

Anthropologie et Sociétés



Former l'oeil et l'âme

World Press Photo et les pratiques photojournalistiques contemporaines en Inde (note de recherche)

From the Lens to the Mind's Eye

World Press Photo and Contemporary Photojournalistic Practices in India (Research Note)

Cerrar el ojo y el alma

World Press Photo y las prácticas fotoperiodísticas contemporáneas en la India (nota de investigación)

Gopesa Paquette

Médiamorphoses : la télévision, quel vecteur de changements ?
Mediamorphosis : what are the changes induced by television ?
Mediamorfosis : la televisión ¿ vector de cambios ?
Volume 36, numéro 1-2, 2012

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1011726ar>
DOI : <https://doi.org/10.7202/1011726ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département d'anthropologie de l'Université Laval

ISSN

0702-8997 (imprimé)
1703-7921 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cette note

Paquette, G. (2012). Former l'oeil et l'âme : world Press Photo et les pratiques photojournalistiques contemporaines en Inde (note de recherche). *Anthropologie et Sociétés*, 36 (1-2), 245–262. <https://doi.org/10.7202/1011726ar>

Résumé de l'article

À un moment où les transformations dans les industries des médias donnent lieu à de multiples inquiétudes, un groupe hétérogène de photojournalistes indiens articule des éléments de l'esthétique classique indienne ainsi que le concept de *darshan* avec le discours de l'instant décisif dans l'idée d'établir un champ local de possibilités photographiques. Cette esthétique particulière semble offrir le double avantage d'assurer la valeur morale des photojournalistes vétérans tout en protégeant la puissance universelle de la photographie des effets corrosifs du processus de marchandisation de l'industrie des médias d'informations.

FORMER L'ŒIL ET L'ÂME

World Press Photo et les pratiques photojournalistiques contemporaines en Inde

Note de recherche

Gopesa Paquette



Lors d'un séjour en Inde, en 2008, j'effectuai une recherche sur une série d'ateliers de formation au photojournalisme qui ont eu lieu entre 2001 et 2003 sous l'égide de l'ONG néerlandaise World Press Photo (ci-après WPP). Le but premier des ateliers était de transmettre la forme photojournalistique du *photostory*¹ aux photographes indiens participants. J'ai rencontré la plupart des participants qui étaient alors en milieu de carrière et commençaient à se faire un nom dans les milieux indiens et internationaux du photojournalisme. Avant mon départ, collègues et professeurs m'avaient encouragé à tenter d'identifier une pratique proprement indienne de la photographie – à la manière de Christopher Pinney qui avait décrit les pratiques populaires de la photographie dans le centre nord du pays (Pinney 1997) – afin de mieux la placer en contraste avec les nouvelles subjectivités photographiques propagées par les institutions telles que WPP.

J'ai donc lu l'ouvrage classique de Diane Eck (1985) sur le *darshan*², certain d'y trouver une manière spécifiquement indienne – en fait, plutôt hindoue – de regarder les déités, et donc de planter un ancrage initial afin de comprendre les pratiques photojournalistiques indiennes. Le *darshan* suppose un échange des regards entre le dévot et la déité au cours duquel le premier reçoit une part de la force spirituelle de la seconde (Eck 1985). Cette première piste a été stimulée par les multiples interventions publiques de l'icône de la photographie indienne Raghu Rai, qui insistait sur l'importance d'intégrer ce regard particulier sur le monde – qui fut ailleurs nommé l'extransmission (Lehoux 2007) – afin de prendre le *darshan* du monde à travers la photographie. Mon enthousiasme s'estompa rapidement à mon arrivée en Inde, lorsque je me rendis compte que la voix de

-
1. Un essai photo est une histoire composée principalement de photographies, de quatre à six pages en général (Gürsel 2010: 38). Une *photostory* s'en distingue en intégrant des considérations narratives de base pour que « le lecteur en vienne à se soucier du protagoniste de l'histoire » (Kobré 1996: 151, notre traduction). Cette notion est développée plus loin.
 2. Eck D.L., 1985, *Darsan: Seeing the Divine Image in India*. Chambersburg, Anima Books. La notion de *darshan* est abordée plus loin dans l'article.

Raghu Rai n'en était qu'une dans une polyphonie de discours cherchant à définir la pratique photographique. Après avoir rencontré plusieurs photojournalistes attachés à la vision libérale humaniste de la pratique³, j'entendis des regrets : il n'y a rien de spécifiquement indien dans le travail des photographes locaux. Certains blâmaient l'ignorance fréquemment attribuée aux photojournalistes en Inde, alors que d'autres accusaient la domination néocoloniale exercée par les centres culturels occidentaux de Londres, Paris et New York.

Lorsque je rencontrai finalement Raghu Rai, son mélange de spiritualité et de photographie ne ressemblait plus au revivalisme mystique auquel je l'associais auparavant. Je me rendis compte qu'il était un parmi un groupe hétéroclite de photojournalistes cherchant à maintenir un caractère indien à leur pratique photographique. Ce qui suit est donc une tentative de rendre compte de leur conception de la photographie, laquelle emprunte à la théorie esthétique classique indienne des *rasas* (les essences émotionnelles de la vie), au concept de *darshan* (l'échange particulier de regards avec une déité) ainsi qu'au discours de l'instant décisif, autrefois défendu par le photographe français Henri Cartier-Bresson.

Je m'attarderai d'abord à la conception du photojournalisme proposée par WPP, dont ces photojournalistes indiens cherchent à se distinguer. Je détaillerai ensuite quelques éléments de ce discours qui décrit la pratique photographique en Inde comme une expérience morale privilégiée de la réalité par laquelle une personne honnête peut percevoir les *rasas* à travers l'expérience du *darshan* et insuffler ces images afin de rendre compte de vérités métaphysiques sur l'expérience humaine.

