

Zbigniew LIBERA, *Nepal*, 2003, tiré de la série *Pozytywy* [Positifs], 2002-2003, tirage chromogène, 120 x 154,6 cm

PHOTOGRAPHER LE RÉEL ?

REPORTAGE, PHOTOJOURNALISME, DOCUMENTAIRE

Histoire de la photographie
Cours de Nassim Daghighian - 2012

PHOTOGRAPHER LE RÉEL ?

REPORTAGE, PHOTOJOURNALISME, DOCUMENTAIRE

TABLE DES MATIÈRES

Introduction : rapports complexes de la photographie au réel...	3
Photographe le réel ? Quelques définitions	4
1. REPORTAGE	
Reportage (19^e et 20^e siècles) : quelques représentations de la guerre [corpus d'images]	6
Quelques pistes de réflexion sur le reportage et la photographie de presse [textes]	
Les représentations de la guerre : la bataille (Hélène Puiseux)	28
Mythologie du photographe de guerre (Clément Chéroux)	30
Don McCullin : le vécu d'un reporter de guerre	34
Photographie et Holocauste : comment représenter l'horreur ?	36
Photographie et Histoire	36
Photographie et génocide : image et travail de la mémoire collective	38
La photographie de presse : les rapports entre texte et image	39
L'image dans les médias de masse	40
Grandeur et décadence du photojournalisme. Tant de clichés et si peu d'images (E. Roskis)	41
Photos-chocs (Roland Barthes)	44
D'Abou Ghraib au Tsunami, tous témoins, tous reporters (Christian Caujolle)	45
De la réalité à l'icône : la rhétorique paradoxale de la photographie de presse (M. Joly)	47
Sur les traces de l'icône : vers un nouveau concept critique ? (Jean-Christophe Blaser)	51
La dialectique art / document : éthique, esthétique et politique	57
La tentation d'une photographie d'histoire (Michel Poivert)	61
2. REPRESENTATIONS DE LA GUERRE	
Introduction	3
Représenter la guerre ? reportage et art : repères chronologiques	4
Reportage et art aux 20^e et 21^e siècles :	
quelques exemples d'artistes travaillant sur le thème de la guerre	5
Simple documents ? Art, photojournalisme, guerre. De 1980 à aujourd'hui (Val Williams)	13
Photographie d'histoire et image-monument : une esthétique de la pose (Michel Poivert)	23
Images-passages (Pascale Convert) : De la peinture religieuse chrétienne à l'image d'actualité et de l'image de presse à l'œuvre d'art	24
La photographie de presse détournée par l'art : quelles limites aux droits d'auteur ?	33
Guerre du Golfe : la représentation en crise (André Gunthert)	37
Reporter ou artiste ? la photographie-tableau d'histoire	45
Fin du photographe-auteur ? les photographes amateurs (soldats, témoins, victimes...)	50
Quelques références autour du thème des représentations de la guerre (art et médias)	56
3. IMAGES ET MÉDIAS	
Dix exemples d'images fortement médiatisées liées à des événements historiques	
Gilles Saussier, Timisoara, Roumanie, 1989	3
Georges Méryon, Nagafc, Kosovo, 1990	14
Paul Watson, Mogadiscio, Somalie, 1993	20
Hocine Zaourar, Benthalha, Algérie, 1997	25
Talal Abou Rahmeh, bande de Gaza, 2000	40
Gianni Motti, Balkans, 2001	49
Todd Maisel, New York, 11 septembre 2001	54
Luc Delahaye, Afghanistan, 2001	61
Soldats américains, Abou Ghraib, Irak, 2003	71
Adnan Hajj, Beyrouth, Liban, 2006	78
4. DOCUMENTAIRE	
Les photographes du réel (19 ^e et 20 ^e siècles) : le documentaire social et politique	
Les pratiques contemporaines : alternatives documentaires	

PHOTOGRAPHER LE RÉEL ? REPORTAGE, PHOTOJOURNALISME, DOCUMENTAIRE



Illustrations ci-contre :
Alberto Diaz Gutierrez (1928, Havane – 2001, Paris) dit
Alberto KORDA, *Guerrilla Heroica* [Guérilla héroïque],
Havane, Cuba, 5 mars 1960 [le portrait d'Ernesto
Guevara, surnommé le Che, a donc été recadré].

INTRODUCTION : RAPPORTS COMPLEXES DE LA PHOTOGRAPHIE AU RÉEL...

Philippe Dubois, dans le premier chapitre de son ouvrage théorique *L'acte photographique*¹, présente l'évolution historique des rapports entre réel et photographie, dès la naissance de celle-ci. " Il y a une sorte de consensus de principe qui veut que le véritable document photographique « rende compte fidèlement du monde ». Une crédibilité, un poids de réel tout à fait singulier lui a été attribué. Et cette vertu irréductible de témoignage repose principalement sur la conscience que l'on a du processus *mécanique* de production de l'image photographique, sur son mode spécifique de constitution et d'existence : ce qu'on a appelé l'*automatisme de sa genèse technique*. [...] La photo est perçue comme une sorte de preuve, à la fois nécessaire et suffisante, qui atteste indubitablement de l'existence de ce qu'elle donne à voir. " ²

Dubois distingue trois étapes dans la manière d'interpréter les rapports de la photographie à son référent : " Grosso modo, ce parcours s'articulera en trois temps :

1) **la photographie comme miroir du réel (le discours de la mimésis)**. L'effet de réalité lié à l'image photographique a d'abord été attribué à la ressemblance existant entre la photo et son référent. La photographie, au départ, n'est perçue par l'œil naïf que comme un « analogon » objectif du réel. Elle semble par essence mimétique. [C'est la photographie comme document, et plus précisément comme signe analogique ou icône, qui domine tout au long du 19^e siècle.]

2) **la photographie comme transformation du réel (le discours du code et de la déconstruction)**. Une réaction s'est très vite manifestée contre cet illusionnisme du miroir photographique. Le principe de réalité fut alors désigné comme une pure « impression », un simple « effet ». L'image photographique, s'est-on efforcé de démontrer, n'est pas un miroir neutre mais un outil de transposition, d'analyse, d'interprétation, voire de transformation du réel, au même titre que la langue par exemple, et au même titre qu'elle culturellement codé. [C'est la photographie comme création, signe conventionnel ou symbole, qui domine au cours du 20^e siècle jusqu'à 1980 environ.]

3) **la photographie comme trace d'un réel (discours de l'index et de la référence)**. Ce mouvement de déconstruction (sémiologique) et de dénonciation (idéologique) de l'impression de réalité, pour utile et nécessaire qu'il ait été, laisse cependant quelque peu insatisfait. Quelque chose de singulier subsiste *malgré tout* dans l'image photographique, qui la différencie des autres modes de représentation : un sentiment de réalité incontournable dont on n'arrive pas à se débarrasser malgré la conscience de tous les codes qui y sont en jeu et qui ont procédé à son élaboration. Dans la photo, dit R. Barthes dans *La chambre claire*³, « le référent adhère », envers et contre tout. Face à l'image photographique, on ne peut pas éviter ce que J. Derrida qualifie, dans *La vérité en peinture*⁴, de « processus d'attribution » par lequel on renvoie inévitablement l'image à son référent. C'est donc qu'il faut poursuivre l'analyse, aller au-delà de la simple dénonciation de « l'effet de réel » : il faut interroger selon d'autres termes l'ontologie de l'image photographique. " ⁵
[C'est la photographie comme processus, empreinte lumineuse ou index, dans la théorie dès 1980 mais présente déjà dans les textes de Charles Sanders Peirce ou d'André Bazin.] ⁶

¹ Chapitre 1, "De la verisimilitude à l'index. Petite rétrospective historique sur la question du réalisme en photographie", in DUBOIS, Philippe, *L'acte photographique et autres essais*, Paris, Nathan, coll. Nathan Université, série Cinéma et Image, 1990 / 1983, p.17-53

² *Ibidem*, p.19

³ BARTHES, Roland, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard / Seuil, coll. Cahiers du cinéma, 1980, p.18

⁴ DERRIDA, Jacques, *La Vérité en peinture*, Paris, Flammarion, coll. Champs, 1978

⁵ DUBOIS, *op. cit.*, p.20-21

⁶ Notamment " What is a Sign ? ", 1894, in PEIRCE, Charles Sanders, *Écrits sur le signe*, Paris, Seuil, 1978 ; " Ontologie de l'image photographique ", 1945, in BAZIN, André, *Qu'est-ce que le cinéma ? Ontologie et Langage*, Paris, Cerf, 1958

" Les prises de vue photographiques, filmiques ou vidéo sont des hybrides : des indices mais détachés des objets réels qui les causent ; des symboles mais adhérents au concret. Et aucun rasoir logique ne saurait trancher cette contradiction vive des images ainsi prises (de vue et de vie). L'expression « prise de vue » souligne cette duplicité intrinsèque et nous évite les confusions du mot « image ». Elle permet de regrouper photo, cinéma et vidéo, et – à quelques exceptions près, comme le dessin animé ou les effets abstraits purement optiques ou électroniques – de distinguer les images prélevées par caméra sur le monde (dites prises de vues « réelles »), des artefacts iconiques que sont les images peintes ou les images de synthèse par ordinateur. La notion de « prise de vue réelle » n'exclut évidemment pas les trucages par reconstitution ou montage. Quoi qu'il en soit, l'image ainsi prise *fait comparaître les choses*, selon l'heureuse formule de Jean Mitry. « C'est une sommation du réel qui nous donne toujours à penser sur les choses en même temps qu'elle nous donne à penser avec les choses. » (*La Sémiologie en question*, Cerf, 1987, p. 103). " ⁷

PHOTOGRAPHER LE RÉEL? QUELQUES DÉFINITIONS

Il est difficile de définir sans ambiguïté les termes de documentaire, reportage, photojournalisme ou photographie humaniste car ils sont souvent utilisés de manière interchangeable et avec des connotations positives ou négatives selon les époques ! Il sera fait ici appel à l'usage courant des ouvrages spécialisés et quelques repères chronologiques permettront de mieux comprendre l'évolution de la photographie du réel.

Documentaire

" Dès son origine, la photographie est reconnue pour sa valeur d'attestation : elle permet d'obtenir un document, c'est-à-dire un témoignage, une preuve objective du réel photographié qui vient d'abord informer. " ⁸ De cette conception du document découlent ainsi divers usages de la photographie : scientifique, judiciaire, médical, ethnographique ou journalistique. Le reportage est l'un des nombreux aspects que peut prendre un travail à visée documentaire. Cependant, les techniques de manipulation de l'image ont existé dès le milieu du 19^e siècle et le mythe de l'objectivité photographique a été progressivement remis en question (le détournement de l'information à but idéologique, de propagande, est l'un des exemples les plus marquants de l'entre-deux guerres). Dès 1935, l'Américain Walker Evans, défenseur du " style documentaire ", met en évidence la dualité de la photographie, à la fois document et œuvre esthétique. Dès lors, le mot documentaire s'associe à un projet photographique personnel proche du réel et souvent inscrit sur le long terme mais n'ayant pas nécessairement un but informatif (contrairement au photo-journalisme ou au reportage engagé). Dans les années 1960, la subjectivité du photographe est entièrement assumée, en particulier dans le domaine du documentaire social (Lee Friedlander, Diane Arbus et Garry Winogrand par exemple).

Reportage

Au sens large, le reportage qualifie toute démarche informative ayant pour but majeur d'enregistrer le réel, autant les êtres que les lieux ou les événements. En cela, le reportage se distingue en premier lieu de la photographie de studio où prime généralement la mise en scène. Le plus souvent, un reportage implique une série de photographies sur un thème particulier, dans le but de présenter les différents aspects de ce dernier (enquête et témoignage). L'approche est prioritairement documentaire et peut avoir une dimension esthétique : bien que l'objectivité ait généralement été le but des photographes dès le 19^e siècle, la part personnelle de l'auteur a toujours eu un rôle déterminant. L'évolution du reportage a essentiellement été liée à une volonté de relater les événements historiques et sociaux. En cela, le développement de la presse et de l'illustration dans les années 1920 – 1930 a fait du reportage photographique l'un des moyens importants de communication visuelle de l'information. De nombreux reporters sont donc photojournalistes (souvent par nécessité) et en parallèle de leur travail pour la presse la plupart développent des reportages personnels. Les livres et les expositions sont alors les moyens privilégiés de diffusion de leur œuvre. Le reportage moderne se décline sous de multiples formes : photographie de rue (Henri Cartier-Bresson avec " l'instant décisif ", Robert Doisneau), reportage engagé (Robert Capa), reportage social, reportage politique, etc. Dès le milieu des années 1950, avec le reportage subjectif (Robert Frank), le culte de l'instant décisif comme le mythe de l'objectivité et de la neutralité de la photographie, déjà fort ébranlés par la Deuxième guerre mondiale, n'ont désormais plus cours (photographie des " temps faibles " de Raymond Depardon). Malgré la concurrence de la télévision et le succès des magazines " people " peu concernés par les sujets dits sérieux, de grandes agences telles que Magnum continuent à défendre un reportage engagé, personnel et concerné par les questions d'éthique.

⁷ NINEY, François, *L'épreuve du réel à l'écran. Essais sur le principe de réalité documentaire*, Bruxelles / Paris, De Boeck Université, coll. Arts et cinéma, 2002, p.14

⁸ MORA, Gilles, *Petit lexique de la photographie*, Paris, Abbevillepress, 1998, p.85

Photojournalisme

" Le photojournalisme recouvre les activités de productions photographiques dans le domaine de l'information destinées à l'illustration des médias, en particulier ceux de la presse." ⁹ La photographie est d'abord reproduite par des graveurs ou dessinateurs pour pouvoir être publiée. Le développement des procédés de photogravure mécanique au cours du 19^e siècle joue un rôle déterminant. En 1880, la première photographie publiée en couverture du journal *New York Daily Graphic* annonce le développement des illustrés au tournant du siècle puis des magazines de l'époque moderne dans les années 1920-1930. Le photojournalisme moderne, témoin privilégié de l'actualité, doit beaucoup à l'apparition des appareils de petit format permettant la mobilité (du photographe autant que du sujet) et donc une rapidité d'action indispensable pour couvrir les événements. Les années 1930 à 1960 représentent la période de gloire du photojournalisme, de Weegee (les faits divers à sensation), Robert Capa (le reportage de guerre héroïque) ou Henri Cartier-Bresson (" L'instant décisif "). L'excès d'images ainsi que la concurrence de la télévision dès la guerre du Viêt Nam ont entraîné un surenchère de l'image choc, du *scoop*. Ceci au détriment de l'essai photographique (W. Eugene Smith) qui propose un véritable récit en images, accompagné de textes et de légendes permettant une interprétation plus profonde du sujet. Ainsi le photojournalisme de témoignage traverse une importante période de doute. ¹⁰

Photographie humaniste

Mouvement majeur de la photographie des années 1930 à 1960, la photographie humaniste se concentre sur la représentation de l'être humain et croit profondément aux valeurs humaines (comme la dignité), non sans un certain optimisme idéaliste. L'humanisme est à l'origine un courant de pensée occidentale de la Renaissance né en Italie au 14^e siècle lors du retour aux textes antiques. Laïque, l'humanisme place l'humain, et non Dieu, au centre de sa conception du monde. Le terme "humanisme" est aujourd'hui fort ambigu en raison des nombreuses connotations politiques possibles. La photographie humaniste a pour caractéristique de ne pas se limiter aux événements " chocs " de l'actualité, mais d'étudier ce qui se passe derrière la grande scène de l'Histoire. Alors que le photojournaliste doit fournir "la" photographie parfaite, le *scoop*, le photographe humaniste – reporter ou artiste ? – peut s'exprimer sur plus d'une centaine d'images et sur le long terme. Les grands thèmes de la photographie humaniste visent ainsi une portée " universelle " et montrent une attention particulière pour la vie quotidienne du peuple, la situation des classes défavorisées, des opprimés (Sebastião Salgado). En rendant compte des plus démunis avec un regard empreint d'optimisme, les photographes humanistes français des années 1930-1960 (Robert Doisneau, Izis, Willy Ronis, etc.) ont popularisé " une imagerie positive du quotidien. " ¹¹ Etant moins dépendant de la presse, les photographes humanistes actuels tel que Salgado présentent leur travail soit dans des expositions soit dans de beaux livres.

Objectivité, objectivisme

" Si l'objectivité ne peut être la saisie de données, ne sombrons-nous pas dans le subjectivisme sans bornes, dans le relativisme le plus dangereux ? Tous les points de vue s'équivalent, toute image est propagande, toutes les images sont bonnes pour faire prévaloir mon point de vue !

Il convient de distinguer : ce qu'on proclame ou réclame généralement comme « objectivité », dans le galvaudage journalistique du terme, est plutôt de l'objectivisme [...]. Croire qu'il y a les faits en soi indépendamment des opinions, interprétations, motivations, c'est-à-dire de l'action ; traiter l'image comme une évidence analogue à un fait ; faire croire qu'on peut re-présenter le réel tel quel, sur le fait (ce qui est une contradiction dans les termes), que le direct, l'immédiat, c'est visiblement la vérité : tout cela relève de l'objectivisme, c'est-à-dire du credo rationaliste des industries de l'actualité (idéologie managériale et mondialiste qui a ses raisons mais qui n'est pas si raisonnable qu'elle croit). Chercher à reconstruire « objectivement » une certaine réalité par le film [documentaire], cela implique au contraire de renoncer aux routines, aux clichés, de se mettre en quête des angles d'attaque, de multiplier les aspects (subjectifs) non pour les juxtaposer façon panel d'opinions, mais pour en tenter un montage (objectif) le plus compréhensif et le plus significatif possible. Montrer « le réel », comme y prétend globalement l'actualité et le *reality-show* TV, n'a aucun sens, si ce n'est celui du déjà-vu. Pour produire une certaine « réalité », il s'agit d'en re-monter les tenants et les aboutissants pour en dé-montrer un sens. Un montage pertinent, c'est un montage engagé par (sinon dans) son sujet et dont la trame résiste à différentes visions, résistance jamais absolue mais jamais arbitraire. " ¹²

⁹ MORA, Gilles, *op. cit.*, p.158. Dès 1880, le négatif au gélatino-bromure d'argent permet l'instantané ; les supports souples se développent avec le format 24x36 mm.

¹⁰ ROSKIS, Edgar, "Le crédit perdu du photojournalisme", *Le Monde diplomatique*, novembre 1998, <http://www.monde-diplomatique.fr/1998/11/ROSKIS/11325.html>

¹¹ MORA, Gilles, *op. cit.*, p.110

¹² NINEY, François, *op. cit.*, p.16-17

1. REPORTAGE

Reportage (19^e et 20^e siècles) : quelques représentations de la guerre

Listes des principales images

- Roger Fenton, GB, *The Valley of the Shadow of Death*, 1855, papier salé [guerre de Crimée, 1854-55]
- Timothy O'Sullivan, USA, *A Harvest of Death*, juillet 1863, albumine [guerre de Sécession, 1861-65]
- Alexander Gardner, USA, *Home of a Rebel Sharpshooter*, Gettysburg, Pennsylvanie, 1863, alb.
- Alexander Gardner, USA, *A Sharpshooter's Last Sleep*, Gettysburg, Pennsylvanie, 6.7.1863, alb.
- Alexander Gardner, USA, *Lewis Payne* [condamné à mort pour assassinat d'A. Lincoln], avril 1865
- François Aubert, F, *Chemise de l'empereur Maximilien après son exécution*, Mexique, juin 1867
- Attribué à Disdéri, F, *Communards*, Paris, mai 1871 [Commune de Paris, mars – mai 1871]
- Yves Troadec, *Les effets d'un bombardement à Verdun, sur un abri, au Bois de Caures. Une partie des 38 hommes qui tous ont succombé et dont la plupart ont été ensevelis vivant dans cette sape*, non daté, image réalisée au "vest pocket", petit appareil à soufflets et commentée par l'auteur, un soldat français [Première guerre mondiale, 1914-1918]
- Yves Troadec, *Somme. Eclatement d'un schrapnell au dessus de notre tranchée*, 1914-18
- Yves Troadec, *Offensive du 18 juillet 1918. Mont Chevrillon. Comment on dort dans son trou*, 1914-18
- Soldat français anonyme, *Biplan Nieuport au sol*, Soissons, Aisne, France, 1917, autochrome
- Anonyme, *Trou fait par un 77, Saint-Jean des Vignes*, Soissons, Aisne, France, 1917, autochrome
- Anonyme, *Les machines de la distillerie en ruines*, Soissons, Aisne, France, 1917, autochrome
- Anonyme, *Rue du Coq Lombard, ruines*, Soissons, Aisne, France, 1917, autochrome
- Henri Cartier-Bresson, F, *Madrid*, 1933
- Robert Capa [Endre Ernö Friedmann], Hongrie/USA, *Soldat républicain*, Province de Cordoue, septembre 1936, paru notamment dans *VU*, 23.9.1936 et *Life*, vol. III, n°2, 12.7.1937 [guerre civile d'Espagne, 1936-39]
- Robert Capa, Hongrie/USA, *Espagne*, 1937
- Robert Capa, Hongrie/USA, *Transfert de réfugiés républicains espagnols vers un camp, entre Argelès-sur-Mer et Le Barcarès*, France, mars 1939
- Robert Capa, Hongrie/USA, *Omaha Beach*, 6 juin 1944 : D-Day, jour du débarquement des soldats américains à Colleville-sur-Mer, Normandie ; Capa s'est joint à la 1^{ère} vague [Deuxième guerre mondiale, 1939-45]
- Robert Capa, Hongrie/USA, *Chartres*, France, 18 août 1945
- Henri Cartier-Bresson, F, *Résistance*, pont sur le Rhin, France, 1944
- Henri Cartier-Bresson, F, [ancienne indicatrice belge de la Gestapo identifiée par une femme victime des nazis, camp de transit pour anciens prisonniers de l'est de l'Allemagne], *Dessau*, 1945
- William Eugene Smith, USA, *Enfant mourant trouvé par des soldats américains*, île de Saipan, 1944
- W. Eugene Smith, USA, *Bataille d'Iwo Jima*, Japon, Océan Pacifique, 1945
- Joe Rosenthal / AP, USA, [marines américains], *Mont Suribachi*, Iwo Jima, 23 février 1945, [Prix Pulitzer 1945]
- Evgueni Khaldei / Jewgeni Chaldej, URSS, *Soldats russes au sommet du Reichstag*, Berlin, 2 mai 1945
- Membre non-identifié de la résistance polonaise à Auschwitz [Juif du Sonderkommando], *près du Crématoire V*, Birkenau, Pologne, août 1944, 4 vues réalisées clandestinement dont deux depuis la chambre à gaz nord : crémation des corps des détenus gazés dans des fosses d'incinération [l'horreur des camps]
- George Rodger, GB, *Cadavres de détenus sous les arbres*, Bergen-Belsen, Allemagne, vers le 20 avril 1945
- Éric Schwab, F, *Jeune russe de 18 ans atteint de dysenterie*, Dachau, Allemagne, fin avril – début mai 1945
- Lee Miller, USA, *Garde SS mort dans le canal du camp de Dachau*, Allemagne, vers le 30 avril 1945
- Margaret Bourke-White, USA, *Survivants de Thekla se retrouvant et se consolant mutuellement devant les corps carbonisés de leurs camarades*, Thekla, Allemagne, entre le 18 et le 24 avril 1945
- Robert Capa, H/USA, *Delta de la Rivière Rouge, sur la route de Nam Dinh à Thas Binh*, Viêt-nam nord, 25 mai 1954, dernier rouleau de film du photographe [guerre d'Indochine, 1945-54]
- Henri Huet, F, [civils et soldat US 1^{ère} division de cavalerie], *Bông Sơn*, Viêt-nam, 1966 [guerre du Viêt-nam, 1963-75]
- Henri Huet, F, [cadavre de parachutiste US près du Cambodge], *Zone de combat C*, Viêt-nam, 1966
- Don Mc Cullin, GB, *Deux soldats sud-vietnamiens et un prisonnier Viêt-cong*, 1964
- Don Mc Cullin, GB, *Huê*, Viêt-nam sud, 1968
- Gilles Caron / Gamma, F, *Vallée A Shau*, Viêt-nam, 1967
- Larry Burrows, GB, *Sud de la zone démilitarisée*, Viêt-nam, 1966
- Larry Burrows, GB, *The Ficious Fighting in Vietnam* ["La sale guerre au Viêt-nam"], in *Life*, 25.01.1963
- Larry Burrows, GB, *With a Brave Crew in a Deadly Fight*, in *Life*, 16.04.1965 [" Dans un hélicoptère US, au plus fort du combat ; un chef d'équipage qui crie et un pilote qui meurt "]
- Larry Burrows, GB, [la mission terminée, le chef d'équipage James Farley pleure], *Da Nang*, Viêt-nam, 1965
- Marc Riboud, F, *Marche pour la paix au Viêt-nam devant le Pentagone*, Washington D.C., 21 octobre 1967
- Eddie Adams / AP, USA, *Lieutenant Colonel Nguyen Ngoc Loan, chef de police du Viêt-nam sud, exécute un Viêt-cong*, Saigon, 1968 [Prix Pulitzer reportage 1969]
- Ronald L. Haeberle, USA, *Q : And babies ? A : And babies.*, massacre de My Lai, Viêt-nam sud, 16 mars 1968, in *Life Magazine*, décembre 1969 ; poster avec texte, lithographie offset, graphisme de Peter Brandt, 1970
- Nick Ut / AP, Viêt-nam sud / USA, *Fille brûlée au napalm* [Phan Thi Kim Phuc, 9 ans], Trang Bang, Viêt-nam sud, 8 juin 1972 [publiée le 12 juin ; Prix Pulitzer reportage 1973]
- Christine Spengler, F, *Bombardement de Phnom-Penh*, Cambodge, février 1974

Reportage (19^e et 20^e siècles) : quelques représentations de la guerre

Les premières photographies de guerre au 19^e siècle

Guerre de Crimée, Ukraine, 1854-1855

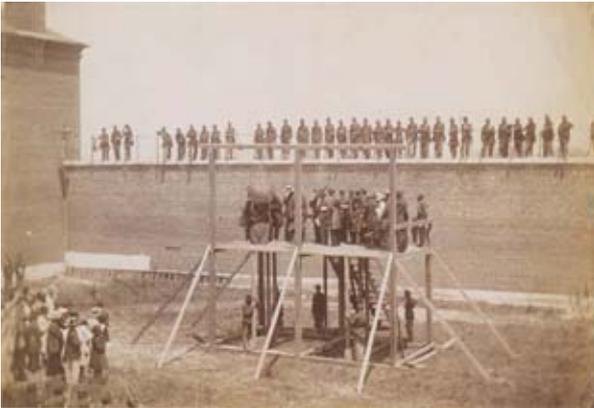


Roger FENTON, *The Valley of the Shadow of Death*, 1855, papier salé

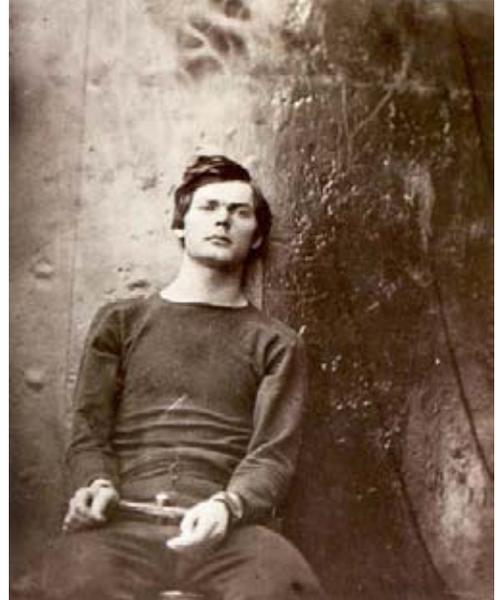
Guerre de Sécession, USA, 1861-1865



Timothy O'SULLIVAN, *A Harvest of Death*, juillet 1863, tirage à l'albumine



Alexander GARDNER, *Exécution des prisonniers*, 7 juillet 1865, tirage à l'albumine, 17x24cm



Alexander GARDNER, *Lewis Payne*, avril 1865

La représentation de la mort



François AUBERT, *Chemise de l'empereur Maximilien après son exécution*, Mexique, juin 1867

La Commune de Paris, mars-mai 1871



Attribué à DISDÉRI, *Communards*, Paris, mai 1871



Roger FENTON, *The Valley of the Shadow of Death*, 1855, tirage au papier salé de 1856 d'après négatif sur verre au collodion humide de 1855, 28.4 x 35.7 cm

La vallée de l'ombre de la Mort

Dans son activité de photographe, Roger Fenton a excellé dans tous les genres : paysage, vue d'architecture, reportage, portrait et même, à l'occasion, nature morte. Sa plus grande contribution à l'histoire de la photographie réside toutefois dans le reportage sur la guerre de Crimée, qu'il effectue à la demande de la reine Victoria. Les 360 clichés qu'il en ramène, inspirés et remarquables par leur maîtrise technique, constituent une étape importante du reportage de guerre.

