

## Communication de Monsieur Philippe Alexandre



Séance du 22 février 2019



### La photographie de guerre, de la guerre de Crimée à nos jours. Quelques aspects de l'éthique et l'esthétique d'un média visuel

Les réflexions proposées dans les pages qui suivent remontent à une exposition qui a été présentée en juin 2005 à l'Institut culturel français de Stuttgart et qui avait pour thème «La guerre de Crimée: la première guerre médiatisée en Europe»<sup>[1]</sup>. Une «guerre médiatisée»: cette notion ne signifie pas seulement que les médias influencent la perception de la guerre dans l'opinion nationale et internationale, mais aussi que les médias eux-mêmes sont, depuis longtemps déjà, devenus un moyen de la guerre. La « photographie de guerre » a, dès la guerre de Crimée (1854-1856), joué un rôle qui mérite de retenir notre attention : la photo informe sur la guerre, produit, comme moyen de la propagande, des effets sur l'opinion publique des pays belligérants et des pays neutres. S'il existe des « images de guerre », on ne saurait oublier qu'on peut aussi parler d'une « guerre des images ». La notion de « photographie de guerre » englobe, en outre, bien plus qu'un média dont on tire parti pour le temps d'une guerre ; elle constitue par la suite un document historique, elle est utilisée par les historiens, par les pédagogues comme outil pédagogique, outil qu'il convient d'utiliser avec beaucoup de prudence. Héritage et patrimoine culturel, elle fonctionne aussi comme support de la mémoire collective ou support du travail de mémoire d'une nation ou d'un ensemble de nations ayant été impliquées dans une ou des guerres dans lesquelles elles furent alliées ou ennemies.

## Quelques remarques liminaires

Dans la mesure où l'on ne veut pas seulement mesurer l'importance de la photographie de guerre du seul point de vue de l'histoire des médias, mais aussi sa valeur en tant que source permettant d'écrire l'histoire des guerres, quelques questions méritent d'être posées. Quels ont été les facteurs qui ont conditionné la production photographique pendant les conflits armés qui se sont succédé depuis la guerre de Crimée? Quelles sortes de messages et quels messages la photographie de guerre a-t-elle cherché à faire passer? Quel impact a-t-elle pu avoir?

Pour pouvoir apporter des éléments de réponse à ces questions, il importe de savoir qui a cherché ou cherche à documenter la guerre par la photographie. Il s'agissait de professionnels qui, en tant que tels, prenaient des photos pour le compte d'une agence<sup>[2]</sup>, d'un magazine, d'autorités militaires, de l'armée qui, au début de la Première Guerre mondiale, forma des sections photographiques, de professionnels travaillant en *free lance* sur les terrains d'opérations. Il pouvait aussi s'agir d'amateurs: d'officiers, de simples soldats, de personnes impliquées à des titres divers dans le conflit armé ou, comme par exemple dans le conflit irakien ou syrien actuel, de victimes civiles qui rassemblent des « preuves » pour informer *via* les réseaux sociaux l'opinion internationale, voire d'auteurs de crimes de guerre qui, pour diverses raisons, tiennent à conserver une mémoire de leurs méfaits. Une autre question se pose, celle de la finalité de l'utilisation de la photographie en lien avec la guerre. La photographie a été de plus en plus utilisée comme moyen de reconnaissance et d'information par les décideurs au sein des états-majors<sup>[3]</sup>. La photographie est très tôt devenue un moyen de propagande durant les guerres. À cet égard, des évolutions sensibles se sont fait de plus en plus sentir lors des conflits récents et actuels au Proche- et Moyen-Orient.

Il nous faut aussi définir ce que l'on entend par « guerre », car ce que l'on désigne par ce terme peut prendre des formes très diverses, qu'il s'agisse de guerres entre États, de guerres mondiales, de guérillas ou de guerres civiles. Les évolutions que la guerre a pu connaître au cours du temps sont reflétées par la photographie. Le combat traditionnel corps à corps a, de plus en plus et notamment à partir de la Première Guerre mondiale, fait place à une guerre de matériel; de nouvelles armes sont apparues comme les gaz toxiques durant la guerre de 1914/18, les bombes au napalm durant la guerre du Vietnam, les mines antipersonnelles, les attentats suicides.

Une photo de guerre a souvent eu plusieurs vies et connu plusieurs utilisations. Après la prise de vue faite durant une guerre, elle a pu être assez rapidement publiée dans un journal ou une revue, présentée dans des albums

dont la réalisation était confiée à des éditeurs, ou encore dans le cadre d'une exposition. S'il s'agit d'une prise de vue aérienne faite pour la reconnaissance, elle était destinée à un service particulier de l'armée. Quand une photo de guerre était prise par un simple soldat, elle restait souvent conservée dans un album jusqu'au moment où elle était redécouverte, plus tard, par la génération suivante. D'innombrables photos de guerre se trouvent aussi, depuis des années, dans des collections d'archives ou de bibliothèques, elles sont utilisées pour des travaux à caractère scientifique, des expositions ou des publications. Aujourd'hui, ces collections de photos sont de plus en plus numérisées et rendues accessibles au grand public ; mais cette « mémoire visuelle » (*visual history*) n'est pas sans poser de problèmes : pour savoir quel a été leur impact médiatique, il faudrait, pour chacune de ces photos ou ensembles de photos, disposer d'informations sur l'identité de celui qui les a faites, à quels destinataires elles s'adressaient, combien de contemporains les ont vues. Nous sommes confrontés, ici, à la difficile question de la contextualisation de ce qui est devenu un document iconographique.

Ces quelques remarques liminaires, très générales, devaient être faites, même si ne seront traités ici que quelques aspects de l'histoire de la photographie de guerre. Nous tenterons dans un premier temps d'en donner un aperçu, très condensé, en mettant l'accent sur le photojournalisme et, d'un point de vue esthétique, sur les conséquences des innovations techniques successives qu'a connues la photographie. Nous verrons ensuite à quelles questions éthiques les photographes de guerre ont été et restent confrontés dans leur profession. Nous nous efforcerons, pour conclure, dans le contexte d'évolutions rapides et radicales, d'apporter quelques éléments de réflexion sur les perspectives qui s'ouvrent à une utilisation de la photographie de guerre comme document iconographique.

On peut distinguer trois périodes dans l'histoire de la photographie de guerre. La première va de la guerre de Crimée (1854-1856) à la Première Guerre mondiale (1914-1918) ; la deuxième, qui a marqué l'apogée de la photographie de guerre, de la guerre civile en Espagne (1936) jusqu'à la première guerre du Golfe (1990-1991) ; depuis cette date s'est amorcée une crise du photojournalisme dont nous essaierons de prendre la mesure à travers des témoignages de grands reporters.

## **De la guerre de Crimée à la Première Guerre mondiale**

La photographie de guerre a contribué, depuis le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, à ce qu'on appelle la « narration guerrière ». En exaltant la guerre, elle a créé des légendes, elle a fait du soldat un héros, mais elle a aussi – comme au XVII<sup>e</sup>

siècle le graveur lorrain Jacques Callot – montrés les horreurs et les misères de la guerre, des scènes de violence et la mort.

*La guerre de Crimée: les débuts de la photographie de guerre*

Durant la guerre qui, de 1846 à 1848, a opposé le Mexique et les États-Unis, des photos avaient été prises, mais c'était à une époque où était utilisé le premier des procédés photographiques, le daguerréotype. La photographie de guerre a véritablement pris naissance avec la guerre de Crimée (1854-1856), dont on se rappelle qu'elle fut déclenchée par le fait que la Russie entendait affirmer sa domination sur le Moyen-Orient aux dépens de l'Empire Ottoman, ce qui provoqua une intervention militaire de l'Angleterre et de la France.

À la demande du prince Albert, l'Anglais Roger Fenton se rendit en Crimée, sur le terrain des opérations. Ce membre éminent de la *Royal Photographic Society*, photographe-portraitiste attiré de la famille royale, se voyait confier la mission de réaliser des images qui contribueraient à la gloire de la couronne anglaise<sup>[5]</sup>. Les 360 clichés qu'il rapporta à Londres montraient des ports bien organisés, comme celui de Balaklava, avec des quantités de munitions, des troupes très disciplinées, des groupes de soldats vivant dans de bonnes conditions, alors que, comme on le sait, des maladies et la faim ont, durant cette campagne, décimé les unités alliées. De scènes de combats il ne pouvait être question ici, ne serait-ce que pour des raisons techniques: les temps de pose nécessités par l'utilisation de plaques au collodion humide étaient, à cette époque, très longs (entre 3 et 30 secondes). Les instantanés n'étaient donc pas encore possibles<sup>[6]</sup>.

