

**Focales**

2 | 2018

**Le recours à l'archive**

---

## **Quelle visibilité pour l'exode de masse ?**

Vincent Lavoie

---

### **Éditeur**

Publications de l'Université de Saint-Étienne

### **Édition électronique**

<https://focales.univ-st-etienne.fr/index.php?id=2173>

ISSN 2556-5125

### **Référence électronique**

Vincent Lavoie, « Quelle visibilité pour l'exode de masse ? » : *Focales* n° 2 : *Le recours à l'archive*, mis à jour le 13/06/2018, URL : <https://focales.univ-st-etienne.fr/index.php?id=2173>

---

© Focales, Université Jean Monnet – Saint-Étienne

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des règles de la propriété intellectuelle et artistique. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur.

# Quelle visualité pour l'exode de masse ?

---

Vincent Lavoie

La crise migratoire des réfugiés syriens et irakiens n'aura pas échappé à l'attention des fleurons institutionnels du photojournalisme d'actualité. Outre les « chefs-d'œuvre » du photojournalisme, l'iconographie de cette crise compte des images « amateur » réalisées par les réfugiés eux-mêmes, au gré d'itinéraires et d'itinérances complexes dessinant une cartographie mouvante de la migration. Des images dont la sincérité et la valeur démonstrative ont inspiré certains grands réseaux (*Exodus : Our Journey to Europe*, BBC, 2016) qui ont perçu en celles-ci les expressions d'une authenticité retrouvée. Puis, des propositions artistiques se sont appropriées des technologies militaires capables de dresser la cartographie thermique des flux migratoires (Richard Mosse, *Incoming*, 2016), tout en interrogeant la place du spectateur face à cette forme de prédation visuelle. Quelles topographies de la migration ces trois modes de production visuels – journalistique et canonique, amateur et diasporique, militaire et artistique – établissent-ils ? Quelles opérativités politiques reconnaître à chacun de ces régimes représentatifs ? C'est à l'étude des topiques, croyances et perspectives critiques rencontrés au sein de cette triangulation visuelle de l'exode que cet article est consacré.

## Crise migratoire et vertus cardinales du photojournalisme

World Press Photo, Pulitzer, National Press Photographers Association, Best of Photojournalism, tous les concours de photojournalisme de l'année 2016 ont porté au sommet de leur palmarès des images de la crise migratoire. Le nombre de photographies portant sur ce sujet soumis au Pictures of the Year International, un concours placé sous le patronage du Reynolds Journalism Institute [1], fut si important qu'il fallut créer pour l'occasion une catégorie spécifique – *Exodus* – où pas moins de neuf photographes se sont distingués. Plusieurs photojournalistes de renom [2] ont ainsi perçu en la crise migratoire un événement susceptible de mettre en exergue les valeurs canoniques du métier : humanisme du sujet, forte teneur événementielle des images, empathie du photographe [3]. Certaines des photographies couronnées au cours de 2016 étaient à cet égard particulièrement démonstratives. Ainsi, par exemple, celle prise par Warren Richardson, lauréat du *World Press Photo of the Year*, montrant un père confiant son enfant à des mains salvatrices lors d'une migration nocturne.

- 
1. Cet institut est rattaché à l'University of Missouri. L'école de journalisme de cette université joua un rôle tutélaire dans la reconnaissance académique du photojournalisme. Clifton C. Edom attribue même à Frank Luther Mott – lequel prit la direction de cette école en 1942, siège du POYI (alors appelé le *Fifty-Print Exhibition Contest*) créé en 1944 – la paternité du terme *photojournalism*. Voir Clifton C. EDOM, *Photojournalism. Principles and Practices*, Dubuque, Wm. C. Brown Company Publishers, 1976, p. 41.
  2. Liste non exhaustive des photographes ayant reçu en 2016 un prix pour un sujet relatif à la crise migratoire : Mauricio Lima, Sergey Ponomarev, Tyler Hicks et Daniel Etter/*New York Times* (Pulitzer) ; Fabio Bucciarelli/MeMo (POYI) ; Warren Richardson/freelance (WPPA) ; Moises Saman et Alex Majoli/Magnum/MSNBC (NPPA) ; enfin, James Nachtwey (TIME's Best Photojournalism of 2016)
  3. Pour une étude critique des axiologies du photojournalisme, voir Vincent LAVOIE, *Photojournalismes. Revoir les canons des images de presse*, Paris, Hazan, 2010.