La vallée de l'ombre de la Mort (The Valley of the Shadow of Death), fait partie de cet ensemble. On y voit un ravin désolé jonché de boulets. Ce lieu avait été ainsi baptisé par les soldats de l'armée britannique, maintes fois défaits par les Russes en cet endroit.

L'image offre une sorte d'équivalent visuel du poème de Tennyson, *La charge de la brigade légère*. L'écrivain y rend hommage aux six cents cavaliers britanniques morts dans cette même vallée le 25 octobre 1854 tout en dénonçant l'absurdité du conflit. Pour des raisons d'ordre idéologique autant que technique, il n'est pas question pour Fenton de reproduire les combats ni les morts. Mais le sentiment de désolation qu'inspire son image constitue un symbole éloquent de l'horreur de la guerre.

Fenton a parfois été accusé d'avoir mis en scène sa photographie en changeant les boulets de place. C'est peu probable car les combats qui faisaient rage alentour ne lui en ont probablement pas laissé le loisir.¹³

¹³ http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/oeuvres-commentees/recherche/commentaire/commentaire_id/la-vallee-de-lombre-de-la-mort-15781.html ; au sujet de la controverse, voir : Errol Morris, "Which Came First, the Chicken or the Egg ? ", *The New York Times*, 25.09.2007, <http://opinionator.blogs.nytimes.com/2007/09/25/which-came-first-the-chicken-or-the-egg-part-one/>



Timothy O'SULLIVAN, *Harvest of Death*, Gettysburg, juillet 1863, tirage à l'albumine, publié in GARDNER Alexander, *Gardner's Photographic Sketchbook of the War*, Philip & Solomons Publishers, Washington D.C., 1865-1866, volume 1, planche 36

Moisson de la mort

"Such a picture conveys a useful moral: It shows the blank horror and reality of war, in opposition to its pageantry. Here are the dreadful details! Let them aid in preventing such another calamity falling upon the nation." Alexander Gardner

À côté de l'équipe de Matthew Brady, on trouve d'autres photographes talentueux qui représentèrent la guerre de Sécession. Parmi eux, Alexander Gardner, qui était l'un des auxiliaires de M. Brady et qui décida de quitter l'équipe pour créer son propre groupe avec, entre autres, Timothy O'Sullivan. Il publie en 1865 un livre intitulé *Gardner's Photographic Sketchbook of the War* illustré de cent photographies. C'est un total échec financier malgré la très grande valeur documentaire des planches de cet album. L'une des images les plus célèbres et les plus significatives de cette guerre se trouve d'ailleurs dans cet album. Cette photographie de Timothy O'Sullivan, qui s'intitule *Moisson de la Mort [Harvest of Death]*, a été prise pendant la bataille de Gettysburg et représente des cadavres jonchant le sol dans une ambiance brumeuse. A. Gardner écrit à son propos dans son livre: "Une telle image porte une morale profitable: elle montre l'horreur nue et la réalité de la guerre, en opposition à ses prestiges. Voici les détails horribles! Qu'ils nous aident à prévenir la venue d'une autre calamité sur la nation." ¹⁴

¹⁴ THIELLAND, Olivier, *Photographier la guerre*, mémoire en Politique et Communication, 2005, p.19 et citation de Gardner en français tirée de AMAR, Pierre-Jean, *Le photojournalisme*, Paris, Nathan, 2000, p.29. http://doc.sciencespo-lyon.fr/Ressources/Documents/Etudiants/Memoires/Cyberdocs/MFE2005/thielland_o/pdf/thielland_o.pdf Concernant le commentaire complet de Gardner et une analyse critique de l'image: <http://memory.loc.gov/ammem/cwpchtml/cwpcam/cwcam2.html>

Reportage (19^e et 20^e siècles) : quelques représentations de la guerre

Les photographes amateurs, soldats au front

La Première Guerre mondiale, 1914-1918



Yves TROADEC, *Les effets d'un bombardement à Verdun, sur un abri, au Bois de Caures. Une partie des 38 hommes qui tous ont succombé et dont la plupart ont été ensevelis vivant dans cette sape, 1914-18* [soldat français muni d'un "vest pocket"]



Yves TROADEC, *Somme. Eclatement d'un schrapnell au dessus de notre tranchée, 1914-18*



Yves TROADEC, *Offensive du 18 juillet 1918. Mont Chevillon. Comment on dort dans son trou, 1914-18*



Soldat français anonyme, *Biplan Nieuport au sol, Soissons, Aisne, France, 1917, autochrome*



Soldat français anonyme, *Trou fait par un 77, Saint-Jean des Vignes, Soissons, Aisne, France, 1917, autochrome*



Soldat français anonyme, *Les machines de la distillerie en ruines, Soissons, Aisne, France, 1917, autochrome*



Soldat français anonyme, *Rue du Coq Lombard, ruines, Soissons, Aisne, France, 1917, autochrome*

Reportage : Robert Capa et le mythe du reporter moderne

La guerre d'Espagne, 1936-1939



Robert CAPA, *Soldat républicain*, Province de Cordoue, sept. 1936



Robert CAPA, *Transfert de réfugiés républicains espagnols vers un camp, entre Argelès-sur-Mer et Le Barcarès, France, mars 1939*

La Deuxième Guerre mondiale, 1939-1945



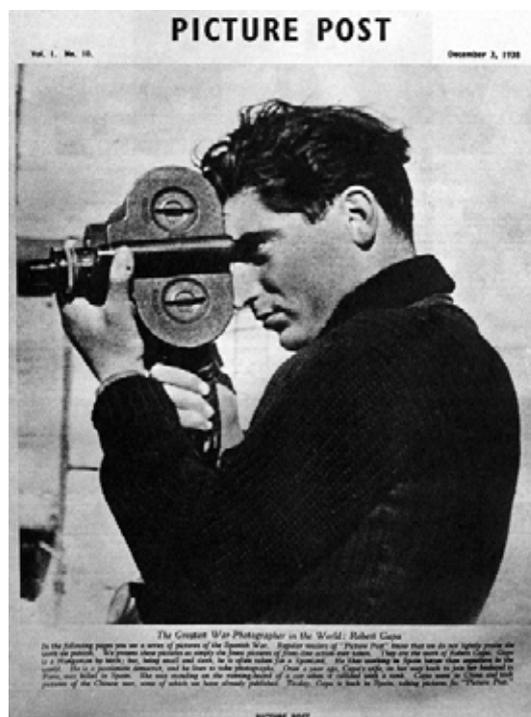
Robert CAPA, *Omaha Beach*, 6 juin 1944



Robert CAPA, *Chartres, France*, 18 août 1945



Henri CARTIER-BRESSON, *Dessau*, Allemagne, avril 1945



"The Greatest War-Photographer in the World: Robert Capa", *Picture Post*, vol. I, n°10, 3 décembre 1938, couverture [recadrage d'une photographie de Gerda Taro, sa compagne, morte en 1937]



Anonyme, *Pendaison de Masha Bruskhina et de Volodia Shcherbatsevitch par un officier de la 70^e division d'infanterie*, Minsk, Biélorussie, 26 octobre 1941



Robert CAPA, *Soldat républicain*, Province de Cordoue, septembre 1936. Magnum Photos. Image parue dans *VU*, 23.9.1936 et aux USA dans *Life*, vol. III, n°2, 12.7.1937

Robert Capa – Guerre civile d'Espagne, 1936-1939

Endre Ernő Friedmann (1913-1954) est né à Budapest, Hongrie, s'est exilé à Berlin en 1931 et, suit à l'accession d'Hitler au pouvoir en 1933, se rend à Paris où il rencontre les photographes David Seymour, Henri Cartier-Bresson, ainsi que Gerda Pohorylle. En 1935, avec sa compagne Gerda, il décide de prendre un pseudonyme, Robert Capa, et elle, Gerda Taro (1910-1937). Ils se rendent en Espagne en 1936 lors de la guerre civile, suivant les combats des Brigades Internationales aux côtés des Républicains, qui s'opposent aux militaires fidèles à Francisco Franco.

Au début de la Seconde guerre mondiale, il est à New York mais se rend plusieurs fois en Europe pour *Life*, notamment lors du débarquement US en Normandie (D-Day, 6.6.1944). En 1947, il fonde l'agence coopérative Magnum avec Henri Cartier-Bresson, David Seymour (surnommé Chim), George Rodger et William Vandivert. Il meurt en 1954 en marchant sur une mine en Indochine.

L'instant décisif ?

Cette image, l'une des plus célèbres de Capa, devint rapidement la photographie symbolisant tous les enjeux politiques et idéologiques de la Guerre civile (démocratie VS dictature militaire...). Intitulée *The Falling Soldier*, elle fut d'abord identifiée comme la représentation de la mort d'un républicain de la FIJL, Fédération Ibérique pour la Libération de la Jeunesse, Federico Borrell García tué le 5 septembre 1936 sur une colline près du village de Cerro Muriano, Province de Cordoue.

Comme Capa pratiquait parfois des mises en scène, cette photographie fut l'objet de nombreux débats sur son authenticité mais le négatif est encore introuvable. Selon son biographe Richard Whelan, un *sniper* aurait tué l'homme qui posait pour Capa lors d'un entraînement. José Manuel Susperregui, dans son livre *Sombras de la Fotografía* (2009), démontre qu'une étude du terrain prouve que l'image a été prise à Espejo, également près de Cordoue, mais hors des combats.

Quelques références sur le débat :

WHELAN, Richard, " Proving that Robert Capa's *Falling Soldier* is Genuine : A Detective Story ", 2002 / 2006 : <http://www.pbs.org/wnet/americanmasters/episodes/robert-capa/in-love-and-war/47/>

HILTON, Isabel, " The camera never lies. But photographers can and do", *The Guardian*, 27.09.2008 : <http://www.guardian.co.uk/commentisfree/2008/sep/27/photography.pressandpublishing>

LOHTER, Larry, " New Doubts Raised Over Famous War Photo ", *The New York Times*, 17.08.2009 : http://www.nytimes.com/2009/08/18/arts/design/18capa.html?ref=international_center_of_photography



Robert CAPA, *Omaha Beach*, 6 juin 1944

D-Day, débarquement US en Normandie, 6 juin 1944

Les soldats US du 16^e régiment de la Première division d'infanterie débarquent à Colleville-sur-Mer en Normandie, lieu surnommé Omaha Beach, secteur Easy Red, le 6 Juin 1944. Ils cherchent un refuge contre les mitrailleuses allemandes derrière des obstacles dits "hérissons tchèques". Robert Capa avait insisté pour faire partie de la première vague de soldats, la plus dangereuse...

Muni de deux appareils Contax II équipés d'objectifs 50 mm, Capa utilisa trois rouleaux de film, réalisant plus d'une centaine de photographies. Il livra ses films à développer au magazine *Life* à Londres. L'assistant en laboratoire, Dennis Banks, pris par l'urgence du bouclage, détruisit presque tous les négatifs en les surchauffant lors du séchage ; une dizaine de photographies ont "survécu" à ce traitement et furent publiées par *Life* avec le commentaire : "slightly out of focus" (le flou était attribué à tort à l'émotion de Capa, qui en fit ironiquement le titre de son autobiographie en 1947).

" If your pictures aren't good enough, you aren't close enough "

" My beautiful France looked sordid and uninviting, and a German machine gun, spitting bullets around the barge, fully spoiled my return. The men from my barge waded in the water. Waist-deep, with rifles ready to shoot, with the invasion obstacles and the smoking beach in the background gangplank to take my first real picture of the invasion. The boatswain, who was in an understandable hurry to get the hell out of there, mistook my picture-taking attitude for explicable hesitation, and helped me make up my mind with a well-aimed kick in the rear. The water was cold, and the beach still more than a hundred yards away. The bullets tore holes in the water around me, and I made for the nearest steel obstacle. A soldier got there at the same time, and for a few minutes we shared its cover. He took the waterproofing off his rifle and began to shoot without much aiming at the smoke-hidden beach. The sound of his rifle gave him enough courage to move forward, and he left the obstacle to me. It was a foot larger now, and I felt safe enough to take pictures of the other guys hiding just like I was. I felt a new kind of fear shaking my body from toe to hair, and twisting my face. [Seeing a landing craft] I did not think and I didn't decide it, I just stood up and ran toward the boat. I knew that I was running away. I tried to turn but couldn't face the beach and told myself, 'I am just going to dry my hands on that boat'."

Robert Capa ¹⁵

¹⁵ CAPA, Robert, *Slightly Out of Focus*, Henry Holt and Co., New York, 1947 (livre autobiographique), source au 20110420: http://www.famouspictures.org/mag/index.php?title=D-day_soldier_in_the_water



William Eugene SMITH, *Wounded, Dying Infant Found by American Soldier in Saipan Mountains, Iles Mariannes*, juin 1944.
Image originale réalisée au 6x6 cm, publiée dans *Life*.

William Eugene Smith – Guerre du Pacifique

"... each time I pressed the shutter release it was a shouted condemnation hurled with the hope that the pictures might survive through the years, with the hope that they might echo through the minds of men in the future-causing them caution and remembrance and realization." ¹⁶

"I would that my photographs might be, not the coverage of a news event, but an indictment of war – the brutal corrupting viciousness of its doing to the minds and bodies of men ; and, that my photographs might be a powerful emotional catalyst to the reasoning which would help this vile and criminal stupidity from beginning again." ¹⁷

Suite à l'attaque des Japonais sur Pearl Harbor le 7 décembre 1941, les Etats-Unis d'Amérique entrent dans la Deuxième guerre mondiale auprès des Alliés. William Eugene Smith (1918-1978, USA) devient correspondant de guerre pour le magazine *Flying*, couvrant le conflit sur terre, en mer et dans les airs à Saipan, Guam, et Iwo jima. Toujours au cœur de l'action, ses camarades le surnomment " Wonderful Smith ". Il signe à nouveau un contrat avec *Life* en mai 1944 et produit des clichés exceptionnels jusqu'à ce qu'il soit sévèrement blessé à Okinawa le 22 mai 1945 par un tir de mortier qui lui déchire la joue et la bouche, et lui laissera des séquelles à la main gauche. Certaines images réalisées pour ce magazine en 1944 qui documentent les populations civiles vaincues sont d'un tel réalisme qu'elles sont censurées. C'est en observant les victimes japonaises de la guerre qu'il prend conscience de l'importance de témoigner sur son aspect social et humanitaire. Se développe alors un sentiment de responsabilité. Il lui faudra une longue période de deux années de convalescence avant de remettre l'œil derrière le viseur pour *Life* début 1946. C'est avec l'idée de faire une image qui soit à l'opposé d'une représentation de guerre qu'il montre ses deux enfants se tenant par la main dans *The Walk to Paradise Garden*, l'une des photographies les plus célèbres du siècle. Cette image clôturera l'exposition *The Family of Man* constituée de 503 photographies choisies par Edward Steichen et son équipe dans un ensemble de 4'000'000 venues du monde entier et exposées pour la première fois au MoMA à New York en 1955.

¹⁶ HUGHES, Jim, *W. Eugene Smith. Shadow and Substance. The Life and Work of an American Photographer*, McGraw-Hill, New York, 1989

¹⁷ *W. Eugene Smith. His Photographs and Notes*, texte de Jim Hughes, Aperture, New York, 1993



William Eugene SMITH, *Marine Demolition Team Blasting Out a Cave on Hill 382, Iwo Jima, mars 1945*

Les essais photographiques

"Gene", comme on le surnomme dorénavant, a un tempérament de battant pour faire reconnaître son travail photographique comme engagement artistique et socio-politique. Il prend parti pour des causes avec des idées de gauche. Il impose l'usage du 35 mm auprès d'éditeurs obsédés par la qualité technique et apporte une vraie révolution dans la pratique du photojournalisme avec sa pratique non conventionnelle.

W.Eugene Smith est à l'origine des essais photographiques, récits en images accompagnées de textes et de légendes, souvent rédigés par l'auteur, et permettant une interprétation plus profonde du sujet. Les photographies sont généralement prises en séjournant longtemps dans un lieu ou en accompagnant le modèle principal pendant plusieurs semaines voire même des mois.

Smith collabore à *Life* de 1947 à 1954 avec de nombreux sujets. Pour *Country Doctor*, en 1948, il part au Colorado où il passe près de quatre semaines auprès du médecin de campagne, déclanchant d'abord son appareil dépourvu de film afin de mieux appréhender son sujet et se faire accepter. *Nurse Midwife*, est un reportage sur Maude Callen, une sage femme noire qui vit dans une communauté rurale du sud (1951). Son reportage *Spanish Village* (1951) est si éprouvant qu'il fait l'objet d'un placement dans un hôpital psychiatrique à son retour à New York.

Il travaille à plein temps pour *Life* jusqu'à sa démission en 1954 suite à un désaccord de plus en plus profond sur la façon dont la revue modifie les légendes de ses photos et l'usage qui en est parfois fait. Le sujet de rupture sera la publication du reportage *A Man of Mercy* consacré au Dr Albert Schweitzer, alors considéré par *Life* comme le plus grand homme de son époque. Smith, tout en reconnaissant son travail humanitaire, le trouve autoritaire et raciste et veut montrer par un reportage en deux parties la complexité du personnage. *Life* publiera une version abrégée conforme au sentiment de l'époque sur le médecin, Prix Nobel de la Paix en 1952.



William Eugene SMITH, *Calling for Help, Okinawa, 1945*

Smith démissionne de *Life* en 1954 et rejoint en 1955 l'agence Magnum qui lui offre une petite commande pour un livre qui doit servir à fêter le bicentenaire de la ville de Pittsburgh, pour Stefan Lorant, un éditeur connu. Ce reportage qui devait lui prendre quelques semaines devient une obsession. Il y consacre près de trois ans, inspiré par Joyce et Faulkner, et cherche à donner une vision de la ville. Il fait plus de 10'000 négatifs qu'il passe des mois à trier, réalisant 7'000 tirages de lecture de qualité. L'obtention de deux bourses Guggenheim en 1956 et en 1958 l'aideront financièrement, mais aucune revue ni agence n'accepte de soutenir son projet. Il refuse une proposition de 21'000 \$ pour une publication partielle car on ne lui accorde pas le contrôle du choix des images, de leur légende et de la mise en page. Il y aura une publication de 88 photos dans la revue *Photography Annual* de 1959, pour laquelle il ne touchera que 1'900 \$ mais dont il aura le contrôle total.

En compagnie de sa deuxième femme Eileen Mioko, photographe, il se rend au Japon en 1971. De 1971 à 1974, il passe quatre années à vivre dans le dénuement le plus total, pour un reportage à Minamata, petit village de pêcheurs japonais pollué par l'industrie chimique. Ses images de Tomoko Uemura, jeune fille victime de malformation due à la pollution des rivières par le mercure résument son engagement total. Il est intéressant de noter que la photographie célèbre de Tomoko, née aveugle et muette avec des membres déformés, dans les bras de sa mère à été prise avec un objectif 16 mm, grand angulaire avec un Minolta Srt 101. Smith fut victime de brutalités d'employés de la firme japonaise Chisso, responsable de ce que l'on appelle maintenant "la maladie de Minamata" (empoisonnement au mercure), il perd presque l'usage de la vue et doit être rapatrié d'urgence en 1974. Jim Hughes, rédacteur en chef de *Camera 35* et *Life* publieront le reportage *Minamata* qui devient un livre culte en 1975. En 1976 Smith déménage à Tucson (Arizona) afin d'organiser ses archives achetées par le Center for Creative Photography, et pour enseigner à l'université. Après une première attaque cardiaque en décembre 1977, il y décède d'un infarctus le 15 octobre 1978.¹⁸

¹⁸ Sources au 20110513 : W. Eugene Smith, coll. Photo Poche, n°7, Arles, Actes Sud, 2002 ; http://fr.wikipedia.org/wiki/William_Eugene_Smith
<http://www.photophiles.com/index.php/les-articles-archives/biographies/967-william-eug-smith.html>



Henri Cartier-Bresson

Henri CARTIER-BRESSON, *Ancienne indicatrice belge de la Gestapo identifiée par une femme victime des nazis*, Dessau, avril 1945

La Libération

Henri Cartier-Bresson (1908 – 2004) étudia la peinture en 1927-1928 et fréquenta les surréalistes. Ses premières photographies datent de cette période. Il dit avoir été très influencé par l'image du photographe hongrois Martin Munkácsi intitulée *Trois garçons*, Lac Tanganyika, Liberia, 1930. Il se munit d'un Leica équipé d'un objectif 50 mm en 1932. Entre 1936 et 1939, il fut assistant sur les tournages des films de Jean Renoir. Ses premiers mandats de photojournaliste furent publiés dès 1937 par l'hebdomadaire *Regards* et le journal communiste *Ce Soir*.

Pendant la Seconde guerre mondiale, Cartier-Bresson, devenu caporal de l'armée française, fut emprisonné près de trois ans, ne parvenant à se libérer qu'à la troisième tentative d'évasion, en février 1943. Il entra alors en résistance dans le MNPGD, mouvement clandestin d'aide aux prisonniers et évadés. En 1944-1945, il photographie la Libération et, à la demande du American Office of War Information, tourne le film documentaire *Le Retour* (1945), sur le rapatriement des prisonniers de guerre et des déportés.

Cette photographie a été prise pendant le tournage du *Retour*, dans un camp de transit entre les zones sous contrôle des Russes et des Américains. Les réfugiés, les prisonniers politiques, les condamnés aux travaux forcés et autres personnes déplacées sont enregistrés puis acheminés vers leurs lieux d'origine.

A voir :

Autres photographies prises de l'événement : http://www.all-art.org/history658_photography13-21.html

Extrait du *Retour* montrant les deux femmes photographiées : <http://youtu.be/XCwwTGVCQJE>

A lire :

ROSKIS, Edgar, " Photo-journalisme : la leçon oubliée d'Henri Cartier-Bresson ", conférence, BnF, Paris, 14 mai 2003
<http://expositions.bnf.fr/hcb/lecon/centre.htm>

Reportage et photographie humaniste (années 1930-1960) : Henri Cartier-Bresson et "l'instant décisif"

Henri Cartier-Bresson (1908 – 2004, France) incarne le mythe du reporter moderne apparu dans les années 1930, muni d'un Leica et prêt à saisir sur le vif une scène de rue... Son œuvre est à la base de la photographie humaniste en France et a influencé plusieurs générations de photographes par sa pratique maîtrisée de "l'instant décisif". Avec Robert Capa, David Seymour, George Rodger et William Vandivert, il est membre fondateur de la célèbre agence coopérative Magnum créée en 1947 à New York.



La photographie comme flagrant délit : "Images à la sauvette" ¹⁹

En 1932 : " J'avais découvert le Leica ; il est devenu le prolongement de mon œil et ne me quitte plus. Je marchais toute la journée l'esprit tendu, cherchant dans les rues à prendre sur le vif des photos comme des flagrants délits. J'avais surtout le désir de saisir dans une seule image l'essentiel d'une scène qui surgissait." p.11

Le reportage

" Le reportage est une opération progressive de la tête, de l'œil et du cœur pour exprimer un problème, fixer un événement ou des impressions. Un événement est tellement riche qu'on tourne autour pendant qu'il se développe. On en cherche la solution. On la trouve parfois en quelques secondes, parfois elle demande des heures ou des jours ; il n'y a pas de solution standard ; pas de recettes, il faut être prêt comme au tennis. La réalité nous offre une telle abondance que l'on doit couper sur le vif, simplifier, mais coupe-t-on toujours ce qu'il faut ? " p.11

" Notre tâche consiste à observer la réalité avec l'aide de ce carnet de croquis qu'est notre appareil, à la fixer mais pas à la manipuler ni pendant la prise de vue, ni au laboratoire par de petites cuisines. " p.12

La composition

" Pour qu'un sujet porte dans toute son intensité, les rapports de forme doivent être rigoureusement établis. On doit situer son appareil dans l'espace par rapport à l'objet, et là commence le grand domaine de la composition. La photographie est pour moi la reconnaissance dans la réalité d'un rythme de surfaces, de lignes et de valeurs ; l'œil découpe le sujet et l'appareil n'a qu'à faire son travail, qui est d'imprimer sur la pellicule la décision de l'œil. Une photo se voit dans sa totalité, en une seule fois comme un tableau ; la composition y est une coalition simultanée, la coordination organique d'éléments visuels. On ne compose pas gratuitement, il faut une nécessité et l'on ne peut séparer le fond de la forme. En photographie, il y a une plastique nouvelle, fonction de lignes instantanées ; nous travaillons dans le mouvement, une sorte de pressentiment de la vie, et la photographie doit saisir dans le mouvement l'équilibre expressif. [...]