La violence des combats n'en était pas moins suggérée dans certaines photos, de manière métaphorique. On pense, par exemple, à la photo intitulée *The Valley of the Shadow of Death*. Cette image doit aussi sa célébrité au fait qu'elle constitue le premier ou l'un des premiers exemples connus de manipulation photographique. On en connaît en effet deux versions, et il s'avère qu'entre la première et la seconde prise de vue, le photographe avait fait apporter une certaine quantité supplémentaire de boulets sur la route qui est au centre du paysage, sans doute dans le but de suggérer, avec davantage de force, l'intensité des échanges d'artillerie.

Les raisons techniques ne suffisent pas à expliquer les véritables raisons de la distance gardée par Roger Fenton dans sa mission de photographe; ces raisons étaient peut-être de nature psychologique: ses relations avec la famille royale l'empêchaient de montrer la campagne de Crimée sous un jour qui aurait pu contribuer à susciter des critiques inopportunes et déplaisantes pour la reine Victoria.

Le résultat de cette « première campagne photographique »<sup>[7]</sup>, présenté à l'Exposition universelle de Paris en 1855, valut à Roger Fenton « un concert de félicitations » et suscita au plus haut point l'intérêt de l'empereur Napoléon III. Ce succès donna des idées aux Français : à la fin de 1855, l'officier et peintre Jean-Charles Langlois (1789-1870) partait pour la Crimée, où il séjourna quatre mois afin d'effectuer des prises de vues destinées à la réalisation d'un panorama<sup>[8]</sup>. « Il visita avec le général Niel tous les travaux du siège de Sébastopol, leva du haut de la tour de Malakoff, au moyen d'appareils photographiques, les plans des positions occupées par les armées et appliqua ainsi pour la première fois [...] la photographie à la levée des plans panoramiques<sup>[9]</sup>. » Les différentes prises de vues une fois assemblées devaient constituer un panorama, intitulé *La Prise de Sébastopol*, qui fut présenté dans la nouvelle rotonde située à l'angle de l'avenue des Champs-Élysées et de l'avenue d'Antin, dont la construction était toute récente<sup>[10]</sup>.

Le photographe britannique d'origine italienne Felice Beato (1832-1909) fut un des premiers véritables photographes de guerre ; il est connu pour ses clichés pris dans l'Est asiatique. Lui et son collaborateur Robertson peuvent être considérés comme des pionniers du reportage de guerre, présentant déjà des caractéristiques de ces aventuriers indépendants que devaient être les reporters de guerre modernes. Il fut, entre autres, le témoin de la révolte des Cipayes en Inde (1857-1858) et de la guerre de l'opium, qui opposa le Royaume-Uni, les États-Unis d'Amérique et la France à la dynastie Qing (1856-1860). D'aucuns considèrent que son activité a préfiguré le photojournalisme. Ce qui était en tout cas nouveau dans sa production, c'est, du point de vue de l'éthique du photographe, le fait qu'il n'hésita pas à représenter des cadavres ; du point de vue technique, le fait qu'il réussit à utiliser au maximum les possibilités de la technique dont il disposait à l'époque, celle des plaques au collodion humide<sup>[11]</sup>.

#### *La guerre de Sécession aux États-Unis (1860-1865)*

Quelque temps plus tard, la guerre de Sécession aux États-Unis fut le premier conflit à faire l'objet de reportages photographiques ; c'est-à-dire que les reporters furent présents sur les champs de bataille, depuis la première défaite de l'Union à Bull Run (1861) jusqu'à la capitulation des Confédérés à Appomattox (1865).

William Hoppin, membre de la Société historique de New York, a dit que les milliers de photos que cette guerre a laissées à la postérité constituent, de loin, la contribution la plus importante qui ait été apportée à l'écriture de l'histoire de ces événements. Quel sens faut-il donner à ce propos ? La photographie de guerre était devenue, à cette époque déjà, un facteur de la guerre ; elle n'était plus seulement un moyen du reportage de guerre, un témoignage, mais aussi un outil de propagande<sup>[12]</sup>.

Le photographe le plus connu de cette guerre civile américaine est sans doute Mathew Brady, un habile commerçant qui vendait sous son nom une abondante documentation photographique constituée et rassemblée par une vingtaine de collaborateurs. Celle-ci montrait, certes, des ponts, des camps, des soldats épuisés, blessés, voire des soldats morts, mais pas de scènes de combats, pour la bonne raison que cela était techniquement impossible. Citons encore George Barnard, qui accompagnait le général William Sherman (1864/1865) ; il s'est intéressé à certains aspects de paysages dévastés, laissant imaginer l'intensité des combats.

Il n'est pas possible de parler ici des images de la Commune de Paris (1871), qui furent interdites par la censure, de la guerre dans le Pacifique (Carlos Diaz Escudero), de la guerre des Boers en Afrique du Sud, de la révolution mexicaine – photographiée par les frères Casasola, de la guerre entre l'Espagne et les États-Unis à Cuba (Jimmy Hare). Mais il convient de le souligner, la presse à grands tirages de cette époque a publié des photos de tous ces événements ; la photographie était devenue, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, un outil journalistique d'importance. Elle avait ainsi augmenté les exigences du lectorat<sup>[13]</sup>, d'autant que la technique photographique avait fait des progrès : depuis 1888 on proposait sur le marché le petit appareil à pellicules, très maniable, de l'Américain George Eastmann : une révolution technique<sup>[14]</sup>.

### *La Première Guerre mondiale (1914-1918)*

Quand on en vient à parler de la Première Guerre mondiale, c'est à un véritable flot d'images que nous avons affaire. Comment expliquer cette évolution ? Il n'y avait plus seulement à cette époque que des photographes professionnels travaillant pour le compte d'autorités militaires ou civiles, mais aussi de nombreux photographes amateurs. Leurs photos étaient publiées dans la presse parisienne et dans la presse régionale, voire locale, qui fonctionnait comme multiplicateur de l'information visuelle, information que le lecteur ne considérait sans doute pas toujours avec la prudence nécessaire. Dans un premier temps, les photos représentant des scènes de batailles furent interdites, pour éviter la démoralisation de l'opinion ; le lecteur ne voyait que des brancardiers ou, en France, des prisonniers de guerre allemands, des généraux, comme Joffre ou Foch, dont la présence dans la presse avait pour but d'inspirer de la confiance à l'opinion, surtout à partir du moment où ils remportèrent des victoires, décisives pour l'évolution de la guerre.

Les pouvoirs publics avaient bien pris conscience du fait que, dans cette guerre, la photographie avait un rôle important à jouer. On attendait d'elle qu'elle ait une influence sur le moral non seulement des troupes, mais aussi de la population, à un moment où des maris, des fils, des frères partaient pour

une guerre qui avait évolué en une guerre de positions, une guerre de tranchées sans fin. D'un autre côté, la censure contrôlait l'activité des photographes de guerre, comme en témoigne le cas de Jimmy Hare. Celui-ci avait obtenu – en raison de son expérience et de son talent de reporter – la permission de se mêler à la troupe. Jean-Baptiste Tournassoud compta, lui aussi, parmi les quelques photographes qui exercèrent dans le cadre d'une mission officielle. En tant que militaire, Tournassoud mettait son art au service d'une idéologie. Le culte de l'armée, la puissance et le rayonnement de la France, le sol et les traditions rurales : telles étaient les valeurs qu'il entendait mettre en avant. Une certaine mystique de la guerre était également présente dans ses photos, notamment quand il exaltait la mort du héros<sup>[15]</sup>. Du côté allemand, on voyait le photographe de Stuttgart Hans Hildenbrand innover et publier des cartes postales de la guerre en couleur<sup>[16]</sup>.

Une exposition préparée par des historiens et présentée à Reims en 2007 a montré toute la complexité de la photographie de guerre à partir de l'exemple de la Première Guerre mondiale. Les images montrées au public à cette occasion étaient extraites de la revue hebdomadaire *Le Miroir*. Il ressortait clairement de cette exposition que l'opinion savait ce qu'il en était des « horreurs de la guerre » ; la censure et ce que l'on a appelé le « bourrage de crâne », la manière dont la propagande officielle présentait les choses, a pu s'imposer au début du conflit ; mais, au cours des années qui suivirent, c'est le « réalisme de guerre », c'est-à-dire la manière réaliste de la (re)présenter, qui finit par l'emporter<sup>[17]</sup>.