Au cours d'un terrain de cinq mois réalisé à New Delhi et à Mumbai en 2008, j'ai effectué des entrevues avec 18 photojournalistes indiens, des formateurs tout comme des élèves ayant participé aux ateliers de WPP ainsi que quelques autres photographes indiens qui n'y étaient pas liées directement. J'ai aussi effectué de brèves observations dans les milieux professionnels des photographes salariés : aux bureaux des agences The Associated Press et The European Press Photo Agency, ceux du magazine *Outlook*, tous trois à New Delhi, et aux bureaux du *Times of India* et de *Forbes India* à Mumbai. J'ai aussi mené de plus longues périodes d'observation dans les milieux para-professionnels de la photographie indienne dans lesquels on discourait plus librement sur la pratique. J'ai ainsi assisté à des vernissages d'exposition, visité des demeures de photographes, et participé à des soirées mondaines.

Sauf mention contraire, tous les photographes présentés dans cet article sont nés, ont reçu leur formation et travaillent principalement en Inde. Toutes les entrevues ont été conduites en anglais, ce qui a été facilité par le fait que tous les photojournalistes rencontrés travaillaient pour des publications anglophones.

3. Celle de WPP.

Le photojournalisme selon World Press Photo

Les photojournalistes rencontrés étaient tous liés aux ateliers donnés en Inde entre 2001 et 2003⁴. L'objectif des ateliers 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 produits⁵. Si la finalité du programme de formation de WPP reste ouvertement économique, il est aussi présenté comme une manière de doter les photojournalistes locaux des outils qui leur permettent de rendre compte et de débattre des réalités complexes de leur société.

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'URSS. Maarten Koets, directeur du département d'éducation de WPP m'a confié : « 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 »⁶.

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 publications 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 partenariat avec des établissements de formation au journalisme ou au photojournalisme dans certains de ces pays, le but étant d'établir des programmes institutionnalisés de préparation au photojournalisme⁷. L'organisme présente ainsi ses activités initiales :

Les ateliers reposent sur les principes de l'apprentissage pratique. Les participants assistent à des conférences pour ensuite aller sur le terrain pour des affectations. Des experts locaux et internationaux révisent le travail et donnent des conseils pour son amélioration – les résultats sont régulièrement montrés au public lors d'expositions ou dans des publications après coup. [...] Étant donnée la portée régionale, nationale et même

4. Les ateliers en Inde faisaient partie d'une série de formations qui ont eu lieu à la même époque en Chine, au Mali, au Sri Lanka, en Turquie et en Ouganda. Il s'agit de la deuxième série de ces ateliers, la première étant destinée aux photographes de Sarajevo. Il y en a eu une troisième entre 2004 et 2006.

5. Voir le site (http://www.worldpressphoto.org/index.php?option=com_content&task=view&id=995&Itemid=75&bandwidth=high), consulté le 11 octobre 2011.

6. Entrevue du 13 juillet 2008, dans les bureaux de World Press Photo à Amsterdam.

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

internationale des ateliers, ils offrent une opportunité unique de réseautage en plus de leur rôle éducatif.⁸

Notons ici l'insistance sur les opportunités d'apprentissage et de réseautage, ce dernier étant primordial pour les activités auxquelles WPP prédestine ses participants, à savoir le travail de photographe indépendant. Le matériel éducatif produit pour les ateliers situe le cadre dans lequel s'inscrivent les activités de formation et éclaire un peu mieux le discours porté par l'ONG néerlandaise⁹. Le programme vise la maîtrise des possibilités techniques de la photographie pour que le photjournaliste puisse produire des images individuelles fortes mises en relation sous la forme narrative du *photostory*.

Le *photostory* prend sa source dans la tradition de la photographie documentaire qui s'est développée aux États-Unis et en Europe occidentale dans la première moitié du XX^e siècle. Une des notions fondamentales de la pratique documentaire est l'équilibre entre l'habileté technique et la créativité des photographes. En 1938, le critique et historien de l'art américain Beaumont Newhall en définit les bases :

Le photographe documentaire n'est pas un simple technicien. Ni un artiste pour qui l'art est une fin en soi [...] Il mettra dans ses études photographiques une part de l'émotion qu'il ressent envers le problème, car il est conscient que c'est la manière la plus efficace d'enseigner le public auquel il s'adresse. Après tout, n'est pas cela le sens étymologique du mot « document » (*docere*, « enseigner ») ?

Newhall 1938 : 5

Si la photographie documentaire désigne alors une présentation dramatisée de faits, plusieurs photjournalistes travaillant pour les publications américaines de l'après-guerre cherchèrent à doter leur travail d'une structure narrative permettant de raconter une histoire en photographies dans les pages des magazines. Avec les années, il se dégagait une sorte de codification du *photostory* qui devait idéalement offrir une cohérence visuelle (une personne, un objet ou un lieu ; une technique ou un style particulier) ainsi que les éléments narratifs de base que sont l'introduction (l'établissement de la situation initiale), le développement (la complication de cette situation par un élément perturbateur) et la conclusion (la résolution du problème) (Kobré 1996 : 132, 140-141). L'idée est d'agencer un corpus d'images cohérent en une histoire. Le *photostory* est donc essentiellement une histoire racontée en images qui se distingue de l'essai

8. World 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), le 10 mai 2011 ; traduction libre de l'anglais, comme toutes les citations de cet article.

9. Grâce 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 en novembre 2008.

photo en ce que celui-ci vise à communiquer des idées ou des émotions plutôt qu'une histoire. Ces deux formes photographiques sont incluses dans le terme plus général de *photoreportage*.

La formation de WPP préconise la production d'un ensemble de photographies constitué d'images fortes, composées de manière à retenir le regard des lecteurs¹⁰. 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 *photostories*. Le but est de pouvoir fournir aux publications une variété d'images propre à permettre une variété de mises en pages dynamiques et captivantes. Le volet production vise ainsi à assurer que les photographes comprennent bien le produit qu'on attend d'eux, des *photostories*.

Le second volet de la formation situe la tradition dans laquelle s'inscrit leur pratique professionnelle. Il présente une certaine conception du journaliste dont la fonction est d'informer et d'éduquer le public ainsi que de défier les puissants. Dans cette perspective, les journalistes doivent être proactifs (en établissant leurs propres priorités) et chercher à produire «des histoires qu'ils croient intéressantes ou importantes au lieu de simplement suivre le troupeau en travaillant sur ce qui leur est rendu disponible»¹¹. Ce sont les compétences des journalistes qui rendent leurs productions percutantes. Ils doivent donc avoir de l'empathie pour rendre ces histoires et ces images pertinentes, et de l'imagination pour les rendre intéressantes, divertissantes ou même amusantes. Les tentatives de retenir l'attention du public doivent être balisées par quatre principes éditoriaux : 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 potentielles de ses affirmations¹². Ces dispositifs définissent le cadre déontologique d'une profession inscrite dans un mode de circulation d'information complexe. Ce résumé des positions de WPP permet de situer ce dont certains photographes indiens cherchent à se distinguer.