La composition doit être une de nos préoccupations constantes, mais au moment de photographier elle ne peut être qu'intuitive, car nous sommes aux prises avec des instants fugitifs où les rapports sont mouvants. Pour appliquer le rapport de la section d'or, le compas du photographe ne peut être que dans son œil." p.15

La forme et le fond

" Une photographie est pour moi la reconnaissance simultanée, dans une fraction de seconde, d'une part de la signification d'un fait, et de l'autre, d'une organisation rigoureuse des formes perçues visuellement qui expriment ce fait. " [...]

" Mais ceci ne concerne que le contenu de l'image et pour moi, le contenu ne peut se détacher de la forme ; par la forme, j'entends une organisation plastique rigoureuse par laquelle, seule, nos conceptions et émotions deviennent concrètes et transmissibles. En photographie, cette organisation visuelle ne peut être que le fait d'un sentiment spontané des rythmes plastiques." p.20

¹⁹ CARTIER-BRESSON, Henri, préface à *Images à la Sauvette*, édité par Efstratios Tériade, Paris, éditions Verve, 1952 ; republié dans *Les Cahiers de la photographie*, n°18, 1986, p.9-20 [pages indiquées à la fin de chaque citation ci-dessus] ; aux USA, il paraît sous le titre *The Decisive Moment*, New York, Simon and Schuster, 1952

Reportage et photographie humaniste (années 1930-1960) : Henri Cartier-Bresson



Henri CARTIER-BRESSON, *Hyères*, 1932



Henri CARTIER-BRESSON, *Séville*, 1933



Henri CARTIER-BRESSON, *Bords de Mame*, 1938



Henri CARTIER-BRESSON, *Henri Matisse*, Paris, 1944



Henri CARTIER-BRESSON, *Place de l'Europe, derrière la Gare Saint-Lazare*, Paris, 1932



Henri CARTIER-BRESSON, *Rue Mouffetard*, Paris, 1958



Henri CARTIER-BRESSON, *Alberto Giacometti*, Paris, 1961

Reportage ou mise en scène : l'iconographie de la victoire

La Deuxième Guerre mondiale, 1939-1945



Joe ROSENTHAL, *Mont Suribachi, Iwo Jima*, 23 février 1945



Evgueni KHALDEI, *Soldats russes au sommet du Reichstag, Berlin*, 2 mai 1945



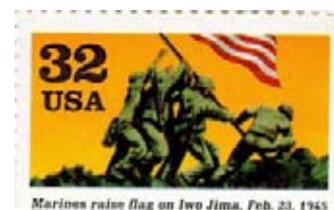
Marine Bill Genaust, *Levé du drapeau à Iwo Jima*, 1945, image du film



Joe ROSENTHAL, *Mont Suribachi, Iwo Jima*, 23 février 1945



C.C. BEALL, *7th War Loan: Now All Together*, juillet 1945, poster couleur d'après l'image de Joe ROSENTHAL, Iwo Jima, 23 février 1945

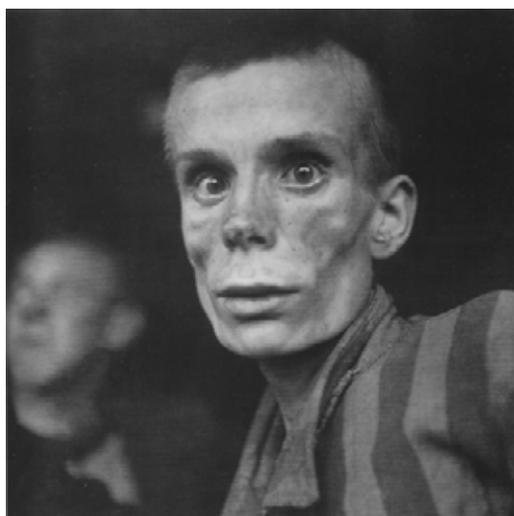


Timbres édités en 1945 et en 1995 d'après l'image de Joe ROSENTHAL

Photographie et Holocauste : comment représenter l'horreur ?



Ci-contre et ci-dessus (détail de l'image en bas à gauche) : Membre non-identifié de la résistance polonaise à Auschwitz, près du Crématoire V, Birkenau, août 1944, 4 vues clandestines



Éric SCHWAB, *Jeune russe de 18 ans atteint de dysenterie*, Dachau, Allemagne, fin avril – début mai 1945



George RODGER, *Cadavres de détenus sous les arbres*, Bergen-Belsen, Allemagne, vers le 20 avril 1945



Margaret BOURKE-WHITE, *Survivants de Thekla se retrouvant et se consolant mutuellement devant les corps carbonisés de leurs camarades*, Thekla, Allemagne, entre le 18 et le 24 avril 1945



Lee MILLER, *Garde SS mort dans le canal du camp de Dachau*, Allemagne, vers le 30 avril 1945

Reportage : le temps des désillusions

La guerre d'Indochine, 1945-1954, et du Viêt-nam, 1963-1975



Robert CAPA, *Vietnamienne croisant une colonne motorisée française*, Sur la route de Nam Dinh à Thai Binh, 25 mai 1954



Robert CAPA, *Delta de la Rivière Rouge*, Viêt-nam nord, 25 mai 1954, dernière photographie noir/blanc



Henri HUET, *Bông Sơn*, Viêt-nam, 1966 [civils et soldat US, 1^{ère} division de cavalerie]



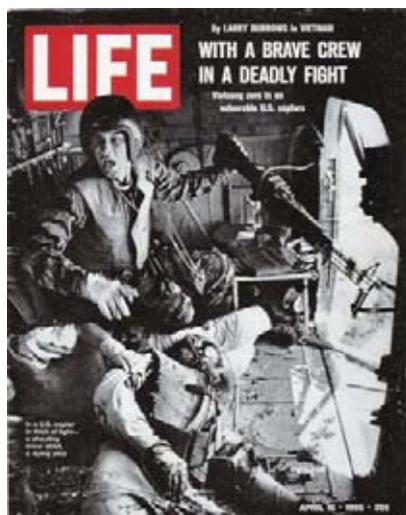
Henri HUET, *Zone de combat C*, Viêt-nam, 1966 [cadavre de parachutiste US près du Cambodge]



Don Mc CULLIN, *Huế*, Viêt-nam sud, 1968 [soldat nord vietnamien mort et ses effets personnels]



Don Mc CULLIN, *Marine choqué par un obus attendant son rapatriement*, Huế, 1968



Larry BURROWS, *With a Brave Crew in a Deadly Fight*, couverture de *Life*, 16.04.1965 ["Dans un hélicoptère US, au plus fort du combat ; un chef d'équipage qui crie et un pilote qui meurt"]



Larry BURROWS, *Da Nang*, Viêt-nam, 1965 [la mission terminée, le chef d'équipage James Farley pleure], in *Life*, 16.04.1965

Reportage : le temps des désillusions

La guerre du Viêt-nam, 1963-1975



Larry BURROWS, *Delta du Mékong*, Viêt-nam, 1963 [soldats du Viêt-cong morts et leur drapeau], tiré de *The Fictious Fighting in Vietnam* ["La sale guerre au Viêt-nam"], in *Life*, 25.01.1963



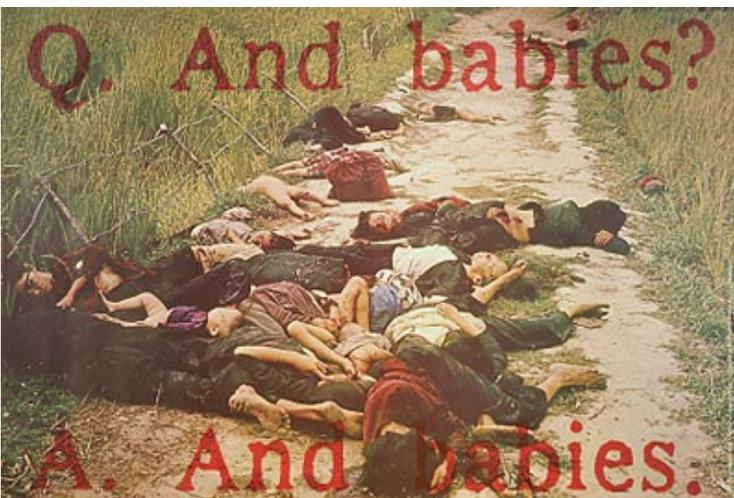
Gilles CARON, *Vallée A Shau*, Viêt-nam, 1967



Larry BURROWS, *Marine gunner John Wilson, shouldering a rocket launcher, was part of a Marines reconnaissance force. He was killed in action twelve days later*, octobre 1966 (*Life*)



Larry BURROWS, *Sud de la zone démilitarisée*, Viêt-nam, octobre 1966.



Ronald L. HAEBERLE, *Q : And babies ? A : And babies.*, massacre de My Lai, Viêt-nam sud, 16 mars 1968 ; poster avec texte, lithographie offset, graphisme de Peter Brandt, 1970 ; photographie originale parue in *Life*, décembre 1969 ;



Larry BURROWS, *Opération Prairie-Hill* 484 Marines, Viêt-nam, 1966



Larry BURROWS, 4 U.S. Marines transportent un camarade blessé : à droite, la photographe française Catherine Leroy, près de Dong Ha, Viêt-nam sud, 11.10.1966

Larry Burrows – le temps des désillusions

" I'm no more courageous than anyone else. I just feel that photography is important. And I will do what is required to show what is happening. I have a sense of the ultimate – death. And sometimes I must say, 'To hell with that.' " ²⁰

Larry Burrows (1926-1971, GB) fait partie des nombreux reporters morts au Vietnam entre 1954 et 1975 dont : Robert Capa en Indochine, 1954 ; Dickey Chapelle à Chu Lai, Vietnam, 1965 ; Charlie Richard Eggleston à Saigon, 1968 ; Kyoichi Sawada au Laos, 1970 ; Henri Huet, Kent Potter, Keisaburo Shimamoto et Burrows à la frontière du Laos, 1971 (135 photographes tués de part et d'autre selon *Requiem. Les photographes morts au Vietnam et en Indochine*, Marval, Paris, 1998) ²¹ Aux dirigeants de la revue américaine qui l'employait, le reporter britannique confiait en pleine guerre du Vietnam : " Dieu merci, ce n'est pas ma guerre ". Ses images devaient pourtant marquer l'opinion internationale avant d'inspirer le cinéma. Henry Frank Leslie Burrows est né le 29 mai 1926 à Londres. Abandonnant ses études dès l'âge de seize ans avec l'intention de s'engager dans l'armée, le jeune homme est réformé pour cause de myopie grave et sa contribution à son pays en guerre se limitera à un travail dans les mines de charbon. L'entrée de Burrows dans la photographie passe par le laboratoire du bureau londonien du magazine *Life* qui l'emploie comme garçon à tout faire. Le paysage de quartiers entiers de Londres dévastés par les bombes le conforte dans sa résolution de témoigner à son tour de l'horreur et de l'absurdité de la guerre. Devenu reporter du magazine qui, à cause de son jeune âge, refuse d'accéder à sa demande d'aller photographier la guerre de Corée en 1950, Burrows se voit confier son premier grand reportage en octobre 1956, sur l'opération " Mousquetaire " lancée sur le Canal de Suez par le Royaume-Uni, la France et Israël. On retrouve Burrows en 1960 au Congo au moment de la lutte pour l'indépendance. La guerre du Vietnam qu'il commence à couvrir en 1962 et dont il assurera la relation jusqu'à sa mort en 1971, est le terrain sur lequel Larry Burrows conduira une activité exemplaire en même temps que sa réflexion de photojournaliste. Son arrivée au bureau de *Life* à Saigon se fait au moment où, sérieusement concurrencée par les actualités télévisées alors en noir et blanc, la presse écrite du début des années 1960 réagit par l'introduction de pages d'information en couleurs.

²⁰ Larry Burrows, *Time*, February 22, 1971. Sources au 20120216 : <http://fansinaflashbulb.wordpress.com/2010/11/08/operation-prairie/> <http://www.universalis.fr/encyclopedie/larry-burrows/> et <http://humanrightsandphoto.wordpress.com/unit-three/>

²¹ Voir <http://digitaljournalist.org/issue9711/req1.htm>



Larry BURROWS, *Sud de la zone demilitarisée, Mutter Ridge, Nui Cay Tri, Viêt-nam sud, 5 octobre 1966, au centre, blessé, Gunnery Sgt. Jeremiah Purdie, image publiée dans Life, 1971. First-aid center, where wounded Marines were treated before being helped to air-evacuation points. "Reaching out." Guided from a first-aid station to a helicopter evacuation clearing, yet still wanting to turn back to his dead commanding officer, a marine gunnery sergeant instinctively moves toward a mud-splattered comrade. Wounded for the third time, these would be his last minutes in Vietnam before being flown to a hospital ship at sea, and eventually, home*

Un premier reportage de Larry Burrows, mené sur une durée de six mois, paraît dans quatorze pages du magazine *Life* daté du 25 janvier 1963 sous le titre *The Vicious Fighting in Vietnam*. Le 16 avril 1965, il publie *One Ride with Yankee Papa 13*, un essai d'une vingtaine de photographies sur une journée de James Farley, chef d'équipage de l'hélicoptère Yankee Papa 13, réalisé le 31.3.65 à Da Nang.²² Il couvre la bataille dite Operation Prairie qui dure six mois, publiant ses images dans plusieurs numéros de *Life* en automne 1966. D'autres reportages suivront jusqu'en 1971.

" Par l'image, il rend compte de l'oppression et de la cruauté de cette guerre, de la souffrance de tout un peuple, des exactions commises envers une population civile à bout de souffle, des traumatismes des jeunes Américains venus s'échouer ici au nom d'étranges idéaux « démocratiques »... Surtout, et c'est sans doute l'un des grands mérites de son oeuvre, il a contribué en publiant ses photos dans des magazines tels que *Life* à faire prendre conscience aux Américains de l'horreur qu'ils se montraient capables de répandre à des milliers de kilomètres de chez eux. En partie grâce à lui, les mouvements de contestation sur les campus américains des années 1960 connurent une plus grande affluence. Et peut-être précipitèrent le retrait américain entamé au moment de sa disparition tragique.

Donnant toutes ses lettres de noblesse au photojournalisme, Larry Burrows montrait la guerre telle qu'elle était : une boucherie sans nom où les seules victoires sont la haine, la peur et la mort. Telle photo décrit le désespoir d'un blessé américain, telle autre les corps mutilés de soldats vietnamiens, etc. Toujours l'abîme du monde et le déni d'humanité. Un réalisme jamais dénué de courage personnel, tant par le choix des sujets et thèmes que par les risques encourus pour obtenir le bon angle et cliché. Les photographies de Larry Burrows constituent de précieux témoignages d'une sale guerre dont le souvenir ne cesse jusqu'à nos jours de hanter le quotidien des survivants des deux camps, Américains et Vietnamiens. "²³

Bibliographie :

Larry Burrows, *Vietnam*, Paris, Flammarion, 2002

²² Voir Foam Magazine, n°10, printemps 2007, source au 20120216 : http://issuu.com/foam-magazine/docs/fm_10

²³ Franck Michel, *Revue Histoire et Anthropologie Asies*, 2, 2003, p. 181-182. Source au 20120216 : <http://histoireanthropo.free.fr/pages/les-pdfs/Larry%20Burrows.pdf>

Reportage : de la réalité à l'icône...

La guerre du Viêt-nam, 1963-1975



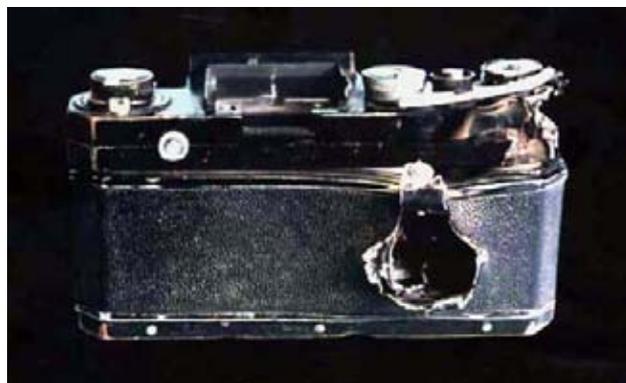
Marc RIBOUD, *Marche pour la paix au Viêt-nam devant le Pentagone, Washington D.C., 21 octobre 1967* [et planche-contact ci-contre]



Eddie ADAMS, *Lieutenant Colonel Nguyen Ngoc Loan, chef de police du Viêt-nam sud, exécute un Viêt-cong, Saïgon, 1968*



Nick UT, *Fille brûlée au napalm* [Phan Thi Kim Phuc, 9 ans], Trang Bang, Viêt-nam sud, 8 juin 1972



Appareil photographique de Taizo Ichinose (Japon, 1947 – Cambodge, 1973), 1997



Christine SPENGLER, *Bombardement de Phnom-Penh, Cambodge, février 1974*

Photographie et génocide au Cambodge (1975-1979) : image et travail de la mémoire collective



Photographe de S21. Mme Vann Pini, ex-ministre des Affaires étrangères de Pol Pot, emprisonnée et exécutée avec son enfant à la prison S.21, 1975-1978



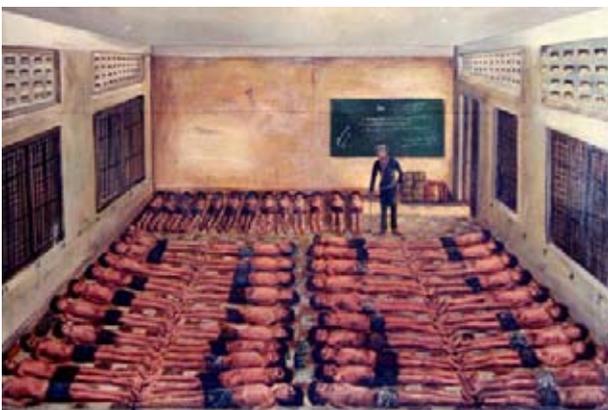
Photographe khmer rouge de S21, Jeune homme, 1975-1978



Prisonniers du camp de Tuol Sleng ("colline empoisonnée") nommé S21 (prison de haute sécurité, centre de détention et de torture) par les Khmers rouges dirigés par Pol Pot qui régnaient sur le Cambodge d'avril 1975 à janvier 1979



Le photographe en chef de S21 dès mai 1976, Nhem Ein (né en 1960), a été formé en un an à l'Ecole de photographie et de cinéma de Shanghai ; il travaillait avec cinq assistants et prit de 7'000 à 10'000 portraits des détenus



Ci-dessus et ci-contre : images extraites du film documentaire de Rithy PANH, S21, la machine de mort khmère rouge, 2002 ; le peintre Vann Nath est l'un des sept survivants de S21 ; il a représenté sur son tableau les conditions de détention dans le dortoir et en parle avec les ex-gardiens et bourreaux du camp sur les lieux-mêmes, transformés en musée à la mémoire du génocide.



PHOTOGRAPHER LE RÉEL ?

QUELQUES PISTES DE RÉFLEXION SUR LE REPORTAGE ET LA PHOTOGRAPHIE DE PRESSE

Les représentations de la guerre : la bataille

" Bataille : voilà un terme tellement englué dans l'histoire, pétri de corps-à-corps, de vivants et de morts, de tableaux, de légendes, de dates et de lieux célèbres, qu'on se demande ce qu'il veut dire aujourd'hui. Les organisateurs de l'exposition l'ont classé parmi les « figures de la guerre », autrement dit dans le magasin idéologique où la bataille sert, comme toute figure, à voiler ce qu'elle est censée représenter et, dans le même temps, à protéger, en le fixant, l'imaginaire qu'elle suscite.



François GÉRARD, *Bataille d'Austerlitz*, [victoire de l'Empereur Napoléon Bonaparte sur les Russes le 2 décembre 1805], 1810, huile sur toile, 510 x 958cm

Compte tenu des transformations du monde entre 1855 et 2000, « la bataille » ne peut avoir un contenu unique ni une valeur opératoire qui traverserait ces années sans transformation, sans gain, sans perte, ni surtout sans fracas. Dans un premier temps, je rappellerai comment, à la naissance de la photographie, la bataille constitue la figure héroïque de la guerre, contenue dans l'idéal classique d'unité de lieu, de temps et d'action. Ensuite, nous verrons comment la bataille se désarticule à l'image, par l'évolution des techniques photographiques et militaires dans les conflits si divers du XX^e siècle, techniques associées *volens nolens* pour façonner, avec des éclats de bataille, des figures nouvelles.

La bataille, figure dominante au XIX^e siècle

Lorsque naît la photographie, la bataille est, depuis plusieurs siècles, inscrite à la fois dans la réalité militaire comme modèle stratégique couramment utilisé et dans les représentations culturelles. Le terme sert sur un même plat à la fois la réalité aux militaires et la fiction de cette réalité, après coup, à tout le monde.

Sur le théâtre des opérations, l'art militaire joue sur un affrontement de masse de deux armées, infanterie et cavalerie, revêtues d'uniformes éclatants, cernées dans un cadre spatial, le champ de bataille, et temporel, limité le plus souvent à une journée ou à quelques heures d'une journée, qui peut être l'acmé d'une longue attente. Pour ce type d'affrontement, les deux ennemis en présence doivent posséder le même type de moyens et partager la même culture de guerre. Sinon, il faut penser et travailler autrement. Les conquêtes coloniales et, plus tard, les résistances nationales et les guerres de décolonisation ont montré amplement ce que l'Espagne avait mis en œuvre contre Napoléon au début du siècle : une déstabilisation de la bataille au profit de la guérilla. Dans le monde de la représentation, les panoramas, dioramas, pièces de théâtre militaire, tableaux d'histoire, ces « vues » accumulées et redondantes, ont forgé le corps imaginaire et épique d'une activité qu'elles magnifient. Le théâtre et le panorama créaient le mouvement par des effets spéciaux limités (que décuplera plus tard le cinéma) ; la peinture, pour simuler l'action héroïque et le désordre, utilisait l'ordre des lignes géométriques de la composition : les humains y étaient des taches de couleur ou des lignes au service d'une œuvre d'art. Le système culmine à la galerie des Batailles du château de Versailles, où, sur commande de Louis-Philippe, la peinture transpose le modèle de bataille des XVII^e – XIX^e siècles aux treize siècles précédents. Transcendant les pertes et les gloires individuelles au service d'une entité, la bataille, mère de la nation, est devenue une hypostase.

C'est dans ce monde codé où la bataille pourtant s'ébrèche déjà discrètement dans la réalité que débarque la photographie. On la croit fiable, puisqu'elle colle à l'instant représenté, dont elle portera toujours un petit morceau avec elle : le poids de la personnalité du photographe, du cadrage choisi, du trucage possible, n'est pas encore pris en compte. En 1839, Gay-Lussac affirme devant la Chambre des pairs : « Un champ de bataille avec ses phases successives pourra être relevé avec une perfection inaccessible à tout autre moyen. » Comme ses contemporains, il a, sous les yeux et à l'esprit, des représentations où la bataille est le personnage principal. Mais, lorsqu'il souhaite en voir les « phases », Gay-Lussac entrevoit-il que le découpage spatio-temporel va entrer en contradiction avec la notion hypostasiée de la bataille : pris dans un temps et des espaces différents, les fragments pourront-ils en donner le même sens et en sauvegarder l'unité ?

La bataille, figure soluble dans le temps ?

Quinze ans plus tard, les peintres et dessinateurs partent sur les différents fronts de la guerre de Crimée (1854-1856), armés de leurs carnets de croquis et du nouvel instrument, l'appareil photographique, avec son lourd pied, les plaques de verre, le collodion et *tutti quanti*, pour se faire immobiliser dans un long siège. « Sebastopol, écrit Roger Fenton, would be taken probably *vi et armis* but not by photography » En écrivant cette phrase au printemps 1855, ce photographe anglais de la guerre de Crimée, élève du peintre d'histoire Charles Lucy et de Gustave Le Gray, photographe, rend lucidement compte des capacités nouvelles de la photographie, de son originalité par rapport aux codes de la peinture et des ajustements que les photographes vont devoir opérer, tout en tenant compte du type d'activité militaire.

Questions : comment prendre une bataille qui n'a pas lieu ou qui n'a plus de champ (de bataille) ? Qu'est-ce que cela engage de prendre gens et choses en mouvement avec un appareil qui les immobilise ? Et encore : comment prendre un champ (visuel) beaucoup trop grand pour qu'on distingue ce qui s'y passe nettement sur toute sa profondeur ? Quel est le pouvoir de l'arrêt sur image ? Autrement dit, que faire quand on est photographe chargé de prendre sur place le monde « réel » de la guerre ?

La réponse vient des photographies : ces premiers reporters, faute d'avoir sous les yeux l'espace d'une bataille et faute, lorsqu'ils l'ont (par exemple à la prise de Sébastopol), d'avoir des appareils adéquats pour le saisir comme un ensemble, découpent l'espace et le temps. Pendant la bataille, les appareils sont trop lourds, trop lents : c'est flagrant en Crimée, et plus encore à la guerre de Sécession où les champs de bataille, pourtant nombreux, étendus, et les actions particulièrement acharnées ne « rendent » pas en photographie, la bataille disparaissant dans les nuages de fumée et la profondeur de champ. Les photographes « prennent » les avant et les après. Avant, ce sont les camps avec les files de tentes en ordre, les canons, les vaisseaux dans les ports, les généraux devant leurs tentes, les soldats qui lisent leur courrier. Après, voici venir le temps des dégâts, les ruines, les réfugiés, les tentes-hôpitaux, les infirmières, les blessés, les cadavres – plus tard, les sacs en plastique –, les remises de médaille. Si Fenton a été censuré *a priori* par la reine Victoria qui ne voulait pas voir le coût humain de la guerre, tous les autres photographes (Alexander Gardner, Matthew B. Brady, pendant la guerre de Sécession) insisteront sur les corps humains avant, après et pendant la bataille; ils prendront les petits groupes et les individus qui courent dans les assauts, les blessés, les cadavres, les survivants plus ou moins hébétés ou triomphants. Des hommes, vivants ou morts, vont se substituer dans leur fragilité à la lointaine hypostase.

Bien entendu, ce n'est pas la photographie qui a modifié les manières de se battre. Si, pendant la dissolution progressive de la grande bataille rangée qu'elle échouait à prendre, la photographie bénéficie des améliorations techniques qui développent ses capacités propres de sélection, de cadrage, de lumière, d'angle, de focale, les changements sont apportés dans la technique de la guerre par les militaires, les scientifiques et les industriels. Au cours des cent cinquante ans qui nous séparent de la Crimée, la guerre se modifie radicalement : elle renverse la nécessité de voir pour savoir quoi faire au profit du principe de ne pas être vu pour réduire les pertes ; elle remplace l'approche par l'éloignement grâce à des outils adéquats. Voir et ne pas être vu, avec toutes leurs variantes – camoufler, prendre par surprise, voir flou, rater son objectif, mitrailler, couvrir, cadrer, décadrer –, ces termes deviennent communs à l'art visuel et à l'art de la guerre. Aux yeux et aux mains, qui voient et détruisent, on a ajouté, sans perdre pour autant l'ancienneté et la rusticité de la machette, du couteau et du viol, un grand nombre de finesses techniques, optiques, électroniques ou numériques : armes et caméras, avions furtifs, guerre bactériologique, chimique ou nucléaire, offrent tour à tour ou conjointement leur relais, éloignant chaque fois davantage dans l'espace ce qui est à détruire, mais le détruisant toujours.

