportent, quoique de manière incomplète, une certaine résolution alors que la légende de la dernière image souligne un aspect positif à la présence de tous ces déchets sur la plage, il est plus facile pour les pêcheurs de rejoindre leurs bateaux, car le fond de la baie a été élevé par l'accumulation d'ordures. Un effort a été fait pour nous présenter un ensemble cohérent – comprenant introduction, développement et conclusion – permettant de se faire une idée partielle de la vie de cette communauté.

En plus du travail sur la structure générale de l'ensemble, un effort a été déployé pour nous présenter des images individuelles fortes. Plusieurs images présentent des compositions avec des protagonistes en interaction liés par des lignes fortes dirigeant le regard à travers les différentes couches de l'image. Prenons l'image 7, qui présente les caractéristiques d'une image complexe avec une profondeur. Cette idée de profondeur réfère aux différents plans de l'image dans lesquels se déroule l'action représentée. La légende de cette image affirme : « Even a small catch is more than welcome. Industrial trawlers snap up most of the fish, making it more and more difficult for traditional fishermen to get by. » Nous pouvons compter trois plans dans cette image : un premier présentant de la droite à la gauche, un homme tenant un filet, le filet déployé contenant quelques poissons et deux mains tenant le filet ainsi qu'un poisson ; le deuxième plan montre, toujours de droite à gauche, un jeune homme penché sur le bateau, la proue du bateau et un autre jeune homme tenant le filet – cette dernière figure humaine constitue le point focal de l'image, l'endroit où le regard est dirigé par les lignes fortes de l'image ; le troisième et dernier plan nous présente l'arrière-plan de l'action, la baie de Mahim avec ses bateaux et les édifices s'élevant au-dessus de la plage. Le point focal de l'image est situé au deuxième plan et est encadré par les figures humaines du premier plan. L'arrière-plan donne le contexte et permet au regard de pénétrer un peu plus dans l'image. Des compositions similaires reviennent à quatre reprises dans l'ensemble de photos (les images 2, 3, 4 et 8). Une telle structure d'image en trois plans, avec le point focal sur le deuxième plan, est considérée comme ayant la capacité de soutenir le regard. Selon les idées entretenues dans le milieu du photojournalisme sur la dynamique du regard, l'oeil humain serait initialement attiré vers la figure au deuxième plan avant de revenir au cadre du premier plan pour ensuite plonger dans la profondeur de l'arrière-plan. Ainsi, le matériel pédagogique de *WPP* affirme :

Lines can lead the viewer's eye around the picture, taking them on a journey to the subject. This movement is important in making images that will hold the viewer's attention. Look at people's arms, hands and eye lines ; they can all be used to guide the viewer around the image. You can use lines within the photograph, for example a road or wall, to act as leading lines to guide the audience where you want them to look.<sup>159</sup>

Ce va-et-vient du regard sert en quelque sorte de piège pour l'attention de l'observateur, qui peut alors être impressionné (littéralement) par le sujet représenté. L'idéal est de coupler des images bien composées avec une structure narrative captivante. « And, perhaps, if the story has merit and is well photographed, the reader won't just give a passing glance to the pictures and move on but will remember the story, repeat it, and, perhaps, show it to others. » (Kobré, 1996 : 151)<sup>160</sup>. En toute apparence, A. Loke avait bien intégré certaines notions fondamentales que les ateliers cherchaient à inculquer à leurs participants : bien circonscrire son sujet afin de produire des images individuelles fortes structurées en une narration captivante. Son travail porte ainsi la marque de son auteur.

Regardons maintenant le travail de R. R. Konwar, une des « coquilles vides » selon la formule malheureuse de P. Bartholomew<sup>161</sup>. Reprenons le propos ébauché plus haut sur les conséquences de la manière dont il a circonscrit son sujet. J'avais affirmé qu'un sujet aussi large que les effets de l'extraction de terre sur l'environnement et la population de l'état de l'Assam, s'il n'était pas circonscrit autour d'un lieu, d'une communauté ou d'un aspect particulier, compliquait considérablement toute tentative de présenter un corpus précis et cohérent d'images. R. R. Konwar nous présente en effet un ensemble dont la cohérence est moins évidente. Prenons, par exemple, la première et la dernière image de l'ensemble. L'image 1 présente un couple circulant sur un scooter dans la rue principale de Guwahati qui est inondée. Le premier plan présente l'eau boueuse, le deuxième montre la circulation automobile dans laquelle s'inscrit le couple au centre de l'image, alors que l'arrière-plan est constitué de façades de magasins devant lesquelles nous distinguons quelques figures humaines. La légende présente le sujet

<sup>159</sup>Matériel éducatif *WPP*, module « Composition » sans date, non paginé.

<sup>160</sup>Remarquez l'incertitude dans les propos de l'auteur, pourtant directeur du programme de photojournalisme à San Francisco State University, au sujet de la réception des images, une incertitude fort répandue dans les milieux du photojournalisme et souvent associée dans ces mêmes milieux au caractère intersubjectif du médium.

<sup>161</sup>Bartholomew affirme avoir gardé Konwar pour la deuxième année d'ateliers en fonction d'une sorte de discrimination positive en tenant compte du fait qu'il provenait d'une région marginalisée du pays, l'Assam, et qu'il était donc normal pour lui de ne pas être au même niveau que les autres participants. Entrevue P. Bartholomew 11/11/08.



du groupe d'images : « Rainfall has caused flooding in Guwahati's main road. Rampant illegal hill cutting in and around the city now causes floods after as little as 15 minutes of heavy rainfall. » La dernière image (l'image 9) montre deux éléphants et leurs conducteurs démolissant une construction en milieu rural sous le regard d'un groupe d'individus non identifiables. La légende explique : « Elephants owned by the Assam Forest Department are used to demolish illegally constructed houses during an eviction operation in Hangrabari Reserve Forest. Around 300 hectares were cleared and 1,500 houses destroyed, but the operations ceased after one month. » Les constructions illégales sont évoquées une première fois à l'image 3, mais les deux images sont séparées par d'autres présentant un édifice en construction pour lequel on utilise de la terre extraite des collines (image 4), des oiseaux dont l'habitat est menacé par le remblayage des marais (image 5), un site d'extraction de terre dans l'état voisin du Meghalaya (image 6), des gens déménageant leurs possessions après avoir perdu leurs demeures dans les inondations (image 7), un homme pêchant dans les rues inondées de Guwahati en protestation contre l'extraction de terre (image 8). Toutes ces images nous présentent des éléments différents de la problématique sans établir clairement les relations qui les lient. Nous avons donc sous les yeux des indices, des pistes nécessitant des informations complémentaires non fournies. Bref, des données partielles exigeant un complément d'information, sans quoi il demeure difficile d'en saisir l'ensemble. Aucune structure narrative, aussi élémentaire puisse-t-elle être, ne donne ici d'ordre aux images, accentuant le sentiment de manque d'unité de l'ensemble. Kобрé propose une série d'éléments permettant d'assurer une cohérence visuelle : une personne, un objet ou un lieu ; une technique ou un style prépondérant (Kобрé 1996 : 132, 140). Une telle cohérence visuelle est un des fondements de la marque de l'auteur-photographe au style reconnaissable si prisé dans l'industrie photojournalistique contemporaine. Si le matériel éducatif de *WPP* reprend ces notions, Konwar n'en a retenu aucune pour structurer son ensemble. Si ses photos sont donc des documents d'une problématique, elles ne constituent pas un *photostory*.

Selon les exigences des ateliers, Konwar aurait pu concentrer son travail sur une petite communauté particulièrement affectée par l'extraction de terre pour arriver à plus de proximité avec le sujet. Une autre stratégie possible aurait été d'assumer la distance du niveau d'abstraction initial du photographe en optant pour la technique de la photographie de paysage par laquelle il aurait pu montrer par cumul, l'ampleur de la dévastation environnementale causée par la pratique. Ce fut la stratégie adoptée par le

photographe canadien Edward Burtynsky pour son travail sur les mines en Australie<sup>162</sup>. Selon la logique voulant que le but d'une telle série d'images soit de capter le regard suffisamment longtemps pour marquer l'attention des regardants, la série de Burtynsky possède les caractéristiques susceptibles d'y contribuer : unité technique et compositions complexes nécessitant qu'on promène le regard pour déchiffrer les images. Sauf que, sans structure narrative élémentaire, cela ne constitue pas un *photostory*. Là encore, nous avons un *photo essay* documentant une problématique. C'est pourquoi il est difficile d'obtenir un corpus d'images permettant de composer une narration en restant à ce niveau d'abstraction du sujet. Dans la logique du *photostory*, c'est devant la théâtralité des interactions humaines qu'un photographe peut produire un corpus d'images fortes qu'il sera ensuite possible d'assembler en une narration. Voici encore Kobré sur le *photostory* :

Most important, the reader comes to care about the story's protagonist. Whether you are telling a story about Maude, the nurse mid-wife, or Rodney, the young man accused of murder, the subject is not shown just once, but is repeated in picture after picture. Will Maude deliver the baby following her patient's difficult pregnancy ? Will a jury find Rodney guilty of murder ?

(Kobré 1996 : 151)

L'avantage principal de choisir un groupe d'individus précis et de se concentrer sur quelques éléments fondamentaux de leur quotidien est que le photographe peut passer plus de temps sur un même lieu et produire une variété plus grande d'images servant à illustrer les éléments prédéfinis. C'est la stratégie adoptée par la grande majorité des participants aux ateliers<sup>163</sup>. C'est un calcul plutôt pragmatique. Revenons à la série de A. Loke sur la communauté de pêcheurs de Mahim. Loke vivait dans le quartier voisin de Dadar et pouvait donc se rendre facilement auprès des pêcheurs pour produire ces images. En répétant les séjours, il fut témoin des mêmes actions de la communauté jour après jour et put donc produire plus d'images sur chaque action. Le temps venu de structurer sa narration, il se trouvait ainsi en possession d'une plus grande variété d'images pour illustrer chacune des actions quotidiennes des pêcheurs et s'il avait bien fait son travail de photographe il avait au moins une image forte pour chaque élément qu'il voulait représenter. Ce qui ne fut pas le cas de R. R. Konwar. Dans le langage des

<sup>162</sup>Voir « Australia » sur le site du photographe <http://www.edwardburtynsky.com/>. Consulté le 11 juin 2011.  
<sup>163</sup>13 des 18 travaux faits par les participants se sont appuyés sur cette stratégie.

photojournalistes, ses images étaient plates, sans profondeur et ne montraient aucune utilisation manifeste des éléments de composition énoncés plus haut dans le matériel pédagogique de *WPP* pour guider le regard. Deux images (2 et 5) illustrent bien ce manque de profondeur, alors qu'elles se composent essentiellement d'un seul plan, celui où figure le sujet de l'image – une colline pour la 2 et des oiseaux pour la 5. Aucun jeu sur les masses, ni avec les contrastes. Aucun élément complémentaire à mettre en relation avec les sujets. Déjà que l'absence de figures humaines soit perçue défavorablement dans une tradition valorisant l'expérience humaine<sup>164</sup>, si en plus les images ne comportent pas une composition complexe permettant au regard de s'attarder, leur valeur en est d'autant plus diminuée. Selon les critères de *WPP*, le travail de R. R. Konwar ne fut définitivement pas une réussite.

Cette comparaison permet de souligner la différence entre un auteur-photographe en devenir – A. Loke – et un photojournaliste traditionnel – R. R. Konwar. Gaëlle Morel soulignait l'émergence, au tournant du 21<sup>e</sup> siècle, de l'esthétique de l'auteur dans l'industrie de la presse qui valorise la subjectivité du photographe (Morel 2007 : 135). Ces photographes cherchent ainsi à distinguer leur production de celle des photojournalistes traditionnels en refusant d'être de simples techniciens de l'image pour explorer le potentiel créatif de leur pratique, le but étant « de rendre une impression ou de provoquer une émotion plutôt que de diffuser une information » (Morel 2007 : 138). « Le photographe entend acquérir une reconnaissance d'auteur en exprimant et en affirmant un regard qui lui est propre. Il oppose donc des marques esthétiques ostensibles à un simple enregistrement. » (Morel 2007 : 140). Cette subjectivité valorisée par les milieux photojournalistiques est la même que celle évoquée par *WPP* dans son matériel pédagogique lorsqu'il est question des objectifs et du style propres au photographe<sup>165</sup>. Elle rappelle les propos de P. Bartholomew lorsqu'il évoquait le parcours de S. Olwe : « Sudharak does the more edgy stuff just because of his background and by that process he became such a photographer. That happened through the *NFI* fellowship and the workshops and I worked with him on that. It was a kind of awakening point for him. His work on the conservation workers became a strong body of work and he wove himself into his work. Then the realization came and he has tried to leverage himself in

---

164Sur un total de 100 images comprises dans l'ensemble des travaux photos portant sur le thème de l'environnement, seulement neuf n'affichaient pas de figure humaine en partie ou en totalité. Sur les six photographes dont le travail contenait de telles images, celles-ci représentaient en général un dixième des images contre un tiers des images de R. R. Konwar.

165Matériel éducatif *WPP*, « Index » sans date, non paginé.

that vein and it's good, it gives him an identity. <sup>166</sup>» Une identité professionnelle constituée d'une bonne part de subjectivité individuelle, voilà l'auteur-photographe.

## Motivations et aspirations des photojournalistes participants

Après avoir vu ce que *WPP* proposa comme conception du photojournalisme, il convient de voir à quel point cette vision se rapproche de celle portée par les photojournalistes rencontrés. Une première piste permettant d'explorer les caractéristiques de ce groupe de photographes est celle des générations que je vais découper en fonction de leurs débuts dans la profession. De prime abord, nous pouvons distinguer trois groupes, correspondant à ceux qui ont commencé le métier avant les années 1980, ceux qui l'ont fait pendant les années 1980 et ceux qui sont arrivés dans la profession dans les années 1990 ou plus tard. Les trois photographes seniors, Raghu Rai, Pablo Bartholomew et Prashant Panjiar ont commencé leur carrière dans les années 1960 – pour Raghu Rai – et dans les années 1970 pour les deux autres. Le deuxième groupe de photographes ayant entamé leur carrière dans les années 1980 comprend Sudharak Olwe, T. Narayan, Manish Swarup et R.S. Iyer alors que le groupe des juniors inclut Gurinder Osan, Harish Tyagi, Atul Loke, Anita Khemka, Amit Bhargava, Prashant Chaterjee et Gautam Singh<sup>167</sup>.

Un premier constat de ce découpage générationnel est qu'il y avait plus d'enthousiasme pour la forme du *photostory* promulguée par *WPP* dans le groupe de photographes juniors. Sur six, ils étaient quatre à affirmer avoir une préférence pour cette approche alors que dans le groupe des cadets, il n'y en avait qu'un parmi les quatre à avoir ce penchant. Parmi les seniors, seul Pablo Bartholomew, l'instigateur des ateliers en faisait son approche privilégiée. Raghu Rai et Prashant Panjiar préféraient l'approche de l'image individuelle, le premier en y insufflant une métaphysique que j'aurai l'occasion de détailler plus tard, le deuxième par la voie du documentaire et des portraits contextualisés.