L'expérience privilégiée de la réalité et de la vie

Au cours de la recherche sur les photojournalistes, j'ai rapidement senti l'importance accordée dans ces milieux à la conception de la photographie comme expérience privilégiée de la réalité. Dès le milieu du XX^e siècle, le photojournaliste français Henri Cartier-Bresson affirmait : «l'important dans notre relation avec la presse est qu'elle nous donne la possibilité d'être en contact étroit avec les événements de la vie [...] en parlant avec les gens, écoutant les

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

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

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

gens, les questionnant, on essaie de comprendre la situation » (Cartier-Bresson 1960 : 4). Au début du XXI^e siècle, un photjournaliste indépendant de Mumbai m'a dit : « En une vie, tu vis des milliers de vies. Chaque histoire à laquelle on t'assigne, chaque expérience est une vie »¹³. Cette expérience enrichie est liée à l'idée que l'Histoire est une accumulation d'événements, une notion au cœur des pratiques journalistiques contemporaines et qui postule que l'expérience journalistique est celle des hauts faits historiques¹⁴. Le photographe Richard Avedon commente l'œuvre de Cartier-Bresson en ces termes :

Il est ce que Tolstoï fut à la littérature. Il a couvert tout le terrain amplement, politiquement, socialement, avec une acuité personnelle et complexe face à la personnalité humaine. [...] Il a montré le mouvement de l'histoire. Il était en Chine. Il était en Inde. *Il était là où l'histoire marquait le XX^e siècle.*

Rose 2000¹⁵

Selon cette logique, en étant témoin de ce qui sera considéré après coup comme un moment important de l'Histoire, le journaliste fait l'expérience de ce qu'est réellement la vie, de son essence distillée. L'anthropologue Mark Pedelty cite le renommé photographe de guerre Don McCullin, qui écrivait : « À la fin d'une journée, tu as vécu plus dans cette seule journée que certains dans toute leur vie » (Pedelty 1995 : 154). Cette conception de l'expérience vécue présume que les événements fortement chargés d'affects, comme mettre sa vie en danger ou être témoin de destructions à grande échelle, contiennent plus de « vie » que l'expérience quotidienne. C'est ce qui donne son caractère pédagogique à l'entreprise photojournalistique. « J'apprends au niveau de la vie », me dit un photjournaliste indien travaillant au bureau de Delhi de l'agence américaine The Associated Press. « Ceci pourrait être le cas avec tous les métiers [...] mais la photographie étant si près de la vie, cela la rend plus excitante et donc plus enrichissante. La photographie m'aide à devenir meilleur »¹⁶. Un autre ajoute :

Tout le plaisir est d'apprendre à travers cela, c'est l'élément essentiel de la photographie. Quoi que tu approches, c'est toujours différent. Tu ne trouveras jamais deux fois le même motif dans les nuages. C'est pareil avec la photographie de presse. Chaque fois, il y a quelque chose de nouveau. Tu dois t'ouvrir.

MS, photjournaliste¹⁷

Ces propos viennent de photographes travaillant pour une agence de presse internationale et reflètent ceux d'autres photographes de presse à propos de l'accès privilégié qu'ils ont à la « vie ». Mais ils ne sont en rien généralisables

13. Entrevue avec le photjournaliste indien AL, effectuée à Mumbai le 09 décembre 2008.

14. Ceci est lié au positivisme comtien dans lequel une grande partie des discours journalistiques restent ancrés (Wein 2005).

15. Le photographe américain Richard Avedon parlant à Charlie Rose le 6 juillet 2000 ; voir le site (<http://www.charlirose.com/view/interview/3615>), consulté le 25 octobre 2011. Je souligne.

16. Entrevue avec le photjournaliste indien GO, effectuée à New Delhi le 13 octobre 2008.

17. Entrevue avec le photjournaliste indien MS, effectuée à New Delhi le 14 octobre 2008.

à tous les photojournalistes indiens que j'ai rencontrés, certains balayant de telles affirmations d'un acerbe «on peut rendre n'importe quoi mystique si ça nous chante»¹⁸. Pour le groupe de photojournalistes indiens auquel je m'intéresse ici, l'expérience privilégiée offerte par le photojournalisme recèle une qualité pédagogique unique en ce qu'elle offre une expérience concrète très variée, une expérience qui prend surtout la forme du témoignage d'événements historiquement importants (tels que définis par les institutions journalistiques).

Cette conception épisodique de l'expérience vécue fait partie de l'épistémologie factuelle dans laquelle le journalisme et le photojournalisme ont été constitués comme discours sociaux légitimes (Wien 2005 : 4). Lorsque le journalisme s'institua comme profession à la fin du XIX^e siècle, le positivisme comtien fut une de ses bases épistémologiques. Depuis, «le journalisme tire une grande part de sa légitimité du postulat qu'il est capable de présenter une image véridique de la réalité» (Wien 2005 : 3). À cette même époque, la photographie devint l'emblème de l'objectivité, non pas 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 intervention humaine (Daston et Galison 1992 : 120). La photographie acquit ainsi une puissante force idéologique en tant que symbole de la vérité neutre et exquisément détaillée (*ibid.* : 111). Au cours du XX^e siècle, plusieurs critiques ont proposé des alternatives à ce positivisme pur et dur, 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 journalistique au milieu du XX^e siècle à l'aide du trio impartialité, exactitude et équité resta ancrée dans la distinction positiviste entre les faits et les opinions (*ibid.* : 9). La seule contestation sérieuse de ce paradigme a été formulée par le *New Journalism* des années 1960 et 1970, dont les défenseurs affirmaient que «la seule chose à laquelle on peut se fier, c'est l'engagement personnel du journaliste, la possibilité qu'il a de se propager à travers sa participation» (Andrén, Hemánus *et al.*, cités par Wien 2005 : 10-11). Toutefois, Wien conclut que la grande majorité du journalisme pratiqué aujourd'hui est fondamentalement positiviste (Wien 2005 : 13). Cela semble aussi être le cas pour le photojournalisme :

En tant qu'activité objective de collecte des nouvelles, les photojournalistes considèrent le contenu comme étant primordial, alors que la forme lui sert de véhicule, transportant le contenu imperceptiblement vers le spectateur. La rhétorique entourant la pratique du photojournalisme conçoit la forme comme étant transparente et donc neutre.