Dans le fil des années qui courent vers nous, la bataille s'effiloche sur des dizaines de kilomètres de front, s'étire sur plusieurs mois, plusieurs années, essaime dans le monde entier, se joue à la verticale entre le ciel et la terre ou sous l'eau. « Bataille » ne se dit plus guère, sauf pour servir d'emballage à une série d'opérations longues, décousues, dans un espace géographique distendu ou centré : ainsi dit-on la bataille de Verdun, de Stalingrad, d'Okinawa, d'Alger, de Diên Biên Phu. Les techniques photographiques – vitesse d'obturation, profondeur de champ, zoom, grand angle –, les images électroniques, numériques, permettraient de « prendre une bataille », s'il y en avait une à l'ancienne. Mais, voilà, il n'y en a plus : il y a prolifération de fronts, d'attaques, de défenses, d'engagements, d'opérations, de combats, d'accrochages, toute une panoplie verbale qui montre que la bataille n'est plus dans le vocabulaire contemporain de la guerre, mais qu'elle est dans les livres d'histoire, au musée et au cinéma. " 22

" Une telle image comporte une morale : elle montre l'horreur absolue et la réalité de la guerre, par opposition à son apparat "

Alexander Gardner à propos de la photographie "A Harvest of Death" de Timothy O'Sullivan, juillet 1863, in *Gardner's Photographic Book*, 1866

²² PUISEUX, Hélène, "La bataille : mutations d'une figure. Du champ de bataille à l'individu combattant", in *Voir. Ne pas voir la guerre. Histoire des représentations photographiques de la guerre*, Paris, Somogy, 2001, p.209-213 [citation p.209-211, sans les notes] ; voir aussi PUISEUX, Hélène, *Les Figures de la guerre. Représentations et sensibilités, 1839-1996*, Paris, Gallimard, 1997

Mythologie du photographe de guerre ²³

« L'homme du jour, le héros, le ténor de l'actualité, c'est le photographe, qui mérite d'ailleurs amplement la vedette. Moins jovial que le commis voyageur dont il est dit dans la chanson : " Qu'il pleuve ou vente, toujours il chante ", et travaillant dans des conditions largement différentes, autrement dures, autrement pénibles, il conserve un calme admirable, une impassibilité merveilleuse. Rien ne l'arrête, ni la chaleur, ni le gel, ni l'ouragan ; la distance n'existe pas pour lui ; les montagnes, il les franchit ; les fleuves, il les traverse ; les plaines arides, les déserts incendiés de soleil, les cimes couronnées de neige, les marécages pestilentiels, les jungles perfides, les arroyos capricieux, il les parcourt tous, calme et persévérant, braquant sans cesse son objectif, et tellement cuirassé contre les difficultés, les soucis et les périls qu'il réalise dans la société moderne la parfaite figure du stoïcien antique. Quand le ciel déchaîne la tempête, quand la terre tremble, quand les cratères s'enflamment et que les gens, terrifiés, courent hagards et blêmes vers un salut incertain, lui, ferme, au milieu de la commotion générale, garnit son Kodak et s'en va, pour l'édification et l'instruction du monde, prendre des vues de ces spectacles grandioses dans leur terrible déploiement. »¹

C'est ainsi, qu'en 1910, dans un article intitulé « L'impassible photographe », Maurice Letellier décrit avec verve la figure naissante d'un nouveau type de photographe : le reporter moderne. En ce début de XX^e siècle, l'avènement de cette nouvelle catégorie professionnelle au sein de la photographie résulte de la conjonction de deux phénomènes concomitants : la simplification de l'appareillage photographique et le progrès des procédés d'impression mécanique des images. Avec l'essor de la presse illustrée, le besoin de photographies se fait croissant. Les pourvoyeurs d'images ne sont plus uniquement des photographes (professionnels ou amateurs), mandatés pour l'occasion, ils sont de plus en plus couramment appointés par les rédactions dont ils sont désormais des membres à part entière. Un véritable corps de métier se constitue alors avec, dès 1901, son syndicat², mais avec aussi ses règles et ses habitudes : les appareils ne doivent pas être trop encombrants, posséder des viseurs et permettre une mise au point rapide. L'objectif grand angle, qui permet d'obtenir plus d'informations et facilite la mise au point (hyperfocale), est recommandé. Ajouter à cela la préférence pour l'instantané et la revendication du caractère documentaire du reportage, ce sont là quelques-uns des principes fondamentaux de la profession qui se mettent alors en place, et perdurent encore de nos jours³. Mais plus étonnante encore est peut-être la fascination qu'exerce déjà dans l'imaginaire collectif la profession de photojournaliste. « Le reporter-photographe, écrit Benjamin Lihou, doit être là, prêt à saisir le moment fugitif et critique. Que d'ingéniosité ne doit-il pas dépenser pour se glisser en bon rang, au bon endroit, pour déclencher l'obturateur à l'instant précis nécessaire ! »⁴ C'est plus particulièrement dans les situations extrêmes, et notamment en temps de guerre, que l'habileté du photographe est la plus louée ; nulle part ailleurs que sur le champ de bataille, il n'est en effet autant admiré pour ses prouesses. Quand « il s'agit d'aller suivre les péripéties d'une campagne comme la guerre russo-japonaise et d'envoyer à son journal, outre des récits ou des informations, mais aussi des vues épisodiques, on conçoit qu'ici le reporter photographe touche presque au sublime »⁵. Et lorsque la même année H.-R. Woestyn décrit les exploits de « James Hare, du *Colliers Magazine*, traversant les lignes espagnoles, son appareil photographique à l'épaule, pour rejoindre Gomez à Cuba, [ou ceux de] James Burton, du *Harpers Magazine*, s'informant du point le plus dangereux d'un certain champ de bataille, le trouvant enfin, et prenant des instantanés dans une « zone dangereuse », où les balles s'entrecroisaient en sifflant la mort »⁶, son article s'intitule « Les héros de la chambre noire ». À travers ces quelques chroniques, c'est en fait un véritable mythe du photographe de guerre qui se met alors en place et qui ne cessera de s'étoffer au cours d'un XX^e siècle particulièrement marqué par la répétition des conflits.

Curieusement, les éléments constitutifs de ce mythe sont peu présents lors de la Première Guerre mondiale. Il est significatif que l'histoire de la photographie n'ait retenu aucun nom de photographes opérant pendant ce conflit. Ce n'est en somme qu'à partir de la guerre d'Espagne que le nom du photographe (Robert Capa, Hans Namuth, David Seymour, Gerda Taro, etc.) commence à ne plus disparaître derrière celui du journal qui l'emploie. Cette nomination du photographe, qui participe amplement à la constitution de son mythe, deviendra ensuite plus courante pendant la Seconde Guerre mondiale (Dmitri Baltermants, Margaret Bourke-White, Jewgeni Chaldej, Lee Miller, George Rodger, Eugene Smith, etc.), et plus encore au Vietnam (Larry Burrows, Gilles Caron, Philip Jones-Griffiths, Don McCullin, Tim Page, Nick Ut, etc.). Les guerres d'Espagne et du Vietnam, qui ont bénéficié, selon l'historien Philip Knightley, d'une attention soutenue de la part des médias et du grand public, délimitent en fait une sorte d'âge d'or du photoreportage, particulièrement propice à l'élaboration du mythe de la profession⁷. Ce n'est

²³ CHÉROUX, Clément, "Mythologie du photographe de guerre", in *Voir. Ne pas voir la guerre op.cit.*, p.307-311 [reproduction intégrale de l'article]

d'ailleurs pas un hasard si la figure de proue de cette légende, Robert Capa – « icône des icônes [...] dont le talent égalait le mythe »⁸, sacré dès 1938 par le *Picture Post* « plus grand photographe de guerre au monde »⁹ – entame sa carrière en Espagne, pour la finir tragiquement au Viêt Nam, le 25 mai 1954, en sautant sur une mine antipersonnel.

Après avoir délimité le temps de ce mythe, il faut définir le lieu privilégié de sa construction. Comme la plupart des mythes, celui du photographe-reporter ne s'est pas constitué au sein, mais bien plutôt au-dehors de la corporation. Au fil du siècle, ce sont moins les photographes eux-mêmes que les médias, les romanciers, les scénaristes, les publicitaires, qui se sont employés à magnifier le reporter de guerre. Il ne s'agira donc pas ici de dresser le portrait quelque peu caricatural d'une profession, au demeurant fort respectable, mais plutôt de tenter de comprendre comment et pourquoi, à travers diverses constructions narratives, s'est élaboré ce mythe. Ainsi, la compréhension du mythe reposera tout autant sur l'analyse des récits ou des biographies des photographes que sur celle des personnages de fiction qu'ils ont souvent inspirés. Car, si les premiers indices tangibles de ce mythe apparaissent de manière tout à fait précoce dans les articles de presse décrivant le travail effectif des reporters, ces indices sont davantage visibles et révélateurs dans les fictions dont les personnages principaux sont incarnés par des photographes. À cet égard, Tintin, reporter au *Petit Vingtième*, est probablement la première figure importante de ce mythe. Il inaugure la longue généalogie de ses multiples représentants – Martial Gaur (Pierre Boule, *Le Photographe*), Francis Jansen (Patrick Modiano, *Chien de printemps*), Blèmia Borowicz dit Boro (Franck et Vautrin, *Les Aventures de Boro reporter-photographe*) et tant d'autres – que la littérature ou le cinéma (*Apocalypse Now*, *Under Fire*, *War Shots*, *Hors la vie*, etc.) ont contribué à populariser.

Le temps et le lieu de ce mythe du reporter de guerre ayant été défini, il convient maintenant d'en désigner les éléments constitutifs. Le reporter-photographe a hérité de quelques-unes des caractéristiques de ses confrères de la presse écrite. Comme Alcide Jolivet ou Harry Blount, les deux journalistes inventés par Jules Verne dans *Michel Strogoff*, le photoreporter est sportif et débrouillard. Il sait se sortir des situations inextricables et doit être capable, en toutes circonstances, d'exercer son métier. À la manière du reporter Egon Erwin Kisch, immortalisé par un fameux photomontage d'Umbo (1926) avec un appareil photo à la place de l'œil, une machine à écrire en guise de poumon, des bras en forme de stylos et les pieds chaussés de voitures ou d'aéroplanes, il est le prototype de l'être complet, perpétuellement en activité. Rapide et efficace, le photographe a également quelque chose de *L'Homme pressé* de Paul Morand ; nul doute que pour lui aussi, la vitesse est devenue « la forme moderne de la pesanteur »¹⁰. Pour cet « homme-instantané »¹¹, la formule de ses homologues du siècle dernier – « Ne bougeons plus » – semble définitivement frappée d'obsolescence.

Le photoreporter se caractérise également par un certain panache. « Le photographe était roi, se souvient Patrice Habans, qui est entré au magazine [*Match*] en 1955. C'était comme un club. Hervé Mille disait que le photographe devait être un ambassadeur. Il a exigé l'élégance, le port de la cravate et la voiture de sport. Le photographe était un véritable gentleman qui sortait de bonne famille, s'habillait chez Berthomieu et n'avait aucune limite dans ses notes de frais. Il gagnait le double du reporter « écrit », descendait dans les hôtels de luxe, voyageait en première classe et partait à Nice en voiture avec le guide Michelin. Tous les problèmes d'intendance étaient réglés. Il était servi sur un plateau. À cette époque, tout était possible. »¹² Certains iront même jusqu'à parler d'une véritable « aristocratie du reportage photographique »¹³.

À la ville, comme en campagne, le photographe-reporter ne se départit pas de son *standing*. Henri Bureau se souvient que Gilles Caron (l'une des autres figures légendaires du reportage de guerre qui disparut en 1970, non loin de Phnom Penh) « avait vingt-quatre heures d'avance sur les autres photographes. Moi j'avais mille francs et me déplaçais en autobus. Lui sortait sa carte American Express et louait des voitures »¹⁴.

Sur le terrain, la nonchalance se transforme en intrépidité. Le photographe de guerre semble mépriser ou ignorer le danger. Lors du débarquement du 6 juin 1944, Capa aurait tourné le dos au tir nourri de l'ennemi pour réaliser ses photographies¹⁵. Au Viêt Nam, Larry Burrows était décrit comme le photographe le plus courageux... ou le plus myope¹⁶. Il faut dire qu'à la différence du reporter de la presse écrite, le photographe ne peut observer la scène à distance ou simplement retranscrire ce qu'on lui a raconté, il doit être au plus près de l'action. Selon Capa, la proximité est même un gage de réussite : « Si tes photos ne sont pas assez bonnes, c'est que tu n'es pas assez près », aurait-il déclaré¹⁷. Paradoxalement, le photographe de guerre est celui qui doit se découvrir pour couvrir un événement. Il risque donc perpétuellement sa vie. Dans la réalité et non plus, cette fois-ci, dans le mythe (même si la première contribue amplement à la constitution du second), nombreux sont les photographes de guerre qui perdirent la vie durant l'exercice de leur fonction. Pendant la Seconde Guerre mondiale, 37 photographes ont été tués, tandis qu'au Viêt Nam se sont

près de 80 journalistes (dont une majorité de photographes) qui sont tombés¹⁸. L'autobiographie de Don McCullin est d'ailleurs dédiée « To all who did not survive »¹⁹.

Ceux qui survécurent n'en sortirent pas pour autant indemnes. Il y a tout d'abord les blessures externes. « Tous les photographes qui ont passé un moment à Nam ont tôt ou tard été blessés. Tous », déclare Horst Faas, le responsable de l'agence Associated Press à Saigon²⁰. En 1984, le magazine *Photo-Reporter* écrit ainsi de Patrick Chauvel qu'il a « autant de cicatrices que la Seine n'a d'affluents »²¹. « En Afghanistan, raconte également Coskun Aral, mon camion a sauté sur une mine : trois jours de coma. Et puis j'ai une trace de balle sur le crâne »²² Même lorsqu'il est blessé, le photographe pousse parfois la conscience professionnelle jusqu'à continuer son travail. Dans un article à la gloire des photographes du Viêt Nam, Rémi Favret raconte ainsi la manière dont Tim Page fut blessé : « Devant lui, un sergent eut les deux jambes arrachées par le *boody-trap*. Touché au ventre et à la tête, Tim avait eu le temps de changer d'objectif et de prendre des photos avant de s'écrouler. À Than Son Nhut, sur le brancard, bardé de perfs, de pansements et le cerveau à l'air, il avait calmement dicté les légendes de ses photos à son chef de bureau. »²³

Il y a aussi les blessures internes, dues à violence traumatique des scènes de guerre effroyables dont les photographes ont pu être les témoins. « Je crois, ajoute Coskun Aral, que j'ai le cerveau un peu " bousillé ". J'entends des bruits, je fais des cauchemars la nuit, et je ne peux pas dormir seul. »²⁴ Les exemples de reporters qui refusèrent de retourner photographier la guerre après une expérience traumatisante sont nombreux. Après avoir passé plus de cinq années à fixer sur la pellicule les horreurs de la guerre et peut-être surtout après la découverte des charniers de Bergen-Belsen au printemps 1945, George Rodger décida de ne plus jamais photographier de conflits armés²⁵. Plus radicalement encore, Thérèse Bonney abandonna totalement la prise de vue à l'issue de la Seconde Guerre mondiale²⁶. Quant à Don McCullin, dont Hubert Champion dit qu'il « est celui qui est allé le plus loin, au bout de la fatigue et de l'horreur »²⁷, il photographie aujourd'hui essentiellement les paysages de la campagne britannique.

Malgré cette mise en danger du corps et de l'esprit, il semble que le photographe ait perpétuellement ressenti une absolue nécessité de photographier ce dont il était le témoin. Philip Jones-Griffiths décrit ainsi son métier : « Notre travail consiste à tout consigner pour l'histoire [...] Nous ne pouvons pas nous permettre de nous laisser entraîner par nos sentiments ; il faut nous endurcir et faire notre boulot, prendre des photos. C'est pour ça qu'on est là. Pleurer ne servirait à rien. On ne peut pas mettre au point quand on a la larme à l'œil. »²⁸ Pour Margaret Bourke-White, la nécessité de fixer les traces des horreurs perpétrées dans les camps de concentration nazis l'emportait également sur la répugnance que suscitait le sujet : « J'avais la profonde conviction qu'une atrocité, comme celle-ci demandait à être enregistrée. Donc, je me suis forcée à dresser la carte du lieu avec des négatifs. »²⁹ L'appareil photo lui apparut d'ailleurs comme un moyen de se protéger, le temps de faire son travail : « L'usage de l'appareil photographique était presque un soulagement, écrit-elle. Il intercalait une mince barrière entre moi et l'horreur. »³⁰ Pour Tim Page également : « L'appareil devenait un filtre contre la folie et l'horreur, un moyen d'en faire le portrait. Parfois, il pouvait se transformer en armure [...] mais la seule chose qu'il n'arrivait pas à arrêter, c'était la puanteur de la mort. »³¹

Il faut ici se demander ce qui pousse le reporter de guerre à contenir ainsi sa peur et son effroi pour affronter le danger. En évoquant le conflit du Transvaal au début du XX^e siècle, Clément Vautel fournissait un élément de réponse : « Plusieurs [photographes] sont déjà tombés sous les balles anglaises ou boers, victimes de leur amour de la vérité. »³² La vérité est, semble-t-il, la raison de l'intrépidité des photographes. Car, comme le rappelle le titre (et le frontispice) de l'ouvrage de référence de Philip Knightley sur les *War Correspondents*, la vérité est la première victime de la guerre (*The First Casualty*)³³. Manipulée par les états-majors et les belligérants, la vérité disparaît en effet régulièrement derrière la stratégie ou la propagande. Présenté comme un antidote au mensonge, le photographe de guerre est celui qui devra rétablir la vérité par l'image. N'écoutant que sa conscience et son courage, il est celui qui est voué à la cause du vrai et n'hésite pas, au péril de sa vie, de sa santé physique ou morale, à partir en croisade pour la défendre. C'est à nouveau Robert Capa qui incarne la figure de ce combattant pour la vérité. Selon Naomi Rosenblum, « il contribua largement à fonder le mythe du photojournaliste engagé »³⁴. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si son frère Cornell Capa fonda en 1967, à sa mémoire, le Fund for Concern Photography destiné à aider, défendre et valoriser le travail des photographes « engagés »³⁵.

Cet engagement du photographe ne va pas non plus sans une croyance inébranlable en la pureté de sa mission. Philip Knightley rappelle d'ailleurs que lors de la guerre de Sécession, le général Irwin McDowell avait accepté les reporters sur le champ de bataille en déclarant : « Je leur ai proposé de porter un uniforme blanc pour souligner la pureté de leur rôle. »³⁶ À la fin de la Seconde Guerre mondiale, l'utilité et l'efficacité de l'engagement du photographe pour la vérité ne semblent plus d'ailleurs faire aucun doute, comme l'affirme le petit pamphlet, intitulé *Reporting to Remember*, diffusé par l'agence Associated Press : « Si le monde peut désormais retenir les

amères leçons de la guerre et se diriger vers une ère meilleure, ce sera en grande partie grâce aux exploits héroïques des reporters de guerre. »³⁷

Cette image idéalisée du reporter de guerre telle qu'elle s'exprime à travers les articles de presse, les récits des photographes eux-mêmes et peut-être plus encore dans les bandes dessinées, les romans ou les films dont ils sont les héros, n'est évidemment pas totalement conforme à la réalité. Cet écart entre le mythe et la réalité est cependant propice à l'analyse ; car c'est précisément celui-ci qui rend le mythe visible et lisible. Le mythe est un message, un mode de signification écrivait Roland Barthes en 1957 dans l'essai qui conclut ses *Mythologies*³⁸. Il convient donc maintenant d'interroger le message du mythe du photographe de guerre et de tenter d'en révéler la signification. Toujours sur la brèche, flambeur, élégant, courageux, risquant perpétuellement sa vie pour la vérité, le photographe de guerre apparaît comme une sorte de chevalier des temps modernes. « Le photojournalisme fut un mythe reposant sur des risques et des choix chevaleresques » écrivait Louis Mesplé, il y a quelques années³⁹. Il est vrai que le mythe des photographes de guerre au XX^e siècle a bien des points communs avec celui des chevaliers du Moyen Âge. Tous deux représentent dans l'imaginaire collectif des vertus de courtoisie, de noblesse, de rigueur morale ainsi qu'une certaine pureté. Georges Duby rappelle que les chevaliers, eux aussi, allaient « à la guerre, comme aux noces, vêtus de blanc »⁴⁰. Leur terrain d'action est le même : sur le champ de bataille, chevaliers et photographes incarnent les mêmes valeurs : vaillance, courage, audace, soif de reconnaissance, sens de l'honneur. Enfin, ils partagent tous deux le sens de la justice et du devoir accompli : « La défense du royaume, confondue avec celle de la chrétienté tout entière ; la protection des églises et des faibles, clercs, veuves, orphelins »⁴¹ pour les chevaliers, la défense de la vérité pour les photographes de guerre.

En comparant ainsi la chevalerie au reportage moderne, il apparaît clairement que les deux mythes partagent un même univers de référence, une même conception de la figure du héros. Le photographe de guerre apparaît ainsi comme la résurgence de l'esprit de la chevalerie, une véritable incarnation de l'héroïsme moderne.

Notes de l'article cité ci-dessus

1. Maurice Letellier, « L'impassible photographe », *Photo Studia*, 1910, p.76-77.
2. Clément Vautel, « Sans titre », *Bulletin du Photo-Club de Paris*, 1901, p.67
3. G. Michel, « Le reporter photographe », *Photo-Gazette*, 25 novembre 1909, p.1-3.
4. Benjamin Lihou, « La presse et la photographie », *Photo-Magazine*, 31 mars 1907, p.101.
5. *Ibid.*
6. H.-R. Woestyn, « Les héros de la chambre noire », *Photo pêle-mêle*, 16 juin 1906, p.188.
7. Philip Knightley, *The First Casualty. The War Correspondent as Hero, Propagandist, and Myth Maker from Crimea to Vietnam*, Londres, André Deutsch, 1975 ; traduction française de Jacques Hall et Jacqueline Lagrange : Philip Knightley, *Le Correspondant de guerre, de la Crimée au Vietnam. Héros ou propagandiste ?*, Paris, Flammarion, 1976, p.161
8. Horst Faas et Tim Page, *Requiem, par les photographes morts au Vietnam et en Indochine*, Paris, Marval, 1997, p. 10.
9. *Picture Post*, 3 décembre 1938, cité par Fred Ritchin, « La proximité du témoignage. Les engagements du photojournaliste », in Michel Frizot (éd.), *Nouvelle Histoire de la photographie*, Paris, Bordas/Adam Biro, 1994, p.591.
10. Paul Morand, *L'Homme pressé*, Paris, Gallimard, 1941, p. 18.
11. *Ibid.*, p. 69.
12. Patrice Habans, cité par Michel Guerrin, *Profession photoreporter*, Paris, Gallimard/centre Georges-Pompidou, 1988, p. 205.
13. Jacques Borgé, Nicolas Viasnoff, *L'Aristocratie du reportage photographique*, Paris, Balland, 1974.
14. Henri Bureau, cité par Michel Guerrin, *op. cit.*, p. 15.
15. Philip Knightley, *op. cit.*, p. 179.
16. Horst Faas et Tim Page, *op. cit.*, p. 96.
17. Robert Capa, cité par Fred Ritchin, art. cit., p. 591.
18. Susan D. Moeller, *Shooting War. Photography and the American Experience of Combat*, New York, Basic Books, 1989, p.182 et 287.
19. Don Mc Cullin et Lewis Chester, *Unreasonable Behaviour. An Authobiography*, New York, Alfred A. Knopf, 1992.
20. Horst Faas, cité par Rémi Favret, « Tête à tête avec la mort », *Actuel*, n°64, février 1985, p.133.
21. Michel Guerrin, *op. cit.*, p. 205.
22. Coskun Aral, cité par Michel Guerrin, *op. cit.*, p. 147.
23. Rémi Favret, art. cit., p. 133.
24. Coskun Aral, cité par Michel Guerrin, *op. cit.*, p. 147.
25. George Rodger, « Entretien avec Marie-Anne Matarad-Bonucci et Édouard Lynch », in Clément Chéroux (éd.), *Mémoire des camps. Photographies des camps de concentration et d'exterminations nazis (1933-1999)*, Paris, Marval, 2001, p. 143.
26. Thérèse Blondet-Bisch, « Miss Bonney, 1894-1978 », *Chroniques contemporaines, des femmes racontent*, Paris, musée d'Histoire contemporaine, 1993, p.11
27. Hubert Campion, cité par Michel Guerrin, *op. cit.*, p.133.
28. Philip Jones-Griffiths, cité par Phillip Knightley, *op. cit.*, p.352.
29. Margaret Bourke-White, citée par Val Williams « Shadows on the Body. Photography and the Holocaust », *Warworks. Women, Photography and the Iconography of War*, Londres, Virago Press, 1994, p.38.
30. Margaret Bourke-White, *Portrait of Myself*, New York, Simon and Schuster, 1963, p.259.
31. Rémi Favret, art. cit., p.93.
32. Clément Vautel, art. cit., p.67.
33. Philip Knightley, *op. cit.*, p.7.
34. Naomi Rosenblum, *Une histoire mondiale de la photographie*, Paris, New York, Londres, Éditions Abbeville, 1992, p.476.
35. Cornell Capa, *The Concerned Photographer*, New York, The Grossman Publishers, 1968.
36. Général Irwin McDowell, cité par Philip Knightley, *op. cit.*, p.25.
37. *Reporting to Remember : Unforgettable Stories and Pictures of World War II by Correspondant of the Associated Press*, New York, Associated Press, 1945, p. 5, cité par Barbie Zelizer, *Remembering to forget. Holocaust Memory through the Camera's Eye*, Chicago, Londres, The University of Chicago Press, 1998, p.151.
38. Roland Barthes, « Le mythe aujourd'hui », *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957, p.193-247.
39. Louis Mesplé, « Questions d'actualité », *Art Press*, hors série n°11, 1990, p.97.
40. Georges Duby, *Les Trois Ordres ou l'imaginaire du féodalisme*, Paris, Gallimard, 1978, p.359.
41. Jean Flori, *La Chevalerie en France au Moyen Âge*, Paris, PUF, 1995, p.3.