La deuxième piste est celle du statut professionnel, dans laquelle nous pouvons distinguer deux grands ensembles : les pigistes et les salariés. Le premier groupe comprend : A. Loke, A. Khemka, P. Panjiar,

<sup>166</sup>Entrevue P. Bartholomew 11/11/08.

<sup>167</sup>En utilisant le terme junior, je désigne leur entrée plus récente dans la profession et non leur âge.

P. Bartholomew, A. Bhargava et R. Rai. Dans ce groupe, quatre étaient des photographes bien établis revenus au travail indépendant après des périodes variées en tant que salariés. Parmi les trois autres, une seule, Anita Khemka, était indépendante depuis ses débuts dans la profession, les deux autres ayant eu des emplois salariés, A. Loke pour la majeure partie de sa carrière, A. Bhargava pour quelques années, il y plus de 7 ans. Ce dernier était le seul photographe de ce groupe à ne pas avoir de projet personnel en cours.

Le deuxième groupe inclut : H. Tyagi, R.S. Iyer, S. Olwe, P. Chatterjee, M. Swarup, G. Osan, G. Singh et T. Narayan. Les cinq derniers affirmaient vouloir faire de la pige, mais seul T. Narayan avait des projets concrets. Les quatre autres ont maintes fois exprimé leur peur de l'insécurité financière qui vient avec ce statut. Les trois premiers du groupe m'ont semblé satisfaits de leur emploi. Tous ces photographes m'ont fait part d'un rapport différent avec le statut de salarié, certains y voyaient une source de frustration de leur désir d'expression de leur individualité – dont l'expression idéale leur semblait être le travail indépendant – alors que d'autres y trouvaient une source de stabilité leur permettant de mener à bien des projets parallèles – ce fut le cas de H. Tyagi et S. Olwe. R.S. Iyer faisait figure d'exception dans ce groupe, car il avait arrêté la photographie depuis qu'il occupait le poste de directeur photo chez *The Associated Press* (ci-après *AP*), se concentrant plutôt sur le travail de gestion des photographes et de leurs images. Parmi ce groupe, seulement trois photographes m'ont affirmé avoir des projets personnels en cours : H. Tyagi, S. Olwe, P. Chatterjee. Dans l'ensemble, seulement trois photographes sur les 15 rencontrés m'ont dit être satisfaits du statut de salarié. Tous les autres travaillaient comme indépendants ou nourrissaient, à des degrés variables, le désir de le faire.

### *Photostories*

Lorsqu'on croise le statut professionnel avec l'approche privilégiée, on s'aperçoit que les pigistes étaient généralement ceux qui préféraient l'approche du *photostory* – quatre sur six – alors que les salariés y semblaient plus réticents – seulement trois sur huit préféraient cette approche. Si les chiffres n'indiquent pas de lien intrinsèque entre la préférence pour le *photostory* et le statut professionnel, les propos des photographes l'établissent clairement. Plusieurs d'entre eux liaient les exigences de la production de *photostories* – temps et argent – avec le statut de travailleur indépendant, estimant que le statut de salarié les attachait à des institutions qui imposaient des contraintes propres à inhiber le développement de projets parallèles. En fait, le *photostory* est la forme privilégiée par les publications

pour lesquelles la plupart des photojournalistes indépendants travaillent, et étant donné que c'est ce statut qui était perçu comme offrant un plus grand contrôle sur son emploi du temps et des possibilités de revenus plus diversifiées, il n'est pas surprenant que les photojournalistes voulant travailler sur des projets personnels en viennent à privilégier l'approche du *photostory*. En ce qui concerne les travailleurs salariés, deux contraintes interreliées étaient soulignées fréquemment : la question des droits d'auteurs sur les images produites par les photographes et ce que les photographes nommaient le *daily grind* du travail salarié. Par *grind* – du verbe *to grind*, littéralement moudre – ils désignaient le pouvoir qu'ils imputaient à une organisation de constituer la subjectivité professionnelle de ses employés. Les employés de *AP* ont tous fait référence à son guide de style – le *Associated Press Stylebook*, révisé périodiquement – qui établit les critères de production d'images pour ses employés. P. Bartholomew considérait qu'un tel formatage de la part des organes de presse se faisait au détriment de la créativité de plusieurs photographes participant qui n'arrivaient pas à sortir d'un tel carcan<sup>168</sup>. Outre le caractère de mise en forme souligné par l'utilisation du terme *grind*, une autre idée qui y est contenue est la fatigue résultant de ce processus de conditionnement professionnel. Lorsque les photographes parlaient de *daily grind*, c'était pour référer à la mise en forme de leur subjectivité professionnelle selon les critères de l'établissement pour lequel ils travaillaient ainsi qu'à la fatigue psychique découlant de la résistance quotidienne qu'ils opposaient aux contraintes institutionnelles afin de préserver leur individualité<sup>169</sup>. Ces deux facteurs étaient considérés comme inhibant l'individualité créatrice nécessaire pour travailler sur les projets personnels.

### *Droits de propriété des images*

Un exemple détaillé plus haut est la manière dont Gurinder Osan profita des interstices dans la couverture de la série de cricket au Sri Lanka pour produire des images différentes afin d'assurer une présence plus éclectique sur le fil de presse, lieu de constitution de son identité professionnelle. Cet exemple illustre la contrainte liée à la structure des droits d'auteurs particulière à chaque entreprise de presse. G. Osan n'avait qu'une voie de diffusion possible pour ses images, le fil de presse de *AP*, car il les avait produites lors d'une affectation de ses employeurs et avec leur équipement. Il fut difficile pour moi d'établir un portrait détaillé des pratiques en matière de droits d'auteurs dans les établissements journalistiques indiens, car elles sont entourées d'énormément de discrétion. D'après ce que j'ai pu

<sup>168</sup>Entrevue P. Bartholomew 11/11/08.

<sup>169</sup>Voir l'exemple donné au chapitre 3 de Gurinder Osan qui prit de son temps libre pour produire des images plus variées pour le fil de presse.

observer, si certaines entreprises ont mis en œuvre des politiques de base, celles-ci sont sujettes à des ententes particulières en fonction du contrat de travail individuel déterminant les conditions d'embauche d'un employé. Voici tout de même certaines pratiques dont on m'a parlé<sup>170</sup>.

Généralement, l'employeur garde l'ensemble des droits sur le travail produit par l'employé lors de ses heures de travail normales ou avec l'équipement fourni par l'employeur. Les droits de propriété sont souvent répartis de manière équitable entre l'employé et l'employeur, ce qui permet au photographe d'avoir une part des revenus supplémentaires découlant d'une diffusion élargie de ses images<sup>171</sup>. Toutefois, le fait que l'employeur garde une partie des droits lui assure aussi un droit de regard sur la diffusion des images, car il faut alors l'accord des deux parties pour en permettre une diffusion supplémentaire. Un photographe, Prashant Chatterjee, m'affirma avoir eu des problèmes avec cet état de fait, car il était en mauvais termes avec son supérieur immédiat – lui-même photographe et donc en compétition avec ses subordonnés – qui lui bloquait toute possibilité de diffusion d'un travail qu'il avait fait lors de la couverture des attaques de Mumbai. Son supérieur refusait d'utiliser les images de P. Chatterjee dans la publication, leur préférant celles qu'il avait lui-même produites, et à cause de son contrat de travail, celui-ci devait avoir l'accord de son supérieur pour vendre ses images à d'autres publications. Il était d'autant plus frustré qu'il affirmait que son supérieur et lui avaient tous les deux pris les seules photos existantes de l'unique membre du commando d'origine pakistanaise à avoir été attrapé vivant<sup>172</sup>. Son supérieur préféra utiliser sa propre image à celle de son employé, une image qui eut une diffusion internationale suite à la couverture médiatique prolongée suivant les attaques du commando terroriste<sup>173</sup>. N'ayant pu corroborer ces informations auprès du supérieur mentionné, je reste

---

170 Il est extrêmement difficile de dresser un portrait exhaustif des pratiques en matière de propriété intellectuelle dans l'industrie du photojournalisme, les lois sur la propriété intellectuelle variant d'un pays à l'autre tout autant que leur application d'une publication à l'autre. Ceci est d'autant plus problématique avec les transformations en cours dans les milieux juridiques visant à prendre en compte les bouleversements induits par les technologies numériques. C'est pourquoi, j'ai dû m'appuyer sur les témoignages des photographes rencontrés qui ont été avertis de mots sur cette question. Je me suis aussi fondé sur des informations qui appartiennent au savoir collectif des réseaux de photojournalistes avec lesquels j'interagis depuis quelques années. Ceci reste toutefois un savoir approximatif fondé sur l'expérience et ne peut en aucun cas être compris comme reflétant les politiques uniformément appliquées dans l'industrie. Il faut y aller au cas par cas dans ce domaine.

171 Cette règle s'applique pour les publications, selon les dires de S. Olwe, P. Panjiar, P. Chatterjee et S. Gosh. Chez *AP*, les photographes rencontrés m'ont affirmé que *AP* conservait les droits de propriété sur les images tout en laissant les droits d'auteurs aux photographes qui peuvent ainsi présenter leurs images à des concours tels que celui de *WPP*.

172 Mohammed Ajmal Kasab a été condamné à la peine de mort par pendaison pour meurtre et acte de guerre contre l'Inde le 6 mai 2010. Voir l'article de la BBC : « Mumbai attack gunman Qasab sentenced to death », BBC News, 06/05/10, Consulté sur Internet ([http://news.bbc.co.uk/2/hi/south\\_asia/8664179.stm](http://news.bbc.co.uk/2/hi/south_asia/8664179.stm)) le 15 mai 2011.

173 Entrevue P. Chatterjee 09/12/08.

tout de même intéressé par le pouvoir et les contraintes perçues de la part de P. Chatterjee, qui signifient que de réelles frustrations façonnent l'appréciation qu'il avait du milieu professionnel dans lequel il évoluait. Ce cas permet d'illustrer l'impact potentiel des jeux de pouvoir sur la satisfaction professionnelle des employés d'un établissement médiatique ce qui rend d'autant plus attirant le travail d'indépendant et la liberté de manœuvre que les photographes lui attribuent.

Les photographes indépendants sont eux aussi confrontés à la question des droits de propriété, mais les pratiques courantes leur offrent plusieurs avantages. Premièrement, parce qu'ils sont propriétaires de leurs moyens de production – l'équipement photographique qui peut coûter une dizaine de milliers de dollars. Deuxièmement, parce qu'ils disposent d'un pouvoir discrétionnaire sur leur emploi du temps. Reprenons l'exemple de G. Osan, évoqué plus haut, en regardant les répercussions d'un hypothétique changement de statut professionnel. S'il avait été un photographe indépendant envoyé pour couvrir la série de cricket<sup>174</sup>, toutes les images produites en parallèle auraient été sa propriété exclusive qu'il aurait pu vendre à différentes publications<sup>175</sup>. En tant qu'indépendant, il aurait disposé de son propre équipement et son horaire de travail aurait été établi en fonction des différentes affectations qu'il aurait réussies à avoir de la part des publications sollicitées. Je me garde d'affirmer qu'il aurait eu la liberté totale de produire les images qui lui plairaient, mais l'ensemble de contraintes liées au travail d'indépendant lui aurait assuré des possibilités de diffusion plus variées. Dans une telle situation, une pratique courante est de solliciter différentes publications pour essayer de greffer d'autres contrats plus petits sur un contrat initial, si les conditions établies par ce premier contrat le permettent. Donc s'il avait eu un premier contrat d'une publication lui demandant de couvrir la série de cricket, il aurait pu trouver des publications auxquelles vendre les images qu'il avait regroupées sous les titres « Sri Lanka Civil War », « Sri Lanka Bouddhism », « Sri Lanka Fishermen », « Galle train », « Procession of the Lady of Good Voyage », « Pinnawela Elephant Orphanage » et « Sri Lanka Heritage »<sup>176</sup>. Étant donné qu'il y a peu de chances qu'il aurait pu vendre toutes ces images – les quatre premiers ensembles d'images ne semblent pas avoir de valeur commerciale évidente mise à part dans les banques d'images, étant composé d'images trop éclectiques ou génériques – il aurait pu se concentrer sur trois ou quatre autres

174Le genre de contrat que, de son propre aveu, il se permettrait de refuser s'il en avait le choix. Entrevue G. Osan 25/11/08.

175Depuis la fondation des grandes agences représentant les photographes indépendants – *Gamma*, *Sipa*, *Sygma* – ces derniers gardent la propriété de leurs négatifs, ce qui ouvre la porte à leur droit de reproduction de leurs images (Deligny 2004 : 79-80).

176Voir figure 5 en annexe.



sujets en plus de son contrat initial. Ainsi, au lieu d'avoir un mois de travail salarié avec toutes ses dépenses défrayées par l'employeur pour des images variées qui se retrouveraient toutes sur le fil de presse de *AP* avec des chances inégales de diffusion, il aurait eu des cachets forfaitaires de quatre ou cinq publications pour des groupes d'images cohérents ayant chacun une voie de diffusion propre et sur lesquelles il aurait gardé la propriété.

En tant qu'indépendant, il aurait été en mesure de négocier le type de droits qu'il accorde à la publication qui le paie. C'est de cette manière que *WPP* présente la chose dans son matériel éducatif :

For an assignment the client usually pays a day rate (fees vary from publication to publication) and covers all the expenses of the job. The client buys first rights globally, in other words the client has exclusive rights to the images until they are published, after which the copyright reverts to the photographer (sometimes after an agreed period). Some clients will try to enforce greater rights, such as internet or syndication rights. An assignment is a low-risk job for the photographer, as the client covers all the costs and the photographer gets the photographs afterwards to re-sell in other territories or through a picture library.<sup>177</sup>

L'avantage est atténué par le fait que les publications cherchent souvent à publier du matériel qui leur est exclusif. Mais s'il garde la propriété de ses images, le photographe peut les revendre à d'autres publications ou à des banques d'images et même trouver d'autres manières de les marchander sous forme de livres, cartes postales, affiches, expositions à louer, etc.. Même si rien ne peut garantir leur viabilité commerciale, les possibilités ne sont limitées que par l'imagination et l'esprit d'initiative du photographe. Les conditions de travail en tant qu'indépendant offrent un potentiel pécunier que les photographes doivent concrétiser de leur propre initiative. D'où l'importance maintes fois évoquée du sens des affaires lorsqu'on travaille comme photographe indépendant<sup>178</sup>. Ceci n'est pas le cas des emplois au sein d'organisations médiatiques, dans lesquelles il semble que le salaire soit lié au titre

---

<sup>177</sup>Les « syndication rights » sont des droits de distribution en fonction d'une entente préétablie à d'autres publications – qui font souvent partie d'un même conglomérat médiatique. La publication qui a payé pour l'affectation joue en quelque sorte le rôle d'une agence en revendant les images à d'autres publications. Matériel éducatif *WPP*, module « Editors and Assignments » sans date, non paginé.