Schwartz 1992¹⁹

18. Entrevue avec le photojournaliste indien PB, effectuée à New Delhi le 11 novembre 2008.

19. Non paginé.

Cependant, l'aspect émotionnel qui semble être évacué par l'objectivité factuelle portée par les institutions journalistiques reste hautement estimé par une partie des photojournalistes que j'ai croisés au cours des dernières années, lesquels voient dans l'intensité affective de la dramatisation photographique des événements l'universalité potentielle de la communication en images²⁰. Un photojournaliste indien m'a confié que le pouvoir de la photographie réside en sa capacité à transcender les barrières sociales. « C'est un médium très puissant. Il peut bien communiquer dans un pays comme l'Inde, où il y a tant de langues, mais aussi tant d'analphabétisme. Il peut communiquer mieux que tout autre médium »²¹. En ce sens, le médium imite le message, alors que l'universalisme de la communication photographique déteint sur la construction subjective des photojournalistes qui considèrent pour leur une identité libérée des marqueurs indélébiles de l'accent, des ancêtres et de l'apparence. « La photo n'a pas de langue, ni de religion ni de caste. Lorsque je prends mon appareil, je n'appartiens à aucune religion ni aucune classe. Je suis une personne neutre », a ajouté un photojournaliste de Mumbai²². Cela se passait une semaine après les attaques de Mumbai de la fin novembre 2008, alors que son passeport indien l'empêchait de se rendre au Pakistan pour faire le suivi des événements. Sa neutralité proclamée ne pouvait tenir devant les contraintes politiques externes. Si les barrières concrètes contredisant l'identité globaliste du citoyen du monde se manifestent de temps à autre, l'affirmation fondamentale du statut mythique de la photographie en tant que langage naturel et universel (Mitchell 2005 : 272) est plus tenace et fournit un terreau fertile pour une pléthore de déclarations universalisantes et globalistes.

Rasa

Certains de ces universaux sont les qualités essentielles prêtées à l'expérience humaine qui peuvent être communiquées à travers les photographies, mais aussi vécues à travers la pratique de la photographie. Un photographe d'origine indienne m'a ainsi expliqué :

La photographie m'approche des paroxysmes, des *rasas*, des extrêmes de tout. Le drame de la vie. J'ai vu le tsunami, j'étais là le surlendemain. Mon sens d'être, l'échelle de la dévastation et de ce que peut être la colère de Dieu, je n'aurais pas pu comprendre cela assis à Delhi. Tu dois être là pour sentir l'odeur de la chair en putréfaction.

GO, photojournaliste²³

20. Notamment avec la montée de ce que Gaëlle Morel nomme l'esthétique de l'auteur, une valorisation de la trace subjective du photojournaliste dans son travail, « le but étant de rendre une impression ou de provoquer une émotion plutôt que de diffuser une information » (Morel 2007 : 138).

21. Entrevue avec le photojournaliste indien RSI, effectuée à New Delhi le 10 octobre 2008.

22. Entrevue avec le photojournaliste indien AL, effectuée à Mumbai le 9 décembre 2008.

23. Entrevue avec le photojournaliste indien GO, effectuée New Delhi le 13 octobre 2008.

Lorsqu'il me dit sentir les *rasas*, ces paroxysmes dramatiques de la vie, ce photojournaliste parlait de ce qu'il vivait lorsqu'il pratiquait la photographie, et non plus seulement des propriétés de l'image. En évoquant la théorie des *rasas*, il postulait une essence de l'expérience vécue qui est perceptible dans certains moments par l'observateur expérimenté. Selon une définition :

«*Rasa* (littéralement, saveur, goût) est la semence et le fruit des arts ». Les arts génèrent et consolident des humeurs, des sentiments, des émotions (*rasa*), les libèrent des fluctuations des désirs et impulsions fugaces, pour les concentrer et les diffuser dans les esprits et les cœurs des gens.

Mukerjee 1965 : 91

Le terme *rasa* renvoie à un état mental et constitue le thème émotionnel dominant d'une œuvre d'art ainsi que le sentiment primaire évoqué chez les spectateurs de l'œuvre. Les huit *rasas* furent initialement énumérés dans le *Natyasastra*, un traité millénaire sur les arts de performance attribué à Bharata Muni. Ils sont l'attraction, l'humour, la rage, la compassion, le dégoût, la terreur, l'émerveillement et l'héroïsme (Schwartz 2004). Un artiste infuse donc son œuvre des *rasas* qu'il a lui-même distillés de sa propre expérience humaine. Si la notion de *rasa* a été traditionnellement utilisée dans une acception purement esthétique applicable seulement aux arts, certaines interprétations contemporaines ont ouvert son champ d'application à l'expérience quotidienne en récusant la présomption que l'expérience *rasa* soit dans une classe à part (Patankar 1980 : 302). L'affirmation du photographe précédemment cité concorde avec cette application de la théorie esthétique classique aux préoccupations contemporaines.

Cette articulation redonne à l'acte du témoignage – le photojournalisme et le journalisme étant avant tout un témoignage – un ancrage métaphysique et moral. La position du spectateur inhérente au témoignage et la réception de celui-ci ont été largement critiquées au cours des dernières décennies, alors qu'on les a assimilées à l'inaction et au désengagement moral, ce qui a contribué à saper les fondements moraux sur lesquels reposait l'entreprise journalistique²⁴. En faisant appel à la théorie des *rasas*, les photographes de presse indiens semblent ainsi réclamer une assise morale pour leur pratique tout en réaffirmant le statut de leur pratique professionnelle comme étant une expérience privilégiée de la réalité. Cela se produit à deux niveaux : l'un se rapportant à la manière dont Raghu Rai affirme que la photographie doit être comprise comme une forme de *darshan*, une manière totale et particulièrement perspicace de regarder ; l'autre étant lié à la prétention universelle inhérente à la théorie des *rasas*, l'existence d'essences perceptibles et communicables de l'expérience humaine.