La scène se déroule à la frontière entre la Serbie et la Hongrie, dans la nuit du 28 août 2015. Le gouvernement hongrois vient d'ériger à la hâte un mur de barbelés visant à empêcher un groupe de réfugiés syriens, irakiens et afghans de pénétrer en territoire européen. Il est trois heures du matin, cela fait plus de cinq heures que le photographe et les réfugiés jouent au chat et à la souris avec les forces de l'ordre hongroises. La photographie est prise sans autre éclairage que celui de la lune. « Impossible, rappelle le photographe, d'utiliser un flash, car la police était en train de les chercher et je les aurais trahis [4]. » Cette photographie est donc à la fois une réussite technique – photographier sans éclairage adéquat – et la marque d'une prise de position éthique – prendre parti, ne pas trahir. L'image floue, charbonneuse, qui aurait pu en d'autres circonstances être jugée quelconque sur le plan formel, incarne en vérité l'engagement moral d'un photographe soucieux de préserver la clandestinité des migrants. *Hope for a new life* est une image hautement symbolique dont les ressorts rhétoriques reposent sur une série d'éléments contrapuntiques : la fragilité de l'enfant et le tranchant des rasoirs, l'identité des protagonistes – qui est donc le père ? l'homme dont on voit le visage ? celui demeuré dans la pénombre ? – ou encore l'ambiguïté actancielle de la scène – dans quel sens l'action se déroule-t-elle ? vers ici ? vers là-bas ? Telle est l'ambivalence, mais surtout la puissance de cette image où l'enfant, endormi sur la ligne de partage des états, soutenu par toutes ces mains bienfaitrices, s'impose comme une figure allégorique de l'exil. Ainsi représenté, l'enfant met en lumière l'utopie d'une mobilité non entravée des individus, ce mirage des années 1990 que les états ne cessent depuis lors de dissiper par le fractionnement des territoires, l'érection de murs et le durcissement des réglementations [5]. La photographie de Richardson, ainsi que le suggère son titre, se présente néanmoins comme le symbole d'une résistance humaniste face à la raison d'État.

La méritocratie du photojournalisme carbure à ce subtil mélange de bienfaisance et de singularité esthétique. À cet égard, l'année 2016 ne fut pas plus exceptionnelle qu'une autre. La guerre du Vietnam en 1972, le génocide au Rwanda en 1994, la guerre du Kosovo en 1999 ou le Tsunami en 2005 furent également générateurs d'images pathétiques et d'icônes de compassion. De fait, les images lauréates réalisées lors de ces événements ont en commun d'avoir donné lieu à l'expression de discours outragés et réprobateurs, à des manifestations de solidarité envers des populations meurtries ou encore à des commentaires attestant du pouvoir d'influence de celles-ci [6]. La vocation première de ces concours consiste à conforter, au moyen de la mise en valeur d'images emblématiques, l'utilité sociale du photojournalisme.

Le millésime 2016 se distingue néanmoins sur un point fondamental. Car l'exode de masse n'est pas un sujet tout à fait comme les autres. On lui doit en effet d'avoir porté sur les fonts

---

4. « *I was exhausted by the time I took the picture. It was around three o'clock in the morning and you can't use a flash while the police are trying to find these people, because I would just give them away. So I had to use the moonlight alone.* » Cité in Jess DENHA et Iwona KARBOWSKA, « World Press Photo 2016 winners : Warren Richardson takes top prize with powerful refugees picture », *The Independent*, 19 février 2016. En ligne : <<http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/photography/world-press-photo-2016-winners-warren-richardson-takes-top-prize-with-powerful-refugees-picture-a6884501.html>>

5. Voir notamment T. J. DEMOS, *The Migrant Image. The Art and Politics of Documentary during Global Crisis*, Durham & London, Duke University Press, 2013.

6. Au sujet de l'influence présumée des icônes photojournalistiques sur le cours des événements, voir Camille ROUQUET, *Les Icônes du Vietnam et leur pouvoir. Mécanismes de consécration des images photographiques et rhétorique de l'influence des médias depuis la guerre du Vietnam*, thèse de doctorat, Université Paris Diderot – Paris 7, 2017. Pour un compte rendu de celle-ci, voir André GUNTHERT, « La matrice du Vietnam et le photojournalisme », *L'Image sociale. Carnet de recherches*, 9 janvier 2018. En ligne : <<https://imagesociale.fr/5339>>