De l'analyse du *Miroir* les auteurs de l'exposition de Reims avait dégagé une chronologie. Dans un premier temps, en 1914, seules des photos de l'arrière et de la mobilisation purent être publiées dans le pays. Les « chefs » de l'armée apparaissaient à la « une » des journaux et des magazines, ainsi que des scènes rassurantes des zones du front ou des prisonniers allemands. Puis, *le Miroir* publia un appel s'adressant aux photographes amateurs : l'intention était de réunir les photos de guerre les plus poignantes. Par la suite, furent attribués des prix afin d'encourager l'envoi de photos. À partir de 1915, commencèrent à se dégager, à travers la photographie de guerre, certaines caractéristiques de la culture de guerre française ; les photos étaient falsifiées : une sorte d'« optimisme épique » se manifesta clairement, et un pittoresque de la vie du soldat fut mis en avant. Par la suite, en 1916, s'imposa le thème du « martyr » de la France ; la photographie de guerre fit alors de la France une victime : les soldats de la tranchée ne furent plus les seuls à être regardés comme des héros ; les populations de l'arrière, celles de la Champagne, du Nord de la France, de la Lorraine, furent héroïsées. On les voyait souffrir de la guerre, mais aussi mettre tout en œuvre pour résister, pour tenir bon. Plus tard encore, furent publiées des photos de scènes de batailles ; c'est alors que Verdun et la Somme

devinrent des symboles de la Grande Guerre. Les photos prises dans ces régions montraient des paysages qui n'étaient que des visions d'apocalypse, avec des champs de ruines et des tranchées où s'amoncelaient des cadavres. Le lecteur de l'hebdomadaire *Le Miroir* avait là l'occasion de découvrir les événements de la guerre, les combats, la modernité technique de la guerre : les tanks, les sous-marins, l'aviation. L'intention était de donner au lecteur la possibilité de ressentir, d'entrer en empathie avec le soldat combattant sur le front ou partant à l'assaut. L'émotion ne suffisait toutefois pas ; il fallait offrir du sensationnel : on voulait savoir ce qu'est l'apocalypse, la mort en masse, les visions d'enfer, l'« orage d'acier ». Tout cela n'était plus tabou.

L'Allemagne avait su prendre de l'avance ; chacun de ses régiments avait un photographe reporter dont la mission était d'envoyer des prises de vues à un service de propagande central ; de sorte que, dès le mois de janvier 1915, put paraître une publication mensuelle ayant pour titre *Der große Krieg in Bildern (La Grande Guerre en images)*, rédigée en 6 langues, et qui fut diffusée par le Deutscher Überseedienst (Service allemand d'outre-mer). La composition et la conception en étaient soignées. Le but était ici de fabriquer une littérature qui devait avoir un effet apaisant.

D'autres fonctions furent encore assignées à la photographie de guerre. Il lui fut demandé de montrer les ruines et d'apporter ainsi des « preuves » des actes commis par l'ennemi en vue de sa mise en accusation, la paix une fois rétablie. Mais il faut souligner que le Gouvernement français ne réagit peut-être pas assez rapidement face à une situation ayant pourtant un caractère d'urgence ; il s'agissait de « consigner le fait de guerre »<sup>[19]</sup>. En avril 1915, le photographe Meurisse lui conseilla d'utiliser la photographie comme moyen de la guerre<sup>[20]</sup>. C'est ainsi que fut créé le Service photographique de l'Armée<sup>[21]</sup>, qui, pour la diffusion de sa production, fut entre autres secondé par la Ligue de l'enseignement ou la ligue « Souvenez-vous ». Certaines photos réalisées pour les services médicaux de l'Armée montraient des hôpitaux, des « Gueules cassées », des soldats amputés<sup>[22]</sup> ; mais de tels documents n'étaient pas destinés au grand public. En revanche, les photos représentant des ruines circulèrent en très grand nombre, sous forme de cartes postales, par divers canaux, surtout celui de la presse illustrée (*La guerre illustrée, L'Illustration*).

Les ruines de villes et de villages, comme les paysages désolés, devinrent un symbole de douleur ; elles constituaient aussi le thème de dessins exposés à Paris, Londres ou Genève, et de films présentés lors de tournées de conférences dans tout le pays. Au début de la guerre, elles servirent à mobiliser les esprits en France et dans les pays neutres ; elles témoignèrent, par la suite, de la violence de la guerre moderne ; au lendemain de l'affrontement armé, elles furent une



fois encore utilisées pour appuyer les demandes de réparations ou encore pour les dossiers constitués par les villes « martyres » en vue de l'obtention de la Croix de guerre, par exemple<sup>[23]</sup>.

La photographie de guerre fut aussi largement sollicitée, dès 1917, pour illustrer des guides des champs de bataille<sup>[24]</sup>. Citons, par exemple, les Guides Michelin en langue anglaise: les *Illustrated Michelin Guides for the visit to the battlefields*<sup>[25]</sup>; ou, dans la même collection, *The Americans in the Great War* en 3 volumes (1919); en langue française, les *Guides illustrés Michelins. Champs de bataille (1914-1918)*, entre autres *L'Alsace et les combats des Vosges* (1920<sup>[26]</sup>). Ces ouvrages ne montraient que des tranchées et des soldats au repos, des ruines, des plans de villes, des sites de batailles, des défilés, des cérémonies et des nécropoles militaires, mais jamais de scènes d'engagements. Quant aux manuels scolaires, dans des éditions rapidement actualisées et incluant la Grande Guerre, ils firent de la photographie un usage manifestement prudent, ne montrant que des portraits de chefs militaires ou d'hommes d'États au pouvoir durant le conflit ainsi que les cérémonies qui, au lendemain de la victoire, s'étaient déroulées à l'Arc de Triomphe, à Paris; les auteurs de manuels préférèrent le dessin pour illustrer les caractéristiques de la guerre de tranchées.

### **De la guerre d'Espagne (1936) à la première guerre du Golfe (1990-1991): l'apogée de la photographie de guerre et du reportage de guerre photographique**

Avec les décennies suivantes, commença la période glorieuse du photographe reporter de guerre.

#### *La guerre civile espagnole (1936-): les débuts du photo-journalisme moderne*

La guerre d'Espagne se singularisa, certes, par la brutalité de batailles qui durèrent 32 mois, mais aussi et peut-être surtout par le fait que cette guerre civile s'internationalisa. Ce conflit déclencha un affrontement idéologique: tous les partis politiques, dans l'Europe entière, allaient bientôt prendre position par rapport aux événements espagnols. Les intellectuels s'engagèrent, les uns en faveur des Républicains, les autres en faveur des Nationalistes. C'est ainsi que l'opinion se divisa en deux camps. Dans ce contexte de polarisation extrême, le reportage photographique produisit un effet mobilisateur, en Union Soviétique, en Italie, en Allemagne comme dans les pays de l'Ouest. De sorte que des chercheurs ont pu affirmer: dans cette affaire, la photographie fut un moyen de propagande, plus qu'un moyen d'information.

À l'époque de la guerre d'Espagne, le matériel photographique avait progressé, ce qui facilita grandement le travail du reporter. On trouvait alors

sur le marché des appareils photo maniables d'un type nouveau, comme le Leica, et des appareils apparentés, ainsi que des films ayant une sensibilité supérieure, permettant de réduire le temps de pose ; de sorte que le photographe fut désormais en mesure de saisir certaines situations, de produire des images avec des effets particuliers, dans le but d'émouvoir. Dans les pays de l'Ouest, le marché de la presse était en plein essor, les grands magazines connaissaient une diffusion de masse. Les entrepreneurs de presse ayant, depuis longtemps, flairé la « force de l'image », ils avaient augmenté les tirages.

C'est dans cet esprit que furent envoyés des reporters de guerre dans des régions en crise, avec mission de rapporter des documents sur les batailles, les dévastations et les scènes d'horreurs. Citons, pour l'Allemagne, la *Berliner Illustrierte Zeitung*, dirigée par Stefan Lorant, dont le tirage s'élevait à deux millions d'exemplaires, ou la *Arbeiter Illustrierte Zeitung* (1924-1938), pro-communiste, hebdomadaire connu pour ses photomontages ; pour la Grande-Bretagne, la première édition du magazine *Life* en 1936, dont le tirage s'éleva à 466 000 exemplaires. En France, on assista en 1928 à la naissance du magazine *Vu*. Mentionnons également *Regards* et *Le Soir*, qui ont compté Cartier-Bresson et Robert Capa parmi leurs collaborateurs.