<sup>178</sup>A. Bhargava, P. Bartholomew, A. Loke.

détenu par l'employé et la progression de l'un et l'autre soumise aux aléas des jeux de pouvoir internes<sup>179</sup>. C'est du moins ce que m'ont affirmé plusieurs des photographes salariés que j'ai rencontrés<sup>180</sup> et c'est même une des raisons avancées par P. Panjiar pour justifier son désir de travailler comme indépendant. Pour ces photographes, le travail salarié est conditionné par les attributs des structures hiérarchiques, alors que le travail comme indépendant semble regorger de possibilités d'avancement professionnel, la structure de pouvoir paraissant plus fluide. L'attrait principal du travail d'indépendant vient du fait qu'il offre au photographe la possibilité de mieux contrôler son emploi du temps tout en lui promettant des perspectives commerciales plus variées. Voilà donc pour le binôme temps/argent qui reprend, de l'avis des photographes, les deux variables fondamentales qu'il faut savoir gérer pour faire aboutir des projets personnels.

### *Stratégies professionnelles*

Je souhaite maintenant aborder les stratégies professionnelles adoptées par les photographes. Pour l'instant, je vais séparer ces photographes en trois groupes en fonction des ambitions professionnelles dont ils m'ont fait part. Le premier groupe comprend ceux qui affirmaient vouloir concentrer leurs efforts sur des projets personnels, le deuxième englobe ceux voulant faire carrière comme indépendant, alors que le dernier inclut ceux qui n'ayant professé aucune ambition particulière. Écartons d'emblée ce dernier groupe, qui en fait ne contenait que R.S Iyer. Celui-ci m'avait témoigné ne pas trop savoir ce qu'il allait faire, même s'il avait recommencé à faire des photographies dans une démarche qu'il affirmait purement ludique. Il était satisfait de sa situation et semblait concentrer ses attentions sur son enfant qui venait de naître. Le premier groupe – ceux voulant travailler sur des projets personnels – comprend : P. Bartholomew, R. Rai, A. Loke, A. Khemka, S. Olwe, G. Osan, P. Chatterjee et H. Tyagi. Le deuxième groupe – ceux voulant faire carrière comme indépendants – comprend : P. Panjiar, T Narayan, M. Swarup, A. Bhargava et G. Singh.

On retrouve dans le premier groupe des indépendants et des salariés, mais parmi les salariés, certains affirmaient que le seul moyen pour eux de pouvoir travailler sur leurs projets personnels était de s'affranchir de leur employeur existant, c'est-à-dire de travailler comme indépendant. C'est le cas de G.

<sup>179</sup>La question des salaires était un sujet sensible, aucun photographe employé par une organisation de presse n'ayant accepté de me dévoiler leur salaire. La seule approximation que j'ai pu en tirer est que leurs salaires se situaient entre 50 000 et 100 000 Rs par mois, ce qui équivaut à plus ou moins 1000 à 2000 CAD par mois, ce qui est plus que respectable en Inde.

<sup>180</sup>G. Osan, M. Swarup, T Narayan et P. Panjiar.

Osan et de P. Chatterjee qui affirmaient toutefois que l'indépendance professionnelle n'était qu'un moyen pour arriver à leurs fins, des projets personnels plus ou moins définis. Dans le deuxième groupe, trois étaient salariés et affirmaient vouloir devenir indépendants principalement parce qu'ils s'ennuyaient dans leurs emplois ou croyaient que tout avancement professionnel leur était impossible dans l'état actuel. T. Narayan, M. Swarup et G. Singh appartiennent à cet ensemble. Les deux autres étaient indépendants, mais n'avaient pas de projets personnels en cours ni en perspective. P. Panjiar me semblait tout à fait satisfait de sa situation actuelle et n'a pas exprimé d'ambition autre que de poursuivre dans la voie qu'il avait prise comme photographe indépendant. De son côté, G. Singh n'était pas tout à fait certain de vouloir continuer à travailler comme photographe, affirmant qu'il pensait faire un retour aux études ou mettre plus d'énergie dans l'écriture. Pour ce qui est des deux autres salariés, leur stratégie était plutôt simple : demander un congé sans solde auprès de leurs employeurs, monter un portfolio convaincant ainsi qu'une liste de contacts professionnels et commencer les sollicitations pour des contrats<sup>181</sup>. Le principal défi pour l'un et l'autre était la liste de contacts, car comme le soulignait plus tôt P. Bartholomew, les relations individuelles sont primordiales dans le milieu du photojournalisme. Dans son matériel pédagogique, *WPP* souligne l'importance pour un photojournaliste d'établir des relations de confiance avec des directeurs photo ou des écrivains travaillant dans les publications afin de pouvoir faire valoir ses compétences et l'intérêt des histoires sur lesquelles il travaille<sup>182</sup>.

Je suis particulièrement intéressé par les photographes qui affirmaient vouloir mener des projets personnels, parce que P. Bartholomew m'avait confié que c'était une des raisons principales pour lesquelles il avait mis sur pied les ateliers *WPP*. Parmi les participants aux ateliers, certains avaient déjà des projets bien définis en cours : H. Tyagi, S. Olwe, A. Loke, A. Khemka, P. Chatterjee et P. Bartholomew. Les deux qui ne travaillaient pas déjà sur un projet étaient G. Osan, qui disait toutefois vouloir travailler sur l'Himalaya, et R. Rai qui travaillait plutôt à l'édition de livres présentant du travail déjà fait. Parmi les six photographes qui se consacraient à des projets personnels, trois s'intéressaient à des groupes marginalisés : S. Olwe aux dalits<sup>183</sup>, A. Khemka aux hijras<sup>184</sup> et P. Chatterjee aux

181Entrevues avec T. Narayan 29/11/08 et Manish Swarup 14/11/08.

182Matériel éducatif *WPP*, module « Editors and Assignments » sans date, non paginé.

183La situation des dalits constitue un thème central dans le travail photographique de S. Olwe. Je dois aussi préciser que ce dernier met beaucoup d'énergie dans ses efforts d'éducation à la photographie via le *Photography Promotion Trust*.

184Les hijras sont des travestis, parfois transexuels, qui sont marginalisés et qui vivent parfois de l'industrie du sexe. Voir : REDDY, G., et S. NANDA, 2009, « Hijras: An "Alternative" Sex/Gender in India. »: 275-282 in C. B. Brettell, et C. F.

travailleurs migrants. Les autres avaient circonscrit un lieu : H. Tyagi avait un projet sur le Gange, A. Loke sur le quartier de Dadar à Mumbai et P. Bartholomew sur le quartier de Kailash Hills à New Delhi. Les stratégies privilégiées par chacun d'eux étaient assez différentes. Deux des trois salariés – S. Olwe et H. Tyagi – estimaient avoir une marge de manœuvre leur permettant de travailler à leurs projets respectifs, alors que les pigistes estimaient avoir trouvé le statut idéal pour le faire. Ces derniers pouvaient travailler sur leurs projets personnels entre deux contrats<sup>185</sup>. Les salariés devaient demander des congés sans solde pour avoir du temps, en plus des jours de congé normaux, à mettre sur leurs projets. Un avantage qu'ils tiraient toutefois de leur appartenance à une organisation, était l'accès que permet une carte de presse, surtout si elle est émise par un établissement prestigieux, comme c'est le cas pour S. Olwe travaillant pour le *Times of India Group*. L'affiliation institutionnelle permet à un photographe de s'inscrire dans un réseau de personnes qu'il peut solliciter. Mais comme on l'a vu dans le cas de P. Chatterjee, tout dépend de la nature des relations et des jeux de pouvoir auxquels il est mêlé et de l'habileté avec laquelle il arrive à tirer avantage de telles situations. Rappelons les propos de P. Bartholomew : « Nous sommes dans un métier où nous ne pouvons pas compter sur les institutions, alors les individus deviennent très importants. »

### *Individualité*

Une telle exacerbation de l'individualité trouve écho dans plusieurs aspects de la pratique des photojournalistes rencontrés. Premièrement, le parcours typique tel qu'établi par l'ensemble des photographes consiste à commencer par le travail à la pige pour ensuite se trouver un emploi, faire ses armes pendant quelques années dans une série de publications pour finalement s'affranchir en redevenant travailleur indépendant, mais cette fois-ci avec un nom qui assurera des contrats<sup>186</sup>. Tout ce parcours peut être lu comme étant un processus de constitution de son identité d'auteur-photographe. Le premier signe de reconnaissance professionnelle lors de l'étape initiale du travail à la pige se produit lorsqu'un éditeur appose le crédit photo au bas de l'image publiée. Ceci n'arrive pas d'emblée, mais n'est pas plus exceptionnel en soi, certains éditeurs le faisant systématiquement pour toutes les images publiées. Cependant, c'est rarement le cas pour les photographes employés à titre de *stringers*, un statut professionnel plutôt ambigu et qui se décline avec une certaine variété, mais dont un des attributs

Sargent, *Gender in Cross-Cultural Perspective*. Upper Saddle River, New Jersey, Pearson - Prentice Hall. A. Khemka travaille aussi sur un projet de portraits des membres de sa cohorte de l'école secondaire intitulé « Class of '90 ».

185C'était le cas de A. Loke, A. Khemka et P. Bartholomew au moment de nos rencontres.

186C'est le parcours de A. Loke, P. Panjiar, R. Rai et R. Bartholomew et celui envisagé par T Narayan, G. Osan, M. Swarup et P. Chatterjee.

fondamentaux est d'être payé à la pièce par l'organisation qui jugera son travail en fonction de la valeur circonstancielle des images produites. Ces *stringers* sont couramment utilisés dans la presse écrite et constituent normalement le réseau d'informateurs que tout correspondant étranger se doit d'avoir (Hannerz 2004 : 165-169). Ces derniers intègrent souvent ce qui a été écrit par leurs *stringers* dans les textes qu'ils acheminent à leurs employeurs. Plusieurs publications indiennes possèdent aussi des réseaux de « journalistes amateurs » qui occupent d'autres fonctions dans leur vie professionnelle, mais qui pratiquent le journalisme à côté (Jeffrey 2000 : 144-147). « Their job is to keep the newspaper office informed about all occurrences in their territory [...] More often they are not paid at all. The incentive to become a stringer is usually the desire for a connection to a newspaper that will boost importance and can be used to negotiate deals » (Rao 2010 : 103 note 2). Contrairement aux journalistes professionnels qu'ils appuient, ces *stringers* restent souvent dans l'anonymat et le premier signe qui distingue un photojournaliste professionnel d'un *stringer*, ou amateur, est le crédit photo – le nom du photographe – apposé sur l'image qu'il a produite.

Pouvoir et identité contenus dans un nom propre placé au bon endroit. Plusieurs photographes ont évoqué la grande fierté ressentie en voyant leur nom figurer à côté de leurs images dans une publication<sup>187</sup>. C'est la première étape dans le cheminement menant vers le but ultime de plusieurs de ces photographes, se constituer une identité professionnelle remarquable comme A. Loke me l'avait si bien exprimé :

I want my work to be so powerful that in any part of the world any magazine or paper would say « I see that your work is so powerful that you should travel. You are the one who can do justice to the story. You're the only one. » I want to make my work so powerful that people believe in me the same way I believe in and feel about myself.<sup>188</sup>

C'est là le statut d'auteur-photographe qu'ils cherchaient à atteindre, une identité professionnelle qui leur permet de se distinguer positivement de la masse des photojournalistes. D'où l'importance des projets personnels qui sont considérés comme le lieu par excellence où se construit cette identité en toute autonomie et loin des interférences institutionnelles ou intersubjectives. Le projet personnel est considéré comme le coeur de l'identité de l'auteur-photographe sur lequel vient se greffer l'ensemble

187A. Loke, P. Chatterjee, R. Rai.

188Entrevue A. Loke 09/12/08.

des autres activités professionnelles qui devraient idéalement compléter ce noyau ou du moins ne pas lui nuire. D'où la frustration ressentie par P. Chatterjee quant aux contraintes de son emploi qui l'empêchaient de développer son identité d'auteur-photographe comme il le souhaitait.

Cette frustration semblait d'autant plus grande que la pratique de la photographie est cadrée comme un lieu par excellence d'expression de l'individualité dans certains discours déployés par les milieux photojournalistiques en Occident et est souvent liée au concept d'autoactualisation d'Abraham Maslow. Ainsi dans leur guide à l'intention des photojournalistes, David Hurns et Bill Jay affirmèrent :

True, this is a book about photography – but photography is about life. We both agree with the psychologist Abraham Maslow that the purpose of life is to become actually what we are potentially. We believe photography offers an ideal vehicle towards this destination.

(Hurns et Jay 2001 : 7)

Hurns ajouta : « Each photographer, then, should be obsessed with stretching towards that goal through an understanding of others and the world we inhabit. When that happens, the results, like photographs, are really the expressions of the life of the maker. » (Hurns cité dans Hurns et Jay 2001 : 20). Le concept d'autoactualisation infuse une grande partie des cultures nord-américaines et européennes et trouve son expression la plus visible dans l'industrie du développement personnel et sa pléthore de produits dérivés. Initialement conçue par Maslow comme le pinacle de sa pyramide des besoins expliquant les motivations humaines, le besoin d'autoactualisation surgit une fois les besoins physiologiques, de sécurité, d'amour et d'estime comblés (Maslow 1943 : 394). Une agitation persiste si l'individu ne fait pas ce à quoi il est destiné.

A musician must make music, an artist must paint, a poet must write, if he is to be ultimately happy. What a man can be, he must be. This need we may call self-actualization. [...] It refers to the desire for self-fulfillment, namely, to the tendency for him to become actualized in what he is potentially. This tendency might be phrased as the desire to become more and more what one is, to become everything that one is capable of becoming.

(Maslow 1943 : 382)

Si la maîtrise de la forme du *photostory* semble être un critère déterminant dans la constitution d'une identité valorisée par l'industrie photojournalistique internationale, cette identité repose à son tour sur une conception de l'être en développement constant, cherchant à atteindre le bonheur en devenant tout ce qu'il est capable de devenir. D'où l'importance de l'aspect pédagogique de la pratique photographique évoqué par plusieurs photographes rencontrés<sup>189</sup>. Je reviendrai un peu plus loin sur les implications de cette conception, car je voudrais maintenant me pencher sur un discours concurrent à celui de *WPP* qui commença à émerger au fil de mes rencontres et qui était élaboré par les photographes qui cadraient le moins avec la figure idéale du photojournaliste proposée par l'ONG néerlandaise.

Je dois souligner la fréquence à laquelle les photographes que j'ai rencontrés m'ont affirmé pratiquer la photographie parce qu'ils ne pourraient pas faire autre chose<sup>190</sup> et l'inéluclabilité avec laquelle ils retraçaient leur parcours professionnel comme si tout les avaient prédestinés à ce métier. La seule exception était G. Singh qui n'était pas certain d'être au bon endroit et pensait explorer d'autres possibilités que la photographie. Cette inflexion maslowienne donnée à la pratique photographique n'est pas bien éloignée du discours des photographes mobilisant les théories des *rasas* et du *darshan*, car elle postule l'accès privilégié de la pratique photojournalistique à l'expérience humaine.