baptismaux les plus hautes aspirations du photojournalisme d'actualité. Lors de la guerre civile espagnole, avec notamment Robert Capa, nouvelle figure tutélaire du photojournalisme de guerre, qui abreuve la presse illustrée en tropes visuels inédits de la migration : colonnes de réfugiés, déplacements vers des camps d'internement, infrastructures sanitaire et alimentaire, etc. Dans la foulée de la grande dépression, avec Dorothea Lange, chef de file de la photographie sociale américaine, qui publie avec Paul Taylor *An American Exodus*, un ouvrage documentant le déplacement vers la côte ouest de 300 000 Américains [7]. Largement diffusées par l'édition illustrée alors arrivée à pleine maturité, les images de Capa et Lange, pour ne nommer que ceux-ci, ont institué des modèles figuratifs, définis des postures éthiques et imputé des rôles aux images de presse, dont celui, critiqué par certains historiens marxistes de la photographie, de sentimentaliser la preuve visuelle [8]. L'exode de masse a ainsi partie liée avec les origines historiques du photojournalisme d'obédience sociale et humanitaire. Les photographes ainsi que les principaux acteurs de la profession ne sont pas sans connaître cet héritage, si bien que la présence dominante du thème de l'exode parmi les lauréats de 2016 procède, entre autres, de la résurgence de ce moment fondateur. Celle-ci se caractérise par des reprises plus ou moins littérales des motifs phares de l'exode – migrants escortés par les forces de l'ordre (Sergey Ponomarev), familles de réfugiés installées dans des camps de fortune ou groupes de personnes massées aux abords d'un poste-frontière (Petros Giannakouris), auxquels s'ajoutent des sujets plus spécifiques à la crise migratoire actuelle – débarquement de migrants sur les côtes des îles de Lesbos ou de Lampedusa (Antonio Masiello), corps inanimés sur les berges (Mauricio Lima), amoncellements de vestes de sauvetage abandonnées.

C'est, toutefois, à travers la proximité physique que le photographe entretient avec son sujet, signature visuelle de son engagement envers autrui, que les références aux images historiques apparaissent les plus manifestes. Gros plans sur les visages en détresse, prises de vue réalisées dans le tumulte d'un débarquement ou dans la cohue provoquée par une répression policière, ces attestations photographiques de la contiguïté visent à assimiler le photographe à un témoin de l'événement, un statut hautement valorisé par la profession. Un cliché réalisé par Tyler Hicks, lauréat en 2016 d'un prix Pulitzer dans la catégorie « *Breaking News Photography* », est à cet égard exemplaire. La photographie montre l'arrivée sur les côtes de l'île de Lesbos d'un groupe de migrants parti de Turquie. Hicks est avec eux, dans l'eau, ou du moins sur les pierres du littoral frappées par les flots. Il en est éclaboussé. Une goutte d'eau est projetée sur l'objectif de son appareil, ainsi que l'atteste cette auréole floutant une partie de l'image, en haut à gauche. De même que les flous de bougé, les cadrages imparfaits et les mises au point approximatives rendent compte de la dimension phénoménologique d'une prise de vue réalisée dans la précipitation ou la clandestinité [9] ; cette goutte d'eau marque l'image du sceau d'une urgence faisant écho au sujet

---

7. Dorothea LANGE et Paul TAYLOR, *An American Exodus : A Record of Human Erosion*, édition par Sam Stourdézé, Paris, JeanMichelPlace, « Histoire Figurée », 1999. Voir également, Jan GOGGANS, *California on the Breadlines : Dorothea Lange, Paul Taylor, and the Making of a New Deal Narrative*, Los Angeles, University of California Press, 2010

8. C'est en substance ce que soutient John Tagg en déplorant que « *the status of the official document as proof transformed the flat rhetoric of evidence into an emotionalised drama of experience* ». John TAGG, *The Burden of Representation. Essays on Photographies and Histories*, London, Macmillan, 1988, p. 12. Voir également Caroline BROTHERS, « Refugees and the Limitations of Documentary », in *War and Photography. A Cultural History*, London, Routledge, 1997, p. 141-160.

9. Voir l'analyse que Georges Didi-Huberman consacre à ces fameuses quatre prises de vues réalisées à Auschwitz en août 1944 par des membres de la Résistance polonaise. Georges DIDI-HUBERMAN, « Quatre bouts de pellicule arrachés à l'enfer », in *Images malgré tout*, Paris, Minuit, 2003, p. 11-28.

même de la représentation. Les scories et accidents affectant la facture des images photographiques font partie de l'arsenal des artifices rhétoriques dont usent à foison les photographes de presse. Ceux-ci sont réputés mâtiner les vues d'un vernis d'authenticité. Capa l'aurait parfaitement compris : « Si l'on désire avoir un bon cliché en pleine action, il est indispensable de ne pas avoir une mise au point trop rigoureuse [10]. »

## L'autorité auctoriale du migrant

L'exode de masse apparaît ainsi aux origines d'une conception de l'excellence photojournalistique indexée à la probité éthique du photographe. Tributaire de la réputation, et plus encore peut-être de la sincérité de son auteur, cette probité, gage de l'authenticité des images, n'est cependant aucunement l'apanage des seuls photographes de profession. Les amateurs, entre autres parce qu'ils sont dits ignorants des « trucs » du métier et des systèmes de valeurs régissant le domaine, concurrencent sur ce plan les professionnels. Plus que ces derniers, les amateurs, ou même le simple usager de téléphonie portable pour qui la photographie n'est peut-être même pas un loisir, sont crédités d'une sincérité d'intention, à laquelle peu de photographes aguerris peuvent prétendre.