24. Si plusieurs études axées sur la théorie de la réception ont cherché à souligner l'agencéité des spectateurs, les débats populaires autour du photojournalisme tendent à dresser un portrait plus sombre de la pratique ; voir notamment le débat entourant la couverture médiatique de l'invasion et de l'occupation de l'Iraq (Sontag 2003 ; Mirzoeff 2005).

Darshan

Raghu Rai est un photojournaliste particulièrement renommé en Inde. Il a commencé dans le métier en 1965, mais a acquis son statut alors qu'il était directeur photo du magazine d'actualité *India Today*, un des magazines avec le plus grand lectorat en Inde, de 1982 à 1991. À ce jour, en plus des nombreuses publications dans les médias écrits occidentaux (tels que *GEO*, *Time*, *Life*, *The New York Times*, *The Sunday Times*, *Newsweek*), il a publié une vingtaine de livres de son travail, que j'ai pu voir sur les tablettes de librairies un peu partout à New Delhi et Mumbai. Si une librairie tenait des livres de photographie, les siens étaient immanquablement présents sur les rayons. Lors de mon séjour, la National Gallery of Modern Art de Mumbai accueillit une exposition rétrospective de ses 40 ans de carrière. Il reste le seul photographe indien membre de la prestigieuse agence coopérative Magnum Photos dans laquelle il fut introduit par Henri Cartier-Bresson. Au cours des années, il a siégé sur les jurys de concours de World Press Photo, de l'UNESCO, du National Foundation for India et reste une figure incontournable pour tout événement lié à la photographie en Inde²⁵. Tous les photographes indiens avec lesquels j'ai discuté ont mentionné son nom à un moment ou l'autre de la conversation, exprimant des opinions polarisées à son égard : certains le considérant comme le père de la photographie documentaire indienne (on l'a même évoqué comme étant une sorte de guru) alors que d'autres voyaient en lui un facteur d'inertie perpétuant la stagnation de la pratique au pays.

Raghu Rai reste donc une figure incontournable de l'univers photographique en Inde. Il a souvent déclaré qu'il concevait la photographie comme étant un acte de *darshan*²⁶. Lorsque je l'ai rencontré, il l'a précisé en ces termes :

Les plus hauts niveaux de compréhension proviennent de l'énergie intuitive avec laquelle tu peux te connecter et cette énergie en soi même est une chose spirituelle qui vient dans ta vie. [...] Avec la photographie,] tu captures l'énergie et l'émotion des choses. Le plus haut niveau est lorsque tu te connectes de manière réellement intuitive avec ces énergies qui vont et viennent en un instant et cette connexion est un moment divin extraordinaire.

Rai 2008²⁷

Le *darshan* tel que théorisé au cours des dernières décennies renvoie à une forme particulière d'interaction visuelle – un échange métaphysique des regards – qui a cours lorsqu'un dévot se présente devant une figure sacrée. Il implique une profonde intimité entre le regardant et le regardé, une relation

25. L'attaché culturel d'une ambassade européenne ainsi qu'un des organisateurs des ateliers WPP m'affirmèrent chacun leur tour avoir dû inclure le photographe dans leurs activités « pour des raisons politiques », sans vouloir apporter plus de précisions.

26. Notamment « Mystique de l'Inde », *Le Figaro* (14 octobre 2007) ; « Pilgrim's Progress », *Teheka* (22 mars 2008) ; et « Raghu Rai : Interview », *The Observer* (17 janvier 2010).

27. Entrevue avec Raghu Rai, effectuée à Delhi le 26 novembre 2008.

caractérisée par « l'idée d'une bienveillance émanant de l'être supérieur dans la relation (les dieux, guru ou roi); ainsi que par une manifestation symétrique d'humilité de la part de l'inférieur dans la relation » (Vidal 2006: 5). Ceci est complété par « un lien direct entre le fait de voir et le fait de savoir » (*ibid.*: 6) qui mène à l'ultime expérience du *darshan* permettant de « participer à une nouvelle manière de voir et donc de se connaître » soi-même (Babb 1981: 397).

En ce sens, le concept de *darshan* a deux points d'ancrage possibles avec la théorie des *rasas*: l'importance accordée à la fibre morale de celui qui regarde et la clairvoyance que de telles expériences confèrent. En filigrane de ces deux positions se trouve l'assertion selon laquelle regarder le monde peut être un acte moral, une manière d'atteindre une lucidité privilégiée de l'expérience humaine en s'affinant soi-même, afin d'être en mesure de prendre *darshan* à travers les flâneries quotidiennes pour ensuite communiquer cette perception métaphysique par le biais de photos que l'on a su infuser des *rasas* appropriés. Il y a ici une analogie avec la formule consacrée de Cartier-Bresson, pour lequel la bonne photographie, c'est être capable de mettre la tête, l'œil et le cœur sur une même ligne (Nuridsany 1995: 17), une formulation que j'ai entendue telle quelle de la bouche de plusieurs photojournalistes indiens. Si je me suis intéressé à Cartier-Bresson, c'est que tous les photographes sympathiques aux allusions métaphysiques esquissées ici l'étaient tout autant envers le photographe français. Certains ont même affirmé que c'est en voyant son travail qu'ils avaient opté pour cette profession²⁸. 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 la conception de la photographie comme expérience privilégiée de la réalité mentionnée ci-dessus.