Toute cette production doit être considérée avec prudence. C'est ce à quoi nous invite Caroline Brothers qui, en 1996, défendait, à propos de la guerre d'Espagne et en s'appuyant sur la photo de presse anglaise et française, la thèse selon laquelle il convient de se méfier d'une analyse immanente de ce média, car les idées qu'il véhicule sont largement déterminées par un contexte institutionnel et culturel. Ainsi, les photographes de guerre, tout en étant des témoins, apportent-ils une grande quantité d'informations non pas une réalité objective, mais sur des attitudes collectives et des croyances propres à la culture dans le contexte de laquelle ils font leur métier<sup>[27]</sup>. Alain Rio, photographe amateur et professeur de lettres, note lui aussi, à sa manière, que cette photographie de guerre n'offre que les apparences de l'objectivité, qu'elle a permis de « vivre la guerre »<sup>[28]</sup>, en lisant un magazine et en étant confortablement installé sur un divan.

De telles remarques, pour pertinentes qu'elles soient, ne doivent pas nous faire oublier que la « photo de guerre » a joué un rôle important dans les années 1930. On peut même dire qu'elle a constitué une sorte de révolution médiatique, dont Robert Capa est devenu un symbole. Celui-ci s'était intégré au camp républicain, comme témoin. Sa photo qui représente un Républicain tombant durant un combat, touché par une balle franquiste, frappa les esprits ; mais, comme on le sait, elle devait aussi susciter une polémique, en ce sens que son authenticité fut mise en doute. La compagne de Capa, Gerda Taro, a

joué un rôle décisif dans sa carrière<sup>[29]</sup>. En outre, elle fut sans doute la première femme photographe de guerre ; elle mourut écrasée par un char en 1937, au cours d'un combat, à l'âge de vingt-six ans. Outre ces évolutions : le statut nouveau du reporter devenu une « star » et la présence remarquable de femmes dans la corporation, la guerre d'Espagne a marqué le début d'un apogée dans l'histoire du reportage de guerre. Pour plusieurs raisons. Les reporters de guerre ont apporté librement un témoignage sur différents conflits, ils ont amené le public à réagir sous le coup de l'émotion, à un point tel que le cours des événements était susceptible de s'en trouver modifié.

*La Seconde Guerre mondiale (1939-1945) : la « défaite de la photographie »*

À l'époque de la Seconde Guerre mondiale, le potentiel de l'information par l'image était encore exploré à titre expérimental, mais l'évolution de la technique allait rapidement permettre de réaliser des photos dans des conditions extrêmes. Prenons, de nouveau, l'exemple de Robert Capa qui fut en première ligne, le 6 juin 1944, à Omaha Beach, lors du débarquement des troupes alliées en Normandie<sup>[30]</sup>. Cette fois, ce fut dans les rangs des combattants américains qu'il fit son travail de reporter : il entendait photographier au plus près de l'action. Son idée fondamentale à ce propos est exprimée dans sa formule célèbre, très souvent citée : « Si ta photographie n'est pas bonne, c'est que tu n'étais pas assez près. » Se conformant à ce principe, il a pu publier des photos d'une grande force dramatique, des photos par lesquelles l'opinion publique a pu être « sensibilisée » aux réalités de la guerre. Un large public put ainsi être informé, par l'image, sur les événements de la guerre ; mais qu'est-ce que l'information visuelle ? Qu'est-ce que photojournalisme ?

Avant la guerre, il a été utilisé pour provoquer une mobilisation morale : il s'agissait de préparer la population à la guerre en montrant des défilés militaires et en choisissant des titres aux accents bellicistes ; en un mot, de faire naître une agressivité, une atmosphère martiale. À cet égard, l'Allemagne, qui, à l'époque de la Première Guerre mondiale, accusait un certain retard dans le domaine de la presse illustrée, devait montrer par la suite qu'elle avait su tirer des leçons de son expérience. En 1939, ses magazines avaient un tirage cumulé de 6 millions d'exemplaires, soit, selon les estimations, un lectorat de plus de vingt millions de personnes<sup>[31]</sup>.

L'historien de l'art André Gunthert, spécialiste de la culture visuelle, cite l'exemple du *Illustrierter Beobachter*, hebdomadaire du parti national-socialiste, qui choisissait habilement les photos qu'il publiait. Il montrait des théâtres d'opérations, mais des vues aériennes seulement, de sorte que la photo restait abstraite ; et l'on pouvait se demander : où sont les victimes ? Il montrait aussi des divisions de blindés traversant des villes et des paysages dévastés ;

les lecteurs devaient ne pas douter un seul instant de l'issue de la guerre. Il s'agissait d'entretenir l'optimisme. Il y avait aussi la manière métaphorique de présenter les choses. Sur l'une des premières photos publiées dans le *Beobachter*, par exemple, apparaît l'actrice Heli Tintenzeller discutant avec deux soldats souriants. Cette photo a été prise lors du tournage du film *Liebesurlaub*. Sur telle autre photo, on voyait le Führer rendant visite à des soldats à l'occasion de la fête de Noël en 1940 ; la scène donnait une certaine image de la vie militaire, elle exprimait une certaine chaleur, la fraternité. Beaucoup de photos montraient du matériel de guerre : des avions, des chars, des bâtiments de la marine, en un mot la puissance de l'armée allemande<sup>[32]</sup>.

La guerre était certes présente dans tous les numéros du *Illustrierter Beobachter*, mais cet organe n'insistait pas sur le fait que certaines batailles avaient un caractère décisif. Au cours de la campagne d'Angleterre, durant l'été de 1940, des photos furent prises ; elles étaient censées constituer des preuves, montrant les effets dévastateurs des attaques aériennes allemandes. Pour les lecteurs allemands, elles étaient rassurantes. L'issue du conflit ne faisait pas de doute. Avec la même intention furent publiées des photos sur les campagnes de France et de Pologne ; elles aussi ne montraient que les traces laissées par l'avancée des troupes allemandes : du matériel militaire détruit, des ruines, mais jamais les acteurs de la guerre.

C'est un message d'une autre nature qui était délivré quand la photo fixait des moments tels que l'entrée des troupes allemandes dans Paris, le Führer triomphant au pied de l'Arc de triomphe. Il s'agissait de donner une impression de force. C'était comme si la victoire avait été obtenue « sans guerre », grâce à l'ordre, à la discipline. D'autres photos exaltaient la « camaraderie », mais il est une chose que l'on se gardait bien de rappeler : le caractère sanglant de la guerre. On semblait avoir affaire à une guerre de théâtre.

Tel est le paradoxe de ce type de photographies de guerre. La même remarque pourrait être faite à propos de celles, bien connues, qui montrent l'effet spectaculaire produit par la bombe atomique larguée sur Hiroshima, mais en occultant le spectacle des victimes.

### Guerres de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle

Seconde Guerre mondiale	1939-1945
Guerre de Corée	1950
Guerre d'Algérie	1954-1962
Guerre d'Indochine (France)	1946-1954
Guerre du Viêt Nam (USA)	1955-1975
Guerre du Biafra	1967-1970
Guerre du Liban <ul style="list-style-type: none"> <li>•Guerre civile au Liban</li> <li>•Opération Litani</li> <li>•1<sup>ère</sup> guerre du Liban</li> <li>•Seconde guerre du Liban</li> </ul>	1975-1990 1978 1982 2006
Guerres israélo-arabes	1948-2014
Guerre Iran-Irak	1980-1988
Guerre des Malouines	avril-juin 1982

C'est au cours des guerres du Viêt Nam et du Biafra<sup>[33]</sup> que la photographie de guerre a atteint son apogée. Durant ces conflits, les reporters de guerre – avec le soutien des magazines pour lesquels ils travaillaient – ont clairement manifesté la volonté de rendre visibles, dans l'opinion internationale, les aspects terribles de la civilisation dite « moderne », de mettre sous les yeux des lecteurs les conséquences humaines de guerres menées au nom d'intérêts. Mais le reporter était alors perçu dans le public de manière ambivalente : d'un côté, il était considéré comme un aventurier qui, sans scrupules, fait usage de tous les moyens pour pouvoir prendre ses photos ; de l'autre côté, il apparaissait comme un héros qui met sa vie en jeu pour pouvoir informer le monde. Le photographe anglais Don McCullin, connu pour ses photos de guerre, est souvent cité comme étant le parangon du reporter moderne<sup>[34]</sup>.