### *Métaphysique de la photographie*

Plusieurs photojournalistes rencontrés m'ont semblé chercher à redonner une légitimité à leur pratique en puisant dans les théories religieuses hindoues et dans celles de l'esthétique classique indienne. Par ce discours ils semblaient chercher une manière d'ancrer leur double position de spectateur et témoin dans une expérience morale concrète. Cette articulation du regard et de la moralité repose sur une conception du photojournalisme comme expérience privilégiée de la réalité et surgit à un moment particulièrement angoissant pour certains photojournalistes indiens qui étaient aux prises avec les changements structurels d'une industrie qui semblait vouloir amoindrir leur valeur intrinsèque. Ces changements leur échappaient tout en s'immisçant au plus profond de leur subjectivité. Dans le contexte actuel de rationalisation, de sécularisation et de désenchantement d'une partie de la société

---

189G. Osan, M. Swarup, A. Loke, T Narayan, S. Olwe.

190A. Khemka, G. Osan, P. Bartholomew, H Tyagi.

indienne, une esthétique photographique “indienne” surgit comme l'espoir qu'un but et qu'un sens ultimes ne soient pas tout à fait perdus (Eagleton 1990 : 88). Si Terry Eagleton parlait de l'époque de l'émergence de la bourgeoisie européenne, il y a un parallèle ici à établir avec les transformations socioculturelles de l'Inde contemporaine alors que « structures of power must become structures of feeling » (Eagleton 1990 : 42).

Tel qu'indiqué au chapitre 2, les milieux journalistiques indiens et plus généralement l'industrie des médias ont vu de profondes transformations dans les dernières décennies. On a vu une place croissante accordée à la télévision dans les habitudes de consommation de la population, mais aussi une efflorescence sans précédents des médias écrits, surtout ceux publiant en langues vernaculaires, facilitée par une augmentation soutenue des revenus publicitaires (Jeffrey : 2000).

Aux dires de la majorité des professionnels que j'ai rencontrés, le milieu des médias écrits était le théâtre d'une lutte menée entre des conceptions divergentes du rôle des organes de presse dans la société indienne : d'un côté, le modèle hérité de la période de l'indépendance prônant un journalisme éclairé visant à promouvoir un projet de société tendant vers la justice sociale et le développement équitable des multiples pans de la population indienne ; de l'autre, un modèle qui nous est plus familier dans les pays occidentaux, celui de la presse en tant qu'industrie comme une autre visant à générer des profits grâce aux revenus publicitaires assurés par un lectorat croissant. Tous s'entendaient pour décrier la victoire annoncée du deuxième modèle, soulignant son effet corrupteur et donnant en exemple le *Times of India*, le quotidien porte-étendard du groupe *Bennett, Coleman, and Co.*, qui est un des plus gros groupes médiatiques du pays. Le modèle épousé par le groupe *Bennett, Coleman, and Co.*<sup>191</sup> est repris par plusieurs des géants de la presse indienne de sorte que les tenants d'un journalisme à vocation ouvertement sociale ou politique se trouvaient minoritaires et étaient symbolisés dans les réputés, mais faiblement tirés, *Indian Express* (un quotidien) et *Tehelka* (un hebdomadaire d'actualité politique). Ce portrait succinct devrait maintenant nous permettre de mieux saisir ce qui est en jeu.

Au fil de mes rencontres avec les photographes, deux termes ont commencé à ressortir avec insistance, celui de *darshan* et celui de *rasa*. En bon antiorientaliste éclairé, je m'étais initialement refusé à regarder les pratiques contemporaines de ces photojournalistes à travers le prisme des notions

---

<sup>191</sup>Décrit au chapitre 2.



religieuses ou celles de l'esthétique classique indienne. Avant mon départ pour l'Inde, on m'avait poussé à circonscrire ce qui pourrait constituer une pratique photographique proprement indienne, suivant ainsi les traces d'autres anthropologues tels que le Britannique Christopher Pinney auteur du célèbre *Camera Indica*. À travers ses travaux, je savais que la photographie avait pris pied assez rapidement en Inde au milieu du 19<sup>e</sup> siècle et que les pratiques populaires contemporaines de la photographie incorporaient des éléments des pratiques religieuses liées au *darshan* ainsi que certains aspects plus ludiques liés à la mise en scène d'un soi fantasmé dans le cadre des studios de photographies (Pinney : 1997). Mais je ne voyais pas de lien concret avec les professionnels cosmopolites et anglophones que j'allais rencontrer. C'est alors que je suis tombé sur les propos de Raghu Rai, qui est sans conteste le photographe le plus connu en Inde et peut-être même le photographe indien le plus connu au monde. Raghu Rai parlait de la pratique de la photographie comme étant un moyen de prendre le *darshan* du monde et de la vie qui s'y déploie<sup>192</sup>. Avant d'aller plus loin, revenons un peu sur cette notion de *darshan* évoquée au chapitre 2.

### *Darshan*

Concept central des pratiques religieuses de l'hindouisme, le *darshan* est un acte consistant à se mettre sous le regard des divinités. Ainsi, lorsqu'un fidèle va prendre *darshan* au temple, il s'y rend autant pour voir que pour être vu par les divinités, à travers leurs représentations (icônes, statues, peintures, gurus). Le *darshan* est donc un échange de regards, ce que certains théoriciens occidentaux nomment extramission, c'est-à-dire que le regard divin émane de l'oeil de ces représentations pour se poser sur celui du dévot. L'oeil étant la fenêtre de l'âme, l'acte a des propriétés purificatrices et contribue à l'édification spirituelle de l'âme (Eck 1985). Avec le temps, le terme a été utilisé pour décrire la relation des chefs politiques et des vedettes du cinéma avec les foules qui viennent prendre *darshan* de ces personnalités. Le *darshan* suppose une intimité entre le regardant et le regardé, une relation caractérisée par « l'idée de la bienveillance émanant de l'être supérieur dans la relation (les dieux, gourou ou roi) ainsi que l'expression symétrique d'humilité de la part de l'inférieur dans la relation ». (Vidal 2006 : 5). Ceci est complété par une « association directe entre l'acte de voir et le fait

---

<sup>192</sup>Voir son texte de présentation de démarche artistique sur le site de la galerie *Tasveer* qui le représente en Inde : <http://www.tasveerarts.com/photographers/raghu-rai/artists-statement/> ainsi que SUSAN, N., 2008, « Pilgrim's Progress », *Tehelka*, 11, 5. Consulté sur Internet (édition électronique [http://www.tehelka.com/story\\_main38.asp?filename=hub220308pilgrims\\_progress.asp](http://www.tehelka.com/story_main38.asp?filename=hub220308pilgrims_progress.asp)) le 7 avril 2008.

de savoir » (Vidal 2006 : 6) ce qui fait de l'expérience de darshan une manière de « participate in a new way of seeing, and thus of knowing, himself [le regardant] » (Babb 1981 : 397).

Revenons maintenant à Raghu Rai. Lorsque je l'ai rencontré, voici ce qu'il m'a dit lorsque je lui ai demandé de préciser son allusion au *darshan* :

The higher levels of understanding come from intuitive energy that you can connect with and that energy is itself is a spiritual thing that comes in your life. With photograph you capture the energy and the emotion of things. The highest level is then you really connect intuitively with the energies which come and disappear within no time and that connection is like a god given moment which is very special. So photography is seeing to begin with and if you can see the totality it's *darshan*.<sup>193</sup>

Au-delà du mysticisme patent perceptible dans ces propos, il vaut la peine de s'attarder aux associations qui y sont faites, car ce sont les mêmes associations que j'ai entendues dans les propos de plusieurs autres photojournalistes que j'ai rencontrés. D'une part, nous avons l'aspiration à une compréhension intuitive non médiatisée, c'est-à-dire directe, de l'expérience humaine. De l'autre, nous avons une exacerbation du pouvoir de la vision disciplinée portée par le photographe. Partout où je suis allé dans les milieux de la photographie on m'a sans cesse répété qu'un photographe c'est un regard particulier sur le monde. C'est la notion de l'auteur-photographe dans laquelle la justesse de la démarche du photographe dépend de la justesse de son regard. En ce sens, le photographe est le principal média et non l'appareil photo, qui n'est qu'un outil. C'est sur cette dernière distinction entre l'individualité du photographe et la pure technicité de l'appareillage de capture des images que nous allons maintenant nous attarder.

### *Technologie numérique*

Dans la première décennie du 21<sup>e</sup> siècle, les appareils d'imagerie numérique ont totalement remplacé la technologie argentique dans les salles de presse. La technologie numérique a plusieurs avantages pratiques surtout liés à une plus grande rapidité de transmission d'images et à un plus faible coût d'utilisation, une fois amorties les dépenses initiales en matériel informatique. Tous les

---

<sup>193</sup>Entrevue R. Rai 26/11/08.

photographes rencontrés se servaient d'appareils numériques pour leurs activités professionnelles, certains continuant tout de même une pratique argentique à des fins personnelles dites plus artistiques<sup>194</sup>. Il s'est ainsi développé dans les milieux photojournalistiques une double association entre d'une part, la technologie numérique et les impératifs économiques de l'industrie de la presse et d'autre part, la technologie argentique et la sensibilité artisanale d'une démarche artistique personnelle. Les changements dans les modes d'opérations des organisations de presse qui valorisent l'efficacité de la production des images et la valeur marchande du contenu informationnel de l'imagerie de presse généraient de profondes inquiétudes parmi les photojournalistes rencontrés. Devant ce qu'ils ressentaient comme étant la prédominance de l'efficacité technique de l'appareillage numérique sur la sensibilité intuitive du regard individuel, certains allaient même jusqu'à affirmer avec dédain qu'aujourd'hui n'importe qui peut être photographe<sup>195</sup>. Ainsi s'est perdue la qualité première du photographe, sa capacité à saisir les fameux instants décisifs. Et c'est encore pire avec les nouveaux appareils photographiques qui peuvent prendre des images vidéo haute résolution<sup>196</sup>. On filme toute la conférence de presse pour ensuite revenir sur la vidéo et en tirer quelques images à utiliser dans les publications. À leurs yeux, ces nouvelles technologies sapent les compétences fondamentales des photographes et du même coup une légitimité morale déjà malmenée par les nouvelles orientations des géants de l'industrie de la presse indienne. Au-delà de l'apparente technophobie de professionnels qui ont vécu le passage de l'argentique au numérique, je sens aussi dans ces propos une volonté d'ancrer leur pratique dans la réalité socioculturelle dans laquelle elle se déploie, c'est-à-dire dans l'Inde contemporaine.

### *Rasa*

Le terme *rasa* réfère à l'essence, à la saveur de la vie qui est à la source des élans artistiques. Ainsi, « the arts generate and consolidate moods, sentiments, and emotions (*rasa*), freed from the fluctuations of fleeting desires and impulses, focus and diffuse these in the mind and hearts of the people » (Mukerjee 1965 : 91). Si cette notion fut traditionnellement utilisée comme une catégorie purement esthétique, des interprétations contemporaines ont ouvert son champ d'application pour englober l'ensemble de l'expérience humaine (Patankar 1980 : 302). Gurinder Osan m'avait affirmé :

194Entrevues S. Olwe 10/10/08 et A. Khemka 16/10/08.

195Entrevues M. Swarup 14/11/08, P. Chatterjee 08/12/08, G. Osan 25/11/08.

196Depuis quelques années, toute la gamme d'appareils professionnels commercialisés par les deux principaux producteurs, Nikon et Canon, peut maintenant capter de la vidéo et du son.

Photography is taking me further towards the climaxes, the rasas, the extremes of it all. The drama of life. I saw the tsunami,<sup>197</sup> I was there on the second morning after it hit. My sense of being, that scale of devastation and what God's wrath can be is not something I would have gathered sitting in Delhi. You have to be there to smell the scent of rotten flesh.

Lorsqu'il disait ressentir les *rasas*, les paroxysmes spectaculaires de la vie, il ne parlait pas simplement d'esthétique, mais plutôt de l'expérience de sa pratique photographique. En invoquant cette notion, il postulait une essence à l'expérience vécue, une essence qui n'est perceptible qu'à certains moments décisifs, des moments que l'observateur entraîné peut saisir. C'est ici que cette utilisation de la notion de *rasa* se rapproche de celle faite de la notion de *darshan*, alors que les deux termes infusent la pratique photojournalistique d'une métaphysique que, dans les pays occidentaux, on cherche à bannir de la profession depuis les beaux jours de Henri Cartier-Bresson. Tous les photographes sympathiques aux allusions métaphysiques esquissées ici l'étaient tout autant envers le photographe français. La plupart sont même allés jusqu'à affirmer qu'il était une des principales raisons pour lesquelles ils avaient choisi la profession<sup>198</sup>. Le lien le plus évident à mes yeux entre la métaphysique naissante portée par ces photojournalistes indiens et Henri Cartier-Bresson tient à l'insistance de chacun sur une conception de la photographie comme expérience privilégiée de la réalité. Cartier-Bresson disait : « Ce qui est important dans nos relations avec la presse, c'est qu'elles nous donnent la possibilité d'être en contact direct avec les événements de la vie [...] en parlant aux gens, en les écoutant, en les questionnant, on essaie de comprendre la situation. » (Cartier-Bresson 1960 : 4) Ainsi a-t-on dit de lui qu'il « est à la photographie ce que Tolstoï est à la littérature »<sup>199</sup>, qu'il avait suivi les mouvements de l'histoire alors que le photographe renommé Don McCullin peut à son tour affirmer « at the end of the day, you have lived more in one day than some would live in their whole lives » (Pedelty 1995 : 154). Rien de surprenant alors qu'un photojournaliste de Mumbai me dise « in one life you're living so many thousands of lives. Every story you're going, every experience is a life »<sup>200</sup>. Cette expérience vécue enrichie est liée à une conception événementielle de l'Histoire<sup>201</sup>, une idée qui est aux fondements des

197Qui a ravagé les côtes de l'océan Indien en 2004.

198R.S. Iyer, S. Osan, P. Panjiar, T Narayan, M. Swarup.

199Le photographe américain Richard Avedon en entrevue avec Charlie Rose le 6 juillet 2000. <http://www.charlierose.com/view/interview/3615>. Consulté le 10 janvier 2010.

200Entrevue A. Loke 09/12/08.

201Et par extension de l'histoire individuelle.

pratiques journalistiques contemporaines et qui postule que l'expérience journalistique est l'expérience des points saillants de l'Histoire. Ce sont ces moments qui comptent et y être présent c'est du même coup être témoin des mouvements essentiels de l'expérience commune de l'humanité.

Ce statut privilégié du photographe renvoie aux conceptions de l'artiste dans la théorie des *rasas* et évoque la force prêtée aux discours esthétiques par Eagleton lorsqu'il affirme « aesthetics is the process of refashioning the human subject from the inside, informing its subtlest affections and bodily responses with this law which is not a law » (Eagleton 1990 : 43). L'esthétique classique des *rasas* postule un artiste travaillant conjointement sur les matériaux spirituels de son être et sur les matériaux concrets de l'expression humaine : mouvements, paroles, lignes et formes. L'idéal consiste en une pratique méditative visant à développer l'acuité d'esprit permettant de saisir les moments fugaces lors desquels se manifeste l'essence de l'expérience humaine. C'est le *darshan* tel que décrit par Raghu Rai. C'est aussi le moment décisif d'Henri Cartier-Bresson. Sous ces positions apparaît l'idée que regarder le monde est un acte moral, une manière d'acquérir un discernement privilégié sur l'expérience humaine en se raffinant pour être en mesure de prendre *darshan* lors de flâneries quotidiennes et de pouvoir communiquer ce savoir métaphysique à travers la bonne photographie, en développant sa capacité à infuser son travail des *rasas* appropriés. Dans les mots d'Henri Cartier-Bresson, c'est aligner l'esprit, l'oeil et le coeur, une formulation que j'ai entendue telle quelle de la part de plusieurs photojournalistes rencontrés.