Don McCullin : le vécu d'un reporter de guerre ²⁴

" Chypre, mon premier reportage de guerre. Je me souviens lorsqu'on m'a demandé si je voulais y aller : j'étais si excité que je devais flotter à deux mètres du sol. Mes responsabilités à l'égard du genre humain consistent à montrer combien la guerre que je suis en train de couvrir est hideuse et sans compromis. La plupart des jeunes, chez nous, ont grandi avec une image hollywoodienne de la guerre : frivole et sublimée, pleine de beaux gars musclés et bien bronzés. Mais ce n'est pas ça la guerre. Mon but c'est de la montrer telle qu'elle est : sordide et répugnante. Pendant vingt ans, je n'ai jamais refusé une invitation à me rendre à une guerre ou à assister à une révolution. Pourquoi ?



Don McCULLIN, *Marine blessé aux jambes, offensive de Têt*, Hué, Viêt-nam, 1968

Pourquoi, par exemple, est-ce que j'ai passé tant d'années au Vietnam ? Je peux sentir la raison mais je ne peux pas l'exprimer. Quand je revenais au journal avec mes photos, le rédacteur en chef s'exclamait : "Quelle horreur ! Ça fera une bonne double !" ou "Pauvres gens ! C'est la couverture !" Et je jouais leur jeu, je ne demandais qu'à repartir pour la prochaine guerre, c'était devenu une drogue. J'étais comme un animal sauvage. Un taureau finalement lâché. Je voulais l'aventure ; je voulais être capable de faire face à la peur et la défier.

Mais je cherchais aussi autre chose : je voulais montrer que je pouvais devenir un grand photographe. Le plus grand.

J'ai cru que mes photos pouvaient signifier plus que toutes les autres photographies prises avant. Je n'avais aucun critère mais je pensais que mes photos devaient contenir un message. Mais lequel ? Je n'aurais pas su le dire sauf peut-être que je voulais briser le cœur et casser le moral de tous ces gens qui vivent bien tranquilles.

Les photos que je fais recèlent, d'une certaine manière, un appel, indépendamment de ma propre personnalité, que j'aime la guerre ou non, que j'ai un cœur de pierre ou non. Ce que je sais, c'est que le pouvoir de mon appareil me permet de revenir d'un reportage avec des images qui contiennent un puissant message auquel d'autres saliront réagir, du moins je l'espère. Et j'aime ce pouvoir.

La photographie fait penser un peu à la drogue. Je ne me suis jamais défoncé, mais j'ai vu des gens qui l'étaient et ils avaient l'air de se sentir bien. Je me sens un peu comme ça moi-même après une rude journée passée dans les rizières.

On peut se faire vraiment avoir par la photographie à chaque fois, chaque fois qu'on met un rouleau de pellicule dans l'appareil. La photographie est là pour tout le monde, elle est à portée de main, mais elle n'appartient à personne.

Les photographes sont de simples véhicules. Ce sont des taxis. On prend un taxi pour se faire conduire là où on veut aller. On choisit un photographe pour montrer quelque chose qu'on veut voir. Je ne suis pas différent ; sauf que j'ai montré aux gens des choses qu'ils ne voulaient absolument pas voir. J'ai eu l'expérience de trop de souffrance. Je me sens, dans mes tripes, en union avec les victimes. Et je trouve qu'il y a une certaine intégrité dans cette attitude. Il n'y a aucun doute que mes photographies possèdent une forte connotation religieuse, elles sont souvent perçues comme des icônes du XX^e siècle. Quand des êtres humains souffrent, ils ont tendance à regarder en l'air, comme si le salut pouvait venir d'en haut... et c'est à ce moment précis que je déclenche.

Je me suis rendu compte qu'il y avait un nombre limité d'attitudes avec lesquelles un être humain exprime sa souffrance car il n'y a pas un grand nombre de gestes qu'on peut faire avec deux bras et deux jambes. Je sais quand prévoir ces gestes. Mes photographies sont des documents, pas des icônes, pas des œuvres d'art à mettre au mur. Ce n'est pas ma faute si la lumière de Sabra et Chatila avait quelque chose de biblique, si les scènes qui s'y déroulaient semblaient dessinées par Goya. Je n'étais pas là pour faire des icônes, mais pour rapporter des documents qui éviteraient peut-être la répétition de ces horreurs.

²⁴ in *Don McCullin*, Paris, Centre National de la Photographie, coll. Photo Poche, 1992 [non paginé], phrases extraites de son autobiographie et d'entretiens accordés à différentes périodes de sa carrière ; texte préparé, traduit et adapté par Robert Pledge et Dominique Deschavanne

Les guerres ont de terribles différences mais aussi de terribles ressemblances. On dort avec les morts, on berce les morts, on vit avec des vivants qui vont mourir. Souvent pendant une bataille, vous pensez que demain ce sera vous, que vous serez celui qui est allongé le visage vers les étoiles. C'est étrange d'imaginer un corps humain étendu dans une position définitive, fixant les étoiles sans les voir. Au début quand je parlais faire des reportages de guerre, je trouvais que c'était une aventure passionnante et je voulais me prouver en tant qu'individu, ensuite en tant que photographe, que j'étais très courageux. J'ai maintenant dépassé ce stade. Je sais aujourd'hui quoi penser de la guerre, tout comme je sais que le fameux "courage", c'est de la blague, que cela ne veut rien dire. Maintenant quand je pars, la seule chose qui me motive, c'est de montrer l'injustice et la souffrance.

Je sais que je me trouve sur place et que je ne suis pas une victime. Je me suis toujours déterminé à ce que les photos que je prends aient un sens. J'essaie de retenir mes émotions. Il faut que quelqu'un comme moi fasse des photos fortes (j'évite exprès le mot "bonnes").

Je ne veux pas être l'homme qui porte les malheurs du monde sur lui. Je veux être un messager, un intermédiaire."



Don McCULLIN, *Jeune albinos souffrant de malnutrition, Biafra, 1969*



Gilles CARON, *Don McCullin près de Ohistha, Biafra, Nigeria, avril 1968*



Don McCULLIN, *Sodat biafrais transportant un camarade blessé, Biafra, 1968*

Photographie et Holocauste : comment représenter l'horreur ?

" Voir une image, cela peut-il nous aider à mieux savoir notre histoire ?

En août 1944, les membres du *Sonderkommando* d'Auschwitz-Birkenau réussirent à photographier clandestinement le processus d'extermination au cœur duquel ils se trouvaient prisonniers. Quatre photographies nous restent de ce moment. On tente ici d'en retracer les péripéties, d'en produire une phénoménologie, d'en saisir la nécessité hier comme aujourd'hui. Cette analyse suppose un questionnement des conditions dans lesquelles une source visuelle peut être utilisée par la discipline historique. Elle débouche, également, sur une critique philosophique de *l'inimaginable* dont cette histoire, la Shoah, se trouve souvent qualifiée. On tente donc de mesurer la part d'*imaginable* que l'expérience des camps suscite *malgré tout*, afin de mieux comprendre la valeur, aussi nécessaire que lacunaire, des images dans l'histoire. Il s'agit de comprendre ce que *malgré tout* veut dire en un tel contexte.

Cette position ayant fait l'objet d'une polémique, on répond, dans une seconde partie, aux objections afin de prolonger et d'approfondir l'argument lui-même. On précise le *double régime de l'image* selon la valeur d'usage où on a choisi de la placer. On réfute que l'image soit *toute*. On observe comment elle peut toucher au réel *malgré tout*, et déchirer ainsi les écrans du fétichisme. On pose la question des images d'archives et de leur "lisibilité". On analyse la valeur de connaissance que prend le *montage*, notamment dans *Shoah* de Claude Lanzmann et *Histoire(s) du cinéma* de Jean-Luc Godard. On distingue la ressemblance du semblant (comme fausseté) et de l'assimilation (comme identité). On interroge la notion de "rédemption par l'image" chez Walter Benjamin et Siegfried Kracauer. On redécouvre avec Hannah Arendt la place de l'imagination dans la question éthique. Et l'on réinterprète notre malaise dans la culture sous l'angle de *l'image à l'époque de l'imagination déchirée*.²⁵

Photographie et Histoire

" Les images des camps de concentration et d'extermination font incontestablement partie de la catégorie des photos-chocs. Il n'est même pas toujours nécessaire qu'elles portent la trace directe de la dégradation, de la souffrance ou de la mort pour y être rapportées : la seule référence à ce contexte suffit généralement. L'inscription de ces images dans cette catégorie iconographique spectaculaire et scandaleuse est due, en grande partie, à un usage essentiellement illustratif et symbolique (une sorte de prolongation de la pédagogie par l'horreur) ne prenant en compte que le référent des photographies à l'exclusion de tous ses autres éléments constitutifs. Cette approche référentielle a non seulement conduit à un appauvrissement sémantique des photographies d'archives, mais elle a également généré une véritable exaspération à leur égard, voire une totale condamnation dont Claude Lanzmann s'est fait le plus virulent porte-parole⁶⁹.

Pour éviter que l'analyse ne soit ainsi suspendue, que ces images ne soient réduites à des clichés-chocs "insignifiants", sans "valeur", sans "savoir", pour reprendre les mots de Barthes, il importe donc de dépasser l'approche simplement référentielle. Il faut, pour cela, mettre en oeuvre l'acquis de la Nouvelle Histoire et substituer à la simple perception du fait brut (le référent) l'analyse du fait élaboré. Par exemple, une approche strictement référentielle des quatre photographies prises clandestinement par la résistance polonaise autour des chambres à gaz de Birkenau en 1944 se révélera, en soi, totalement inopérante. S'en tenir au référent, c'est éliminer d'emblée l'une des quatre images qui ne montre rien de reconnaissable, si ce n'est l'environnement forestier de Birkenau ([voir page 84 du dossier :] Membre non identifié de la résistance polonaise d'Auschwitz (Alex, Szlojme Dragon, Josel Dragon ou Alter Szmul Fajnzylberg), photographies clandestines prises autour de la chambre à gaz et du crématoire V de Birkenau, août 1944, archives Musée d'État d'Auschwitz-Birkenau). Se contenter de percevoir le référent, comme le fait une publication récente en recadrant très largement l'une de ces images [image ci-dessus] sur sa partie "visible", c'est également penser, selon les termes de sa légende, qu'elle ne montre que des "cadavres



Membre non-identifié de la résistance polonaise à Auschwitz, près du Crématoire V, Birkenau, Pologne, août 1944, détail d'une des deux vues réalisées clandestinement depuis la chambre à gaz nord : crémation des corps des détenus gazés dans des fosses d'incinération à l'air libre

²⁵ DIDI-HUBERMAN, Georges, *Images malgré tout*, Paris, Minuit, 2003, présentation du livre en quatrième de couverture ; voir aussi BENSLAMA, Feñi, "La représentation et l'impossible", revue *Evolution Psychiatrique*, Volume 66, n°3, juillet 2001, p. 448-466, <http://www.manifeste.org/IMG/pdf/Representationetl'impossible.pdf> ; ainsi que la "Semaine de commémoration et de réflexion sur la Shoah" de l'Ecole Normale Supérieure à Paris, <http://www.diffusion.ens.fr/index.php?res=cycles&idcycle=133>

brûlés à Birkenau " 70. Certes, l'image montre cela – il ne peut s'agir de le nier –, mais elle montre bien davantage encore. Mais pour le percevoir, il est nécessaire de dépasser la lecture référentielle de l'image et d'entamer une analyse du fait photographique (au sens où la Nouvelle Histoire conçoit désormais la notion de fait) en croisant l'étude méticuleuse de ses éléments constitutifs : auteur, dispositif et sujet.

L'analyse du tirage original permet, par exemple, de comprendre que le photographe a dû se cacher pour opérer. La partie noire, dont l'image est généralement amputée, n'est autre que l'encadrement de la porte de la chambre à gaz nord du crématoire V, dans laquelle le photographe s'est retiré pour pouvoir photographier le travail du Sonderkommando 71. Supprimer ce morceau d'image qui ne semble rien montrer, c'est penser que le photographe a pu opérer tranquillement à découvert. Tout dans ces images : le flou, la distance, les défauts de cadrage, jusqu'à cette image probablement déclenchée par inadvertance qui ne montre rien de directement visible, témoigne des conditions extrêmes de prise de vue : l'obligation d'opérer rapidement, la nécessité de se cacher, l'impossibilité de viser, le danger de l'opération, etc. Négliger ces caractéristiques, ou, pire, tenter de les gommer en retouchant, recadrant ou redressant ces images pour accroître artificiellement leur référentialité, c'est oublier qu'elles ont été prises par un déporté au risque de sa vie.

Plus largement, l'étude des tirages contact de ces images (à défaut des négatifs), d'un message écrit qui leur était associé et de deux témoignages plus tardifs permet de mieux comprendre l'organisation, le déroulement et le but de l'opération 72. Enfin l'analyse du contexte historique, c'est-à-dire de l'activité de la résistance polonaise à l'intérieur du camp à cette époque précise 73, mais aussi de l'état d'avancement de la solution finale par rapport à sa planification s'avérera indispensable. Il faut savoir que l'été 1944 correspond à la déportation et à l'extermination des populations juives de Hongrie, c'est-à-dire à la période la plus criminelle d'Auschwitz-Birkenau 74. Cela permet de comprendre pourquoi, sur les images, les corps sont brûlés dans des fosses aménagées à l'extérieur et non dans les crématoires dont la capacité n'était alors plus suffisante. Cela permet aussi de comprendre pourquoi la résistance polonaise décida, en ces mois de folie meurtrière, de fixer les preuves visuelles des crimes commis en ces lieux par les nazis 75.

Dans sa *Petite Histoire de la photographie*, Walter Benjamin rapporte cette phrase de Bertolt Brecht devenue depuis célèbre : " [...] moins que jamais, une simple "reproduction de la réalité" n'explique quoi que ce soit de la réalité. Une photographie des usines Krupp ou AEG n'apporte à peu près rien sur ces institutions. La véritable réalité est revenue à la dimension fonctionnelle. La réification des rapports humains, c'est-à-dire par exemple l'usine elle-même, ne les représente plus. Il y a donc bel et bien "quelque chose à construire", quelque chose d'"artificiel", de "fabriqué". " 76 Peu avant la publication de ce texte, Siegfried Kracauer formulait dans son essai *Les Employés* une idée similaire : " Cent reportages sur une usine sont impuissants à restituer la réalité de l'usine, ils sont et restent toujours cent instantanés de l'usine. La réalité est une construction. " 77 Prise comme une simple reproduction de la réalité, une photographie n'apporte, en effet, que peu d'informations sur cette réalité. Mais dès lors qu'elle est considérée comme une chose "fabriquée" (Brecht), construite (Kracauer) elle se révélera extraordinairement documentaire. " 26

Notes de l'article cité ci-dessus

69. Cf. Claude Lanzmann, "Holocauste, la représentation impossible", *Le Monde*, 3 mars 1994, p. VII. ; *id.*, "Parler pour les morts" (propos recueillis par G. Herzlich), *Le Monde des débats*, n°14, mai 2000, p. 14-16 ; *id.*, "La question n'est pas celle du document, mais celle de la vérité" (propos recueillis par M. Guerrin), *Le Monde*, 19 janvier 2001, p. 29 ; *id.*, "Le monument contre l'archive" (propos recueillis par D. Bougnoux), *Les Cahiers de médiologie*, n°11, 2001, p. 271-279. Il faudra cependant s'étonner qu'après ces propos répétés contre l'image d'archive, Claude Lanzmann, ouvre son dernier film, *Sobibor, 14 octobre 1943, 16 heures*, par une photographie d'époque provenant du musée du camp.

70. François Bédarida, Laurent Gervereau (dir.), *La Déportation. Le système concentrationnaire nazi*, Paris, Musée d'Histoire contemporaine/BDIC, 1995, p. 61.

71. Cf. Jean-Claude Pressac, *Auschwitz. Technique and Operation of the Gas Chambers*, New York, The Beate Klarsfeld Foundation, 1989, p. 423-424

72. Les tirages contact ainsi que le texte qui leur était associé sont aujourd'hui conservés au Musée d'État d'Auschwitz-Birkenau. Les négatifs n'ont pas été localisés. Il existe à notre connaissance deux témoignages sur cette opération dont des extraits sont donnés par T. Swiebocka (*Auschwitz. A History in Photographs*, Oswiecim, Bloomington, Indianapolis, Warsaw, The Auschwitz-Birkenau State museum/Indiana University Press/Ksiazka I Wiedka, 1999, p. 42-43) et J.-C. Pressac (*op. cit.*, p. 423-424).

73. Cf. "La résistance au K. L. Auschwitz", in Franciszek Piper, T. Swiebocka (dir.), *Auschwitz. Camp de concentration et d'extermination*, Oswiecim, Panstwowe Muzeum Oswiecim-Brzezinka, 1998, p. 217-292.

74. Cf. Randolph L. Braham, *The Politics of Genocide. The Holocaust in Hungary*, vol. I et II, New York, Columbia University Press, 1981.

75. Au-delà de la simple réception fascinée du référent, ce sont là quelques-uns des éléments qu'une analyse du fait photographique permet de révéler. L'étude plus développée que propose Georges Didi-Huberman ("Images malgré tout", in C. Chéroux (dir.), *Mémoire des camps. Photographies des camps de concentration et d'extermination nazis (1933-1999)*, Paris, Marval, 2001, p. 219-241) explore davantage les pistes énumérées ici.

76. Walter Benjamin, "Petite histoire de la photographie" (trad. de l'allemand par A. Gunther), *Études photographiques*, n°1, novembre 1996, p. 27-28. Ce passage repris par Benjamin est extrait d'un texte de 1930 de Brecht intitulé : "Der Dreigroschen-prozess. Ein soziologisches Experiment". Selon A. Gunther (art. cit., note 68, p. 36), Brecht attribuait la paternité de cette idée au "marxiste Sternberg" à propos des usines Ford.

77. S. Kracauer, *Les Employés. Aperçus de l'Allemagne nouvelle [1929]* (trad. de l'allemand par C. Orsini), Paris, Éditions Avinus, 2000, p. 33-34.

26 ABOUT, Ilsen CHÉROUX, Clément, "L'histoire par la photographie", *Études photographiques*, n°10, novembre 2001, p.8-33 [citation p.27-29], article à consulter sur <http://etudesphotographiques.revues.org/index261.html> ; voir aussi le numéro spécial "Image et Histoire", *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n°72, octobre-décembre 2001, http://www.cairn.info/sommaire.php?ID_REVUE=VING&ID_NUMPUBLIE=VIN_072

Photographie et génocide : image et travail de la mémoire collective

Le cas du Cambodge (1975-1979) vu par le cinéaste Rithy Panh ²⁷

Quelle mémoire ?

Il est toujours délicat de travailler sur la mémoire à travers l'image parce que celle-ci est à la fois enregistrement et effacement. Faut-il perpétuer le souvenir de l'horreur ou laisser le temps en effacer les traces ? C'est une question à la fois fondamentale et violente qui s'est posée notamment à propos du camp S 21 : fallait-il le restaurer ou le laisser à l'abandon ? Certes les nouvelles générations du Cambodge doivent connaître leur passé mais les images ne doivent en aucun cas favoriser un sentiment de culpabilité. Mon souhait le plus cher est que mes films suscitent des prises de parole afin que le peuple cambodgien puisse passer à autre chose. Mes films ne sont pas des lieux de jugement, ni un tribunal. Si cela avait été le cas, les bourreaux de S 21 n'auraient jamais parlé et se seraient contentés de dire qu'ils avaient reçu des ordres. Le cinéma permet de déclencher un processus de deuil, les tribunaux de rendre justice. Mais cela ne suffit pas. Le plus important aujourd'hui est de reconstruire notre identité culturelle. Car il ne s'agit pas simplement de condamner un génocide. Le peuple cambodgien a été atteint dans sa dignité et dans son humanité. La réhabilitation de notre culture est d'autant plus importante que l'idée selon laquelle elle était à l'origine de cette horreur a été entretenue. On parlait alors d'autogénocide et de "karma" qui nous aurait empêchés de nous révolter ; ce à quoi j'ai cru pendant longtemps au point de refuser de parler ma propre langue. Des années ont été nécessaires pour que je me débarrasse de cette idée.

Le geste de la mémoire

Au cœur de mon travail sur la mémoire, le geste a une place privilégiée. Notamment dans *S 21* où tout un processus de mémoire du corps entre en jeu. La scène marquante où le bourreau exécute les gestes qu'il effectuait à l'époque face aux prisonniers est à cet égard emblématique. Nombre de critiques ont dit qu'il jouait, alors qu'il ne s'agit pas du tout de mise en scène : ce sont juste des gestes qui reviennent mécaniquement, de manière inexplicable. Selon moi cette mémoire du corps est un champ essentiel à investir même si cela peut s'avérer dangereux. Cette scène aurait pu me coûter cher, signer l'arrêt de mort de mon travail cinématographique. Après avoir filmé une première séquence en plan large et fixe, j'ai décidé de m'approcher à la deuxième séquence pour voir distinctement les gestes du bourreau. Je me suis arrêté au seuil de la porte. Encore trois pas plus loin, je me serais condamné : j'aurais marché sur les prisonniers qui couchaient par terre, j'aurais été avec le bourreau en train de les frapper. Car à ce moment-là, l'absence s'était muée en véritable présence. En voyant les rushes, je me suis dit que je l'avais échappée belle.

Les archives vivantes

Pour moi, les archives sont toujours fausses : par exemple, les photos des prisonniers de *S 21* étaient une manière de détruire l'autre. En l'affublant d'un numéro, elles les dépossédaient de leur identité et correspondaient à un acte de mise à mort. Avant d'utiliser une archive, il faut lui donner un sens : ce ne sont pas des illustrations mais des traces auxquelles il faut se confronter. Selon moi ces photos ont une âme, elles sont vivantes. C'est pourquoi je les filme comme des personnages. Il y a une autre manière de travailler la mémoire : c'est de produire du document, comme Nath dans *S 21* lorsqu'il peint les prisonniers du camp enchaînés dont il faisait partie : c'est évidemment un document subjectif – surtout qu'il avait les yeux bandés lors de cette scène ; mais ici résident des détails importants de l'ordre du ressentir qui, sans ce tableau, auraient été oubliés à jamais. Reste qu'en produisant du document, on peut tomber dans le voyeurisme : je pense, par exemple, à la photo publiée dans *Paris-Match* à propos de *S 21* où un ancien bourreau debout fait face à un ex-prisonnier à terre qui se tape la tête contre les murs. Pour moi, c'est une manière de rendre les souffrances vulgaires, une image totalitaire que je montre à mes étudiants comme l'exemple type de ce que l'on ne doit pas faire.

Propos recueillis par Bertrand Bacqué et Barbara Levendangeur, Paris, novembre 2005

²⁷ Extraits d'un entretien réalisé à Paris pour le festival Visions du réel, Nyon, novembre 2005. <http://www.visionsdureel.ch/1/VDR/ImagesUP/intRPfr.pdf> ; voir aussi l'excellent dossier sur ce thème : "La preuve par l'image ? Méduse ou Comment montrer ce qu'on ne saurait voir ?", Actes du colloque *La preuve par l'image ?* des 10 et 11 décembre 2004, Valence, CRAC, Scène Nationale Image(s), 2004. <http://www.crac.asso.fr/download/pdf%20files/PDF/hors%20serie/meduse%202004.pdf>

La photographie de presse : les rapports entre texte et image

L'image seule peut susciter différentes associations d'idées (polysémie). Dans le cas de la presse illustrée, c'est souvent la légende – fréquemment complétée d'un commentaire – qui réduit le nombre de connotations suggérées et impose la signification (le contexte général joue également un rôle : titres, encadrés, autres images, etc.).

Le texte de la légende peut avoir deux fonctions par rapport à l'image :

- la légende complète l'information donnée par l'image (la fonction de relais selon R.Barthes : " la parole et l'image sont dans un rapport complémentaire ", c'est une fonction explicative) ;
- la légende oriente le lecteur dans l'interprétation du sujet en réduisant la polysémie de l'image (la fonction d'ancrage, selon R.Barthes, vise à " fixer la chaîne flottante des signifiés, de manière à combattre la terreur des signes incertains ").

Bien entendu, la légende et en particulier le commentaire peuvent avoir aussi pour fonction de falsifier l'image en modifiant l'interprétation de l'information visuelle.

"A lui tout seul, cet homme a arrêté une colonne de chars pendant plusieurs minutes près de la place Tien An Men. A chaque fois que les chars tentaient de le contourner, l'homme se remettait en travers." *Le Figaro*

"Cet homme seul a réussi hier à arrêter – provisoirement – une colonne de chars. Debout, face aux tanks, il criait hier matin sa révolte et son indignation : jusqu'à ce que des passants finissent par le convaincre de partir. Et les tanks ont repris leur route de mort." *Le Quotidien*

"Malgré les massacres de dimanche qui auraient fait trois mille morts, les Pékinois n'ont pas cessé hier de défier l'armée, allant jusqu'à bloquer l'avancée des chars comme cet homme qui s'est jeté à la rencontre de la colonne de chars qui avançait sur l'avenue. Le tankiste a stoppé son monstre d'acier à un mètre de l'homme qui n'avait pas bougé d'un pouce... Mais la menace de la guerre civile gronde avec les rumeurs d'affrontements entre militaires dans les faubourgs de la capitale et les manifestations de colère dans les plus grandes villes de province." *Le Parisien libéré*

Près de la place Tien An Men, un homme a bloqué hier une colonne de six chars en se campant au milieu de la rue. Les occupants des blindés ont refusé le dialogue, sans tirer pour autant." *Libération*



Stuart FRANKLIN, *Près de la Place Tien An Men*, Pékin, 5 juin 1989
[Le 4 mai 1989, des milliers d'étudiants se sont réunis sur la place afin de montrer leur révolte contre le gouvernement et leur désir de démocratie. Dans la nuit du 3 au 4 juin, l'armée vide la place Tien An Men, faisant au moins 1000 morts et des dizaines de milliers de blessés.]