La crise migratoire aura permis de vérifier à nouveau ce vieux principe [11], tout en l'actualisant de manière inédite. Inédite, car la crise migratoire a généré son propre système de production iconographique, à la faveur de l'usage extensif de smartphones assurant la diffusion des images réalisées par les migrants eux-mêmes. Celles-ci dominent en nombre le répertoire visuel de l'exode. Cette abondante production est attribuable à plusieurs facteurs. Le premier est d'ordre technique et statistique. Un rapport de 2016 produit par *The Open University* et *France Médias Monde* nous apprend en effet que 98 % de la population du Moyen-Orient et d'Afrique du Nord possède un téléphone portable, dont la très grande majorité sont des smartphones permettant de relayer sur les réseaux sociaux les images prises au cours de la migration [12]. Sur l'échelle des priorités, la possession d'un téléphone portable en bon état de marche supplante l'approvisionnement en nourriture et la recherche d'hébergement. C'est dire toute l'importance que revêt semblable technologie en situation d'itinérance. L'appareil de prédilection est un Samsung, car celui-ci permet le remplacement des batteries déchargées, chose impossible avec un iPhone. La recherche de sources de connexion Wifi, de points de vente de cartes Sim au gré des changements d'indicatifs ou de postes de recharge des appareils participe également de la logistique de la migration. Le Haut-Commissariat des Nations Unies pour les Réfugiés a pris acte de ce fait en distribuant aux

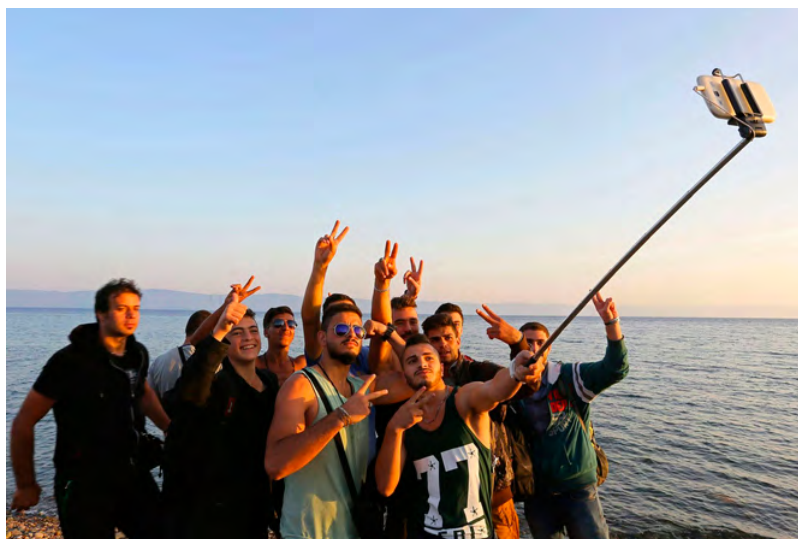
10. Ces paroles ont été rapportées par le journaliste O'Dowd Gallagher, correspondant pour le *London Daily Express* au moment de la guerre civile espagnole, lors d'un entretien avec Phillip Knightley, principal contradicteur de Capa. La prudence invite donc à les juger avec circonspection. Phillip KNIGHTLEY, *Le Correspondant de guerre, de la Crimée au Vietnam. Héros ou propagandiste ?*, Paris, Flammarion, 1976, p. 181.

11. L'authenticité des images réalisées par les photographes non professionnels est reconnue dès la Première guerre mondiale alors que des hebdomadaires illustrés publient appels à contributions et concours à l'attention des amateurs. Les commémorations du centenaire du conflit ont d'ailleurs donné lieu à la publication d'ouvrages attestant de ce fait. Voir notamment, Frantz ADAM, *Ce que j'ai vu de la Grande Guerre*, Paris, La Découverte, 2013.

12. Marie GILLESPIE et al., *Mapping Refugee Media Journeys. Smartphones and Social Media Networks*, The Open University/France Médias Monde, 13 mai 2016. En ligne : <[https://www.open.ac.uk/ccig/sites/www.open.ac.uk/ccig/files/Mapping%20Refugee%20Media%20Journeys%202016%20May%20FIN%20MG\\_0.pdf](https://www.open.ac.uk/ccig/sites/www.open.ac.uk/ccig/files/Mapping%20Refugee%20Media%20Journeys%202016%20May%20FIN%20MG_0.pdf)>

réfugiés syriens en Jordanie 33 000 cartes Sim et 85 000 lanternes solaires permettant la recharge des appareils portables. Il importe aux migrants de posséder ce que les auteurs de ce rapport appellent un « capital-réseau », à savoir un bouquet de ressources technologiques nécessaires à la communication entre personnes, à la planification des itinéraires et à la protection des populations.