McCullin a publié en 1964 une série d'images sur la guerre civile à Chypre pour laquelle il a reçu le grand prix World Press Photo. Ayant signé un contrat d'exclusivité avec le *Sunday Times*, il couvrit entre autres la guerre des Six Jours, la guerre du Viêt Nam et du Cambodge où il fut gravement blessé, puis d'autres conflits : au Salvador, à Beyrouth, au Congo où il assista à des scènes d'assassinats. L'activité d'un McCullin, d'un James Natchwey et d'autres parmi leurs confrères ont marqué l'apogée du reportage de guerre. Puis, avec la première guerre du Golfe (1990-1991), s'annonça une crise du photojournalisme.

## Une ère nouvelle de la photographie de guerre? La crise du photojournalisme depuis la première guerre du Golfe

En février 1991, au moment de la première guerre du Golfe, le journaliste français Michel Guerrin écrivait dans le quotidien *Le Monde*: «Le meilleur photographe de la guerre du Golfe s'appelle CNN<sup>[35]</sup>.» Et il ajoutait: «À la qualité médiocre des images correspond la force de l'émotion.» Les causes de cette situation nouvelle étaient, selon lui, la censure et la concurrence des grandes chaînes de télévision. Jean Baudrillard, dans *La guerre du Golfe* n'a pas eu lieu, parlait de la «guerre post-moderne», en ce sens que les scènes de combats sont devenues invisibles. On serait tenté de dire: dans l'entre-deux-guerres, un régime autoritaire avait dicté certaines règles à la photographie; mais finalement, est-elle si grande la différence entre une presse contrôlée et une presse «libre»? Et la crise du photojournalisme de guerre, qui dure encore, a un certain nombre de causes qui se sont conjuguées.

### *La censure et l'autocensure depuis la guerre du Viêt Nam*

À la suite du traumatisme de la guerre d'Algérie et du Viêt Nam, le photographe journaliste a senti la pression exercée par la censure. Pourquoi? Le cas de la guerre du Viêt Nam a montré les effets médiatiques produits par le reportage de guerre; à l'époque, le Gouvernement fédéral américain s'est vu contraint de mettre un terme au conflit. Une telle expérience avait fait naître chez les Gouvernants une méfiance vis-à-vis du journalisme de guerre. On se souvient de Kim Phuc, cette enfant vietnamienne qui fut photographiée, en 1972, près de Trang Bang (Sud-Viêt Nam), alors qu'elle fuyait, brûlée dans le dos lors d'une attaque au napalm et hurlant de douleur. Elle était alors âgée de neuf ans. Cette photo reste un symbole de la puissance des images. Elle avait pour auteur Nick Ut de l'Associated Press; elle lui valut le prix de la World Press Photo (1972).

Depuis la guerre du Viêt Nam, le photojournalisme de guerre fut considéré comme un facteur qui peut venir troubler les calculs des dirigeants, et le reporter comme un élément ennemi. C'est pourquoi les autorités militaires, en Irak, en Afghanistan et dans d'autres États belligérants (les USA, la Grande-Bretagne), essayèrent d'empêcher les photographes professionnels et les journalistes de la télévision de faire leur travail. Ainsi il leur fut interdit de prendre ou de publier des photos qui pourraient nuire au moral des troupes et de la population, même loin du front, de les influencer de manière négative. Il s'agissait, premièrement, de présenter les événements sous un jour qui permette de justifier les interventions militaires devant l'opinion; deuxièmement, d'empêcher la diffusion de certaines images, porteuses d'informations considérées comme «sensibles»; troisièmement, de ne pas exposer inutilement certaines personnes

photographiées à des mesures de répression. De sorte que les images proposées par le photographe de guerre furent parfois « sélectionnées », voire censurées<sup>[36]</sup> ; censurées pas seulement par les gouvernements belligérants, mais aussi par les grands magazines eux-mêmes<sup>[37]</sup>. Ce constat se vérifie particulièrement dans le cas de la presse d'États agresseurs, dont le but était de convaincre l'opinion que la guerre dans des pays lointains était importante, propre et justifiée, et qu'elle avait été dictée par des impératifs d'ordre moral.

### *La situation du photojournaliste à l'heure actuelle*

Le photojournalisme se trouve aujourd'hui confronté à d'autres problèmes, entre autres à celui de l'abondance des images. Un photographe de la station Deutschlandfunk déclarait en 2014 : « L'Internet est une machine à diffuser des images aux dimensions apocalyptiques<sup>[38]</sup>. » La conséquence de cet état de choses est qu'il y a beaucoup d'images que nous ne voyons pas. Et le même journaliste de regretter le fait suivant : on constate un « appétit toujours plus grand d'impressions visuelles nouvelles provenant de toutes les parties du monde ». Ce qui est digne d'être diffusé comme ayant une véritable valeur d'information reste de ce fait négligé.

En dépit de ces évolutions, il y a aujourd'hui encore des photoreporters de guerre, des hommes, mais aussi des femmes. Citons, par exemple, la journaliste américaine Nicole Tung<sup>[39]</sup>. Agée de trente-deux ans, elle a connu en tant que professionnelle des conflits majeurs. En 2006, elle était en Bosnie. Elle a voyagé seule en Lybie, pour réunir des documents photographiques sur le « printemps arabe » ; à Hong Kong, elle a suivi le mouvement de protestation des étudiants ; à plusieurs reprises, elle s'est aussi rendue en Syrie. C'est en Bosnie qu'elle a vécu son baptême du feu. « J'ai vu dans leur visage, dit-elle à propos des femmes et des hommes qu'elle a rencontrés là-bas, ce que l'on peut ressentir quand des conflits ne peuvent jamais prendre véritablement fin, alors qu'officiellement ils sont terminés. Ainsi, les images expriment bien plus que ce que je peux écrire. »

Des photos prises par Nicole Tung ont été présentées lors de festivals connus comme « Visa pour l'Image » (Perpignan) ; elle a fait partie de « Photo District New », d'« Emerging Photographers 2013 ». Actuellement, elle vit en Turquie et, de là-bas, elle « couvre » essentiellement les événements liés à la crise des réfugiés. Son principe est le même que celui de Robert Capa. « Je ne suis pas du tout dans mon élément, dit-elle, quand il faut regarder les événements de loin. » Elle souligne, d'autre part, les avantages que lui donne sa qualité de femme reporter. Se rendre en tant que telle dans des zones de combats ou de crise, cela n'a certes pas toujours été simple pour elle ; mais cela lui a permis de parler avec d'autres femmes, dans des arrière-salles et des cuisines ; c'est dans ces moments-là qu'elle les a photographiées, ce que n'auraient pu faire

des reporters masculins. Parlant toujours de ses expériences, elle avoue s'être fréquemment trouvée dans des situations extrêmes ; l'appareil photo était alors pour elle une protection qui l'aidait à ne pas rester pétrifiée par la peur. « Quand je fais une photo, reconnaît-elle, je ne comprends pas à 100 % ce qui se passe véritablement. » C'est après coup que les images et les scènes de la guerre la rattrapent pour ne plus la quitter, pour longtemps.

L'Allemand Christoph Bangert (trente-six ans) apporte un autre témoignage sur le reporter d'aujourd'hui. Il présente des caractéristiques que nous avons déjà trouvées chez un Felice Beato, un Robert Capa ou un Don McCullin<sup>[40]</sup>. Dans le « mélange de motivations » qui l'ont poussé à choisir ce métier, il cite en effet l'« idéalisme », un idéalisme consistant à rechercher « quelque chose de grand » ; il cite aussi l'« idée journalistique », c'est-à-dire le besoin d'« apporter de l'information sur des régions dans lesquelles la plupart des gens ne peuvent ou ne veulent pas se rendre », de montrer, de documenter ce que l'on y trouve et d'informer ainsi la société dans laquelle on vit ; il cite encore l'idée que l'on se fait de l'« aventure » et le « besoin d'aventure », qui, selon lui, joue un grand rôle, et dont il ne faut pas faire un secret.