Récapitulons. Selon cette conception particulière de l'esthétique, un photographe peut, à travers sa pratique, tenter d'atteindre une clairvoyance vis-à-vis des événements du monde et, grâce à une sensibilité artistique, transmettre cet acte de témoignage en saisissant les moments où l'essence d'une situation se manifeste. Ceci exige du photographe qu'il se considère comme étant l'élément principal de l'appareillage photographique, ce qui dans sa forme idéale – lorsque le photographe sensible réussit à insuffler son image de l'essence en question – peut garantir la légitimité d'une image qui, une fois intégrée à l'industrie médiatique, peut être marchandisée au-delà de toute ressemblance. Ceci est particulièrement important à un moment où l'anxiété des photojournalistes face aux transformations de l'industrie des médias est marquée, car cela aide à préserver la valeur des photographes d'expérience vis-à-vis de leurs employeurs, tout en proposant une alternative locale à la figure concurrente de l'auteur-photographe proposée par les institutions occidentales.

Cette adaptation des notions de *darshan* et de *rasa* aide aussi à redonner à l'acte de témoignage un ancrage moral et métaphysique. La position du spectateur, inhérente dans le témoignage autant que dans la réception de ce témoignage a été énormément attaquée dans les dernières décennies et a souvent été associée au désengagement moral, minant ainsi sérieusement les fondements moraux de l'entreprise journalistique. On a vu avec Morel comment la figure de l'auteur-photographe est mobilisée par cette industrie alors que « les éditeurs de presse encouragent la transformation visuelle de la réalité pour valoriser leurs journaux et accroître leur crédit par une rhétorique de la proximité et de l'engagement visible du photographe » (Morel 2007 : 146). Les photographes de presse semblaient ainsi réaffirmer la valeur morale du photojournalisme tout en confirmant le statut de leur pratique professionnelle comme expérience privilégiée de la réalité. Ce discours répond aussi au débat concernant le lieu de l'élément déterminant d'une photographie, le situant au sein même du photographe en établissant un lien spirituel avec le produit du processus d'imagerie qui a commencé dans l'esprit de celui-ci. Un dernier avantage est d'offrir une version spiritualisée du processus de marchandisation duquel ces photographes cherchent à se détourner (Eagleton 1990 : 78).

## Conclusion

Dans les pages précédentes, nous avons vu ce que *World Press Photo* propose aux photojournalistes indiens : une conception du photojournaliste engagé porteur d'un regard subjectif sur les événements et l'affirmation sous-jacente que cette conception est celle adoptée par les publications nord-américaines et européennes. Cette proposition semble avoir été embrassée par une bonne partie des photographes ayant participé aux ateliers, quoiqu'à des degrés divers, projetant leurs identités professionnelles dans la figure du photojournaliste indépendant maîtrisant l'approche du *photostory* tout en travaillant sur ses projets personnels. Ce statut leur semblait permettre un plus grand contrôle sur leur emploi du temps et leurs sources de revenus, deux facteurs essentiels dans la constitution d'une identité d'auteur-photographe qui leur est propre. Ceci était surtout vrai pour les photographes en milieu de carrière, alors que ceux de la génération précédente cherchaient à assurer la légitimité de leur pratique – menacés sur leurs flancs par les transformations économiques et technologiques de

l'industrie des médias ainsi que par la conception du métier portée par *WPP* – en l'ancrant dans une démarche spirituelle proprement indienne. Ces deux générations se projetaient dans des espaces différents – la première dans l'espace cosmopolite de l'économie mondialisée, la deuxième dans l'espace local d'une identité indienne réaffirmée – mais ancrèrent leur pratique dans une individualité exacerbée. Les premiers s'appuyaient sur une forme d'autoactualisation maslowienne, alors que les autres mobilisaient des concepts religieux hindous et des théories de l'esthétique classique indienne, alors que tous s'entendaient pour affirmer que le photojournalisme leur permettait un accès privilégié à l'expérience humaine, à la vie. Donc s'ils développaient des discours appropriés aux milieux dans lesquels ils se projetaient, ils cherchaient pour la plupart à accentuer l'importance et surtout la valeur de leurs spécificités individuelles dans une industrie en mutation profonde.

## Conclusion

Il n'y a pas d'homme qui n'aspire à la plénitude, c'est à dire à la somme d'expériences dont un homme est capable ; il n'y a pas d'homme qui ne craigne d'être frustré de quelque partie de ce patrimoine infini.

(Borges 1967: 112-113)

À travers les trois derniers chapitres, nous avons vu comment l'esthétique sociodocumentaire s'est développée en Occident au cours du 20e siècle – articulant le pouvoir de véridiction de l'objectivité mécanique à la force sensible du regard subjectif en un élan de monstration réformiste – et a commencé à prendre pied en Inde au tournant du 21e siècle, aidée notamment par *World Press Photo*. Cet élan réformiste était aussi présent en Inde dans la tradition du journalisme missionnaire sous le régime colonial puis dans le *development journalism* du 20e siècle. Il y avait donc un terreau fertile pour encourager le développement de l'esthétique sociodocumentaire comme le démontre l'enthousiasme d'une bonne part des participants aux ateliers *WPP*. Si plusieurs m'ont semblé plutôt enthousiastes vis-à-vis la proposition de *WPP*, je relève toutefois une certaine résistance de la part de certains d'entre eux à épouser totalement cette conception de la photographie, préférant plutôt ancrer leur pratique dans une tradition nationale indienne. Cette fracture suivait des lignes presque générationnelles, alors que deux ensembles de photojournalistes se projetaient dans des espaces différents – le premier dans l'espace cosmopolite de l'économie mondialisée, le deuxième dans l'espace local d'une identité indienne réaffirmée – tout en ancrant leur pratique dans une individualité exacerbée. Alors que tous s'entendaient pour affirmer que le photojournalisme leur permettait un accès privilégié à l'expérience humaine – « à la vie », comme plusieurs le disaient – les premiers s'appuyaient sur une forme d'autoactualisation maslowienne, tandis que les autres mobilisaient des concepts religieux hindous et des théories de l'esthétique classique indienne. Élaborant des discours appropriés aux milieux dans lesquels ils se projetaient, ils cherchaient pour la plupart à accentuer l'importance et surtout la valeur de leurs spécificités individuelles dans une industrie en profonde mutation.

Tous s'entendaient néanmoins sur l'importance de l'individualité dans leur démarche professionnelle y trouvant une voie privilégiée pour le perfectionnement moral ou spirituel. Certains facteurs semblaient



influencer l'allégeance des photographes: l'âge, le statut professionnel, le rapport aux obligations familiales, l'imaginaire spatial dans lequel ils se projettent. Les plus jeunes semblaient pour la plupart préférer l'esthétique sociodocumentaire et le statut de pigiste tout en se projetant dans l'espace cosmopolite de l'économie globalisée alors que les plus âgés optaient sensiblement pour la sécurité de l'emploi salarié en articulant leur pratique à l'espace local d'une identité nationale indienne. Cependant, plusieurs lignes de fractures viennent perturber cette dichotomie simpliste.

Des photographes des deux générations d'allégeance esthétique différente se présentaient à moi comme étant des cosmopolites libérés des entraves confessionnelles ou communautaires. A. Loke m'affirmait que « photography is no language, no religion, it is no caste. When I pick up a camera I don't belong to any religion or any class, I'm a neutral person »<sup>202</sup> faisant écho à R. Rai déclarant « photography's my religion. My faith lies in the eyes of the people when I see their faith in their eyes and their connectivity. When I go to a mosque, I'm a good muslim. I like to integrate with that kind of energy, the way they connect. »<sup>203</sup>. Le premier faisait référence à une neutralité proprement journalistique, alors que le second renvoyait à une aptitude à s'adapter à l'environnement si prisée des photojournalistes. Les deux évoquaient les discours cosmopolites et convergaient avec les propos des autres photojournalistes dans leur description d'un métier tout en mouvement. La plupart d'entre eux disaient avoir été attirés vers le métier par son parfum d'aventure et dans leurs projections professionnelles ils se voyaient comme de véritables globetrotteurs parcourant le monde en semant des images à tous les vents. Lorsque je leur demandais s'ils pouvaient mettre le doigt sur une caractéristique propre aux photographes indiens, leurs réponses indécises invoquaient invariablement une double référence à la communauté globale des journalistes – « Journalists all over the world are the same, our common link is news. We're doing the same kind of work we are just capturing a moment » – et à l'insaisissable composition de leur identité – « Everything constitutes us, the water we drink, the dirt we breath »<sup>204</sup>. Ces réponses de M. Swarup renvoiaient au désir de faire partie d'une communauté globale tout en préservant ses particularités locales et me rappelaient certains propos tenus dans les sciences de la gestion.

---

202Entrevue A. Loke 09/12/08

203Entrevue R. Rai 26/11/08. R. Rai est d'une famille hindoue, alors en affirmant qu'il fait le bon musulman lorsqu'il est dans une mosquée, il souligne l'effet caméléon auquel tout bon photographe aspire.

204Entrevue M. Swarup 14/11/08

Dans un article visant à aider les multinationales à gérer efficacement la diversité de leur main-d'œuvre, Philip Rosenzweig posait le problème ainsi : « the challenge facing multinational firms today is to forge consistency in a global workforce while also fostering diversity » (Rosenzweig 1998 : 645). Le choix des termes est évocateur : forger la cohérence tout en cultivant la diversité. En anglais, *consistency* renvoie aux notions d'harmonie et de cohérence des parties d'un tout alors que le verbe *to foster* renvoie plutôt aux notions d'adoption et d'encouragement<sup>205</sup>. La diversité doit donc être intégrée dans un ensemble harmonieux. Dans les propos de Rosenzweig, comme dans ceux de Swarup, la cohérence a des contours définis alors que la diversité reste insaisissable. La cohérence de la communauté professionnelle des journalistes semble évidente, elle produit des nouvelles. Sa diversité reste toutefois nébuleuse et constituée par des forces élémentaires. Rosenzweig poursuit en distinguant les deux facettes de la cohérence qui sont « consistency of output, and consistency of behavior [...] How do companies achieve consistency in output? By emphasizing consistency in behavior. By training employees in specific ways. By forging shared values and establishing common ways of communicating » (Rosenzweig 1998 : 647-648). Pour les journalistes, cet ensemble de valeurs et de pratiques communes est l'idéal de l'objectivité dans le traitement des nouvelles qui a été insufflé d'une nouvelle légitimité morale par l'esthétique sociodocumentaire.

La question de la diversité est un peu plus floue et rappelle les questions posées par Sylvie Poirier : « Mais que reste-t-il de la culture? S'est-elle dissoute et fragmentée au point de n'être plus repérable, ni dans les êtres, ni dans leurs productions et leurs pratiques, ou dans leurs relations entre eux? Les mondes culturels seraient-ils devenus des arrangements transitoires et fragmentaires, essentiellement hybrides et en constante recomposition? » (Poirier 2004 : 8). L'auteure souligne la montée parmi une classe intellectuelle cosmopolite des notions d'hybridité, de métissage et de créolisation postulant un être utopique dont l'identité n'a d'ancrage « que le monde *at large* » (Poirier 2004 : 12) et qui réduit la « culture à une sorte de signification substantivée qui se fond dans la mondialisation récente des flux culturels » (Friedman 2004b : 27). L'ethnographie des milieux de la publicité à Mumbai conduite par Mazzarella montre la manière dont « Indianness, then, had become a potential "position" within a globalized field », une sorte de marchandisation de la particularité culturelle (Mazzarella 2003b : 36). Mais l'identité indienne évoquée par Mazzarella était quelque peu limitative, cherchant à fusionner la

205 ANONYME, s .d., *Britannica Internet guide, Merriam-Webster's collegiate dictionary*, édition électronique consultée sur l'intranet de la Bibliothèque des sciences humaines et sociales de l'Université Laval le 2 juillet 2011. Chicago, Encyclopaedia Britannica.

transcendance spirituelle indienne avec la transcendance technologique occidentale, l'ancienne sensualité indienne avec le plaisir consumériste et l'intemporalité indienne avec la fin de l'Histoire promise par l'hégémonie globale du régime néolibéral (Mazzarella 2003b : 57). Posés ainsi devant un choix aussi restreint, il n'est pas surprenant que les photojournalistes indiens aient préféré se présenter comme des êtres à l'identité insaisissable et en devenir.

On peut comprendre que la figure de l'auteur ait eu autant de résonance chez ces photojournalistes étant donné que leur pratique photographique était le lieu privilégié de la définition personnelle et publique de leur intériorité. Les formes élémentaires de la production photographique proposées par l'esthétique sociodocumentaire fournissaient un langage basique, mais aussi un processus, avec lequel ceux qui se projetaient dans l'espace global pouvaient constituer leur être. Les photographes plus attachés à leur identité nationale semblaient avoir trouvé dans la culture des classes intellectuelles indiennes des alternatives à l'être au monde proposé par l'esthétique sociodocumentaire. Si R. Rai et A. Loke cherchaient à se présenter comme étant des cosmopolites, l'acception qu'ils en avaient était légèrement différente. Le premier insista sur l'aptitude à naviguer à travers la diversité étonnante du pays en ajustant son comportement aux milieux alors que le second mettait l'accent sur la distance de la neutralité, se positionnant hors des jeux interrelationnels des sujets de son travail. Le premier proposait une posture protéiforme s'adaptant à l'écologie culturelle dans laquelle il était immergé. Il préférait nager. Le second se plaçait au-dessus dans l'espace éthéré du journalisme international. Il préférait voler. Ces deux photographes sont chacun emblématique de tendances observées parmi les photographes liés aux ateliers *WPP* en Inde et reflètent des jeux sur la figure du cosmopolite. Il serait possible de pousser un peu plus ces réflexions pour éclaircir les manières dont la construction identitaire de ces professionnels réagit aux transformations de l'industrie des médias et la libéralisation plus généralisée de l'économie indienne. Les questionnements amorcés par Tuomo Peltonen sur l'anxiété des employés de multinationales contraints à la mobilité mériteraient d'être approfondis : « in the context where the old comfort from industrial divisions and positions has been taken away, with only the fabricated corporate culturalism providing a possibility for social bonding and meaning at work » (Peltonen 2007). Ceci évoque l'écart souligné entre les photojournalistes salariés et les pigistes qui puisaient à des registres imaginaires différents dans l'élaboration de leur identité professionnelle.