Ci-contre : commentaires parus dans la presse française le 6 juin 1989

ANALYSE DE LA LÉGENDE ACCOMPAGNANT LA PHOTO AP.					
	L'exploit	La persistance	La signification	La relativisation	L'épilogue
<i>Le Figaro</i> 6.6.89	A lui tout seul, cet homme a arrêté une colonne de chars	A chaque fois ... l'homme se remettait en travers		Pendant plusieurs minutes	Non formé (victoire implicite possible)
<i>Le Quotidien</i> 6.6.89	Cet homme seul a réussi à arrêter ... les chars	Jusqu'à ce que les passants finissent par le convaincre	Sa révolte et son indignation	Provisoirement par le convaincre de partir	Et les tanks ont repris leur route de mort
<i>Le Parisien</i> 6.6.89	Les Pékinois n'ont pas cessé de défier ... chars	... l'homme qui n'avait pas bougé d'un pouce	La menace de la guerre civile gronde		Le tankiste a stoppé son monstre d'acier
<i>Libération</i> 6.6.89	Près de la place Tien An Men, un homme a bloqué ...rue				Les occupants des blindés ont refusé le dialogue sans tirer pour autant



Stuart FRANKLIN, *Près de la Place Tien An Men*, Pékin, 5 juin 1989
[version noir/blanc recadrée fréquemment publiée par la presse]

"Des légendes explicatives de photographies identiques peuvent, par le choix des termes, provoquer une interprétation plus ou moins optimiste ou pessimiste d'un événement!"²⁸

"La photographie, par essence, ne ment pas, mais elle ne sait pas dire la vérité. De plus, ce que nous voyons chaque jour, ce ne sont jamais des photographies, mais des utilisations de ces photographies par des supports, médias ou éditeurs qui les manipulent comme ils l'entendent, afin de produire le sens qu'ils désirent. La forme de la publication guide notre lecture et oriente notre perception vers la construction d'un sens que la photographie n'avait pas forcément au départ."²⁹

²⁸ L'exemple mentionné ici et l'analyse des commentaires de la photographie de Franklin sont tirés de CADET, Christine, CHARLES, René, GALUS, Jean-Luc, *La communication par l'image*, Paris, Nathan, coll. Repères pratiques, 1990, p.92-93 [citation p.93]

²⁹ CAUJOLLE, Christian, "Toute publication d'une photo est une manipulation", *Médiascope*, n°5, septembre 1993, CRDP de Versailles, p.10-16

L'image dans les médias de masse

" Voir pour y croire " : la relation entre image et réalité

" Nous savons tous que les images sont produites. Je veux dire par là : nous savons bien qu'elles ne sont pas de simples émanations de la réalité, des simulacres ou petites images émises par les choses comme le prétendaient les Épicuriens, des pellicules arrachées à elles, mais des objets construits entretenant avec la réalité des relations compliquées. Nous savons bien que ce que nous voyons dans les magazines ou sur nos écrans de télévision n'est pas la réalité mais des signes humains d'origine technique, qui entretiennent avec le réel une relation problématique. Et pourtant, nous ne voulons pas y croire et nous nous empressons de prendre pour argent comptant ce que nous apportent les médias. Même les intellectuels critiques croient tout ce qu'on leur montre. L'expression "vu à la télévision" témoigne non seulement de notre manière de concevoir la notoriété mais aussi de notre manière de concevoir la réalité. Il y a là quelque chose qui touche en profondeur au régime de la croyance dans nos sociétés de médias. Au point que comme au 18^e siècle, c'est d'une théorie et d'une critique du témoignage et de la crédulité que nous aurions avant toute autre chose et constamment besoin. Il nous faut inlassablement reprendre l'analyse et faire de nouveau valoir de salutaires banalités à propos du caractère construit, produit et fabriqué des images, y compris de celles qui se présentent comme les plus vraies et les moins contestables. "

[...]

" Nous accordons aussi aux images une valeur de véracité particulière : elles sont vraies pour ainsi dire par principe. [...] Pour nous, c'est vrai parce que c'est ainsi sur l'image, parce que ce fut photographié ou pris en vidéo ainsi. Le plus souvent on a rapporté, et on rapporte encore aujourd'hui, cette véracité particulière de l'image photographique au caractère automatique et mécanique de la prise de vue et de l'enregistrement photographique, à l'objectivité de l'"objectif", à la brûlure du réel sur l'empreinte photographique (Benjamin), au caractère d'index du signe photographique. On sait très bien qu'il n'en est rien. Il reste pourtant beaucoup de cette conception dans notre crédulité envers les images (que l'on songe seulement au culte de la photocopie dans l'administration, bien qu'il n'y ait rien de plus facile à falsifier et que, de toute manière, on ne regarde jamais la copie!), alors que nous savons pertinemment bien que les images sont produites, fabriquées et donc peuvent être aussi bricolées, montées et remontées, pour tout dire trafiquées et falsifiées. " ³⁰

Critique du *scoop* et du (télé)journal d'actualité

" Une mémoire instantanée (idéal « polaroid » et informatique) est une contradiction dans les termes. Pour tirer du réel – horizon imprenable du devenir – **des réalités significatives et communicables**, force est de fixer, cadrer, découper, monter, comparer, viser et réviser, quel que soit le langage utilisé. Le *scoop* résume bien l'absurdité de la croyance médiatique à l'image comme évidence : le *scoop*, c'est la synthèse inédite du jamais-vu et du déjà-vu, de l'original renversant et du cliché attendu, susceptible de surprendre totalement et d'être immédiatement compris, l'instantané qui fait histoire, le point de vue unique qui contiendrait et annulerait tous les autres. À travers la doublure-couverture qu'elle produit du monde, l'actualité télévisée fait commerce de ce credo béat de l'image comme fait accompli, et fonctionne globalement dans le déni du montage : elle pratique évidemment plans de coupe et effets de choc mais ignore le montage comme principe de la prise de vue, comme crise de vue, **interrogation critique de la vision par ce qui lui échappe**. « Que faire de ma caméra ? Quel est son rôle dans l'offensive que je lance contre le monde visible? », s'interrogeait Dziga Vertov (*Naissance du Ciné-Œil*, 1924). Une interrogation essentielle que l'actualité ignore en général. " ³¹

³⁰ MICHAUD, Yves, "Critiques de la crédulité. La logique de la relation entre l'image et la réalité", *Études photographiques*, n°12, novembre 2002, p.110-125 [citations p.111 et 113], <http://etudesphotographiques.revues.org/document321.html>

³¹ NINEY, François, *L'épreuve du réel à l'écran. Essais sur le principe de réalité documentaire*, Bruxelles / Paris, De Boeck Université, coll. Arts et cinéma, 2002, p.16

Grandeur et décadence du photojournalisme. Tant de clichés et si peu d'images... ³²

Par un curieux paradoxe, le photojournalisme n'a jamais été autant célébré, et cependant ses qualités n'ont jamais paru si médiocres. Comment s'explique un tel phénomène de dégradation et d'usure ? Comment est-on passé d'une sorte d'âge d'or de la photographie de presse dans les années 1960 et 1970 aux images clonées, répétitives et banales d'aujourd'hui ? C'est que regarder, voir, photographier supposent aussi une morale, une conscience et une exigence politiques. Et que celles-ci, au cours des deux dernières décennies libérales, se sont tout simplement effondrées.

A la fin des années 1960 et au début des années 1970, seulement quelques dizaines de photoreporters travaillant au sein des agences Gamma, Magnum, UPI et Associated Press, ou de grands magazines comme *Life* et *Paris Match*, étaient chargés de rapporter les images de l'actualité mondiale ¹. Cette époque est souvent décrite comme un âge d'or. Un petit groupe d'opérateurs prestigieux et omniprésents, sous condition que chacun se trouvât au bon endroit au bon moment (« *the right man, at the right time, at the right place* »), aurait eu le pouvoir d'influer sur le cours de l'histoire par la seule diffusion de photographies - encore gravées dans nos mémoires - dont la force et la perfection résultaient de la mise en oeuvre de deux règles quasi scientifiques définissant un idéal spatiotemporel : l'« instant décisif », théorisé par Henri Cartier-Bresson, et l'adage de Robert Capa suivant lequel « *si votre photo n'est pas bonne, c'est que vous n'étiez pas assez près* ² ».

Sans doute ces années fastes ont-elles été magnifiées par contraste avec la misère actuelle du photojournalisme. Il existait en réalité des courants privilégiant la pose sur l'instantané, l'esthétique sur le document, le pathos sur le récit, l'arrangement sur l'histoire, mais ces courants, qui sont aujourd'hui dominants, étaient alors dominés. La plupart des « grandes » photographies d'actualité de cette période sont de purs instantanés, sans concessions ni fioritures, réalisés par des opérateurs exceptionnellement sobres et précis. Prise par Don McCullin en 1969, la photo d'un petit Biafrais albinos, tenant à peine debout sur ses jambes filiformes, une boîte de corned-beef entre ses mains fragiles, dévoila à la conscience du monde l'état de famine auquel était réduit un peuple dont, avant ce reportage, on ignorait jusqu'à l'existence.

Le combattant du Front national de libération (FNL) exécuté d'une balle dans la tempe par le chef de la police de Saïgon, puis, quatre ans plus tard, la petite fille courant nue sur une route après s'être débarrassée de ses vêtements enflammés par le napalm, deux documents publiés en « une » de toute la presse internationale ³, révoltèrent l'opinion contre la guerre du Vietnam. Celui de Larry Burrows, paru en double page dans *Life*, qui montrait un marin blessé se portant au secours d'un de ses camarades dans les boues d'Extrême-Orient, acheva, ajouté aux revers subis par leur armée, de convaincre les Américains eux-mêmes qu'ils ne pouvaient de cette guerre rien espérer d'autre que des pertes catastrophiques et un enlèvement total. Si elles n'ont pas à elles seules changé la face du monde, ces images et leurs soeurs, par la rigueur de leurs constats, entraient du moins en résistance contre l'action des puissants.

Jusqu'au nihilisme des années 1980, quand les sirènes du libéralisme ont commencé à chanter aux oreilles les plus gauchies, quand les classes moyennes s'enflèrent d'importance tandis que les classes inférieures étaient abandonnées à leur sort, quand on n'espéra plus de salut qu'individuel, s'intéresser aux faibles équivalait à prendre leur parti dans une logique clairement anticapitaliste. Envoyés sur les fronts où se nouaient avancées et reculs du Progrès, défaites et victoires de l'Empire, confrontés aux déséquilibres du spectacle ainsi offert à leurs yeux, les journalistes, quels que fussent leur spécialité et leur degré de conscience politique, se plaçaient moralement dans le camp anti-impérial par le seul fait de se projeter physiquement du côté des assiégés. Ils y découvraient non tant le dénuement que l'injustice.

Humanisme contre discernement

Tout est plus confus désormais. L'« éthique » des droits de l'homme, qui s'est substituée à l'analyse politique, ou simplement à l'observation honnête et complète, brouille la vision des opérateurs, leur perception précise des lignes de démarcation entre oppresseurs et opprimés, déjoue leur aptitude à localiser les axes de responsabilités. Ils se disent toujours plus ou moins « de gauche », ainsi que l'attestent régulièrement les enquêtes sociologiques ⁴, mais sont de gauche comme on l'est de nos jours, c'est-à-dire vaguement du côté des « victimes », sans plus bien savoir qui elles sont ni surtout de qui ou de quoi elles le sont ⁵.

Sauf quelques rares chasseurs encore solitaires ⁶, les braves fantassins du reportage actuel s'enrôlent dans des corps expéditionnaires iconographiques, s'embarquent par escouades sur le grand navire militaro-humanitaire vers les rivages gorgés de malheur, pour une traversée brumeuse d'où déborde

³² Edgar Roskis, " Grandeur et décadence du photojournalisme. Tant de clichés et si peu d'images...", in *Le Monde diplomatique*, janvier 2003, p.16-17, <http://www.monde-diplomatique.fr/2003/01/ROSKIS/9854> [reproduction intégrale de l'article]

l'humanisme et où se noie le discernement. Une fois débarqués, ils se précipitent à la rencontre du Malheureux, pour qui ils éprouvent ce que Proust appelait « *une tendresse d'ivrogne* », avec cette lucidité particulière que procure l'intempérance ⁷.

Hallucinante est cette scène enregistrée en août 1994 au camp de Kabday ⁸ où l'on voit pas moins de trois opérateurs tourner autour d'un réfugié rwandais, affamé et probablement malade du choléra, obligé de ramper devant eux jusqu'à ce qu'ils soient satisfaits de leur composition. Même séance de pose, deux mois plus tard en Irak : cette fois, le sujet rampant est un marine, unique exemplaire, lot de consolation prêté par le service de presse de l'armée américaine aux photographes et vidéastes désespérés par l'interdiction qui leur est faite d'accéder au front de la guerre du Golfe ⁹. Par-delà tout jugement moral, que nous dit ce photoreporter qui, pour viser son sujet, prend appui, apparemment sans s'en rendre compte, sur le corps mort ou mourant d'une petite Rwandaise ¹⁰, la disqualifiant en quelque sorte une seconde fois ? Au moins ceci : qu'on peut s'immerger dans une réalité sans pourtant rien voir.

Une altérité assimilable

Sans emprunter nécessairement des formes aussi caricaturales, le *casting*, le mannequinat plus ou moins délibéré, est devenu la règle du « reportage » visuel contemporain. Les individus n'entrent plus dans le cadre d'une image pour leur singularité, ou simplement parce qu'ils sont là - eux et personne d'autre -, ils sont choisis pour leur représentativité statistique, leur conformité à un modèle d'altérité acceptable - donc assimilable - par les canons de la vision occidentale, publicitaire, du monde : assez « autres » pour être exotiques, suffisamment « mêmes » pour mériter notre intérêt et susciter notre compassion ¹¹. Si bien que le « professionnalisme » dont se prévalent les acteurs de la chaîne graphique (opérateurs, éditeurs, iconographes, maquettistes, directeurs artistiques, rédacteurs en chef) pour décider des images à produire, à diffuser et à publier, consiste plus à déterminer ce qui « passe » dans les journaux imprimés ou télévisés qu'à savoir et comprendre ce qui se passe dans le monde.

L'accord, le consensus sur les standards (de ce qui intéresse, mérite, émeut, etc.) est désormais si large que, d'un même événement, des opérateurs différents peuvent rapporter des images absolument identiques. De la poignée de main échangée entre Itzhak Rabin et M. Yasser Arafat, le 13 septembre 1993 à Washington, il existe plus de deux cents versions photo et vidéo que rien de substantiel ne distingue, tout simplement parce qu'elles furent produites par plus de deux cents photographes et vidéastes qui avaient accepté d'être cantonnés sur un même praticable n'offrant la possibilité que d'un seul cadrage. Certes l'astreinte était imposée par les services spécialisés de la Maison Blanche, pour lesquels la mise en scène n'a plus de secrets, dans le but évident de faire apparaître M. William Clinton - c'est-à-dire l'Amérique - en Christ pacificateur ¹². Mais ces services n'ont fait - sur un mode coercitif - qu'intégrer à leur propre culture de la communication des principes *d'abord* mis librement en oeuvre par les photographes eux-mêmes, quand ils découvrirent les vertus manichéennes de l'allégorie et du symbole.

C'est sans se concerter ni même se rencontrer que Marc Riboud, de l'agence Magnum, et Bernie Boston, du magazine *Life*, retinrent des manifestations pacifistes devant le Pentagone, en 1967, deux clichés semblables, à de minuscules détails esthétiques près : côté cour, des fusils, côté jardin, des fleurs, l'affaire était dans le sac. C'est sans s'interroger sur la question de la duplication que trois photographes et un vidéaste, réunis par les circonstances - ou par l'esprit de corps -, le 5 juin 1989, dans un bureau surplombant l'avenue qui mène à la place Tiananmen, prirent et mirent en circulation strictement la même image, archiconnue, d'un Chinois barrant la route à une colonne de tanks.

Le cas du vidéaste qui travaillait pour la chaîne de télévision britannique ITN est intéressant, car ici l'affaire n'est pas si simple : la séquence qu'il a tournée dure plusieurs minutes. On y voit l'homme s'interposer tandis que la colonne piaffe, puis grimper sur le char de tête à la recherche d'un moyen d'y pénétrer. Le véhicule, qui a maintenant la voie libre et pourrait donc avancer, reste immobile. L'écouille de la tourelle s'ouvre, un servent s'en extrait, mais l'homme, qui semble avoir renoncé et rebrousse chemin, lui tourne le dos et ne l'aperçoit pas, ce qui rend la situation comique. Le servent, armé, pourrait l'interpeller. Il s'en abstient. L'homme redescend sur le bitume, un groupe de civils l'emmène au loin. ITN n'a monté et diffusé que les premières secondes de ce plan-séquence, le réduisant à un vidéogramme pratiquement identique à l'image fixe dont ses trois confrères sont en quelque sorte les coauteurs.

Le soldat ne tue plus, il soigne

En écartant des *rushes* jugés impropres à la consommation comme autant de scories risquant de polluer la limpidité du message, la chaîne a pratiqué le même type d'épuration dont procède le reportage contemporain, qui a atteint son paroxysme au Kosovo, où il fallait établir définitivement que les Serbes étaient bien les seuls méchants. Dans la plupart des cas, il s'agit d'obtenir, en négligeant tout ce qui pourrait compliquer les choses, l'opposition duale la plus nette possible, le symbole pur comme le cristal, dégagé de contingences visqueuses, éclatant telle la fontaine d'eau claire, seule propre à

étancher la soif, à établir la lumière, à emporter l'adhésion : d'un côté, les baïonnettes, les fusils, les chars, les vautours, les terroristes, les islamistes ; de l'autre, les torses nus, les fleurs, les regards implorants, les populations démunies, les victimes affolées, les distributions de médicaments et de nourriture. Encore l'uniforme tend-il à disparaître derrière le rideau de la censure, car de nos jours le soldat, humanitaire, chirurgical, ne tue plus : il soigne.

Une armée d'opérateurs travaille quotidiennement à la construction de telles allégories, puisant leur inspiration dans une tradition picturale héritée d'Eugene W. Smith, inventeur du « photographe engagé » (*concerned photographer*), suivant laquelle toute scène est vouée à devenir tableau, comme sa fresque lyrique sur la pollution du village japonais de Minamata. Pour eux, le monde est un gigantesque *workshop*, un atelier planétaire propice à l'exercice de leur art, au déploiement de leurs « essais », ces *photographic essays* chers aux reporters au long cours. Dans cette entreprise où il est plus question de peindre que de dépeindre, l'auteur prime sur le sujet, le style sur l'objet, la composition sur le document. « *Dans ces photographies, ce n'est pas tant le monde que l'on apprend à connaître que le style des auteurs qu'on cherche à reconnaître* », écrit Gilles Saussier¹³.

Une indifférence grandissante

Pléthore de messagers, débauche de signes, profusion d'images, ce nouvel état de l'offre visuelle a plusieurs conséquences fâcheuses. D'abord, l'instauration d'un régime déflationniste, caractéristique de toute économie en surproduction : chaque objet produit, en l'occurrence photographies et reportages visuels, y perd en *valeur* (ici en utilité, en justesse, en qualité, en impact), y compris - les photographes et les vidéastes le ressentent au premier chef - en valeur marchande. Le consommateur (lecteur, téléspectateur, citoyen) exprime cette perte quand il évoque « tout ce qui se passe », suggérant qu'images et événements se noient dans la masse. Il en éprouve une indifférence grandissante, qui est le contraire du but affiché. Continuer à « vendre » dans ces conditions nécessite la création d'une valeur ajoutée : c'est le rôle du « style » - à l'instar du *design* quand il habille des mécaniques de qualité médiocre -, la pire des solutions en matière de journalisme si le style s'exerce au détriment d'une information complète et vérifiée.

La deuxième conséquence est un constat : les dizaines de milliers d'images produites chaque jour dans le monde viennent s'ajouter aux dizaines de millions d'images conservées dans les stocks d'archives aux fins de recyclage. L'espoir de réaliser des photos singulières se réduit donc au fil du temps. En recourant à un système fini de modèles narratifs, de compositions, cadrages, procédés et effets, les reportages tendent à se ressembler, à se référer les uns aux autres plus qu'à leur sujet, dans un jeu de miroir iconographique où l'enjeu n'est plus la réalité, le récit de l'histoire ou à tout le moins pour l'histoire, mais le jeu lui-même.

Enfin - c'est le plus grave -, le primat de la forme, du rituel ainsi institué, peut, comme l'écrit Gilles Saussier, « *conduire tout droit au révisionnisme et à la falsification de l'histoire*¹⁴ ». Saussier raconte comment le photographe David Turnley a remporté le premier prix du World Press, l'une des plus hautes distinctions de la corporation, avec un cliché « *montrant un soldat américain pleurant la mort d'un de ses camarades victime d'un friendly fire, c'est-à-dire tué par erreur par son propre camp* ». « *Grâce à lui, écrit-il, un fait tout à fait marginal avait été transformé en une image symbole, résumant et masquant un conflit qui a surtout coûté la vie à des milliers de pauvres bougres irakiens.* »

Lors du dernier conflit afghan, les journalistes n'ont, pas plus qu'en Irak, été en mesure de photographier ou filmer à aucun moment des soldats américains en opération. A défaut d'images de la véritable guerre, lecteurs et téléspectateurs eurent droit des mois durant à une distribution de vraies cartes postales : gracieux ballets de cargos militaro-humanitaires, femmes libérées de leur voile et libres de faire la queue devant la façade bleu roi du World Food Programme (WFP) de l'ONU, parachutages de vivres conditionnés dans de jolis sacs jaunes servant habituellement à l'emballage des mines antipersonnel, « bons » miliciens afghans traversant les dunes au soleil couchant, rasages apaisants de barbes musulmanes, enfin, en juillet 2002, visite amicale du secrétaire adjoint américain à la défense, Paul Wolfowitz, et formation sous la bannière étoilée d'une armée afghane « nationale » [...]. Nul doute que les états-majors achèteront encore, dès la prochaine occasion, des dépliants publicitaires aussi gentiment confectionnés.

Edgar Roskis

Journaliste. Maître de conférences associé au département d'information-communication de l'université Paris-X (Nanterre).

Notes de l'article cité ci-dessus

1. Issu d'une intervention lors d'un colloque organisé à Perpignan en septembre 2002 par le festival Visa pour l'image, cet article se cantonne à son sujet initial : la dégradation du photojournalisme. Pour autant, l'analyse concerne aussi bien le reportage d'actualité pratiqué par les télévisions.
2. Capa s'appliqua si bien ce principe qu'il en est mort : le 25 mai 1954, sur la route de Thãi-Binh (Nord-Vietnam), il sauta sur une mine en franchissant un fossé.
3. Dus respectivement en 1968 et 1972 à Eddie Adams et à Nick Ut, tous deux photographes de l'Associated Press et récompensés par un prix Pulitzer.
4. Sans entrer dans le débat sur ce que recouvre précisément le terme de « gauche », voir, par exemple, l'enquête publiée dans *Marianne* du 23 avril 2001 selon laquelle seuls « 6 % de journalistes pensent voter à droite ». S'agissant plus particulièrement de photojournalisme, les fondateurs de Gamma ou de Viva, pour ne citer que ces deux agences, étaient très engagés auprès des avant-gardes progressistes des années 1960 et 1970.
5. Sur les ravages modernes de l'idéologie victimaire et de l'éthique des droits de l'homme, voir Alain Badiou, *L'Éthique. Essai sur la conscience du Mal*, Hatier, Paris, octobre 1993.
6. Parmi lesquels James Nachtwey, qui expose une sélection de ses photographies à la Bibliothèque nationale de France, 58, rue de Richelieu, Paris 2e, jusqu'au 1er mars 2003. L'œuvre de Nachtwey, dont le mobile explicite est la « compassion », semble combiner la tradition documentaire et l'esthétique victimaire.
7. Sur l'« effet charter » et la perversité de la promiscuité entre photoreporters et action humanitaire, voir, à propos du Rwanda, « Blancs filment Noirs », *Le Monde diplomatique*, novembre 1994.
8. Par S. Peterson (Gamma/Liaison).
9. Photo de Laurent Rebours (AP), publiée dans *Libération*, 14 octobre 1994.
10. Cette scène, parce que après plusieurs autres semblables elle avait provoqué sa colère, a été photographiée en août 1994 entre Goma et Katalé par Jean-Michel Turpin (Gamma) et publiée dans *Le Monde diplomatique* de novembre 1994 en accompagnement de l'article cité.
11. Ce qu'Alain Badiou exprime ainsi : « En vérité, ce fameux "autre" n'est présentable que s'il est un bon autre, c'est-à-dire quoi, sinon le même que nous ? » (*op. cit.*).
12. Voir « La poignée de main ou l'actualité programmée », *Libération*, 29 octobre 1993.
13. Dans « Situations du reportage, actualité d'une alternative documentaire », *Communications*, n°71, 2001, l'une des analyses les plus abouties des dérives du photoreportage, dont l'auteur est initialement un photographe d'agence.
14. *Idem.*

Photos-chocs ³³

" Geneviève Serreau, dans son livre sur Brecht, rappelait cette photographie de *Match*, où l'on voit une scène d'exécution de communistes guatémaltèques ; elle notait justement que cette photographie n'est nullement terrible en soi, et que l'horreur vient de ce que *nous la regardons* du sein de notre liberté ; une exposition de Photos-chocs à la galerie d'Orsay, dont fort peu, précisément, réussissent à nous choquer, a paradoxalement donné raison à la remarque de Geneviève Serreau : il ne suffit pas au photographe de nous *signifier* l'horrible pour que nous l'éprouvions.

La plupart des photographies rassemblées ici pour nous heurter ne nous font aucun effet, parce que précisément le photographe s'est trop généreusement substitué à nous dans la formation de son sujet : il a presque toujours *surconstruit* l'horreur qu'il nous propose, ajoutant au fait, par des contrastes ou des rapprochements, le langage intentionnel de l'horreur : l'un d'eux, par exemple, place côte à côte une foule de soldats et un champ de têtes de morts ; un autre nous présente un jeune militaire en train de regarder un squelette ; un autre enfin saisit une colonne de condamnés ou de prisonniers au moment où elle croise un troupeau de moutons. Or, aucune de ces photographies, trop habiles, ne nous atteint. C'est qu'en face d'elles, nous sommes à chaque fois dépossédés de notre jugement : on a frémi pour nous, on a réfléchi pour nous, on a jugé pour nous ; le photographe ne nous a rien laissé – qu'un simple droit d'acquiescement intellectuel : nous ne sommes liés à ces images que par un intérêt technique ; chargées de surindication par l'artiste lui-même, elles n'ont pour nous aucune histoire, nous ne pouvons plus *inventer* notre propre accueil à cette nourriture synthétique, déjà parfaitement assimilée par son créateur.

D'autres photographes ont voulu nous surprendre, à défaut de nous choquer, mais l'erreur de principe est la même ; ils se sont efforcés, par exemple, de saisir, avec une grande habileté technique, le moment le plus rare d'un mouvement, sa pointe extrême, le plané d'un joueur de football, le saut d'une sportive ou la lévitation des objets dans une maison hantée. Mais ici encore le spectacle, pourtant direct et nullement composé d'éléments contrastés, reste trop construit ; la capture de l'instant unique y apparaît gratuite, trop intentionnelle, issue d'une volonté de langage encombrante, et ces images réussies n'ont sur nous aucun effet ; l'intérêt que nous éprouvons pour elles ne dépasse pas le temps d'une lecture instantanée : cela ne résonne pas, ne trouble pas, notre accueil se referme trop tôt sur un signe pur ; la lisibilité parfaite de la scène, sa *mise en forme* nous dispense de recevoir profondément l'image dans son scandale ; réduite à l'état de pur langage, la photographie ne nous désorganise pas. [...]