Le reporter se trouve confronté à un certain nombre de questions d'éthique professionnelle, entre autres celle de la « vérité » dans le photojournalisme. Christoph Bangert s'est fixé la règle suivante : « essayer de produire la documentation la plus honnête possible », qui traduise ce qu'il a vu. Une autre question ne doit pas être éludée : celle de la censure. Elle se pose constamment, déclare-t-il, quelle que soit la situation de guerre ou de crise dans laquelle on réalise ses photos. La censure a toujours existé, et il s'agit donc de savoir comment la contourner. D'autres questions se posent encore : celle de la neutralité et de l'objectivité. Le journaliste travaille aussi constamment en faisant en sorte de ne pas devenir lui-même un instrument de la propagande, un élément des parties en lutte ; il travaille en ayant pour but d'« apporter sa contribution en tant que journaliste ».

S'agissant de l'esthétique de ses photos, il tient à souligner qu'il s'agit pour lui, par principe, de produire un document « honnête ». « Et il peut être très beau, déclare-t-il. Il peut être terriblement dramatique. Il peut être aussi épouvantable et très direct. Mais je crois que ces extrêmes sont, à vrai dire, si intéressants qu'ils peuvent être aussi combinés dans des images qui deviennent de ce fait troublantes et bouleversantes. » Et Christoph Bangert d'ajouter : « L'image la plus terrible n'est pas nécessairement la meilleure. » Finalement, la qualité de l'image résulte de chacune des situations : « Nous sommes sans cesse à la recherche d'images qui soient encore de meilleure qualité, dit-il encore, d'images qui soient encore mieux composées, qui offrent des lignes encore



plus belles. Nous ne sommes pas seulement à la recherche d'images qui soient encore plus terribles. »

Ces réflexions amènent la question de l'image « insoutenable », qui rejoint celle du voyeurisme. La rédaction d'un journal ou d'un magazine n'est pas obligée d'imposer au lecteur « toutes les images » ; c'est bien pourquoi beaucoup ne passent pas dans la presse, dans les médias ou sur Internet. Christoph Bangert n'en a pas moins publié des « images qui font frémir » sous la forme d'un recueil intitulé *War Porn* et contenant des photos dont il reconnaît qu'elles demandent l'impossible au lecteur. S'il a pris le parti de les publier, c'est, dit-il, par devoir. Le photographe a dû faire un grand effort sur lui-même pour prendre ces photos ; c'est, selon lui, une question de « responsabilité » : il lui faut s'imposer à lui-même certaines contraintes, car le public lui fait confiance et lui laisse le contrôle de ses propres photos.

Le reporter doit aussi constamment se demander quels sont les souhaits des personnes qu'il photographie. Tiennent-elles à être photographiées ? Le reporter répond : « Il n'existe pas de règles générales ; dans chaque cas, la situation est différente. » Dans des situations extrêmes, les gens ont d'autres choses plus importantes à faire que de prendre le temps de protester contre la présence d'un photographe ; dans d'autres cas, ils demandent à être photographiés, afin que soit montré dans les médias ce qui leur arrive.

Quant à la question de la publication, Christoph Bangert pense qu'il ne devrait pas y avoir de règles, mais qu'un critère important s'impose, celui de la pertinence de l'image. Ce qui signifie : correspond-elle à ce qu'il a voulu exprimer, indépendamment du fait de savoir si le public tient à le voir. « Je pense, dit-il, que notre devoir de journalistes consiste plutôt à communiquer ce que l'on a vu sous une forme permettant de fixer ce qui est important pour nous ; non pas ce que le lecteur veut voir, mais ce qu'il nous paraît important de publier et la forme sous laquelle on le présente. » Mais l'évolution la plus récente a eu pour conséquence le fait que l'ère des grandes icônes semble prendre fin dans le domaine du reportage. Les photographes de guerre travaillent désormais de façon à proposer des séries de photos, plutôt que des photos isolées.

Il importe enfin de faire observer que des images très connues ne sont plus prises aujourd'hui par des photographes professionnels, mais par les victimes ou les auteurs de crimes de guerre ou autres, qui se servent de smartphones, et envoient ensuite leurs photos sur Internet. Avec Internet et les nouveaux médias, les réseaux sociaux (Facebook, Youtube & Co.) s'est opérée une révolution, qui, pour le photojournalisme, constitue un véritable défi, dans la mesure où ce processus se développe sans les journalistes professionnels et *sans* les rédactions de presse, qui ont, pour ainsi dire, perdu leur monopole.

Citons, à cet égard, l'exemple du jeune Syrien Hosam Katan, qui avait vingt-deux ans à l'époque où il a fui sa ville natale, Alep, en octobre 2015, pour gagner l'Allemagne, où il est devenu photographe. En tant que victime et comme témoin, il lui tenait à cœur de faire connaître à l'opinion internationale la situation qui est celle de son pays natal. Il entendait avoir recours non pas aux armes, mais au smartphone ; les réseaux sociaux lui ont permis de diffuser ses photos. Autodidacte, il a été recruté par Thomson Reuters et a eu l'occasion de participer, par la suite, au premier congrès de la photographie avec smartphone, « Smart as Photography », qui s'est tenu du 3 au 5 novembre 2016<sup>[41]</sup>. Selon lui, les photos prises avec un smartphone remplissent plusieurs fonctions : elles permettent de surmonter des douleurs psychologiques ; comme témoignages, elles peuvent aider les familles photographiées à sortir de la misère en suscitant des réactions, quand elles sont publiées sur les réseaux sociaux ; elles constituent aussi un moyen de lutte contre le régime en place. Les photos prises par Hosam Katan furent d'abord publiées sur les réseaux sociaux, avant d'être reprises, à partir de Facebook, Youtube et Twitter, par des agences de presse (Reuters, fin 2013). C'est ainsi qu'est née une coopération entre un autodidacte qui a su tirer parti de médias activistes et du système professionnel. Ce travail de photographe, il le considère comme un aspect de la révolution syrienne.

Le scandale d'Abou Ghraïb (2004) présente un autre cas, montrant cette fois comment des photos prises par les auteurs de crimes de guerre ont été médiatisées. On se rappelle qu'en 2003, dans la prison d'Abou Ghraïb, située à l'ouest de Bagdad, des prisonniers irakiens ont été victimes de sévices que leur ont infligés des soldats de l'armée américaine<sup>[42]</sup>. Ce sont des réactions en chaîne, c'est-à-dire les révélations successives de différents médias : des rapports d'Amnesty International, des articles de l'agence Associated Press, des émissions de CBS News, des articles du *New Yorker* et du *Washington Post* qui ont indigné l'opinion au niveau international. André Gunthert note que ces photos ont été « les premières images numériques à prendre place dans la série des plus célèbres photographies de notre époque »<sup>[43]</sup>. D'une part, la véracité de ces photos digitales d'amateurs n'a été contestée par personne ; d'autre part, les victimes cagoulées sont devenues « un symbole de l'absurdité de la guerre » (André Gunthert) dont ont tiré parti les militants opposés à la guerre<sup>[44]</sup>.

Nous avons vu qu'il existe une généalogie du visuel en général, et en particulier de la représentation de la guerre par l'image ; cette généalogie a été déterminée par les progrès techniques de la photographie qui, constamment, ont offert des possibilités nouvelles, de la plaque au collodion humide jusqu'au smartphone en passant par les appareils portables du type Kodak ou Leica. On observe des lignes de continuité dans l'histoire des motifs de la photographie de guerre, mais l'évolution des techniques et du matériel de combat a fait

apparaître des motifs nouveaux, notamment au moment de la Première Guerre mondiale. S'agissant des batailles, le photographe a souvent dû avoir recours à la métaphore pour se jouer de l'impossibilité de fixer l'ensemble de scènes complexes, mouvantes, aux dimensions importantes. Dans l'histoire de l'art, seul le peintre a été en mesure de reconstruire ces scènes, alors que le photographe ne peut en saisir que des épisodes ou des aspects.

La situation du photographe nous inspire un certain nombre de questions. Est-il finalement en mesure de représenter la guerre ? Il semble bien que non. Pourtant, il sait la suggérer. Quand elle n'a pas un caractère exclusivement documentaire, la photographie de guerre suppose des choix esthétiques, pouvant aller jusqu'à une esthétisation de la guerre. C'est pourquoi la critique lui reproche, entre autres, de donner une illusion, l'illusion d'une vérité, appelée par certains la « vérité photographique »<sup>[45]</sup>, ce qui les amène à se demander s'il faut montrer la « beauté », les « beaux côtés » de la guerre. D'autres accusent le photographe de guerre de donner dans le voyeurisme, de rechercher la sensation, le spectaculaire, ou encore de se faire le défenseur d'une cause. Ils attendent de lui qu'il reste neutre et objectif, Mais cela est-il possible ?