Un autre aspect particulièrement intéressant serait d'explorer davantage les stratégies utilisées par les photojournalistes, se réclamant d'une variante ou l'autre du journalisme politisé, s'intéressant aux « small people » (Guha 1996) – que ce soit sous la forme du *development journalism* ou une autre – pour légitimer leur pratique et en assurer la production et la diffusion. Comment arrivent-ils à écrire contre le *story line* (Hannerz 2000 : 143) du *India Shining* afin d'assurer une présence de ces pans de la population indienne dans les négociations politiques ? Est-ce que la monstration (Breton 2006 : 96) de ces gens peut contribuer à leur *agency* ? Si oui, selon quelles modalités ? Quelles stratégies discursives et professionnelles les partisans du journalisme politisé peuvent-ils déployer pour assurer la médiation entre une culture visuelle nationale indienne et les pratiques photojournalistiques humanistes développées en Amérique du Nord et en Europe occidentale dans un contexte de libéralisation de l'économie indienne ?

L'approche ethnographique, encore peu appliquée à l'étude des photojournalistes<sup>206</sup>, pourrait permettre d'éclairer les stratagèmes utilisées pour ancrer leur pratique dans le terreau moral national indien et esquiver les critiques quant à sa présumée essence exogène en interrogeant simultanément les discours et les productions visuelles qu'ils cherchent à légitimer. Si quelques anthropologues s'intéressent aux pratiques photographiques en Inde (MacDougall 2006 ; Pinney 1997, 2008) et aux pratiques journalistiques (Peterson 2010 ; Rao 2008, 2010), aucun ne regarde les pratiques photojournalistiques en Inde, une attention qui ne peut qu'enrichir les réflexions sur la mondialisation des médias dans le contexte indien (Mazzarella 2003, 2004) et les dynamiques des cultures visuelles indiennes (Vidal 1996, 2002, 2003).

---

206À l'exception des travaux de Gürsel et Schwenkel évoqués au chapitre 2.

## Bibliographie

ABBOTT, B., 2010, « Engaged Observers. In context. » : 1-35 in B. Abbott (dir.) *Engaged Observers*. Los Angeles, J. Paul Getty Museum.

ABLETT, J. et al., 2007, *The 'Bird of Gold' : The Rise of India's Consumer Market*. McKinsey Global Institute, McKensey&Company.

ABU-LUGHOD, L. 2005, *Dramas of Nationhood: The Politics of Television in Egypt*. Chicago, University of Chicago Press.

ADORNO, T., & M. HORKHEIMER, M., 2002, *Dialectic of Enlightenment*. Stanford, Stanford University Press.

AMAZONAS IMAGES, s. d., « Genesis », Consulté sur Internet (<http://www.amazonasimages.com/grands-travaux?PHPSESSID=b90a19bf2b18a0d960280346ac119ed4>) le 15 avril 2011.

ANGELETTI, N. et A. OLIVA, 2004, *Magazines that make history. Their origins, development, and influence*. Gainesville, Florida, University Press of Florida.

ANONYME, 2006, « A spectre haunting India », *The Economist*, 17 août 2006. Consulté sur Internet ([http://www.economist.com/node/7799247?story\\_id=7799247](http://www.economist.com/node/7799247?story_id=7799247)) le 18 mai 2011.

ANONYME, s .d., *Britannica Internet guide, Merriam-Webster's collegiate dictionary*, édition électronique consultée sur l'intranet de la Bibliothèque des sciences humaines et sociales de l'Université Laval le 2 juillet 2011. Chicago, Encyclopaedia Britannica.

ASKEW, K., 2002, «Introduction» : 1-13 in Askew, K. et R. R. Wilk (dir.), *The Anthropology of Media. A Reader*. Malden, Massachusetts, Blackwell Publishers.

ASKEW, K. et R. R. WILK (dir.), 2002, *The Anthropology of Media. A Reader*. Malden, Massachusetts, Blackwell Publishers.

- ASAD, T., (dir.) 1973, *Anthropology & the colonial encounter*. London, Ithaca Press.
- AYSIH, M. I., 1992, « International Communication in the 1990s: Implications for the Third World », *International Affairs*, 68, 3: 487-510
- BABB, L., 1981, « Glancing: Visual Interaction in Hinduism » *Journal of Anthropological Research*, 37, 4: 387-401.
- BANKS, M. et H. MORPHY, 1997, « Introduction »: 1-35 in Banks, M. et H. Morphy (dir.), *Rethinking Visual Anthropology*. New Haven, London, Yale University Press.
- BARNOUW, E., 1983, *Documentary: A History of the Non-Fiction Film*. New York, Oxford University Press.
- BARTH, F., 1999, « Les groupes ethniques et leurs frontières »: 203-249 in P. Poutignat et J. Streiff-Fenart, *Théories de l'ethnicité*, suivi de F. Barth, *Les groupes ethniques et leurs frontières*. Paris, Presses universitaires de France.
- BARTHOLOMEW, P., 2008, « Close Up » in *Enter, a publication of the World Press Photo Education Department*, 9. Consulté sur Internet le 24 mai 2011 (édition électronique [http://www.enterworldpressphoto.org/editie9/close\\_up.php?hilow=](http://www.enterworldpressphoto.org/editie9/close_up.php?hilow=))
- BAUMIK, S. K. et al., 2003, « Survey of FDI in India » in *DRC Working Papers Foreign Direct Investment in Emerging Markets*. Centre for New and Emerging Markets, London Business School.
- BBC, 2010, « Mumbai attack gunman Qasab sentenced to death », BBC News, 06/05/10, Consulté sur Internet ([http://news.bbc.co.uk/2/hi/south\\_asia/8664179.stm](http://news.bbc.co.uk/2/hi/south_asia/8664179.stm)) le 15 mai 2011.
- BELTING, H., 2004, *Pour une anthropologie des images*. Paris, Gallimard.
- BHARATIYA JANATA PARTY, 2011, « Chief Ministers », Consulté sur Internet ([http://www.bjp.org/index.php?option=com\\_content&view=article&id=3263&Itemid=977](http://www.bjp.org/index.php?option=com_content&view=article&id=3263&Itemid=977)) le 29 juin 2011.

- BHATTACHARYA, D., 1999, « Political Reforms in India », *Economic and Political Weekly*, 34, 23: 1408-1410.
- BIRD, S. E., 2010, « Introduction » : 1-18 in S. E. Bird, (dir.) *The Anthropology of News & Journalism*. Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press.
- BOLT, R., (dir.) 2008, *World Press Photo: New Stories*. Amsterdam : World Press Photo.
- BORGES, J. L., 1967, *L'aleph*. Paris, Gallimard.
- BORGES, P., s. d., « Mission », Consulté sur Internet (<http://www.philborges.com/mission.html>), le 18 mars 2008.
- BOURDIEU, P., 1994, *Raisons pratiques. Sur la théorie de l'action*, Paris, Le Seuil.  
 \_\_\_\_\_ 1987, *Choses dites*. Paris, Éditions de Minuit.  
 \_\_\_\_\_ 1979, *La distinction: critique sociale du jugement*. Paris, Éditions de Minuit.  
 \_\_\_\_\_ 1965, *Un art moyen: essai sur les usages sociaux de la photographie*. Paris, Éditions de Minuit.
- BRAND CAPITAL, 2008, «Why Brand Capital ? », Consulté sur Internet (<http://www.brandcapital.co.in/why-bc.php>) le 2 juillet 2011.
- BRETON, S., 2005, *La télévision*. Paris, Grasset.
- BROSIUS, C., 2002, « Hindutva intervisuality: Videos and the politics of representation », *Contributions to Indian sociology*, 36, 1-2: 265-295
- BROWN, M., 1996, «On Resisting Resistance», *American Anthropologist*, 98, 4: 729-749.
- CARTIER-BRESSON, H., 1960, « Conversation with Henri Cartier-Bresson », *MARG. Pathway. A Magazine of the Arts*, 14, 1: 4.
- CAUJOLLE, C., 2005, « Afterword » : 377-379 in M. Panzer (dir.), *Things as they are*. New York, Aperture Foundation/World Press Photo

CENTRAL INTELLIGENCE AGENCY, 2011, « India. Economy - overview » in CIA, *The World Factbook*, Consulté sur Internet (<https://www.cia.gov/library/publications/the-world-factbook/geos/in.html>) le 18 juin 2011.

CHAKRABARTY, B., 2006, «Radicalism in Modern Indian Social and Political Thought: Nationalist creativity in the colonial era» : 3-25 in V. R. Metha et T. Pantham (dir.), *Political Ideas in Modern India: Thematic Explorations*. London, Sage Publications.

CHARLIE ROSE LLC, 2000, « A Conversation with Henri Cartier-Bresson », Consulté sur Internet (<http://www.charlierose.com/view/interview/3615>) le 10 janvier 2010.

CHAUDRY, M. D., 1989, « Population Policy in India », *Population and Environment*, 11, 2: 101-121

CHRISTENSEN, T. H., et I. ROPKE 2010, « Can Practice Theory Inspire Studies of ICTs in Everyday Life? »: 233-258 in J. Posthill et B. Bräuchler (dir.), *Theorising Media and Practice*. New York et Oxford, Berghahn Books.

COLE, J., 2006, «Malagasy and Western Conceptions of Memory: Implications for Postcolonial Politics and the Study of Memory», *ETHOS*, 34, 2: 211-243.

COMAN, M. et E. W. ROTHENBUHLER, 2005, « The Promise of Media Anthropology »: 1-15 in E. W. Rothenbuhler et M. Coman (dir.), *Media Anthropology*. Thousand Oaks, London et New Delhi, Sage Publications.

COULDRY, N., 2004, « Theorising Media As Practice », *Social Semiotics*, 14, 2: 115-132.

CRESWELL, J. W., 2007, *Qualitative Inquiry & Research Design. Choosing among Five Approaches*. London, Sage.

DAS, A., N., 1994, « Brazil and India : Comparing Notes on Liberalisation » *Economic and Political Weekly*, 29, 8: 416-419.



- DAS, G., 2002, *India Unbound. From Independence to the Global Information Age*. New Delhi, Penguin Books.
- DASTON, L., 1992, « Objectivity and the Escape from Perspective », *Social Studies of Science*, 22: 597-618.
- DASTON, L. et P. GALISON, 1992, « The Image of Objectivity », *Representations*, 40: 81-128.
- DELIGNY, A., 2004, « Viva, une alternative à Magnum? », *Études photographiques*, 15: 78-103.
- DEPARDON, R., 2000, *Errance*. Paris, Seuil.
- DÉPARTEMENT DE L'INFORMATION DE L'ORGANISATION DES NATIONS UNIES, s. d., « Objectifs du millénaire pour le développement », Consulté sur Internet (<http://www.un.org/french/millenniumgoals/>) le 20 mars 2008.
- DE SARDAN, J.-P. O., 1995, *Anthropologie et développement : essai en socio-anthropologie du changement social*. Paris, Karthala.
- DESCOLA, P., 2006, « La fabrique des images », *Anthropologie et sociétés*, 30, 3 : 167-182.
- DIDI-HUBERMAN, G., 2003, *Images malgré tout*. Paris, Éditions de Minuit.
- EAGLETON, T. 1990, *The Ideology of the Aesthetic*. Oxford and Cambridge, MA, Basil Blackwell.
- ECK, D. L., 1985, *Darsan: Seeing the Divine Image in India*. Chambersburg PA, ANIMA Books.
- EDWARDS, E., 1992, *Anthropology and Photography*. New Haven Conn., Yale University Press.
- EDWARDS, S., 2006, *Photography. A Very Short Introduction*. Oxford, Oxford University Press.
- ESCOBAR, A., 1995, *Encountering Development, the making and unmaking of the Third World*. Princeton, Princeton University Press.
- EXPRESS NEWS SERVICE, 2010, « 28 yrs on, mill workers fight on », Consulté sur Internet

(<http://www.indianexpress.com/news/28-yrs-on-mill-workers-fight-on/568904/>) le 12 juin 2011.

FABIAN, J., 2004, «On Recognizing Things. The "Ethnic Artefact" and the "Ethnographic Object"», *L'HOMME*, 170 : 47-60.

FARRIS, J. C., 2002, «The Gaze of Western Humanism»: 77-91 in K. Askew et R. R. Wilk (dir.), *The Anthropology of Media. A Reader*. Malden, Massachusetts, Blackwell Publishers.

FOUCAULT, M., 1975, *Surveiller et punir*. Paris, Gallimard.

FRIEDMAN, J., 2008, « Crises in Theory and Transformations of the World Economy »: 43-56 in J. Friedman et K. Ekholm Friedman (dir.) *Historical Transformations: the Anthropology of Global Systems*. Lanham MD, AltaMira Press.

\_\_\_\_\_2004a, « Anthropology of the Global, Globalizing Anthropology : A Commentary » *Anthropologica*, 46, 2: 231-240

\_\_\_\_\_2004b, « Culture et politique de la culture : une dynamique durkheimienne », *Anthropologie et Sociétés*, 28, 1: 23-43.

GELL, A., 1998, *Art and Agency. An Anthropological Theory*. Oxford et New York, Clarendon Press.

GEERTZ, C., 1973, *The Interpretation of Cultures. Selected Essays by Clifford Geertz*. New York, Basic Books.

GHOSH, A., 2000, « Spaces of Recognition: Puja and Power in Contemporary Calcutta », *Journal of Southern African Studies*, 26, 2: 289-299

GHOSH, D., 2010, « BK Birla Group unit to invest Rs 1,000 crore to develop hotels », Consulté sur Internet ([http://www.tehelka.com/story\\_main48.asp?filename=Ws161210CORPORATE.asp](http://www.tehelka.com/story_main48.asp?filename=Ws161210CORPORATE.asp)) le 12 juin 2011.

GINSBURG, F., ABU-LUGHOD, L., et B. LARKIN (dir.) 2002, *Media Worlds. Anthropology on new terrain*. Berkeley and Los Angeles, University of California Press

GOODY, J., 1995, *The Expansive Moment: The Rise of Social Anthropology in Britain and Africa, 1918-1970*. Cambridge, Cambridge University Press.

GOVERNMENT OF ASSAM, s. d., « Assam at a Glance », Consulté sur Internet (<http://assam.gov.in/glance.asp>) le 16 mai 2011.

GOVERNMENT OF INDIA, « Profile », Consulté sur Internet (<http://india.gov.in/knowindia/profile.php>) le 2 juillet 2011.

\_\_\_\_\_ s. d., « Census of India 2011 », Consulté sur Internet ([http://www.india.gov.in/spotlight/spotlight\\_archive.php?id=80#mf4](http://www.india.gov.in/spotlight/spotlight_archive.php?id=80#mf4)) le 2 juillet 2011.

GREENOUGH, S., 2009 « Resisting Intelligence: Zurich to New York »: 2-37, in S. Greenough (dir.) *Looking in. Robert Frank's The Americans*. Washington D.C., National Gallery of Art.

GRIFFIN, M., 1999, « The Great War Photographers »: 122-157 in B. Brennen et H. Hardt (dir.), *Picturing the Past. Media, History & Photography*. Urbana et Chicago, University of Illinois Press.

GUHA, Ramachandra, 2008, *India After Gandhi. The History of the World's Largest Democracy*. London, Picador Press.

GUHA, Ranajit, (dir.), 1996, *The Small Voice of History*. In *Subaltern Studies IX: Writings on South Asian History and Society*. Delhi, Oxford University Press.

GUNNING, T., 2004, « What's the Point of an Index? Or, Faking Photographs », *NORDICOM Review*, 5, 1-2: 39-49.