La photographie littérale introduit au scandale de l'horreur, non à l'horreur elle-même. "

³³ BARTHES, Roland, "Photo-chocs", in *Mythologies*, Paris, Seuil, coll. Points, 1957 [écrits de 1954-56], p.105-107 [extraits]

D'Abou Ghraib au Tsunami, tous témoins, tous reporters. Mort et résurrection du photojournalisme ³⁴

A la faveur de deux événements majeurs et tragiques – les tortures dans la prison d'Abou Ghraib à Bagdad et le tsunami de l'océan Indien –, l'année 2004 aura fortement interrogé les pratiques du photojournalisme et signifié, de façon définitive, que rien ne sera plus comme avant. Il arrive à la photographie, avec l'irruption des images numériques saisies par des amateurs, ce qui arriva à la peinture, au XIX^e siècle, avec l'irruption... de la photographie.

Les documents attestant des sévices dans la prison d'Abou Ghraib en Irak ainsi que les images montrant la puissance dévastatrice du tsunami de l'océan Indien ont été largement relayés par les médias, aussi bien par la télévision que par la presse écrite. Avec une stupéfiante rapidité, ils ont fait le tour du monde. La chose est parfaitement légitime compte tenu de l'ampleur, voire de la démesure des faits attestés. En même temps, ces images ont probablement daté la fin d'une époque pour le photojournalisme de témoignage documentaire. Ou, pour le moins, elles marquent un changement d'étape.

Dans un cas comme dans l'autre, ce qui les caractérise, c'est qu'elles ont été enregistrées par des amateurs et diffusées grâce à la technologie numérique. Que des non-professionnels aient pu ainsi témoigner de faits historiques ne constitue pas, en soi, une nouveauté dans l'histoire de la photographie ¹. Radicalement neuves sont en revanche la transmission et la diffusion immédiate de ces images et, par conséquent, leur puissant impact sur les opinions publiques.

Si la publication des images de torture en Irak n'a finalement pas modifié le résultat de l'élection présidentielle américaine, elle a porté un coup redoutable – et durable (dans les pays musulmans et tout particulièrement au Proche-Orient) – à la posture de la « plus grande puissance du monde ». Difficile, après avoir vu ces clichés, de continuer à considérer l'Amérique de M. George W. Bush comme le lieu privilégié de la démocratie. Comment admettre que, pour convertir les Irakiens au respect des droits humains, il faille leur infliger des humiliations sexuelles dignes de mauvais remakes de pornos sado-maso amateurs, dans lesquels des hommes nus sont traînés en laisse, terrorisés par des chiens et exhibés comme des trophées de chasse par des geôliers posant devant leur prise ?

Peut-on rapprocher ces odieuses images d'Abou Ghraib de celles illustrant la violence destructrice de la vague géante qui a emporté près de trois cent mille personnes, en majorité des pêcheurs pauvres et des immigrés de l'intérieur, ayant quitté leurs rizières pour tenter de profiter, sur les plages et les bords de mer, de la manne du tourisme occidental ?

Oui, car, du point de vue de l'image, il s'agit absolument de la même chose. En l'occurrence, le seul document, quel que soit son auteur, suffit à attester et à légitimer un événement, alors qu'une tradition séculaire accordait aux seuls journalistes professionnels le privilège de délivrer une vérité testimoniale des faits.

Il est d'ailleurs significatif que – pour ne prendre qu'un exemple français, mais que l'on retrouve dans la majorité des pays riches – le magazine *Paris Match* ait tout de suite consacré sa couverture et un dossier de vingt-quatre pages à l'engloutissement des côtes d'Asie du Sud-Est par le tsunami. Mais l'hebdomadaire n'a finalement pas pu nous étonner davantage que ne l'avaient fait les télévisions, qui se gargarisaient quotidiennement d'avoir reçu de nouveaux « documents amateurs », impressionnants il est vrai.

Faisons l'effort d'oublier le caractère insupportable du souci prioritaire manifesté envers les ressortissants étrangers (les touristes) et de la « relativisation », de fait, des victimes « locales » (au moins cent fois plus nombreuses). Nous sommes bien obligés de nous pencher alors sur ce qui nous a été donné à voir. Et sur sa nature.

La couverture de *Paris Match* est, à cet égard, caractéristique : il s'agit de la reproduction d'une image numérique (capture directe ou capture vidéo ?), qui visualise (tout est relatif, et le bleu-vert reste bien idyllique) l'énorme vague qui va balayer la région. L'image ainsi publiée est censée représenter (comme jadis la photographie) une « vérité objective », puisqu'elle nous est visuellement accessible via des technologies qui ne font qu'« enregistrer » l'événement. Mais la nouveauté tient surtout à la présence, évidente, de ces pixels qui, depuis quatre ou cinq ans, se sont frayé leur place dans tous les domaines de l'actualité.

Ici, il s'agit simplement de la nature de l'image originelle, numérique et amateur. De façon indirecte, elle joue avec les multiples utilisations du « floutage ² » numérique qui, pour des raisons aussi diverses que le « droit à l'image » ou des moralismes mal placés, caviardent régulièrement les

³⁴ CAUJOLLE, Christian, "D'Abou Ghraib au Tsunami, tous témoins, tous reporters. Mort et résurrection du photojournalisme", in *Le Monde Diplomatique*, mars 2005, p.3, <http://www.monde-diplomatique.fr/2005/03/CAUJOLLE/12009> [reproduction intégrale de l'article]

images publiées par la presse. Notons, au passage, que le « floutage » des anus et des organes génitaux des victimes d'Abou Ghraib ne faisait qu'attirer le regard sur ces parties dissimulées... La présence, visible, du pixel dans la presse n'est jamais que la sanction ou juste la matérialisation d'un état de l'image aujourd'hui. Un état qui ne relève plus de la tradition de la photographie, mais de celle, nouvelle, d'un codage numérique du réel dans les limites d'un cadre, avec les conséquences, visuelles, techniques et interprétatives, qui en découlent. Notre relation entre le réel et son image a changé, parce que ce qui était jadis réservé à une « élite » est maintenant accessible à tous. Tous témoins, tous producteurs d'images sur les faits. Nous devons simplement le prendre en compte.

Ce qui a radicalement et définitivement changé avec les épisodes d'Abou Ghraib et du désastre de l'océan Indien, ce sont le statut et la légitimité du producteur d'images documentaires de référence. Appareillé d'une caméra numérique, d'un appareil « photo » numérique ou d'un téléphone portable intégrant les technologies d'image fixe ou mobile, n'importe qui est désormais en mesure de produire, puis de diffuser via Internet les documents qu'il a enregistrés ou captés. C'en est fini de la toute-puissance – voire de l'arrogance – des professionnels. Tout un chacun est susceptible de réaliser, transmettre, donner à voir et à connaître ce qui s'est passé, ce qui est survenu. Ce qui implique a priori qu'aucun événement n'échappera plus à sa mise en image...

Cette réalité nouvelle interroge fortement à la fois les photoreporters, qui ont, depuis un siècle, décidé de dédier leur vie à la chronique de l'actualité, et les supports qui ont fondé leur fonds de commerce sur le fait de les publier.

Si n'importe qui peut (et c'est le cas) produire avec son téléphone mobile performant des documents essentiels, à quoi peuvent bien servir les professionnels ? Si les supports les plus puissants sont condamnés, face à la force de frappe de la télévision, qui diffuse immédiatement les documents, à chercher désespérément d'autres images et n'arrivent pas à convaincre, que reste-t-il aux professionnels ?

Concurrence déloyale

Il reste soit la vieille rengaine des photographes plaintifs qui dénonçaient, il y a déjà vingt ans, la montée en puissance d'une télévision leur faisant une « concurrence déloyale » (négation du progrès technique), soit un sursaut de propositions qui, finalement, obéit à des règles fort simples.

La chance de ce qui reste de presse imprimée utilisant la photographie, ce sont encore les photographes. Celles et ceux qui décident de partir sur l'actualité avec des points de vue à eux, différents, visuels, impossibles pour les télévisions « speedées » par le souci de l'immédiateté. Celles et ceux qui décident d'enquêter sur le long terme et de révéler des aspects de nos sociétés que les grosses machines de la télévision ne peuvent pénétrer. Celles et ceux qui se glissent dans le territoire de l'événement et se font oublier pour révéler, mettre en forme différemment, égratigner, gratter là où ça démange, porter l'image dans la plaie.

Il n'y a jamais eu d'« âge d'or » entre la presse et la photographie, même dans les moments où, après 1945 et avant que la télévision ne devienne hégémonique en matière d'information, les pages des hebdomadaires illustrés contaient le monde en utilisant les photographes comme d'indispensables intermédiaires explorant le terrain et le faisant partager par procuration.

Désormais, la question est simple. Il est indispensable que chaque support, du plus grand au plus marginal, se repose la question de savoir pour quoi – pour quelle production de sens et de point de vue – il publie des images. Et qu'il peut s'agir d'images (éventuellement numériques), mais aussi de photographies, qui peuvent même être en noir et blanc, d'infographies, de dessins, de reproductions de peintures... Tous ces documents participent de l'information, à des degrés divers, et sont d'autant plus pertinents qu'ils s'éloignent des stéréotypes.

Il faut donc savoir que les documents numériques venus d'Irak ou d'Aceh ne sont rien d'autre que des documents. Et qu'il existe des photographes qui continuent à prendre le risque d'affirmer des points de vue en rupture ou en complément, ou en marge de la télévision et d'Internet. Affirmer que ces productions originales sont les véritables enjeux de la survie des publications imprimées est non seulement un devoir (le nier ou l'ignorer serait suicidaire), mais une nécessité pour redéfinir la fonction, qui s'estompe actuellement, des pages publiées chaque jour ou chaque semaine et qui n'engagent aucun point de vue.

Seuls les auteurs-créateurs peuvent sauver une presse écrite moribonde de ses conventions. Seuls les photographes déterminés peuvent nous apporter réflexion et doute. Il convient, comme lorsque la presse illustrée se créa dans les années 1920, de les remettre au centre du propos, pour questionner les technologies contemporaines et interroger, au même titre que celles de la photographie, leurs limites et leur capacité à faire exploser les marges.

Encore faut-il savoir que le fait de rapporter un document reflétant les faits ne suffit plus, puisque c'est maintenant l'apanage de tous, de chacun, et de n'importe quel appareil ou téléphone. Reste

à redéfinir la fonction de l'image dans l'information. Nous avons atteint un nouveau point de bifurcation dans l'histoire longue de la représentation : d'un côté, les images immédiates en numérique ; de l'autre, la photographie d'auteur.

Avec l'irruption des images numériques, il arrive actuellement à la photographie ce qui arriva à la peinture, au XIX^e siècle, avec l'irruption... de la photographie. C'est au tour de celle-ci maintenant de démontrer que les Cézanne, les Malevitch et les Picasso de la photographie sont encore à venir. Et que leurs images seront plus neuves, plus fortes et plus bouleversantes que jamais.

Christian Caujolle, Fondateur et directeur de l'agence et de la galerie VU, Paris

Notes de l'article cité ci-dessus

1. Voir, par exemple, *L'Album de famille des Français*, Editions du Chêne, Paris, 2004.
2. Opération qui consiste à rendre floue une partie d'une image.

De la réalité à l'icône : la rhétorique paradoxale de la photographie de presse

Légende des images de la page suivante :

- a. Michael Wells, *Mains*, Ouganda, 1980
- b. Yan Morvan, *Beyrouth*, 1983
- c. Jahangir Razmi, *Exécution de rebelles kurdes et d'officiers de la police du Shah*, Iran, 1979
- d. Francisco Goya, *Tres de Mayo*, 1814, huile sur toile, 345×266 cm [Madrid, 3 mai 1808, fusillade des insurgés espagnols par les soldats de Napoléon]
- e. Dominique Faget, *Georges Marchais et les quatre ministres communistes : M. Rigout, A. Le Pors, J. Ralite et C. Fiterman*, 7 février 1982
- f. Léonard de Vinci, *La Cène*, 1495-1498
- g. Freddy Alborta, *Le corps du Che présenté à la presse*, octobre 1967 [le cadavre du Che, fusillé le 9 octobre, est exhibé par des militaires dans l'hôpital public de Vallegrande, Bolivie]
- h. Andrea Mantegna, *Christ mort*, 1480-1490 ?, tempera sur toile, 68x81 cm
- i. Rembrandt van Rijn, *Leçon d'anatomie du Dr Nicolaes Tulp*, 1632
- j. Robert Capa, *Soldat républicain à Cerro Muriano près de Cordoue*, vers le 5 septembre 1936
- k. James Nachtway, *Entraînement de guérilleros tamouls*, Inde, 1985
- l. Francis Apesteguy, *Attentat au Drugstore Publicis*, 28 septembre 1972
- m. Gilles Caron, *Mai 68*, Paris
- n. Eddie Adams, *Lieutenant Colonel Nguyen Ngoc Loan, chef de police du Viêt-nam sud, exécute un Viêt-cong*, Saïgon, 1968
- o. Raymond Depardon, *Place de la Concorde*, Paris, 6 mai 1988
- p. Raymond Depardon, *Combattant*, Beyrouth, 1978
- q. Neil Armstrong, *Edwin Aldrin sur la Lune*, août 1969
- r. Brigades Rouges, *Aldo Moro photographié par ses ravisseurs*, 18 mars 1978

De la réalité à l'icône : la rhétorique paradoxale de la photographie de presse



a



c



e



b



d



f



g



h



i



j



k



l



m



n



o



p



q



r

De la réalité à l'icône : la rhétorique paradoxale de la photographie de presse ³⁵

Les sources iconographiques de la photographie de presse

L'iconographie chrétienne – la peinture du Moyen-Age et de la Renaissance – est très présente dans les photographies de reportage et parfois sujette à une réinterprétation : Sainte Cène (voir page 115, figures e,f), Christ de la Passion, Madone à l'enfant, Pietà (voir page 125).

Les tableaux historiques du 19^{ème} siècle sont également des références possibles (fig.c,d et p.125).

Divers mass media, notamment le cinéma, servent aussi de référence. D'ailleurs la photographie, comme la publicité, se cite souvent elle-même ! c'est l'auto-référence (voir p.125, O.Christinat).

De la photographie d'un instant à l'image universelle dans la mémoire collective

Tous les éléments figuratifs de l'image sont potentiellement des signes iconiques porteurs de sens (sens 1^o littéral, dénoté et sens 2^o figuré, connoté). Cependant, une lecture plus globale permet de distinguer certains ensembles iconiques récurrents de la culture visuelle occidentale, dont la source est principalement la peinture religieuse.

Ils ont valeur de symbole, d'allégorie, voire de mythe :

symbole : figure rhétorique qui permet une double lecture des sens 1^o et 2^o, donc une richesse interprétative (fig.b : mort lente, entraide, sacrifice, etc.)

allégorie : conjonction de plusieurs symboles jouant sur les citations iconographiques, le rappel d'images connues qui stimule l'interprétation du lecteur par le jeu de l'intertextualité (similitudes : fig.c, d ; écart, ironie : fig.e,f ; confrontations contradictoires : fig.g, h, i : mort du Che martyrisé face au sacrifice du Christ et à la dissection d'un anonyme). La publicité exploite très souvent les références multiples sous forme allégorique (voir p.125 l'exemple de la publicité H&M, directement inspirée de la photographie de J.Rosenthal, qui fait elle-même référence aux tableaux célèbres de T.Géricault, *Le Radeau de la Méduse*, 1819, et de E.Delacroix, *La Liberté guidant le peuple*, 1830).

mythe : qui traite de contradictions réelles, insolubles, selon Lévi-Strauss (fig. a : inégalité profonde).

La photographie d'un instant devient a-temporellement symbolique, alliant éphémère et durée (mémoire collective). La force d'une photographie de presse tient à la « répétition unique ». C'est une image rare qui se répète (elle renvoie à un événement déjà connu et à d'autres images célèbres par l'effet de citations visuelles) :

" Il n'en demeure pas moins que pour la plupart d'entre elles, ces photos de presse sont tout à fait paradoxales : ancrées dans le réel, « arrachées au présent », elles touchent d'autant mieux le public et perdurent d'autant plus longtemps dans la mémoire collective qu'elles provoquent précisément des interprétations qui débordent largement l'événement lui-même. "

" [...] l'utilisation d'un certain nombre de figures de rhétorique (symbole, allégorie) fond[e] le premier aspect paradoxal de certaines photos de presse, les plus connues, celles qui constituent la mémoire collective occidentale : photo d'un instant devenant a-temporellement symbolique ; autrement dit, [...] certaines figures de rhétorique [peuvent] devenir les opérateurs d'une rhétorique paradoxale de la photo de presse, alliant éphémère et durée. L'allégorie en particulier, qui cite et par là perpétue toute une histoire de la représentation visuelle, qui déplace l'information événementielle vers un autre type d'information [... c'est-à-dire l'argumentation, plus précisément la contemplation de l'image, le plaisir du spectateur]. " ³⁶

De la preuve d'existence à la preuve de sens

Les trois principales fonctions de la photographie de presse sont :

informer sur l'événement : fonction de preuve d'existence, de témoignage (fig.q, r)

surprendre par la nouveauté, l'originalité de l'image : la photo-choc, le *scoop* exceptionnel (fig.q), la prouesse technique et l'instant décisif (fig.j à p), la photo qui révèle l'invisible...

argumenter en suscitant la contemplation : image médiatique jetable, la photo de presse est moins fugitive que l'image télévisuelle ou l'information verbale de la radio, elle incite donc le lecteur à s'attarder, à rechercher le ou les sens possibles, et favorise la réflexion (la preuve de sens).

³⁵ Cette section est une synthèse du chapitre "À propos de la photo de presse", in JOLY, Martine, *L'image et les signes. Approche sémiologique de l'image fixe*, Paris, Nathan, coll. fac. image, 1994, p.139-177, voir les illustrations page précédente

³⁶ JOLY, Martine, *op.cit.*, p.148 et 154

" Il semblerait donc que, plus que le principe d'information, ce soit celui de surprise et de défi qui préside à la publication de la photo de presse.

Il serait néanmoins faux de dire que la photo de presse « n'informe » pas, qu'elle ne nous « apprend » rien. Mais ce qu'elle nous apprend avant tout, ce n'est pas qu'il s'est passé telle ou telle chose mais que telle ou telle chose s'est *réellement* passée, a *réellement* existé, que « ça-a-été », selon la formule de Barthes [...].

C'est-à-dire que la fonction de surprise se double de la fonction de preuve à cause de l'aspect indiciaire spécifique de la photographie. La photo est bel et bien une trace du réel, « le référent adhère », ce qui lui permet de jouer ici encore sur la confusion entre « preuve d'existence » et « preuve de sens ». C'est ainsi que l'information se déplace de l'annonce de l'événement à un témoignage sur cet événement, voire à un symbole plus universel. " ³⁷

De la réalité au mythe : le symbolique, producteur de réel

" Les vicissitudes de notre siècle sont résumées par peu de photos exemplaires qui ont fait date : [...] le milicien tué de Robert Capa ; les *marines* qui plantent un drapeau dans un îlot du Pacifique ; le prisonnier vietnamien exécuté d'un coup de pistolet à la tempe ; Che Guevara martyrisé, étendu sur le lit de camp d'une caserne. Chacune de ces images est devenue un mythe et a condensé une série de discours. Elle a dépassé les circonstances individuelles qui l'ont produite, elle ne parle plus de ce ou de ces personnages individuels, mais exprime des concepts. Elle est unique, mais en même temps elle renvoie à d'autres images qui l'ont précédée ou qui l'ont suivie par imitation. Chacune des photos semble être un film que nous avons vu et renvoie à d'autres films. Parfois, il ne s'agissait pas d'une photo, mais d'un tableau ou d'une affiche.

[...] La photo, pour une civilisation déjà habituée à penser par images, n'était pas la description d'un cas singulier (et en effet peu importe qui était le personnage, que la photo d'ailleurs ne sert pas à identifier) : elle était un raisonnement et dans ce sens elle a fonctionné. Il importe peu de savoir s'il s'agissait d'une pose (et donc d'un faux) ; si au contraire elle était le témoignage d'une bravade inconsciente ; si elle a été l'œuvre d'un photographe professionnel qui a calculé le moment, la lumière, le cadrage ; ou si elle s'est faite presque toute seule, tirée par hasard par des mains inexpérimentées ou chanceuses. Au moment où elle est apparue, sa démarche communicative a commencé : encore une fois le politique et le privé ont été traversés par les trames du symbolique, qui comme c'est toujours le cas a prouvé qu'il était producteur de réel. " ³⁸

³⁷ JOLY, Martine, *op.cit.*, p.153

³⁸ ECO, Umberto, "Une photo", publication originale dans le journal *Espresso*, 1977 ; réédité in *La Guerre du faux*, Grasset, Paris, 1986, chapitre V "Lire les choses", p.210-213 [citation p.212-213]

Sur les traces de l'icône : vers un nouveau concept critique ? ³⁹

Résumé

Les critiques photographiques font preuve d'un penchant marqué pour la notion d'icône, qu'ils réinterprètent. Des problèmes de définition se posent, auxquels ils tentent d'apporter de premières réponses, souvent contradictoires. Les deux cas présentés révèlent en effet des appréciations divergentes. Dans l'un, le statut d'image exceptionnelle de l'icône est accepté. Dans l'autre, ce statut pose problème. Il est rappelé que l'icône est l'expression de tendances à l'esthétisation peu compatibles avec la vocation de la photographie documentaire. Pourtant cela ne semble pas constituer un obstacle à une utilisation de plus en plus fréquente. Dans les milieux scientifiques par contre, on manifeste apparemment de plus grandes réticences à se servir de la notion d'icône. Les diverses voies par lesquelles l'icône a pu s'introduire dans la critique sont passées en revue.

Le problème ¹

Depuis quelques vingt ans, la photographie s'est imposée comme médium artistique et comme objet de collection et d'exposition. Des concepts, des mots ont accompagné ce mouvement. Deux d'entre eux viennent tout de suite à l'esprit : la mémoire et l'icône. Alors que la mémoire a permis de mettre en valeur de vastes pans du patrimoine photographique en les replaçant dans une perspective historique ², fonctionnant comme un outil théorique et pratique efficace, il en va différemment de l'icône. La notion se révèle d'un usage et d'une légitimité discutables. Par contre, le mot plaît. Cette étude se veut d'abord une enquête sur son histoire récente et une contribution à l'éclaircissement des termes du débat ³.

Les voies de l'icône

Dans son sens le plus ancien et le plus commun, l'icône était un type de peinture religieuse sur bois pratiquée dès le VI^e siècle à Byzance, puis répandue dans tout l'Orient orthodoxe. Elle possédait les qualités du modèle qu'elle représentait - Christ, saint homme - dont elle devait pallier la disparition et inspirer l'imitation. Cette définition est restée inchangée pendant longtemps jusqu'à ce que très récemment elle s'élargisse. Aujourd'hui le mot icône en vient ainsi à décrire indifféremment des images de mode ou de reportage, des portraits ou des scènes de la vie quotidienne. D'où un certain flou dans son emploi, qui peut faire apparaître prématurée toute tentative de fixer les contours d'un phénomène aussi instable. Mais il se trouve aussi des éléments qui militent en sens inverse et engagent à réfléchir sans plus tarder. Icône est un terme qui revient régulièrement dans la critique photographique. Passant outre leurs réserves, les auteurs les plus sceptiques s'accordent désormais - ou se résignent- à désigner certaines photographies de ce mot.

Des sens de plus en plus nombreux s'attachent donc au mot icône. Cette diversité renvoie à des origines différentes. Il faut savoir en effet que les chemins suivis par le terme pour s'introduire dans la littérature photographique ont plusieurs provenances. Nous allons rapidement les passer en revue dans le cadre restreint de cette étude. Les voies empruntées partent de la philosophie et la sémiologie, mais aussi du sens commun.

Sur le plan théorique, l'une des premières pistes à remonter est sans doute celle du philosophe Charles S. Peirce ⁴, dont l'historienne de l'art Rosalind Krauss ⁵ a importé la terminologie en même temps que la théorie dans la réflexion sur la photographie. Pour résumer, Peirce classe les signes en trois catégories : le symbole, l'icone - sans circonflexe - et l'index. Il oppose en particulier l'icone, image analogique fabriquée - comme la peinture - et l'index, trace enregistrée sur un support par contact physique - comme la photographie ⁶. Alors que la notion d'icone s'introduisait dans la littérature photographique, elle entraînait dans son sillage celle de l'icône - avec circonflexe - sans que les deux notions fissent la plupart du temps l'objet d'aucune distinction.

Il existe, dans le domaine de la réflexion historique, une "communauté d'intérêts" entre spécialistes de l'icône byzantine et spécialistes de la photographie. Elle se noue autour de problématiques comparables. L'opposition entre image naturelle et image artificielle, qui permettait de rendre compte de la différence entre image - transfiguration de la chair - et icône - image faite de la main de l'homme - présente ainsi des analogies avec l'opposition entre index et icône de Peirce. Cette "communauté d'intérêts" se concrétise à l'occasion d'études sur des objets précis. Marie-José Mondzain conclut son ouvrage sur "les sources byzantines de l'imaginaire contemporain" par une réflexion sur les véroniques et le Saint Suaire ⁷, en établissant des parallèles avec la photographie sur lesquels des historiens de la photographie apportent en retour un éclairage ⁸. Les voies de l'icône passent aussi par ces recherches.

³⁹ BLASER, Jean-Christophe, "Sur les traces de l'icône : vers un nouveau concept critique ?", in *Art architecture en Suisse : Revue de la Société de l'histoire de l'art en Suisse*, n° 4, hiver 2000, p.37-46, [disponible sur le net sans les illustrations] http://www.elysee.ch/articles/article3_print.html#texte15 [reproduction intégrale de l'article]

Quant aux artistes, on se souvient qu'Andy Warhol a intitulé "Icônes" une série de portraits de célébrités commencés en 1962, qui comprenaient Marilyn Monroe, Jackie Kennedy, Liz Taylor et Nathalie Wood et devaient symboliser par leur magnétisme la réussite sociale. Il revient à l'artiste d'avoir, parmi les premiers, ouvert une brèche dans un vieil édifice sémantique, brèche par laquelle la critique photographique pourra ensuite, avec d'autres, se glisser.

Reste le sens commun, au ras duquel il n'est pas inintéressant de venir cueillir un concept en formation (on sait en effet, depuis Antonio Gramsci, les liens d'élaboration unissant les deux niveaux). L'informatique a beaucoup contribué à ce que le mot icône se banalise. La mode, le cinéma et le "people", de leur côté, en "abusent" depuis longtemps, le rattachant à des images précises ou simplement à des noms (Diana Spencer, Cindy Crawford, etc.). De manière plus significative encore, on assiste depuis quelques années à la répétition de débats où la civilisation de l'image, la pléthore d'images et son pendant, la saturation du public, ou encore le pouvoir des médias et la violence à l'écran, font figure de lieux communs. L'icône devait apparaître dans le fil de ces discussions.