De plus, tous les photographes indiens rencontrés (sans exception) ont souligné l'importance dans leur identité professionnelle des trois éléments évoqués par Cartier-Bresson que sont la tête (la capacité de comprendre et de transmettre l'information), l'œil (la sensibilité esthétique) et le cœur (le souci empathique à l'égard des sujets de leur fabrique d'images). C'est sur le registre de l'honnêteté qu'on m'a le plus souvent évoqué cet alignement, un photojournaliste honnête étant celui capable d'aligner ces trois composantes subjectives afin de déterminer ce qui se produit autour de lui et de le fixer sur une image qui retiendra la plus grande part d'expérience vécue possible dans une représentation visuelle. Ainsi, Raghu Rai explique-t-il son utilisation des appareils panoramiques²⁹:

28. Les photojournalistes indiens RSI, GO, PP, TN et MS l'ont affirmé explicitement, tandis que d'autres ont mentionné le photographe français parmi plusieurs sources d'inspiration. Notons que jusqu'à l'ouverture économique des années 1990, le travail de Cartier-Bresson était l'un des rares à être facilement accessible.

29. Les appareils photographiques dits panoramiques présentent une image beaucoup plus large que haute. L'espace supplémentaire de l'image supposée par R. Rai est somme toute relative, mais l'accentuation de l'aspect horizontal semble induire un changement du mouvement

L'Inde est un pays multicouche, multiculturel, [...] donc il doit y avoir une multiplicité d'occurrences dans ton image. C'est pourquoi j'ai commencé à utiliser un appareil panoramique, parce que je veux que mes images aient plusieurs moments vivant en simultanéité.

Rai 2008³⁰

C'est l'aspiration vers un regard totalisant capable de retenir et de transmettre la richesse de l'expérience humaine et dont le vecteur principal se situe sur le plan des émotions. Ceci se rapproche du processus évoqué par l'historien et sociologue indien Radhakamal Mukerjee et par lequel l'artiste est capable de tamiser les fluctuations évanescentes des désirs et des impulsions pour en extraire les humeurs et les sentiments, les *rasas*, abstraits et universaux (Mukerjee 1965 : 91). Un tel travail d'artiste suit un mouvement double d'objectivation et d'universalisation. Le critique littéraire indien G.B. Mohan Thampi explique ce processus de « transpersonalisation » à l'œuvre dans la poésie :

Le fait est que toute poésie est objective en ce que le poète doit objectiver des sentiments en termes d'images, de personnages, d'actions, etc. Les propres expériences du poète peuvent être le sujet de sa poésie, mais à moins qu'il ne les rende concrets en créant les corrélations adéquates, elles ne resteront que de simples documents de son autobiographie. Pour objectiver une expérience, le poète doit la détacher du sujet (lui-même), et une fois qu'il l'a objectivée au travers des corrélations appropriées cette expérience devient universelle. L'expérience personnelle du poète devient l'expérience transpersonnelle potentiellement accessible à toute l'humanité. Ce double processus d'objectivation et d'universalisation est compris dans le terme *sadharanikarana*, transpersonalisation.

Thampi 1965 : 78

En ce sens, la réification de l'expérience humaine effectuée par les photojournalistes indiens n'est qu'un moment de ce processus de transpersonalisation qui porte le potentiel d'une expérience intersubjective de la photographie. C'est l'aspect poétique de la photographie auquel plusieurs photographes ont fait référence et qui est aussi largement présent dans les discours populaires sur le médium. De la « bonne photo », c'est donc des images qui, tout en restant collées aux faits, réussissent à transcender le purement factuel en révélant une parcelle de l'essence de l'expérience humaine. Nous ne sommes pas très loin de la distinction établie par Cartier-Bresson entre l'approche factuelle et la poésie à laquelle un photographe peut aspirer :

du regard qui y est posé et qui s'appuie sur des références à la photographie de paysage, laquelle a depuis longtemps été considérée en Occident comme une pratique contemplative et introspective.

30. Entrevue avec Raghu Rai, effectuée à Delhi le 26 novembre 2008.

Nous photographions souvent des événements que l'on nomme des « nouvelles », mais certains racontent la nouvelle en détail, étape par étape – comme s'il s'agissait d'un relevé comptable [...]. D'un autre côté, si on lit la *Chartreuse de Parme* de Stendhal, on se retrouve à l'intérieur de la bataille et on vit les petits détails significatifs. C'est ce que nous faisons dans notre travail – un détail étincelant peut dire tout à la fois « Ceci est la vie » [...] Nous devons évoquer une situation, une vérité. C'est la poésie de la réalité de la vie.

Cartier-Bresson 1960 : 4

Pour atteindre cette capacité à saisir les éclats éphémères de la réalité transcendante (qui correspondent aux *rasas*) et les fixer sur la pellicule ou sur les capteurs numériques, on doit chercher, au dire de ces photographes, à devenir un être humain honnête :

Son ouvrage, convenablement imprégné de ces [*rasas*], les communique efficacement au spectateur ou dévot. Selon le Alamkara Raghava : « La beauté esthétique ne peut exister sans que le cœur de l'homme de bon goût soit ému jusqu'au plaisir impersonnel par la fascination de l'expression de *rasa* ».

Mukerjee 1965 : 91

Au cœur du sujet

Nous voici au cœur du sujet auquel nombre de photographes indiens rencontrés sur le terrain m'ont renvoyé, un cœur pénétré d'une sensibilité particulière comparable à la sensibilité chimique de l'émulsion argentique recouvrant la pellicule photosensible. Un photographe dit ainsi : « N'importe lequel bon photographe devrait être bon dans son cœur. Premièrement, tu dois sentir la douleur avant de pouvoir la saisir. Si tu veux le montrer, tu dois le ressentir sinon ça ne viendra pas dans l'appareil »³¹. Nous voici de retour à l'expérience pédagogique de la photographie, expérience qui est centrale autant à la notion de *darshan* qu'à la théorie des *rasas*. Tel que décrit par Lawrence Babb, dans le contexte du *darshan*, l'acte de regarder est perçu « comme un “flux de voir” extrusif et avide émanant de l'intériorité de la personne vers l'extérieur à travers les yeux pour s'engager directement avec les objets regardés et rapporter une partie de ces objets au regardant » (Babb 1981 : 396). Ceci est compris dans le cadre d'un processus d'accumulation du fait qu'on participe à « un voyage intérieur de l'esprit, au cours duquel la clairvoyance (parmi d'autres) change et s'approfondit » (*ibid.* : 400). Cela renvoie à ce que ce groupe de photographes indiens a souligné à maintes reprises : ils passent de préoccupations externes concernant l'impact sociétal de leur travail photographique vers la préoccupation personnelle de l'expérience interne de leur pratique. Certains ont émis des doutes quant à l'efficacité sociale de leur travail ; d'autres ont

31. Entrevue avec le photojournaliste indien HT, effectuée à New Delhi le 11 novembre 2008.

plutôt fait part des frustrations liées à une industrie qui prive les travailleurs des fruits de leur labeur ; d'autres encore l'ont défini dans les termes d'un voyage de transformation spirituelle. L'objet de leurs préoccupations s'était déplacé vers le cœur de l'appareillage photographique pour finalement s'asseoir dans la profondeur du processus de la fabrique d'images, l'imagination³².