GÜRSEL, Z. D., 2010, « U.S. Newsworld: The Rule of Text and Everyday Practices of Editing the World. »: 35-53 in S. E. Bird (dir.), *The Anthropology of News & Journalism*. Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press.

GUSTERSON, H., 1997, « Studying Up Revisited » *Political and Legal Anthropology Review*, 20, 1: 114-119

HABERMAS, J., 1989, *The Structural Transformation of the Public Sphere : An Inquiry into a category of Bourgeois Society*. Cambridge, Polity.

HANNERZ, U., 2004, *Foreign news : exploring the world of foreign correspondents*. Chicago, University of Chicago Press.

\_\_\_\_\_2003, «Being there...and there...and there! Reflections on multi-site ethnography.» *Ethnography*, 4, 4: 201-216.

HANSEN, T. B., 1999, *The saffron wave : democracy and Hindu nationalism in modern India*. Princeton, Princeton University Press.

HASTY, J., 2005. *The Press and Political Culture in Ghana*. Bloomington, Indiana University Press.

HIRSCH, R., 2000, *Seizing the light: a history of photography*. New York, McGraw-Hill.

HOULE, G., 2003, « L'histoire de vie ou le récit de pratique »: 317-332 in B. Gauthier (dir.), *Recherche sociale: de la problématique à la collecte des données*. Montréal, Presses de l'Université du Québec

HURN, D. et B. JAY, 2001, *On being a photographer*. Lenswork publishing, Anacortes, WA.

HUTTON, D. et D. DEWAN, 2010, *Deen Dayal. Vision, Modernity and Photographic Culture in late Nineteenth-Century India*. New Delhi, Alkhazi Foundation for the Arts.

HUQ, A. Z., 2006, « Democratic Norms, Human Rights and States of Emergency: Lessons from the Experience of Four Countries »: 125-139 in R. Austin (dir.) *Democracy, Conflict and Human Security*. Stockholm, International Institute for Democracy and Electoral Assistance.

INDIA TODAY GROUP, s. d., «The India Today Group», Consulté sur Internet, (<http://www.indiatodaygroup.com/>) le 15 avril 2011.

JACOMIEN SNOEP, N., 2005, «La production et la transformation d'un objet ethnographique africain. Le cas de la collecte des *minkisi* à la fin du XIXe siècle » : 97-118 in M. Coquet, B. Derlon et M. Jeudy-Ballini (dir.) *Les cultures à l'œuvre. Rencontres en art*. Paris, Biro éditeur et les Éditions de la Maison des sciences de l'homme.

JACCOUD, M. et R. MAYER, 1997, «L'observation en situation et la recherche qualitative» : 211-249 in J. Poupart (dir.), *La recherche qualitative. Enjeux épistémologiques et méthodologiques*. Montréal, Paris,

Casablanca, Gaëtan Morin éditeur.

JAVAT, T., et D. LAK, 2009, « Tiger economy slowing but still roaring along, relatively speaking », CBC News, 23/02/09, Consulté sur Internet (<http://www.cbc.ca/news/world/story/2009/02/13/f-india-economy.html>) le 18 juin 2011.

JEFFERY, A. J., 1986, « Free Speech and Press: An Absolute Right? », *Human Rights Quarterly*, 8, 2: 197-226

JEFFREY, R., 2000, *India's Newspaper Revolution. Capitalism, Politics and the Indian-Language Press, 1977-99*. New York, St. Martin's Press.

JULLIEN, F., 1995, *Le détour et l'accès: Stratégies du sens en Chine, en Grèce*. Grasset, Paris

KAUR, R., 2004, «At the Ragged Edges of Time: The Legend of Tilak and the Normalization of Historical Narratives», *South Asia Research*, 24, 2: 185-202.

KESTER, G. H., 1997, « Aesthetics after the End of Art: An Interview with Susan Buck-Morss », *Art Journal*, 56, 1: 38-45

KJAERULFF, J., 2010, « A Barthian Approach to Practice and Media: Internet Engagements among Teleworkers in Rural Denmark »: 213-232 in J. Posthill et B. Bräuchler (dir.), *Theorising Media and Practice*. New York et Oxford, Berghahn Books.

KOBRE, K., 1996, *Photojournalism. A Professionals' Approach*. Focal Press.

KOHLI, V., 2006, « The Business of News » : 269-273 in U. Sahay (dir.) *Making News. The Handbook of the Media in Contemporary India*. Oxford University Press, New Delhi.

LATOURE, B., 1990, «Quand les anges deviennent de bien mauvais messagers», *Terrain*, 14: 76-91.

LE BART, C., 2003, « L'analyse du discours politique : de la théorie des champs à la sociologie de la grandeur », *Mots. Les langages du politique*, 72. Consulté sur Internet (document électronique <http://mots.revues.org/6323>) le 11 juin 2011.

LE BRETON, D., 2004, *L'interactionnisme symbolique*. Paris, Presses universitaires de France.

LECOMPTE, M et J. J. SCHENSUL, 1999, *Analyzing & interpreting ethnographic data*. Walnut Creek, CA, AltaMira Press.

LENT, J. A., 1977, « The guiding light », *Index on Censorship*, 6, 5: 17-26

LEROY, J.-F., 2004, « Le photojournalisme » Conférence donnée à l'Université de tous les savoirs 05/07/2004. Consulté sur Internet ([http://www.canal-u.tv/producteurs/universite\\_de\\_tous\\_les\\_savoirs/dossier\\_programmes/les\\_conferences\\_de\\_l\\_annee\\_2004/image\\_fixe\\_image\\_mouvante/le\\_photojournalisme](http://www.canal-u.tv/producteurs/universite_de_tous_les_savoirs/dossier_programmes/les_conferences_de_l_annee_2004/image_fixe_image_mouvante/le_photojournalisme)) le 12 mars 2008.

LIGHT AND LIFE ACADEMY, .s. d, « Professional Photojournalism Diploma Programme », Consulté sur Internet ([http://www.llacademy.org/photo\\_journalism\\_course.html](http://www.llacademy.org/photo_journalism_course.html). ) le 6 novembre 2007.

LUCE, H., 1937, « The Camera as Essayist », *Life*, 2, 17: 60-61.

MACDOUGALL, D., 2006, *The Corporeal Image. Film, Ethnography, and the Senses*. Princeton, New Jersey, Princeton University Press.

MACKENZIE, J. M., 1986, *Imperialism and Popular Culture*. Manchester, Manchester University Press.

MAHMOOD, S., 2001, *Politics of Piety: the Islamic revival and the subject of feminism*. Princeton, New Jersey, Princeton University Press.

MANKEKAR, P., 2002, « Epic Contests. Television and Religious Identity in India »: 134-151 in F. Ginsburg, L. Abu-lughod et B. Larkin (dir.), *Media Worlds. Anthropology on new terrain*. Berkeley and Los Angeles, University of California Press

\_\_\_\_\_1999, *Screening Culture, Viewing Politics: Television, Womanhood and Nation in Modern India*. New Delhi, Oxford University Press.

MANKIKAR, S. U., 2009, « Anti-SEZ 2-day meet at Gorai begins today », *Hindustan Times Mumbai*, 25/11/09,

Consulté sur Internet (<http://www.hindustantimes.com/Anti-SEZ-2-day-meet-at-Gorai-begins-today/Article1-479941.aspx>) le 18 juin 2011.

MARCUS, G. E., 2007, « Ethnography Two Decades After Writing Culture: From the Experimental to the Baroque », *Anthropological Quarterly*, 80, 4: 1127-1145.

a

MARESCA, S., 1998, « Les apparences de la vérité. Ou les rêves d'objectivité du portrait photographique », *Terrain*, 30. Consulté sur Internet le 19 mars 2008. (document électronique <http://terrain.revues.org/document3409.html>.)

\_\_\_\_\_1996, *La photographie. Un miroir des sciences sociales*. Paris, Montréal, L'Harmattan.

MASLOW, A. H., 1943, « A Theory of Human Motivation », *Psychological Review*, 50: 370-396

MAZZARELLA, W., 2004, « Culture, Globalization, and Mediation », *Annual Review of Anthropology*, 33: 345-367.

\_\_\_\_\_2003a, *Shoveling Smoke: Advertising and Globalization in Contemporary India*. Durham NC, Duke University Press.

\_\_\_\_\_2003b, « "Very Bombay": Contending with the Global on an Indian Advertising Agency », *Cultural Anthropology*, 18, 1: 33-71.

\_\_\_\_\_ (s.d), « Middle Class » in R. M. Dwyer, (dir.) *Keywords in South Asian Studies*. Londres, Centre of South Asian Studies, School of Oriental and African Studies, University of London. Consulté sur internet le 28 mars 2008. (document électronique <http://www.soas.ac.uk/southasianstudies/keywords/>)

MCBRIDE, S., 1980, « Preface »: xvii-xx in S. McBride (dir.) *Communication and Society, Today and Tomorrow. Many Voices One World*. London, Kogan Page, New York, Unipub, Paris, Unesco

MEHTA, U. S., 1999, *Liberalism and Empire. A Study in Nineteenth Century British Liberal Thought*. Chicago, Chicago University Press.

MILLER, R., 1997, *Magnum : Fifty Years at the Front Line*. New York, Grove Press.

MOLITOR, M, 1990, « L'herméneutique collective » : 19-36 in J. Remy et D. Ruquoy (dir.) *Méthodes d'analyse de contenu et sociologie*. Bruxelles, Publications des Facultés universitaires Saint-Louis.

- MOREL, G., 2007, « Esthétique de l'auteur », *Études photographiques*, 20: 134-147
- \_\_\_\_\_ 2003, « La figure de l'auteur. L'accueil du photoreporter dans le champ culturel français (1981-1985) », *Études photographiques*, 13: 35-55
- MUKERJEE, R., 1965, « "Rasas" as Springs of Art in Indian Aesthetics », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 24, 1: 91-96.
- MYERS, F. R., 1998, « Question de regard. Les expositions d'art aborigène australien en France », *Terrain*, 30 : 95-112.
- NARULA, S. S., 2000, « More Afterthoughts on Emergency » *Economic and Political Weekly*, 35, 39: 3450, 3535-3536.
- NATIONAL FOUNDATION FOR INDIA, 2007, *13<sup>th</sup> National Media Fellowship Programme. Giving Voice to the Unheard*. New Delhi, National Foundation for India.
- NAYAR, L., 2010, « SEZ La Guerre? », *Outlook*, 02/08/10, Consulté sur Internet (<http://www.outlookindia.com/article.aspx?266366>) le 18 juin 2011.
- NELSON, D., 2010, « Mission to India: UK stalks sub-continent's economic tiger », *The Telegraph*, 24/07/10, Consulté sur Internet ( <http://www.telegraph.co.uk/finance/globalbusiness/7908581/Mission-to-India-UK-stalks-sub-continent-economic-tiger.html>) le 18 juin 2011.
- NORDENSTRENG, K., 2001, « Epilogue »: 155–160 in N. Morris et S. Waisbord (dir.), *Media and Globalization. Why the State Matters*. Lanham, Rowman & Littlefield.
- OFFICE OF THE REGISTRAR GENERAL & CENSUS COMMISSIONER, INDIA, 2011, « Status of literacy », Consulté sur Internet (document électronique [http://censusindia.gov.in/2011-prov-results/data\\_files/mp/07Literacy.pdf](http://censusindia.gov.in/2011-prov-results/data_files/mp/07Literacy.pdf)) le 16 juin 2011.
- \_\_\_\_\_ 2010-2011, « Number of Literates & Literacy Rate », Consulté sur Internet ([http://censusindia.gov.in/Census\\_Data\\_2001/India\\_at\\_glance/literates1.aspx](http://censusindia.gov.in/Census_Data_2001/India_at_glance/literates1.aspx)) le 16 juin 2011.



\_\_\_\_\_s. d., « Census-2001 Data Online » Consulté sur Internet (<http://www.censusindia.gov.in/2011-common/censusdataonline.html>) le 2 juillet 2011.

O'REILLY, K., 2005, *Ethnographic Methods*. London, Routledge.

ORTNER, S. B., 2006, *Anthropology and Social Theory. Culture, Power, and the Acting Subject*. Durham, NC, Duke University Press.

\_\_\_\_\_1984, « Theory in Anthropology Since the Sixties », *Comparative Studies in Society and History*, 26, 1: 126-166.

PADOVANI, C., 2005, « Debating communication imbalances from the MacBride Report to the World Summit on the Information Society: an analysis of a changing discourse », *Global Media and Communication*, 1, 3: 316-338

PADOVANI, C. et K. NORDENSTRENG, 2005, « From NWICO to WSIS: another world information and communication order? », *Global Media and Communication*, 1, 3: 264-272.

PANVEL, M. et PRESS TRUST OF INDIA, 2009, « Connect 'Shining India' and 'Backward India': Rahul », *Outlook*, 08/10/09, Consulté sur Internet (<http://news.outlookindia.com/item.aspx?667395>) le 18 juin 2011.

PANZER, M., (dir.), 2005, *Things as they are*. New York, Aperture Foundation/World Press Photo

PARK, R., 1975, « Political Crisis in India, 1975 », *Asian Survey*, 15, 11: 996-1013.

PATANKAR, R. B., 1980, « Does the 'Rasa' Theory Have Any Modern Relevance ? », *Philosophy East and West*, 30, 3: 293-303.

PAUWELS, L., 1993, «The Visual Essay: Affinities and Divergences between the Social Scientific and the Social Documentary Modes», *Visual Anthropology*, 6, 2: 199-210.

PEDELTY, M., 1995, *War Stories. The Culture of Foreign Correspondents*. New York, Routledge.

PELIZZARI, M. A. (dir.) 2003, *Traces of India : Photography, Architecture, and the Politics of Representation*,

1850-1900. Montréal, Centre canadien d'architecture.

PETERSON, Mark Allen, 2010, « Getting the News in New Delhi: Newspaper Literacies in an Indian Mediascape »: 168-181 in S. E. Bird, S. E. (dir.), *The Anthropology of News & Journalism*. Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press.

\_\_\_\_\_2003, *Anthropology & Mass Communication. Media and Myth in the New Millenium*. New York, Oxford, Berghahn Books.

\_\_\_\_\_1998, « The Rhetoric of Epidemic in India: News Coverage of AIDS » *Alif: Journal of Comparative Poetics*, 18: 237-268

PELTONEN, T., 2007, « In the middle of managers. Occupational communities, global ethnography and the multinationals », *Ethnography*, 8, 3: 346-360.

PINNEY, C., 2008, *The Coming of Photography in India*. Oxford University Press, New Delhi.

\_\_\_\_\_2004, *Photos of the Gods. The Printed Image and Political Struggle in India*. New Delhi, Oxford University Press.

\_\_\_\_\_2003b, «Notes from the surface of the image. Photography, postcolonialism, and vernacular modernism»: 202-220 in C. Pinney et N Peterson (dir.), *Photography's Other Histories*. Durham and London: Duke University Press.

\_\_\_\_\_2001, «Piercing the Skin of the Idol» : 157-180 in C. Pinney et N. Thomas (dir.) *Beyond Aesthetics: Art and the Technologies of Enchantment*. Oxford, Berg.