Un second facteur expliquant l'importance quantitative et stratégique de cette iconographie de la migration tient à la diversité des usages auxquels répond cette production visuelle : maintien par l'envoi et la réception d'images d'un lien permanent avec des proches en situation de migration ou demeurés dans leur pays d'origine, documentation de l'exode et constitution d'une archive visuelle personnelle, consignation à des fins testimoniales et juridiques des violences observées ou subies, planification et vérification des itinéraires, liaison avec les passeurs et les services d'urgence (personnel de la santé, ONG, gardes côtières, etc.). La réalisation d'images par les réfugiés eux-mêmes s'inscrit en ce sens à l'intérieur d'une stratégie globale de survie.



› Anonyme, Refugees capture their celebration on safely reaching Eftalou beach in Lesbos Island, Greece, 2015 © Anadolu.

Les vues les plus éloquentes sont sans contredit les *selfies* que les réfugiés réalisent à des moments clés de leur périple : débarquement sur la terre ferme, arrivée en zone sécurisée ou passage frontalier réussi. Forme avérée de l'attestation personnelle, les *selfies* apportent en définitive la preuve que les migrants sont toujours en vie. L'autoreprésentation s'est d'ailleurs imposée comme un topique visuel fort des iconographies de la migration. Plusieurs agences de presse ont diffusé des images montrant des hommes et des femmes en train de se photographier ainsi dans des attitudes conformes aux pratiques sociales de la photographie numérique. Or, ces images ont donné lieu à des interprétations potentiellement préjudiciables aux migrants. Des blogueurs manifestement hostiles aux politiques d'accueil des réfugiés ont, par exemple, mis en doute l'indigence de ces personnes en signalant le prix des smartphones qu'ils avaient entre



les mains<sup>[13]</sup>. C'était bien mal connaître l'importance du rôle joué par cette technologie dans le processus de migration. D'autres, mieux intentionnés toutefois, ont craint que la diffusion de ces photographies montrant des migrants retournant vers eux-mêmes des téléphones portables puisse donner l'impression que la technologie peut atténuer leur drame, occultant ainsi les racines politiques du problème<sup>[14]</sup>.

Cette vision techno-optimiste de la crise migratoire teinte *Exodus : Our Journey to Europe*, un film documentaire en trois épisodes que la BBC diffusa à l'automne 2016. Mettant en relief la valeur exemplaire de ce « capital réseau » et le rôle instrumental joué par les technologies portables dans le processus de migration, *Exodus* est un film réalisé en partie à partir d'images produites par les migrants eux-mêmes, notamment lors d'une traversée de la mer Égée au départ de la Turquie.



➤ Affiche publicitaire du documentaire *Exodus : Our Journey to Europe*, 2016 © BBC2/KeoFilms.

Une double ambition préside à la réalisation de ce documentaire produit par James Bluemel et Ihab Azzam : d'une part, reconnaître aux migrants une autorité auctoriale et une légitimité testimoniale en leur confiant le soin de représenter eux-mêmes la réalité de l'exode ; d'autre part, obtenir des images inédites, prises au plus près des événements, et réalisées dans des conditions excluant par principe la présence de photojournalistes professionnels, du moins pour ce qui concerne les scènes filmées dans les embarcations de fortune. La première ambition procède d'une éthique de la représentation fondée sur la reconnaissance d'une légitimité de points de vue et d'une authenticité des regards ; la seconde témoigne de l'insatiable appétit des médias de masse pour les images exclusives et plus encore pour les clichés « amateurs », cette forme de photo-vérité, cet art brut du photojournalisme. La valeur d'authenticité attribuée à ces images apparaît en l'occurrence si certaine, que toute l'esthétique du film s'en trouve affectée.

13. Le site chrétien *Homespun Vine*, animé par deux personnes s'efforçant de conjuguer amour du Christ et passion pour l'information, est à cet égard édifiant. Voir « Syrian Refugees Using Expensive Phones To Take Selfies Upon Arriving In Europe », 5 septembre 2015. <<http://homespunvine.com/2015/09/05/>>

14. Cette opinion est notamment celles des auteurs du rapport précédemment cité : Marie GILLEPSIE et al., *Mapping Refugee Media Journeys*, op. cit., p. 38.