Conclusion

Récapitulons les éléments de ce discours. À travers sa pratique, un photographe peut s'efforcer d'atteindre une clairvoyance particulière des événements du monde et par une sensibilité esthétique, transmettre son témoignage en saisissant l'instant décisif lors duquel se manifeste l'essence d'une situation. Cela exige du photographe qu'il considère son être comme l'élément principal de l'appareillage photographique, et dans sa forme idéale – lorsqu'un photographe honnête et sensible réussit à infuser son image de l'essence ou *rasa* –, il peut garantir la légitimité d'une image qui, une fois laissée à l'industrie des médias, peut se retrouver marchandisée au-delà de toute ressemblance. Les photojournalistes rencontrés ont critiqué à maintes reprises ce qu'ils percevaient comme une dépendance croissante de la part de certains employeurs envers la flexibilité des technologies d'imagerie numériques ainsi que l'effet délétère de cette dépendance sur l'appréciation des photographes d'expérience. Si la conception du photojournaliste indépendant proposée par WPP s'accorde bien avec les transformations du marché en cours – faisant écho à la flexibilité requise de la part des travailleurs dans l'économie néolibérale – la valorisation de la subjectivité indienne du photographe est cruciale à un moment où l'anxiété des photojournalistes face aux transformations de l'industrie des médias est particulièrement aigüe, car elle fournit un argument pour faire valoir l'expérience des photographes vétérans auprès des maisons de presse.

L'empirisme inhérent à l'entreprise photojournalistique nourrit à la fois les principales critiques faites à son égard et les principaux appuis qu'elle peut mobiliser – des éléments importants sont laissés hors du cadre alors que l'image montre tout de même quelque chose qui a réellement existé à un moment ou à un autre³³ –, mais l'universalisme auquel elle fait appel repose

32. Terry Eagleton parle de l'imagination dans les discours esthétiques du tournant du XIX^e siècle : « Imaginer c'est avoir une sorte d'image, suspendue quelque part entre le percept et le concept, de ce que c'est que d'être quelqu'un d'autre » (Eagleton 1990 : 39-40).

33. C'est le double régime de l'image souligné par Georges Didi-Huberman lorsqu'il affirme qu'on demande souvent trop (toute la vérité) ou trop peu à l'image (l'exclu du champ historique et phénoménologique). « Qu'on lui demande trop – c'est-à-dire "toute la vérité" – et l'on sera bien vite déçu : les images ne sont que lambeaux arrachés, bouts pelliculaires. [...] Ou bien on demande trop peu aux images : en les reléguant d'emblée dans la sphère du *simulacre* – chose difficile, il est vrai, dans le cas présent –, on les exclut du champ historique comme tel. En les reléguant d'emblée dans la sphère du *document* – chose plus facile et plus courante – on les coupe de leur phénoménologie, de leur spécificité, de leur substance même »

fermement sur le positivisme objectiviste de l'indexicalité qui a été largement et justement critiqué par les théoriciens de l'image des dernières décennies (notamment Tagg 1993 ; Edwards 2006). Cependant, comme nous le voyons avec la mobilisation discursive de la théorie des *rasas* et le concept de *darshan*, le positivisme objectiviste n'est pas le seul universalisme auquel peuvent faire appel les photographes qui cherchent à légitimer leur pratique. Cela oblige à poser la question de l'ancrage ontologique des pratiques photographiques et des acceptions différentes de notions comme l'individualité ou l'universel, au centre du discours libéral humaniste sur le photojournalisme, tout autant que du discours des photographes présenté dans cet article. La question est de savoir si l'on parle de la même individualité ou du même universel³⁴. Une autre est de savoir quels effets ont les transformations des structures économiques sur les mondes sensibles en Inde. J'ai présenté ici une piste d'investigation concernant les professionnels de l'image. Mais qu'en est-il des musiciens, des cuisiniers, des parfumeurs et autres artisans qui produisent les objets de la vie sensorielle quotidienne indienne ?

Références

- BABB L., 1981, « Glancing : Visual Interaction in Hinduism », *Journal of Anthropological Research*, 37, 4 : 387-401.
- CARTIER-BRESSON H., 1960, « Conversation with Henri Cartier-Bresson », *Marg (Pathway)*, 14, 1 : 4.
- DASTON L. et P. GALISON, 1992, « The Image of Objectivity », *Representations*, 40 : 81-128.
- DAY E., 2010, « Raghu Rai : Interview », *The Observer*, 17 janvier, consulté sur Internet (<http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2010/jan/17/raghu-rai-photography-exhibitions-london>), le 11 juin 2010.
- DIDI-HUBERMAN G., 2003, *Images malgré tout*. Paris, Les Éditions de minuit.
- EAGLETON T., 1990, *The Ideology of the Aesthetic*. Oxford, Cambridge, Basil Blackwell.
- ECK D.L., 1985, *Darsan : Seeing the Divine Image in India*. Chambersburg, Anima Books.
- EDWARDS S., 2006, *Photography. A Very Short Introduction*. Oxford, Oxford University Press.
- GUIBOURGÉ S., 2007, « Mystique de l'Inde », *Le Figaro*, 30 juin, consulté sur Internet (<http://recherche.lefigaro.fr/recherche/recherche.php?ecrivez=raghu+rai&go=Rechercher&charset=iso>), le 7 avril 2008.