\_\_\_\_\_1997, *Camera Indica*. Chicago, University of Chicago Press.

PINTO, L., 2002, *Pierre Bourdieu et la théorie du monde social*. Paris, Albin Michel.

PLEDGE, R., (dir.), 2004a. *Environment*. Amsterdam, World Press Photo Foundation.

\_\_\_\_\_2004b. *Gender*. Amsterdam, World Press Photo Foundation.

POIRIER, S., 2004, « La (dé)politisation de la culture? Réflexions sur un concept pluriel », *Anthropologie et Sociétés*, 28, 1: 7-21.

POOLE, D., 1997, *Vision, Race, and Modernity. A Visual Economy of the Andean Image World*. Princeton, New

Jersey, Princeton University Press.

POSTILL, J., 2010, « Introduction: Theorising Media and Practice »: 1-34 in J. Posthill et B. Bräuchler (dir.), *Theorising Media and Practice*. New York et Oxford, Berghahn Books.

\_\_\_\_\_2008, « Localizing the internet beyond communities and networks », *New Media & Society*, 10, 3: 413-431.

PRESS TRUST OF INDIA, 2004, « 'Feel Good', 'India Shining' backfired: Advani », *Outlook*, 28/05/04, Consulté sur Internet (<http://news.outlookindia.com/item.aspx?224692>) le 18 juin 2011.

PURI, B., 1995, « A Fuller View of the Emergency », *Economic and Political Weekly*, 30, 28: 1736-1744.

RAJAGOPAL, A., 1999, « Advertising, Politics, and the Sentimental Education of the Indian Consumer », *Visual Anthropology Review*, 14, 2: 14-31.

RAI, R., 2007, texte d'accompagnement à l'exposition « Raghu Rai. Relfections of India », *Rencontres d'Arles 2007*. Consulté sur Internet (document électronique [http://www.photosapiens.com/Rencontres-d-Arles-2007.html?artsuite=article\\_complet](http://www.photosapiens.com/Rencontres-d-Arles-2007.html?artsuite=article_complet)) le 17 mars 2008.

\_\_\_\_\_s. d., « Raghu Rai – Artist's Statement », Consulté sur Internet (<http://www.tasveerarts.com/photographers/raghu-rai/artists-statement/>) le 11 janvier 2011.

RAO, U., 2010, « Empowerment through Local News Making: Studying the Media/Public Interface in India »: 100-115 in S. E. Bird (dir.), *The Anthropology of News & Journalism*. Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press.

\_\_\_\_\_2008, « Writing Infotainment: Commercialisation and the Emergence of a New Style of Political Reporting », Proceedings of the Seventeenth Biennial Conference of the ASAA. Consulté sur Internet le 13 mai 2011. (document électronique [www.arts.Monash.edu.au/Mai/asaa/ursularao.pdf](http://www.arts.Monash.edu.au/Mai/asaa/ursularao.pdf).)

REDDY, G., et S. NANDA, 2009, « Hijras: An "Alternative" Sex/Gender in India. »: 275-282 in C. B. Brettell, et C. F. Sargent, *Gender in Cross-Cultural Perspective*. Upper Saddle River, New Jersey, Pearson - Prentice Hall.

RENCONTRES D'ARLES, 2007, « Umrao Singh Ser-Gil », Consulté sur Internet (<http://www.photosapiens.com/Rencontres-d-Arles-2007.html?artsuite=16>) le 11 juin 2011.

- REY-DEBOVE, J. et A. REY, 2011, *Le Nouveau Petit Robert la langue française 2011*, édition électronique consultée sur l'intranet de la Bibliothèque des sciences humaines et sociales de l'Université Laval le 2 juillet 2011.
- ROSENZWEIG, P., 1998, « Managing the New Global Workforce: Fostering Diversity, Forging Consistency », *European Management Journal*, 16, 6: 644–652.
- ROSLER, M., 2003, « In, Around, and Afterthoughts (on Documentary Photography) »: 261-274 in L. Wells (dir.), *The Photography Reader*. New York, Routledge.
- ROY, S. N., 2003, « L'étude de cas »: 159-184 in B. Gauthier (dir.), *Recherche sociale: de la problématique à la collecte des données*. Montréal, Presses de l'Université du Québec.
- ROY, S., 2002, « Moving pictures: The postcolonial state and visual representations of India », *Contributions to Indian sociology*, 36, 1-2: 233-263.
- RUBY, J., 1996, « Visual Anthropology » : 1345-1351 in D. Levinson et M. Ember (dir.), *Encyclopedia of Cultural Anthropology* Vol. 4. New York, Henry Holt and Company.
- RYAN, G. W., et H. R. BERNARD, 2003, « Data Management and Analysis Methods » : 259-309 in N. K. Denzin et Y. S. Lincoln (dir.), *Collecting and Interpreting Qualitative Materials*. London, Sage.
- SATYAN, T. S., 2005, *Alive and Clicking. A memoir*. New Delhi, Penguin Books.
- SAHAY, U., 2006, *Making News. Handbook of the Media in Contemporary India*. New Delhi, Oxford Press.
- SAHLINS, M., 1999, « What is anthropological enlightenment? Some lessons of the Twentieth Century », *Annual Review of Anthropology*, 28 : i-xxiii.
- SALGADO, S., 2004, « Be fruitful, and replenish the earth », Consulté sur Internet (<http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2004/sep/11/sebastiaosalgado.photography1>). le 20 avril 2011.

- SAVOIE-ZAJC, L., 2003, « L'entrevue semi-dirigée »: 293-316 in B. Gauthier (dir.), *Recherche sociale: de la problématique à la collecte des données*. Montréal, Presses de l'Université du Québec.
- SCHUDEL, M., 2007, « John Szarkowski, 81; Cast New Light on Photography », Consulté sur Internet (<http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2007/07/12/AR2007071202239.html>) le 3 juillet 2011.
- SCHWARTZ, D., 1992, «To Tell the Truth: Codes of Objectivity in Photojournalism», *Communication*, 13:95-109. Consulté sur Internet (document électronique <http://sjmc.cla.umn.edu/faculty/schwartz/contents/to%20tell%20the%20truth/to%20tell%20the%20truth.html>) le 27 mars 2008.
- SCHWENKEL, C., 2010, « "The Camera Was My Weapon": Reporting and Representing War in Socialist Vietnam »: 86-99 in S. E. Bird (dir.), *The Anthropology of News & Journalism*. Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press.
- SEN, A., 1997, « Population Policy : Authoritarianism versus Cooperation », *Journal of Population Economics*, 10, 1: 3-22.
- SHAH, Hemant, 2008, « Development Journalism. » in W. Donsbach (dir.), *The International Encyclopedia of Communication*. Blackwell Publishing, Blackwell Reference Online. Consulté sur Internet (document électronique [http://www.communicationencyclopedia.com/subscriber/tocnode?id=g9781405131995\\_chunk\\_g97814051319959\\_ss31-1](http://www.communicationencyclopedia.com/subscriber/tocnode?id=g9781405131995_chunk_g97814051319959_ss31-1)) le 25 septembre 2009.
- SHAPIRO, G., 2003, *Archaeologies of Vision : Foucault and Nietzsche on Seeing and Saying*. Chicago, Chicago University Press.
- SHASTRI, P., 2008, « Economy cools as inflation fears rise », *livemint.com*, 31, mai, 2008. Consulté sur Internet (édition électronique <http://www.livemint.com/2008/05/31005353/Economy-cools-as-inflation-fea.html>) le 18 juin 2011.
- SHUKLA, A., 2008, « Should private treaties be made public to newspaper readers? », *livemint.com*, 15 janvier, 2008. Consulté sur Internet (édition électronique <http://www.livemint.com/2008/01/14234923/Should-private-treaties-be-mad.html>) le 18 juin 2011.

SINGH, G., 2008, *Mumbai Moments 2008*. Mumbai, The Press Club Mumbai.

SOLOMON, R. H., 1994, «Culture, Imperialism, and Nationalist Resistance: Performance in Colonial India», *Theatre Journal*, 46: 323-347.

SPENCER, J., 2001, «Ethnography After Post-Modernism» : 443-452 in P. Atkinson, A. Coffey, S. Delamont, J. Lofland et L. Lofland (dir.), *Handbook of Ethnography*. London, Thousand Oaks, New Delhi, SAGE Publications.

STOCKING, G., 1995, *After Taylor: British Social Anthropology, 1888-1951*. Madison, University of Wisconsin Press.

SUSAN, N., 2008, «Pilgrim's Progress», *Tehelka*, 11, 5. Consulté sur Internet (édition électronique [http://www.tehelka.com/story\\_main38.asp?filename=hub220308pilgrims\\_progress.asp](http://www.tehelka.com/story_main38.asp?filename=hub220308pilgrims_progress.asp)) le 7 avril 2008.

SVASEK, M., 2007, *Anthropology, Art, and Cultural Production*. London, Ann Harbor, Pluto Press.

TAGG, J., 1993, *The Burden of Representation : Essays on Photographies and Histories*. Minneapolis, University of Minnesota Press.

THOMPSON, J. B., 2001, «Préface»: 7-51 in P. Bourdieu, *Langage et pouvoir symbolique*. Paris, Fayard.

TIMES OF INDIA GROUP, s. d., «Services », Consulté sur Internet (<http://www.timesmedianet.com/oms/userfiles/Services.aspx>) le 11 mars 2009. Depuis, ce site a été désactivé.

\_\_\_\_\_s. d., « Private Treaties », Consulté sur Internet (<http://www.timesprivatetreaties.com/>) le 11 mars 2009. Depuis, ce site a été désactivé.

VIDAL, D., 2006, «Darshan» in R. M. Dwyer, (dir.), *Keywords in South Asian Studies*. Centre of South Asian Studies, School of Oriental and African Studies, University of London. Consulté sur Internet (document électronique <http://www.soas.ac.uk/southasianstudies/keywords/>) le 28 mars 2008.

\_\_\_\_\_2003, «La migration des images. Histoire de l'art de cinema documentaire», *L'Homme*, 165: 249-266.

\_\_\_\_\_1996, «Les arts de l'image dans l'Inde contemporaine»: 527-544 in C. Jaffrelot (dir.) *L'Inde contemporaine de 1950 à nos jours*. Paris, Fayard.

WIEN, C., 2005, « Defining Objectivity within Journalism », *Nordicom Review*, 2: 3-15. Consulté sur Internet (document électronique [http://www.nordicom.gu.se/eng.php?portal=publ&main=info\\_publ2.php&ex=222](http://www.nordicom.gu.se/eng.php?portal=publ&main=info_publ2.php&ex=222)) le 11 juin 2010.

WILHAUME, A. et D. DAULET-SINGH (dir.), 2007 *India Now : Nouvelles visions photographiques de l'Inde contemporaine*. Paris, Textuel.

WILK, R. R., 2002, « "It's Destroying a Whole Generation": Television and Moral Discourse in Belize. »: 286-298 in K. Askew et R. R. Wilk (dir.), *The Anthropology of Media. A Reader*. Malden, Massachusetts, Blackwell Publishers.

WILLUMSUN, G. G., 1992, *W. Eugene Smith and the Photographic Essay*. Cambridge, Cambridge University Press.

WORLD PRESS PHOTO, 2010, « Contest facts, 2009 », Consulté sur Internet (<http://www.archive.worldpressphoto.org/2009>) le 11 avril 2011.

\_\_\_\_\_ s. d., « Home », Consulté sur Internet (<http://www.worldpressphoto.org/>) 2 juillet 2011.

\_\_\_\_\_ s. d., « Training programs », Consulté sur Internet ([http://www.worldpressphoto.org/index.php?option=com\\_content&task=view&id=995&Itemid=75&bandwidth=high](http://www.worldpressphoto.org/index.php?option=com_content&task=view&id=995&Itemid=75&bandwidth=high)) le 17 décembre 2007.

\_\_\_\_\_ s. d., « Workshops », Consulté sur Internet ([http://www.worldpressphoto.org/index.php?option=com\\_content&task=view&id=994&Itemid=75&bandwidth=high](http://www.worldpressphoto.org/index.php?option=com_content&task=view&id=994&Itemid=75&bandwidth=high)) le 10 mai 2011.

\_\_\_\_\_ s. d., « 150 Years of Photojournalism », *World Press Photo Educational intranet*, Récupéré sur l'intranet de WPP sur autorisation de Maarten Koets au cours du mois de novembre 2008.

\_\_\_\_\_ s. d., « Ara Güler », *World Press Photo Educational intranet*, Récupéré sur l'intranet de WPP sur autorisation de Maarten Koets au cours du mois de novembre 2008.

\_\_\_\_\_ s. d., « Composition », *World Press Photo Educational intranet*, Récupéré sur l'intranet de WPP sur autorisation de Maarten Koets au cours du mois de novembre 2008.

\_\_\_\_\_ s. d., « Editorial Values », *World Press Photo Educational intranet*, Récupéré sur l'intranet de WPP sur autorisation de Maarten Koets au cours du mois de novembre 2008.

\_\_\_\_\_ s. d., « Editors and Assignments », *World Press Photo Educational intranet*,

Récupéré sur l'intranet de WPP sur autorisation de Maarten Koets au cours du mois de novembre 2008.

\_\_\_\_\_ s. d., « Elliot Erwitt », *World Press Photo Educational intranet*, Récupéré sur l'intranet de WPP sur autorisation de Maarten Koets au cours du mois de novembre 2008.

\_\_\_\_\_ s. d., « Henri Cartier-Bresson », *World Press Photo Educational intranet*, Récupéré sur l'intranet de WPP sur autorisation de Maarten Koets au cours du mois de novembre 2008.

\_\_\_\_\_ s. d., « Index », *World Press Photo Educational intranet*, Récupéré sur l'intranet de WPP sur autorisation de Maarten Koets au cours du mois de novembre 2008.

\_\_\_\_\_ s. d., « Mary Ellen Mark », *World Press Photo Educational intranet*, Récupéré sur l'intranet de WPP sur autorisation de Maarten Koets au cours du mois de novembre 2008.

\_\_\_\_\_ s. d., « Role of the Journalist », *World Press Photo Educational intranet*, Récupéré sur l'intranet de WPP sur autorisation de Maarten Koets au cours du mois de novembre 2008.

\_\_\_\_\_ s. d., « Robert Capa », *World Press Photo Educational intranet*, Récupéré sur l'intranet de WPP sur autorisation de Maarten Koets au cours du mois de novembre 2008.

\_\_\_\_\_ s. d., « Susan Meiselas », *World Press Photo Educational intranet*, Récupéré sur l'intranet de WPP sur autorisation de Maarten Koets au cours du mois de novembre 2008.

\_\_\_\_\_ s. d., « W. Eugene Smith », *World Press Photo Educational intranet*, Récupéré sur l'intranet de WPP sur autorisation de Maarten Koets au cours du mois de novembre 2008.

\_\_\_\_\_ s. d., « What is News? », *World Press Photo Educational intranet*, Récupéré sur l'intranet de WPP sur autorisation de Maarten Koets au cours du mois de novembre 2008.

WORLD PRESS PHOTO ARCHIVES, Consulté sur Internet (<http://www.archive.worldpressphoto.org/>) en janvier 2011.



## **Annexe**

Illustrations et photographies