Nous avons vu que la photographie de guerre est devenue un objet de la recherche en sciences sociales, un objet qui intéresse les chercheurs en culture visuelle. Ne sommes-nous pas dans une civilisation, dans une culture de l'image ? En même temps, le photographe de guerre se trouve, depuis deux décennies, confronté à une crise aux causes multiples, résultant à la fois de nouvelles formes de censure, de l'inflation que connaît l'image, de la concurrence de l'amateur disposant d'outils et de moyens de communication nouveaux. Les modes de diffusion classiques se trouvent ainsi bousculés par une diffusion et une interactivité quasi universelles.

Enfin, la photographie de guerre est à la fois un patrimoine culturel, une source pour l'historien et un support du travail de mémoire ; elle est, en tant que telle, liée à des enjeux considérables, comme en témoignent les trois exemples suivants. Le premier est celui de l'exposition qui, dans l'Allemagne des années 1990, a été consacrée à la Wehrmacht. L'intention était de mettre fin au mythe d'une armée innocente, contrairement à la Gestapo, en montrant qu'elle s'était, elle aussi, rendue coupable de crimes de guerre en Serbie, lors de la bataille de Stalingrad et de l'occupation de la Biélorussie. Cette exposition, du moins sa première version (1995/1999), ayant fait l'objet de critiques, elle fut évaluée par un comité d'experts qui remit un rapport sur la pertinence des photos choisies. L'absence de contextualisation avait fait commettre à ses concepteurs un certain nombre d'erreurs. Une seconde version fut élaborée (2001/2004)<sup>[46]</sup>. Une telle expérience montre bien à quel point il convient de

se montrer prudent face à une photographie de guerre, dès lors qu'on souhaite l'utiliser comme document historique ou didactique, qu'elle ait été prise par un amateur ou par un professionnel pour le compte d'une quelconque officine.

Le deuxième exemple est le cas de l'exposition qui fut présentée, en 2007, au Palais du Tau à Reims. Elle était consacrée à la Première Guerre mondiale; il s'agissait d'images tirées d'un hebdomadaire contemporain de la grande guerre: *Le Miroir*. Conçue par trois historiens (Jean-Jacques Becker, Philippe Buton, Joëlle Beurier), elle se proposait de mettre en question des idées reçues à propos de la photographie de guerre durant la Grande Guerre, et entre autres, l'idée selon laquelle, par la photographie, la population avait connaissance des horreurs de la guerre.

Le troisième exemple est celui de l'exposition qui fut présentée, à l'automne de 2007, au Centre culturel de la ville de Madrid, et qui était consacrée à un pionnier espagnol du photojournalisme, Agusti Centelles. Celui-ci avait couvert la guerre civile qui avait affecté son pays dans les années 1930. Cette fois, la question posée était la suivante: que signifie aujourd'hui le fait d'exposer et de regarder de telles images? Pour les concepteurs, c'était une manière de faire prendre conscience de leur force et du pouvoir d'influence qu'elles ont pu avoir à l'époque; pour le Gouvernement espagnol, rappeler en 2007 le souvenir de ce chapitre tragique de l'histoire nationale avait une signification politique particulière. Cette exposition avait aussi une valeur documentaire, car, en dehors de la presse et de photographies qui sont des témoins visuels, il ne reste finalement que peu de sources concrètes de la guerre civile espagnole.



## Notes

- [1] Cette exposition avait été conçue en vue d'un colloque organisé par le Centre international pour la recherche sur l'histoire de la culture et de la technique (Internationales Zentrum für Kultur- und Technikforschung – IZKT) de l'Université de Stuttgart.
- [2] On connaît les agences *universelle* (1900), créée par Henri Manuel, *Rol* (1904) de Marcel Rol, *Meurisse* (1909) de Louis Meurisse, *Rapho* (1933) de Charles Rado, l'*Agence d'Illustration pour la Presse - AGIP* (1935), *SAFRA* (1937), *Magnum Photos* (1947) de Robert Capa et Henri Cartier-Bresson... Voir [https://fr.wikipedia.org/wiki/Agence\\_photographique](https://fr.wikipedia.org/wiki/Agence_photographique). La Bibliothèque Nationale de France a numérisé entre autres des photographies de guerre des agences Rol et Meurisse pour son site *gallica*.
- [3] On pense par exemple aux prises de vues aériennes avant et après des bombardements.

- [4] Laurent Gervereau, « Représenter la guerre », dans *Voir, Ne pas voir la guerre. Histoire des représentations photographiques de la guerre*. Bibliothèque de documentation internationale contemporaine. Musée d'histoire contemporaine. Paris, Somogy Éditeurs d'Art, 2001, p. 15-23, ici p. 17.
- [5] Joëlle Bolloch, *Photographies de guerre*. La photographie au Musée d'Orsay, Milan, 5 Continents Éditions srl / Paris, Musée d'Orsay, 2004, 31 p. et planches, en particulier p. 7-12.
- [6] S'agissant des conditions de travail de Roger Fenton, voir Pierre G. Harmant, « Roger Fenton premier correspondant de guerre photographe », dans *Kodéco*, mai 1960, p. 20-21.
- [7] Voir Paul Périer, *Société française de photographie. Compte rendu de l'Exposition universelle de 1855*. Paris, Mallet-Bachelier, 1855, 77 p, ici p. 64.
- [8] Jean-Charles Langlois. *La photographie, la peinture, la guerre. Correspondance inédite de Crimée, 1855-1856*; [édité par] François Robichon, André Rouillé. Nîmes, J. Chambon, 1992, 310 p.
- [9] Germain Bapst, *Essai sur l'histoire des panoramas et des dioramas* (Extrait des Rapports du jury international de l'Exposition universelle de 1889). Paris, Imprimerie Nationale, 1891, 30 p., ici p. 25.
- [10] Le panorama *La Prise de Sébastopol* fut remplacé en 1865 par *La bataille de Solférino*. *Ibid.*
- [11] Voir [https://fr.wikipedia.org/wiki/Felice\\_Beato](https://fr.wikipedia.org/wiki/Felice_Beato). Voir aussi *Felice Beato en Chine. Photographier la guerre en 1860*. Exposition, Lille, Musée d'histoire naturelle et d'ethnographie, 4 septembre 2004-16 janvier 2005. [Catalogue par] Annie-Laure Wanaverbecq. Paris, Somogy Éditeurs d'Art; Lille, Musée d'histoire naturelle et d'ethnographie, 2005, 129 p.
- [12] Voir à ce sujet Alain Rio, « La photographie de guerre (I). La photographie de guerre, depuis la guerre de Crimée jusqu'à la 'grande guerre' », <http://www.photofiles.com/index.php/histoire-de-la-photographie-de-guerre-i>.
- [13] Voir *Ne pas voir la guerre, op. cit.*, p. 18.
- [14] *Ibid.*, p. 55. Le 4 septembre 1888, George Estmann obtint un brevet pour son appareil à pellicules photo. Voir à ce sujet « Comment la photographie est-elle devenue accessible à tous grâce à George Eastmann Kodak », <https://www.catawiki.eu/stories/4497-comment-la-photographie-est-elle-devenue-accessible-a-tous-grace-a-george-eastmann-kodak>.
- [15] Alain Rio, *La photographie de guerre (I). La photographie de guerre depuis la guerre de Crimée jusqu'à la « Grande Guerre »*, septembre 1, 2007, <http://www.photophiles.com/index.php/histoire-de-la-photographie/999-la-photographie-de-guerre-i>