(Didi-Huberman 2003 : 48-49). La perspective de Georges Didi-Huberman mériterait ici beaucoup plus d'attention mais ce travail dépasse le cadre de ce texte. Elle a été mise de côté assez tôt dans ma recherche au profit d'une approche plus proche de l'économie politique. La présente note de recherche vise à développer plus en détail un point abordé rapidement dans mon mémoire de maîtrise.

34. Voir à ce propos Jullien (2008).

- 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, Indianapolis, Indiana University Press.
- JULIEN F., 2008, *De l'universel, de l'informe, du commun et du dialogue entre les cultures*. Paris, Fayard Éditions.
- KOBRÉ K., 1996, *Photojournalism. A Professionals' Approach*. Boston, Focal Press.
- LEHOUX D., 2007, «Observers, Objects, and the Embedded Eye; or, Seeing and Knowing in Ptolemy and Galen», *Isis*, 98, 3: 447-467.
- MIRZOEFF N., 2005, *Watching Babylon. The War in Iraq and Global Visual Culture*. New York, Routledge.
- MITCHELL W.J.T., 2005, *What do Pictures Want?: The Lives and Loves of Images*. Chicago, The University of Chicago Press.
- MOREL G., 2007, «Esthétique de l'auteur», *Études photographiques*, 20: 134-147.
- MUKERJEE R., 1965, «"Rasas" as Springs of Art in Indian Aesthetics», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 24, 1: 91-96.
- NEWHALL B., 1938, «Documentary Approach to Photography», *Parnassus*, 10: 2-6.
- NURIDSANY M., 1995, «The Moment That Counts: An Interview with Henri Cartier-Bresson», *The New York Review of Books*, 42, 4: 17-18.
- PATANKAR R.B., 1980, «Does the "Rasa" Theory Have Any Modern Relevance?», *Philosophy East and West*, 30, 3: 293-303.
- PEDELTY M., 1995, *War Stories. The Culture of Foreign Correspondents*. New York, Routledge.
- PINNEY C., 1997, *Camera Indica*. Chicago, The University of Chicago Press.
- ROSE C., 2000, «Whats' on Charlie Rose: A Conversation with Henri Cartier-Bresson», consulté sur Internet (<http://www.charlirose.com/view/interview/3615>), le 25 octobre 2011.
- SCHWARTZ D., 1992, «To Tell the Truth: Codes of Objectivity in Photojournalism», *Communication*, 13: 95-109, consulté sur Internet (<http://sjmc.cla.umn.edu/faculty/schwartz/contents/to%20tell%20the%20truth.html>), le 27 mars 2008.
- SCHWARTZ S.L., 2004, *Rasa: Performing the Divine in India*. New York, Columbia University Press.
- SONTAG S., 2003, *Devant la douleur des autres*. Paris, Christian Bourgeois.
- SUSAN N., 2008, «Pilgrim's Progress», *Teheka*, 11, 5, consulté sur Internet (http://www.tehelka.com/story_main38.asp?filename=hub220308pilgrims_progress.asp), le 7 avril 2008.
- TAGG J., 1993, *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories*. Minneapolis, University of Minnesota Press.
- THAMPI G.B.M., 1965, «"Rasa" as Aesthetic Experience», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 24, 1: 75-80.

VIDAL D., 2006, «Darshan»: n.p., in R. Dwyer (dir.), *Keywords in South Asian Studies*, School of Oriental and African Studies, University of London, consulté sur Internet (<http://www.soas.ac.uk/southasianstudies/keywords/file24803.pdf>), le 12 juin 2010.

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

WORLD PRESS PHOTO, s.d., *Modules*. Amsterdam, World Press Photo Foundation.

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

RÉSUMÉ – ABSTRACT – RESUMEN

Former l'œil et l'âme. World Press Photo et les pratiques photojournalistiques contemporaines en Inde (note de recherche)

À un moment où les transformations dans les industries des médias donnent lieu à de multiples inquiétudes, un groupe hétérogène de photojournalistes indiens articule des éléments de l'esthétique classique indienne ainsi que le concept de *darshan* avec le discours de l'instant décisif dans l'idée d'établir un champ local de possibilités photographiques. Cette esthétique particulière semble offrir le double avantage d'assurer la valeur morale des photojournalistes vétérans tout en protégeant la puissance universelle de la photographie des effets corrosifs du processus de marchandisation de l'industrie des médias d'informations.

Mots clés : Paquette, Inde, photojournalisme, *rasa*, *darshan*, esthétique

From the Lens to the Mind's Eye. World Press Photo and Contemporary Photojournalistic Practices in India (Research Note)

At a time when the transformations in the media industries are the source of growing anxiety, a heterogeneous group of Indian news photographers are articulating elements from the classical Indian aesthetic theory of the *rasas* as well as the concept of taking *darshan* with the discourse of the decisive moment in an attempt to establish what can be called an "Indian" field of photographic possibilities. This particular aesthetics seems to provide the double advantage of assuring the experienced photojournalists' moral value while protecting photography's universal power from the corrupting effects of the commodification process of the information media industry.

Keywords : Paquette, India, Photojournalism, *Rasa*, *Darshan*, Aesthetics

Cerrar el ojo y el alma. World Press Photo y las prácticas fotoperiodísticas contemporáneas en la India (nota de investigación)

En el momento en que las transformaciones de las industrias de los medios de comunicación hacen surgir muchas inquietudes, un grupo heterogéneo de fotoperiodistas hindúes articulan elementos de la estética clásica hindú y del concepto de *darshan* con

el discurso sobre el instante decisivo con la voluntad de establecer un campo local de posibilidades fotográficas. Esta estética particular parece ofrece la doble ventaja de asegurar el valor moral de los fotoperiodistas veteranos y al mismo tiempo proteger la potencia universal de la fotografía de los efectos corrosivos del proceso de mercantilización de la industria de los medios de información.

Palabras clave : Paquette, India, fotoperiodismo, *rasa*, *darshan*, estética

Gopesa Paquette
Centre interuniversitaire d'études et de recherches autochtones – CIERA
Pavillon Charles-de Koninck
1030, av. des Sciences-Humaines
Université Laval
Québec (Québec) G1V 0A6
Canada
gopesa.paquette.1@ulaval.ca