De fait, la facture de ce documentaire est conçue de telle sorte que l'on peine à distinguer les images prises par les migrants de celles réalisées par la production. Les personnes migrantes doivent en permanence évoluer dans la clandestinité, en optant pour des déplacements nocturnes, en empruntant des itinéraires non balisés, en recourant aux services de passeurs, etc. Échapper à la détection est une nécessité. Il importe en effet de ne pas être repéré, y compris lors de ces pérégrinations technologiques, que ce soit en communiquant par l'intermédiaire d'applications cryptées telles WhatsApp ou Viber, en usant de pseudos sur Facebook ou Twitter, ou en utilisant de multiples cartes SIM prépayées. Dans ce film, le caractère indiscernable des images migrantes procède d'une métaphorisation de la discrétion que doivent observer leurs auteurs. Les images y sont présentes, mais de manière clandestine, non pas en tant qu'elles seraient illégales, mais secrètes. Une clandestinité esthétique et non pas juridique puisque l'identité des protagonistes du film est clairement établie.

De cette harmonisation esthétique responsable de l'indistinction des sources visuelles découle deux principales observations. La première a trait aux régimes de valeurs auxquels l'information visuelle est soumise. L'exemple des prix de photojournalisme le démontre, les images de presse se singularisent à travers leurs façons de réaffirmer un certain nombre de canons institués au fil du temps. L'excellence photojournalistique est en ce sens beaucoup une affaire de déférence. Rien de cela dans le documentaire de la BBC où aucune axiologie ne vient établir de hiérarchie parmi les sources visuelles employées. Les images des migrants ne sont ni mieux ni moins bien réalisées que celles de la production. La seconde observation concerne justement cette indistinction esthétique et la valeur éthique qui lui est associée. Cette indécidabilité est surtout attribuable au fait que la production a singé les esthétiques de la vidéo amateur, comme s'il y avait, à travers cet acte volontaire de déqualification professionnelle, un quelconque prestige à obtenir. En procédant ainsi, Bluemel et Azzam suivent une tendance marquée du secteur de l'édition qui espère « réenchanter » le domaine de l'information visuelle en mimant les attributs d'authenticité des imageries amateur <sup>[15]</sup>.

On comprend dès lors que c'est à une éthique du témoignage, plus précisément aux formes de l'attestation personnelle, que l'on fait appel. Sur ce point, *Exodus* ne se distingue guère des images de presse lauréates qui, afin de susciter l'empathie du spectateur, mettent l'accent sur des histoires individuelles ou mettent en scène des interactions subjectives entre photographes et migrants. Les images de Warren Richardson et de Tyler Hicks sont à cet égard exemplaires. De la même manière, *Exodus* traite de la crise migratoire en suivant le parcours de quatre migrants – Hassan, Isra'a, Ahmad et Sadiq – dont les biographies sont reproduites sur la page Web de la production <sup>[16]</sup>. La personification du drame de l'exode apparaît ici comme la condition nécessaire

---

15. Cette tendance fait son apparition au début des années 2000. Plus qu'un simple pourvoyeur d'images amateur, le téléphone portable s'impose alors comme une plateforme de diffusion mobile, le point nodal d'une nouvelle économie de l'information, mais aussi l'instrument d'une redéfinition des compétences photojournalistiques, voire l'agent d'une relégitimation de la photographie de presse. Voir Andy PLESSER, « New York Times Staffer Using Apple iPhone 4 for Video News Gathering, "A Huge Game Changer" Says Paper's Video Chief », 1<sup>er</sup> février 2011 : <<http://www.beet.tv/2011/02/iphone4nytimes.html> ; « Wall Street Journal Deploying iPhone 4 Globally for News Gathering and Live Streaming »>, 10 mai 2011, <<http://www.beet.tv/2011/05/wsji-phone.html> ; et Joel GUNTHER, « BBC developing new iPhone app for field reporters », 14 juin 2011 : <<http://www.journalism.co.uk/news/bbc-developing-new-iphone-app-for-field-reporters/s2/a544714/>>

16. <<http://www.bbc.co.uk/programmes/articles/kY8dKDD7INV7lpzdctQGf6/the-stories-behind-the-journeys>>



à l'établissement d'une « situation dialogale [17] » où le témoin, en l'occurrence le migrant, atteste devant autrui, à savoir le spectateur, de la véracité de son expérience. Le film de la BBC laisse ainsi peu de liberté au spectateur, puisqu'il le contraint à ce rôle d'accréditeur de la parole du témoin. Un impératif éthique sous-tend le rapport que nous entretenons avec ces images, usant abondamment des rhétoriques visuelles de la probité testimoniale. Il en va de même des images de presse où la présence du photographe – inféodée à la situation enregistrée – incorpore par procuration le spectateur.