- [16] Voir, parmi l'abondante bibliographie consacrée à ce photographe, *Hans Hildenbrand. Hofphotograph und Pionier der frühen Farb fotografie*, herausgegeben vom Haus der Geschichte Baden-Württemberg, Stuttgart; bearbeitet von Hans Christian Adam. Ubstadt-Weiher; Heidelberg; Basel, verlag regionalkultur, 2018, 295 p.
- [17] « Quand *Le Miroir* racontait la Grande Guerre, samedi 3 mars 2007, Exposition au Palais du Tau à Reims », [http://www.clionautes.org/spip.php?page=article-imprim&id\\_article=1293](http://www.clionautes.org/spip.php?page=article-imprim&id_article=1293).
- [18] Voir à ce sujet *République française. Documents relatifs à la guerre 1914-1918. Rapports et procès-verbaux d'enquête de la commission instituée en vue de constater les actes commis par l'ennemi en violation du droit des gens (décret du 23 septembre 1914)*. Paris, Imprimerie nationale, 1919, 12 tomes en 6 volumes.
- [19] *Voir Ne pas voir la guerre, op. cit.*, p. 56.
- [20] *Ibid.* Voir aussi « La documentation photographique de la guerre », *Le Temps*, 55<sup>ème</sup> année, n° 19.672, 17.5.1915, p. 3.
- [21] Voir « Échos du Bulletin des Armées. Les documents de la guerre », *L'Est Républicain*, 27<sup>ème</sup> année, n° 10.098, 8.6.1915, p. 1. Voir aussi, par exemple, « La Guerre. Documents de la Section photographique de l'Armée (Ministère de la Guerre). Troisième fascicule: Les Alliés à Salonique. 24 planches avec un texte d'Ardouin-Dumazet. Titre des 10 fascicules composant la 1<sup>re</sup> série: La vie du soldat – Abris et tranchées – Les Alliés à Salonique – Dans la forêt d'Argonne – Bataille de Champagne – Reims, Arras, Soissons – En Alsace reconquise – Dans les plaines d'Artois – Avions et autos – Drapeaux, prisonniers, etc. Paris, Librairie Armand Colin. Ce magnifique album, qui reproduit exclusivement des photographies sur le front, constituera une collection unique de documents sur la guerre, un souvenir incomparable de la grande époque que nous vivons. L'album comprendra 20 fascicules. Il paraît un fascicule par quinzaine. Chez tous les libraires, marchands de journaux et dans toutes les gares.» Dans *Le Temps*, 56<sup>ème</sup> année, n° 19.979, 19.3.1916, p. 4. En 1916, le Service de documentation photographique de la guerre profita de la Foire du livre de Lyon pour présenter des photos d'épisodes de la guerre et de scènes de la vie militaire sur le front. Voir De notre envoyé spécial, « La Foire du livre à Lyon. La cérémonie d'inauguration », *Le Temps*, 56<sup>ème</sup> année, n° 20.017, 26.4.1916, p. 3; « Théâtres. Music-halls et cinématographes », *Le Temps*, n° 20.559, 20.10.2017, p. 3. La section photographique et cinématographique de l'Armée présenta, par exemple, le 25 octobre 1917, dans la salle des fêtes du Trocadéro un grand film sur « La puissance militaire de la France », montrant l'évolution des méthodes de combat, la transformation de l'aviation, de l'artillerie, de la tactique. Voir aussi « Le Service photographique et cinématographique de l'armée », *Le Temps*, 58<sup>ème</sup> année, n° 20.863, 20.8.1918, p. 2.

- [22] « Autour de la bataille. Les archives médico-chirurgicales de la guerre », *Le Temps*, 56<sup>ème</sup> année, n° 20.029, 8.5.1916, p. 2. Parmi ces archives figuraient des formations sanitaires, des éléments de transport et d'hospitalisation, d'installations hygiéniques.
- [23] Voir à ce sujet Emmanuelle Danchin, *Les ruines de guerre et la nation française (1914-1921)*; thèse de doctorat en histoire moderne et contemporaine, sous la direction de Annette Becker et de Laurence Van Ypersele, Paris 10, 2012; et, de la même, *Le temps des ruines (1914-1921)*; préface de Carine Trévisan. Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2015, 348 p.
- [24] Michel Auvray, « La guerre après la guerre. Représentations photographiques de la Première Guerre mondiale dans les guides des champs de bataille », dans *Voir, ne pas voir la guerre, op. cit.*, p. 283-287.
- [25] *The Marne Battle-Field (1914)*. Illustrated Michelin Guides for the visit to the battlefields. Michelin & Cie, Clermont-Ferrand, 1917, 265 p., et toute la série comprenant Metz et la bataille de Morhange, la Somme, Ypres, Lille, Amiens, Rheims (sic)...
- [26] Ces Guides sont consultables sur le site archive.org.
- [27] Caroline Brothers, *War and Photograph: A Cultural History*. London, Routledge, 1996, 296 p.
- [28] Alain Rio, *La photographie de guerre (II). La photographie de guerre depuis la guerre civile espagnole jusqu'à la première guerre du Golfe*, décembre 1, 2007, <http://www.photophiles.com/index.php/histoire-de-la-photographie/1073-la-photographie-de-guerre-ii>.
- [29] Irme Schaber note que beaucoup de photos attribuées à Robert Capa furent, en réalité, prises par Gerda Taro. Voir Irme Schaber, *Gerda Taro: Une photographe révolutionnaire dans la guerre d'Espagne*. Paris, Les Éditions du Rocher, 2006. Voir aussi l'Exposition qui a été présentée au International Center of Photography à New York, en 2007/08, et la biographie de Robert Capa écrite par Richard Whelan, Eds Magazine, 1985.
- [30] Capa a déclaré qu'il avait fait, à cette occasion, plus d'une centaine de photos; en réalité, il n'aurait réalisé que les onze clichés publiés à l'époque par le magazine *Life*. Voir Mathilde Doiezie, « Robert Capa aurait menti à propos de ses photos du débarquement (5.8.2015) », <http://www.lefigaro.fr/arts-expositions/2015/08/04/03015-20150804RTFIG00021-robert-capa-aurait-menti-a-propos-de-ses-photos-du-debarquement.php>.
- [31] L'École des hautes études en sciences sociales. Le blog d'André Gunthert [maître de conférences]. André Gunthert, *La défaite de la photographie* (16.5.2008), <http://www.arhv.lhivic.org/index.php/2008/05/16/711-la-defaite-de-la-photographie>.
- [32] *Ibid.*

- [33] Rémy Boutet, *L'effroyable guerre du Biafra* (Coll « Afrique contemporaine » ; vol. 14). Paris, Éditions Chaka, 1992, 185 p.
- [34] Interview accordée à la BBC et film documentaire : *War Photographer* (2001), de Christian Frei. Il met en avant les motifs éthiques qui poussent à vouloir représenter des combats menés par des héros. Ici, le héros c'est James Natchwey.
- [35] Michel Guerrin, Le Monde du 20 février 1991, cité par Alain Rio dans « Photophiles. Magazine photo. La photographie de guerre (II). La photographie depuis la guerre civile espagnole jusqu'à la première guerre du Golfe », <http://www.photophiles.com/index.php/histoire-de-la-photo/1073-la-photographie-de-guerre-ii.html>. Michel Guerrin a été chef du service photographique du journal *Le Monde*.
- [36] Alain Rio, *op. cit.*, II.
- [37] Durant la guerre des Malouines : les photographes professionnels se sont vu refuser l'accès à un champ de bataille.
- [38] « Kriegsfotografie. 'Diese Bilder sind eine Zumutung' », 16.11.2014, Christoph Bangert im Gespräch mit Jörg Biesler, [http://www.deutschlandfunk.de/kriegsfotografie-diese-bilder-sind-eine-zumutung.1184.dehtml?dram:article\\_id=3033308](http://www.deutschlandfunk.de/kriegsfotografie-diese-bilder-sind-eine-zumutung.1184.dehtml?dram:article_id=3033308).
- [39] Hanna Gieffers, « Gerechtigkeit. Nicole Tung, 29, zieht in den Krieg und fotografiert. Warum ? », 12.4.2016, <http://www.bento.de/politik/syrien-fotojournalistin-nicole-tung-erzaehlt-von-ihrer-arbeit-in-kriegsgebieten>.
- [40] Interview accordée à Deutschlandfunk, le 16 novembre 2014 (voir note 38).
- [41] Frankfurter Allgemeine, Von den Strassen Aleppos. Interview mit Miray Kaliskan, Fotos von Hosam Katan (01.11.2016), <https://www.faz.net/aktuell/wissen/kriegsfotografie-von-den-strassen-aleppos-14507298.html>.
- [42] Voir à ce sujet « Le scandale d'Abou Ghraib », [https://fr.wikipedia.org/wiki/Scandale\\_d%27Abou\\_Ghraib](https://fr.wikipedia.org/wiki/Scandale_d%27Abou_Ghraib).
- [43] Amandine Schmitt, Torture, humiliations... Les photos qui ont révélé l'horreur d'Abou Ghraib, <https://www.nouvelobs.com/photo/20160825.OBS6879/torture-humiliations-les-photos-qui-ont-revele-l-horreur-d-abou-ghraib>.
- [44] *Ibid.*
- [45] *Voir ne pas voir la guerre, op. cit.*, p. 20.
- [46] Voir <https://de.wikipedia.org/wiki/Wehrmachtausstellung>.