### **Incoming (2016) ou la prédation visuelle réflexive**

On connaît ce fameux adage de Robert Capa, mot d'ordre devenu vertu cardinale du photojournalisme d'actualité : « Si vos photos ne sont pas assez bonnes, c'est que vous n'êtes pas assez près ». Et si cet impératif de proximité ne suffisait plus à rendre compte de la complexité des rapports ? En 2014, le photographe Richard Mosse et le réalisateur Trevor Tweeten assistèrent au déroulement d'opérations militaires nocturnes menées dans la ville syrienne de Dabiq, située à une dizaine de kilomètres de la frontière avec la Turquie. Installés sur une colline, les deux artistes ont pu observer, par le truchement d'une caméra thermique capable de restituer la moindre source de chaleur à plus de trente kilomètres, l'ensemble des actions : le tracé des missiles lancés contre des positions ennemies, les incendies provoqués par les bombes et même le mouvement des troupes de Daech fuyant les attaques, autant d'actions peu visibles la nuit, voire imperceptibles, mais auxquelles l'instrument militaire conférait une luminescence inédite.



› Richard Mosse, *Incoming*, 2015-2016.

Vue d'exposition, Barbican Art Gallery, Londres, 2016

© Tristan Fewings/Getty Images for Barbican Art Gallery.

17. Paul RICŒUR, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000, p. 205.

Cette expérience est au fondement de l'œuvre *Incoming*, une installation vidéo multi-écrans de 52 minutes présentée au printemps 2017 à la Barbican Art Gallery à Londres [18]. Pour la réalisation de cette œuvre, Mosse et Treven ont utilisé cette même technologie militaire prohibée, qu'ils ont appliquée à de tout autres sujets : mouvements migratoires de populations, opérations de sauvetage en mer, groupes de réfugiés en situation d'attente ou individus exécutant des gestes coutumiers. Dans l'œuvre, les réfugiés ne sont pas tant visibles que thermodétectables, au même titre que les véhicules qui les transportent, les vêtements qui les couvrent ou l'eau qui les engloutit. Tout y est affaire d'indice thermique : la profonde noirceur du pot d'échappement d'une voiture, la tache sombre d'un souffle passant au travers d'une étoffe ou encore ces empreintes de mains contrastant avec la blancheur d'un corps en hypothermie ou peut-être mort.



► Richard Mosse, *Incoming*, 2015-2016. Photogramme  
 © Richard Mosse, Jack Shainman Gallery, New York and carlier|gebauer, Berlin.



► Richard Mosse, *Incoming*, 2015-2016. Photogramme  
 © Richard Mosse, Jack Shainman Gallery, New York and carlier|gebauer, Berlin.

---

18. Les éditions Mack ont publié pour cette occasion l'ouvrage éponyme *Incoming*, Londres, Éditions Mack, 2017.

Cette technologie génère des images où les visages sont redessinés au gré de leurs modulations caloriques. C'est ainsi que la sueur d'un front ou la chaleur d'une respiration remodelent les physionomies jusqu'à les rendre méconnaissables. Certains sujets ont les traits étrangement boursoufflés, une bouche d'encre, des orbites sans yeux, une peau bariolée comme un motif de camouflage. Les extrémités et autres parties excentrées du corps – doigts, nez, oreilles, cils, cheveux –, parce qu'elles sont peu ou pas du tout irriguées de sang, présentent une tonalité claire, parfois même brillante, contrastant vivement avec celle, beaucoup plus sombre, des portions plus massives de l'anatomie. Ainsi dénaturées, ces personnes s'imposent à notre regard comme dépourvues de cette main tendue qu'est le visage.

*Incoming* dresse une surprenante cartographie thermique de l'exode de masse, au moyen d'une technique d'abord conçue pour détecter, traquer et cibler. Que penser de ce renversement des usages sachant que les emplois militaires et civils de la thermographie sont subordonnés à des visées sécuritaires ? Opérationnelles de nuit comme de jour, capables de flairer une source de chaleur à travers la fumée, la brume ou la poussière, les caméras thermiques sont de redoutables instruments de détection et de mort. Au moment même où Mosse conçoit son œuvre, elles continuent d'être utilisées à des fins de contrôle et de répression des populations migrantes – par les services policiers slovènes qui suivent les mouvements nocturnes de population ou par les autorités de certaines municipalités britanniques dans le but de débusquer les sites d'hébergement illégaux [19]. L'industrie civile de la surveillance vante les mérites de cette technologie pour la répression du crime et de la délinquance en insistant sur la visibilité augmentée que procure ce dispositif, tout en mettant en garde la population contre ses usages délictueux, en donnant pour exemple cette lecture des résidus thermiques laissés sur les touches du clavier d'un distributeur de billets ATM [20]. Le recours à la surveillance thermographique permet d'assurer une couverture permanente des faits et des situations, accomplissant ainsi le fantasme d'une visibilité panoptique du monde. Une visibilité dont le privilège est cependant essentiellement réservé aux autorités policières, aux sociétés privées et aux états. Mosse a ainsi recouru à une technologie reposant sur le principe d'une visibilité inéquitable ; les uns – les militaires et les autorités policières – voient tout sans jamais être vus, tandis que les autres – l'ennemi et les réfugiés – sont privés de la vue de ceux qui les regardent. Mais alors qu'une distance de plusieurs kilomètres sépare normalement les observateurs et les observés, empêchant ainsi toute possibilité d'interactions directes entre les protagonistes, Mosse abolit ce hiatus, en se situant à proximité de ses sujets, comme le ferait un photojournaliste. Plusieurs plans rapprochés attestent en effet de cette contiguïté propre aux pratiques testimoniales de la photographie. L'instrumentation atypique employée par l'artiste et ses assistants aura d'ailleurs tôt fait de les distinguer des autres photographes présents sur les lieux. Objet de curiosité de la part des réfugiés, la caméra thermique devenait le motif d'un rapport interactionnel, fait inusité pour ce dispositif de prédation visuelle conçu pour échapper à

- 
19. Martin ROBINSON et Mark DUELL, « Revealed : Up to 6,000 'beds in sheds' set-up by rogue landlords are found by spy plane's thermal image camera », *Daily Mail*, 31 juillet 2013. En ligne : <<http://www.dailymail.co.uk/news/article-2381451/Slough-spy-plane-detects-6-000-illegal-beds-sheds-thermal-imaging.html>> ; Jennifer NEWTON et Stephanie LINNING, « Migrants marching through the night : Incredible thermal images show vast river of humanity snaking for miles through Slovenia », *Daily Mail*, 24 octobre 2015 En ligne : <<http://www.dailymail.co.uk/news/article-3287510/Refugee-children-resorting-survival-sex-pay-people-smugglers-claims-record-56-000-migrants-land-Greece-just-six-days.html>>
20. Keaton MOWERY, Sarah MEIKLEJOHN, Stefan SAVAGE, « Heat of the moment : Characterizing the efficacy of thermal camera-based attacks », *WOOT'11 Proceedings of the 5th USENIX conference on Offensive technologies*, 2011. En ligne : <<https://cseweb.ucsd.edu/~kmowery/papers/thermal.pdf>>

la perception des populations observées. La présence bien visible sur les lieux mêmes de la tragédie de cette technique normalement dissimulée marque une nette rupture avec les usages militaires du dispositif. Surtout, elle rend manifeste une intention de médiation, chose que les photojournalistes occultent ou s'emploient à faire oublier, au nom d'un idéal d'authenticité.



› Sans titre, 2015-2016 © Richard Mosse.

La caméra que Mosse braque sur les réfugiés n'a plus pour objectif de débusquer des existences clandestines. La chaleur de leur corps n'est jamais ici une trahison de leur présence. *Incoming* va au-delà de la simple détection thermique, ainsi qu'en témoigne le rendu esthétique des images qui visiblement excède toute ambition purement dénotative et probatoire : laiteuses et irisées, celles-ci gommant les physionomies et les spécificités ethniques, inversent les valeurs, métallisent les corps et les choses, faisant ainsi basculer le référent dans un autre monde, un monde de spectres. Cette déréalisation du monde est d'ailleurs accentuée par une bande-son électro non narrative, tandis que le léger ralenti des séquences situe l'action dans une temporalité distincte de la nôtre. Telles des figures fantomatiques, les sujets semblent évoluer dans un espace liminaire, un temps indéterminé, en rupture nette avec l'actualité, peu apte au demeurant à produire des images politiquement et affectivement opératoires. En faisant défiler sur l'écran des images spectrales, *Incoming* affranchit la représentation du réfugié des contingences du temps présent, plaçant ainsi le spectateur face un dilemme. Quel type de rapport engager avec ces images présentant des réfugiés sans voix, sans véritable consistance et sans visage individué ? Comment concilier la fascination que ces images peuvent exercer avec la vocation militaire de la technique employée, sachant que le principe d'appropriation artistique ne saurait constituer un argument invalidant la violence de ce type d'observation ? Si les esthétiques de la prédation visuelle demeurent présentes, c'est dans le but d'inciter le spectateur à adopter une attitude réflexive à l'égard des images soumises à son attention. Telle est la force d'*Incoming* : assigner au spectateur une place ambivalente qui l'amène à considérer sa fonction inquisitrice, à mesurer sa distance par rapport au sujet et, *in fine*, à assumer son extériorité vis-à-vis de la crise migratoire.

## L'auteur

---

Vincent Lavoie est professeur au département d'histoire de l'art de l'Université du Québec à Montréal. Directeur-fondateur de la revue savante *Captures. Figures, théories et pratiques de l'imaginaire*, membre du centre de recherche Figura (UQAM), il a récemment publié *La Preuve par l'image* (Québec, Presses de l'Université du Québec, 2017) ainsi que *L'Affaire Capa. Le procès d'une icône* (Paris, Éditions Textuel, 2017).