Diversité et particularité de l'icône photographique

Notre enquête sur l'apparition de l'icône en tant qu'élément de vocabulaire et concept en formation dans la littérature photographique se fonde principalement sur des articles et de courts essais, parus pour la plupart dans la presse de ces dernières années (taille et / ou date récentes de parution laissent penser que la réflexion dans ce domaine ne fait que s'ébaucher). L'objectif que nous poursuivons est double : d'une part, sur la base d'exemples empruntés à des horizons différents, établir un premier état de la question et indiquer quelques repères, voire confronter quelques éléments de définition ; d'autre part, au travers d'un exemple unique, signaler les orientations prises par la discussion et tenter de retracer l'évolution de la réflexion. Les limites du phénomène seront également envisagées.

Sous quels aspects l'icône photographique se présente-elle ? Quelle définition les auteurs en proposent-ils aujourd'hui ? Une remarque s'impose d'emblée : autant ceux-ci recourent volontiers au mot icône, autant ils se montrent peu concernés par le problème de la ou des définitions, lesquelles semblent le plus souvent aller de soi. Ce désintérêt a pour contrepartie qu'il est difficile de trouver une réflexion systématique sur le sujet. Rares ont été les tentatives d'approfondir ou seulement d'aborder la question, comme c'est le cas d'un article paru dans le magazine "American Photo" ².

Dans cet article, Owen Edwards ne cherche pas à analyser la propension actuelle à invoquer l'icône à tout propos et qu'on pourrait qualifier d'"iconomania". Il ne se pose pas la question de l'usage extensif et problématique du mot retenu pour les caractériser. Sa réflexion se concentre sur les différentes catégories d'images et en particulier sur les photographies reconnues comme icônes ou assimilées à des icônes. Pour lui, la tâche consiste à embrasser tous les aspects du problème et il passe en revue de nombreuses photographies : portraits de Sarah Bernhardt par Nadar, du "Che" par Alberto Korda, de Mao par Andy Warhol, etc. Il n'oublie pas de mentionner ceux - nombreux - de Marilyn et de Madonna. Il cite aussi les scènes célèbres du baiser de Robert Doisneau ou des marines hissant le drapeau américain sur l'île d'Iwô-Jima par Joe Rosenthal, allant jusqu'à inclure des natures mortes dans son inventaire, comme les mégots de cigarette d'Irvin Penn. Mais, curieusement, il ne fait état d'aucun paysage, alors que certains, tel le Cervin ¹⁰, sont de toute évidence des icônes. A l'actif d'Owen Edwards, on retiendra que s'il procède parfois à un rappel de choses connues, ce rappel a son utilité, ne serait-ce que pour faire ressortir la diversité du phénomène.

Pour l'auteur, il convient d'abord de souligner le rôle de "l'appareil photo, une machine effectivement capable de créer des icônes dotées d'un pouvoir immense" ¹¹. Et l'auteur de préciser que "(...) la manière dont la lentille focalise l'œil et celle dont le cadre isole le sujet du contexte, susceptible de détourner l'attention, constituent des propriétés spécifiques, permettant d'augmenter la séduction de personnages déjà magnétiques et de gratifier chacun de nous d'un pouvoir inattendu" ¹². Autrement dit, si Lincoln et Sarah Bernhardt possèdent un "charisme" ¹³ qui se transmet à la photographie, cette dernière a en retour la capacité de créer des images qui dépassent la notoriété des modèles. Elle est capable de créer des icônes à partir des gens les plus ordinaires. Cette propriété se vérifie avec "Migrant Mother" de Dorothea Lange, laquelle a enquêté pour le compte de la FSA (Farm Security Administration) sur les effets de la crise dans les campagnes américaines, lors de la Grande Dépression des années trente.

De tous les arguments avancés par Owen Edwards, nous aimerions en signaler encore un, qui concerne le pouvoir de fascination de l'icône. Celui-ci ne semble pas s'éroder, mais se renforcer lors du passage de celle-ci dans la culture de masse. Des images transformées en icônes, comme

les portraits de Marilyn ou du "Che", ne paraissent apparemment pas affectées par leur reproduction industrielle sous forme de tee-shirts, cartes postales ou briquets.

Certains auteurs proposent une conception plus "ambitieuse" et plus sélective de l'icône. "Fotografie ! Der 20. Jahrhundert" ¹⁴ est une anthologie des plus belles photographies du XXe siècle, réunie par des spécialistes. Contrairement à l'article d'Owen Edwards qui traduit un point de vue isolé, l'ouvrage se présente comme le résultat d'une réflexion collective, d'une collaboration entre un historien de l'art, Peter Stepan, et plusieurs critiques, historiens et conservateurs. Le mot icône apparaît dans l'avant-propos et dans l'introduction, mais entre guillemets. Peter Stepan l'emploie pour qualifier des photographies faisant partie de collections de musées ou dignes d'y figurer ¹⁵. La sélection comporte plusieurs images retenues par Owen Edwards, plus d'autres, peu familières du grand public, mais bien connues des amateurs et des collectionneurs de photographie. L'éditeur justifie ce parti en invoquant le besoin de faire découvrir des chefs d'œuvre restés dans l'ombre. Par rapport à l'opinion développée dans "American Photo", qui mettait l'accent sur le caractère médiatique de l'image, la perspective de Peter Stepan se double de préoccupations liées à la mise en valeur de la photographie comme objet de collection, comme objet précieux. Elle fournit un élément supplémentaire à la compréhension que nous avons des voies de l'icône. Il y a quelques années, parler d'icône au sujet de photographie eût paru un emprunt hasardeux et pédant à la histoire de l'art. Aujourd'hui le mot est passé dans la culture de masse (mode, "people", etc. : nous avons abordé la question au chapitre du sens commun). Il aura fallu ce détour pour que des gens aussi prévenus que Peter Stepan puissent se l'approprier sans risque, et ce d'autant plus aisément que l'art contemporain - où la photographie occupe une place en vue - affiche par ailleurs une prédilection pour le banal et le quotidien. Les guillemets trahissent toutefois des restes de prudence. Ceux-ci peuvent se transformer en réserves. Des réserves dont on retrouve très souvent la trace, sous des formes plus ou moins déguisées, comme nous allons le voir.

Ambivalences de l'icône

Michel Guerrin est critique au journal "Le Monde". Nous l'avons choisi comme exemple, car ses analyses couvrent tout le champ de la photographie historique et contemporaine, documentaire et artistique. De ce fait, mieux que beaucoup d'autres, elles permettent de rendre compte des diverses significations qui peuvent s'attacher au mot icône et des nombreuses inflexions prises par le concept en formation qu'il renferme. On pourra en outre juger de l'évolution sur la question d'un des meilleurs observateurs de la scène photographique. Un changement est en effet perceptible, menant d'une position critique à une attitude plus neutre. Cet élément a achevé de nous convaincre de l'intérêt de nous attarder sur le cas de cet auteur plutôt que sur celui d'un autre.

Si ses positions fluctuent dans une certaine mesure, variant d'un article à l'autre, Michel Guerrin adopte en général un ton mitigé à propos de l'icône en tant que catégorie permettant de distinguer quelques photographies de la masse des autres. Les objections se rapportent au principe même et aux modalités d'une telle opération, consistant à isoler et figer des images (davantage qu'elles ne concernent l'abus d'un mot). C'est une divergence avec Owen Edwards et Peter Stepan. On observera encore un notable point de désaccord avec Owen Edwards concernant le pouvoir de fascination des icônes. Celui-ci n'est pas illimité et les images souffrent d'être diffusées massivement. Michel Guerrin exprime ainsi ses réticences à l'occasion d'une exposition consacrée à la "Photo League", un mouvement né à New York dans les années vingt : "(...) cette photographie sociale américaine est récupérée en masse par le marché, avec des prix qui grimpent en flèche. Mais en faisant des icônes, c'est leur énergie vitale qu'on gomme" ¹⁶.

Toujours dans la même veine, présentant une série d'expositions en hommage à Walker Evans, le collègue de Dorothea Lange à la FSA, Michel Guerrin revient sur l'idée que l'icône est l'aboutissement d'une tendance à l'épuisement du langage de l'image. Son fonctionnement s'apparente à celui du poncif, du stéréotype, avec tout ce que cela implique de creux et de figé. C'est ainsi qu'au plus grand préjudice de son oeuvre, Walker Evans est "trop souvent réduit à quelques icônes lyriques sur les fermiers du Sud" ¹⁷. Le critique ne fait pas mystère de ses préférences pour l'essai photographique, genre documentaire promu par les membres de l'agence Magnum dans les années cinquante et qui reflète le travail de plusieurs mois, voire de plusieurs années. "L'essai, qui s'oppose à l'icône, prend sa valeur dans la succession d'images et leur rythme" ¹⁸.

Aussi préoccupant que la médiatisation de quelques images est le succès actuel d'une photographie documentaire sentimentale et esthétisante, dont l'icône est peut-être le pendant. Dans un article sur Sebastiao Salgado, Michel Guerrin fait remarquer qu'"une bonne image de reportage suggère un contexte", alors que chez le photographe brésilien "le cadrage tourne à l'icône pavée de bonnes intentions et fait oublier ce qu'il y a autour du cadre pour libérer une émotion directe, mais stérile et peu mobilisatrice..."¹⁹. Cette réflexion est à rapprocher d'autres, que le critique mène sur le thème de l'"esthétisation de la douleur"²⁰. Il y établit la liste des accessoires - ciels, lumières, paysages, expressions, scènes bibliques, madones - qui se prêtent à la fabrication d'icônes. "Les gestes des victimes de l'exode, - il s'agit dans le cas présent de la vaste enquête consacrée au sujet par Sebastiao Salgado - leurs regards, leurs mouvements, leur détresse sont érigés en stéréotypes"²¹. En certaines occasions, la notion d'icône apparaît donc liée à celle d'esthétique. Plus précisément, c'est sur le fond de l'opposition historique document / esthétique qu'elle est pensée. Michel Guerrin se fait l'écho de débats qui traversent la photographie depuis ses origines et qui se sont souvent conclus sur une claire volonté d'écarter toute tentation esthétique : s'il y a un style documentaire, celui-ci se définit lui-même comme étant dans une relation d'incompatibilité - ou en tout cas de polarité - avec l'esthétique.

Les réflexions de Michel Guerrin ayant trait aux relations de l'icône avec la mémoire visuelle sont particulièrement intéressantes. L'auteur constate la prégnance de schémas iconographiques dans la culture contemporaine - schémas souvent hérités de la peinture religieuse occidentale - qui engendrent des icônes et transforment la photographie en un langage de reconnaissance. A l'appui, il rappelle l'épisode de la "Madone algérienne", portrait de mère éplorée réalisé par Hocine, après le massacre d'un village des environs d'Alger, en 1997²². Nous mentionnerons quant à nous "Migrant Mother" de Dorothea Lange, qui est souvent cité comme modèle d'icône moderne²³. Ce n'est pas un hasard. Cette figure de mère avec deux enfants a, en inscrivant la représentation dans un motif chrétien préexistant, fixé le type iconographique des madones et des pietà dans la photographie. Le portrait de Hocine n'est qu'un de ses nombreux et ultimes avatars, parmi lesquels on compte des images célèbres²⁴. Il importe de savoir qu'on a commencé par parler de madones et de pietà à propos de ces images de mères ou tout simplement de femmes, avant de les désigner du terme d'icône. L'amalgame d'aspects distincts de l'art chrétien, qui s'est opéré insensiblement dans les esprits à propos de photographies, a facilité la transition, frayant une voie de plus à l'icône.

Le ton de Michel Guerrin n'exprime donc pas toujours des doutes, des réserves²⁵. Il devient plus "objectif" notamment quand, pour des raisons de commodité, le critique recourt aux sens les plus courants du mot icône, ceux qu'il suppose connus ou compréhensibles du lecteur. Cela ne le gêne pas de qualifier ainsi les portraits de stars et de top models²⁶ ou d'indiquer de cette manière qu'une image - telle cette photographie de communards fusillés²⁷ - est particulièrement représentative. Il arrive aussi qu'il introduise des nuances et parle d'"icônes publicitaires"²⁸ et même d'"icônes kitsch"²⁹. Mais ses observations permettent surtout de mettre en évidence les divers contextes dans lesquels une nouvelle conception de l'icône peut prendre forme. C'est pourquoi il faut souligner que s'il est question d'icône, c'est encore la plupart du temps comme d'un symptôme, dans le cadre de la présentation de faits apparemment plus significatifs, plus globaux³⁰. L'icône ne fait jamais l'objet d'une véritable analyse, pour elle-même. On se heurte ici aux limites de sa reconnaissance en tant que nouveau concept de la critique photographique.

La tentation de l'icône et ses limites

Avec le temps, Michel Guerrin apporte de nouvelles touches à sa façon de considérer le problème. On sera attentif de plus au fait qu'il propose en alternance un usage ou un autre du vocable. Tantôt - le plus souvent - icône sert à désigner les menaces qui guettent aujourd'hui l'image documentaire (voir ci-dessus la remarque concernant l'exposition de la "Photo League"). Tantôt l'auteur se rallie à un usage plus neutre, plus extensif, l'élargissement de la signification du mot ne suscitant pas de questionnements de sa part. Fait révélateur, depuis 1999, l'expression revient régulièrement sous sa plume, à un titre ou à un autre. Il n'est pas difficile de constater une accoutumance à son usage.

L'accoutumance constitue l'un des aspects de la tentation de l'icône. Il y en a d'autres, qui se manifestent différemment, et nous aimerions maintenant aborder les tiraillements que provoque cette tentation dans la littérature scientifique. De fait, les réticences y semblent plus fortes qu'ailleurs, comme on peut le constater dans un article d'un numéro récent de "History of Photography" consacré à la Shoah³¹. Nechama Tec et Daniel Weiss y retracent un épisode de la résistance soviétique à l'occupation allemande, à Minsk, en 1941. Ils racontent, à l'aide d'une série de huit photographies d'archives, l'exécution de trois partisans dont deux très jeunes gens. Plusieurs images possèdent un attrait incontestable. Il est impossible de faire abstraction de la beauté et de

la jeunesse des deux martyrs, de résister à la fascination qu'exercent le soi-disant sourire du jeune garçon ou le physique de la jeune fille, tant ces éléments orientent d'emblée la lecture des images. Nous sommes plongés au cœur du processus de création d'icônes³².

En historiens rigoureux, Nechama Tec et Daniel Weiss s'en tiennent aux faits, rappelant entre autres l'identité juive de la jeune fille, longtemps occultée par les autorités soviétiques. Ils ne se risquent jamais à parler d'icône. Mais, à plus d'une reprise, on sent percer chez eux des préoccupations qui n'en sont pas éloignées (et qui n'apparaissent pas déplacées, étant donné aussi bien l'actualité du sujet que la nature des images). Ils s'attardent notamment sur un texte où Paul Fussel établit une comparaison entre la photographie des marines à Iwō-Jima de Joe Rosenthal et le "film" des exécutions de Minsk³³. Les qualités respectives de chacun des témoignages sont examinées : d'une part, anonymat universalisant, de l'autre, au contraire, proximité poignante³⁴. "L'absurdité que constitue le fait de soumettre de séduisants jeunes civils à des brutalités heurte nos sensibilités, font remarquer Nechama Tec et Daniel Weiss, et confère aux images un caractère émotionnel immédiat, inaccessible aux photographies anonymes"³⁵. En relevant, même en passant, des traits telle la séduction - le charisme dirait Owen Edwards - ou l'émotion - valorisée de manière différente, il est vrai, que par Michel Guerrin - les auteurs s'aventurent sur le terrain de l'icône. Mais ils n'y font qu'allusion, alors que le potentiel "iconique" des images qu'ils décrivent est évident et ne peut leur avoir échappé. Leurs réserves portent la marque des milieux académiques, placés devant une catégorie qui semble dépourvue de fondements ou galvaudée et trop directement issue du phénomène de l'"iconomania". D'autres chercheurs les partagent, comme Marie-José Mondzain qui a le mérite de les expliciter. Dans l'ouvrage que nous avons déjà cité³⁶, elle s'inquiète de ce qu'elle appelle le "tout-à-l'icône"³⁷. Si la mise en garde ne vise pas expressément la littérature photographique, elle l'englobe néanmoins. Car, note la philosophe, la mode est aux spéculations et les auteurs se montrent prompts à parler d'icône dès qu'il est question d'art, d'image, de média ou de virtuel - pour ne rien dire de la religion. "Le démon de l'analogie sauvage"³⁸ n'est pas loin. Le point de vue de Marie-José Mondzain marque certainement une autre limite dans le processus actuel de réception de l'icône photographique.

Vers un nouveau concept critique ?

Bien que les tenants de la photographie documentaire aient toujours eu des préoccupations esthétiques (cadrage, lumière), ils s'en sont défendus, plaçant l'information avant celles-ci et exprimant leur méfiance à l'égard du monde de l'art. De la même manière, ils ont préféré se définir comme "auteurs" plutôt que comme "artistes". Ils ont forgé leurs propres normes. Dans le langage professionnel des salles de rédaction, on parle par exemple de "plaques" ou de "rembrandt" pour désigner les meilleures photographies. Il semble toutefois que cela ne soit plus suffisant. De nouveaux impératifs sont apparus, en lien avec la valorisation de la photographie documentaire dans les nouveaux circuits que représentent les musées et les manifestations artistiques, hors des canaux traditionnels. Le choix d'un terme comme icône pourrait en partie leur répondre, d'autant que les mots emblème et emblématique qui remplissaient cette fonction depuis les années quatre-vingt semblent avoir fait leur temps.

Ce choix est diversement pris au sérieux. Nul doute que l'icône souffre de la mode qu'elle inspire. Son contenu a de la peine à se préciser. Les idées qu'elle renferme progressent par la bande et ne sont pas le résultat de choix théoriques. Si la littérature photographique cherche à se doter d'un vocabulaire théorique / critique - "aura" de Walter Benjamin, "punctum" de Roland Barthes, "index" de Charles S. Peirce... - il est trop tôt pour dire si l'icône en fera partie, ou si elle ne restera qu'une expression à la mode. Pour le moment, le vide conceptuel commence à se combler, sans que la question de la pertinence puisse encore véritablement être posée.

On constate au terme de cet article - et ce n'est qu'une demi-surprise - qu'à partir du moment où elle s'étoffe, la réflexion s'oriente dans une perspective critique, le mot icône ayant tendance à être utilisé, non pour souligner les qualités des photographies les plus célèbres ou les plus remarquables - comme on aurait peut-être pu s'y attendre - mais au contraire pour montrer les risques que fait courir leur culte. Le rôle du concept n'en est pas moins déterminant, dans la mesure où il permet d'introduire des distinctions, de formuler des préférences, des jugements. En ce sens, on peut dire que l'icône se profile déjà comme une catégorie critique.

Jean-Christophe Blaser est conservateur au Musée de l'Elysée, Lausanne.

Notes de l'article cité ci-dessus

1. Pour un panorama sur le problème, nous renvoyons le lecteur à la bibliographie qui suit : DOMINIQUE BAQUÉ, *La photographie plasticienne. Un art paradoxal*, Paris 1998. - GILLES BAURET, *Approches de la photographie*, Paris 1992. - CECIL BEATON et GAIL BUCKLAND, *The Magic Image. The Genius of Photography*, Londres 1975. - GRAHAM CLARK, *The Photograph*, Oxford et New York 1997. - ANNICK COJEAN, *Retour sur images*, Paris 1997. - RÉGIS DEBRAY, *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*, Paris 1992. - PHILIPPE DUBOIS, *L'acte photographique*, et autres essais, Paris 1990. - RÉGIS DURAND, *Le temps de l'image. Essai sur les conditions d'une histoire des formes photographiques*, Paris 1995 - MICHEL FRIZOT et al., *Nouvelle histoire de la photographie*, Paris 1994. - IAN JEFFREY, *Photography. A Concise History*, Londres 1996 (1981). - MAX KOZLOFF, *Photography & Fascination*, Danbury (New Hampshire) 1979. - ROSALIND KRAUSS, *Le photographique. Pour une théorie des écarts*, Paris 1990. - FRANÇOIS SOULAGES, *Esthétique de la photographie. La perte et le reste*, Paris 1998. - JOHN SZARKOWSKI, *Looking at Photographs. 100 Pictures from the Collection of The Museum of Modern Art*, Paris 1976.
2. Charles-Henri Favrod a condensé cette perspective en une formule frappante : " la consultation de cette histoire illustrée - l'auteur évoque le souvenir de la revue française " L'illustration " - a fait naître en moi un intérêt pour l'histoire de la photographie et la conviction que celle-ci constituait en même temps une photographie de l'histoire " (la traduction est de nous), CHARLES-HENRI FAVROD, *Un diario di viaggio*, in *L'Archivio Favrod. La storia della fotografia come fotografia della storia*, Milan 1997, p. 7.
3. Nous aimerions exprimer notre gratitude à Fabiana de Barros, Jean-Pierre Keller, Francesco Panese, Jean-Henry Papilloud et Joël Vacheron, pour les pistes qu'ils nous ont indiquées, et adresser des remerciements particuliers à Pierre Rouyer et Pascal Ruedin pour leurs conseils avisés et leurs nombreuses suggestions.
4. CHARLES S. PEIRCE, *Ecrits sur le signe*, Paris 1978.
5. ROSALIND KRAUSS, *Le photographique. Pour une théorie des écarts*, Paris 1990.
6. Cet aperçu des travaux de C. S. Peirce est évidemment très rapide. Car la photographie n'est pas simplement un index. Elle est à la fois un index et une icône, présentant des analogies - une ressemblance - avec son référent, c'est-à-dire ce qu'elle représente.
7. MARIE-JOSÉ MONDZAIN, *Image, icône, économie. Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*, Paris 1996, pp. 235-252.
8. DANIEL GIRARDIN, *Niépce versus sainte Véronique*, in *Nicéphore Niépce. Une nouvelle image*, Chalon-sur-Saône 1998, pp. 33-37. MIKE WARE, *On proto-photography and the Shroud of Turin*, *History of Photography*, volume 21, no 4, hiver 1997, pp. 261-269.
9. OWEN EDWARDS, *Graven Images*, *American Photo*, volume XI, no 3, mai-juin 2000, pp. 68-73.
10. On consultera avec intérêt le livre d'YVAN HOSTETTLER, *Cervin, montagne de pub*, Genève 1990, qui recense les utilisations du Cervin dans l'imagerie commerciale en Suisse et à l'étranger.
11. OWEN EDWARDS, op. cit., p. 71. Nous avons traduit le texte original qui est en anglais, de même que celui de Nechama Tec et David Weiss cité ci-dessous.
12. Ibid., p. 71.
13. Ibid., p. 72.
14. *Fotografie ! Der 20. Jahrhundert*, PETER STEPAN éd., avec des contributions d'Erika Billeter, A.D. Coleman, Ludger Derenthal, Klaus Honnef, Reinhold Misselbeck, Herbert Molderings, Ulrich Pohmann et Anne W. Tucker, Munich, Londres et New York 1999. Notre attention a été attirée sur cette publication par le titre de l'édition anglaise, *Icons of Photography. The 20th Century*.
15. Ibid., p. 6.
16. MICHEL GUERRIN, *La poésie sociale de la Photo League*, *Le Monde*, 29 juin 1999, p. 28.
17. MICHEL GUERRIN, *Le style documentaire de Walker Evans entre dans la légende américaine*, *Le Monde*, 5-6 mars 2000, p. 26. Le commentaire d'une exposition du photographe parisien Edouard Boubat va dans le même sens : " comment lutter aussi quand quelques-unes de vos images ont été élevées au rang d'icônes, publiées en posters et cartes postales, au point d'occulter la diversité de l'oeuvre " (Edouard Boubat, *poète du quotidien et du merveilleux*, *Le Monde*, 2 juillet 1999, p. 28).
18. MICHEL GUERRIN, *Une décennie réduite à un accrochage diplomatique de stéréotypes*, *Le Monde*, 10 février 2000, p. 28.
19. MICHEL GUERRIN, *Une " iconographie religieuse "*, *Le Monde*, 11 avril 2000, p. 31.
20. MICHEL GUERRIN, *Journalisme et regard d'auteur rivalisent à Visa pour l'image*, *Le Monde*, 3 septembre 1999, p. 27.
21. *Le Monde*, 11 avril 2000, op. cit., p. 31.
22. MICHEL GUERRIN, *Le mythe malmené de la " bonne photo "*, *Le Monde*, 7 juin 2000, pp. 1 et 20. Voir aussi ce que le critique écrivait au moment des événements. Il était déjà question d'icône (*Une madone en enfer*, *Le Monde*, 26 septembre 1997, p. 12).
23. C'est à propos de "Migrant Mother" que le problème de l'icône peut être évoqué - rapidement - dans certains ouvrages de théorie. Voir DERRICK PRICE et LIZ WELLS, *Thinking about photography. Debates, historically and now*, in *Photography. A Critical Introduction*, LIZ WELLS éd., Londres et New York 2000 (1997), pp. 44-45.
24. Nous pensons en particulier à certaines photographies de la série " Minamata " de William Eugene Smith ou de la série " Sahel " de Sebastiao Salgado.
25. Encore qu'il subsiste toujours une ambiguïté, puisque que même dans le cas de la " Madone algérienne ", on peut lire que " (...) les icônes de la guerre, loin de dire un événement et son contexte, répètent des images du passé pour enrichir la mémoire visuelle collective " (*Le Monde*, 7 juin 2000, op. cit., p. 20).
26. MICHEL GUERRIN, *David Bailey, artiste " cool "*, *Le Monde des livres*, 14 mai 1999, p. IX.
27. MICHEL GUERRIN, *Les photographies de la Commune. avant-garde du reportage de guerre*, *Le Monde*, 17 mars 2000, p. 32.
28. MICHEL GUERRIN, *Vidéos et photos, des rêves comme antidotes au quotidien*, *Le Monde*, 6-7 juin 1999, p. 28.
29. MICHEL GUERRIN, *Trois photographes reprennent vie à Madrid*, *Le Monde*, 29 juin 2000, p. 35.
30. Comme le " formatage consensuel ou sensationnel " de la photographie documentaire et la " tension de (l')information avec l'émotion et l'esthétique " (*Le Monde*, 7 juin 2000, op. cit., p. 1).
31. NECHAMA TEC et DANIEL WEISS, *The heroine of Minsk. Eight photographs of an execution*, *History of Photography*, volume 23, no 4, hiver 1999, pp. 322-330. Les auteurs se basent sur les recherches d'un cinéaste et d'une journaliste russes. Voir LEV ARKADIEV et ADA DIKHITAR, *The unknown girl. A documentary story*, *Yiddish Writers' Almanac*, no 1, 1987, p. 187.
32. Sauf que, dans ce cas, l'" esthétisation de la douleur " n'a pas été recherchée par le photographe, mais qu'elle est pratiquée après coup par le lecteur.
33. PAUL FUSSEL, *The war in black and white*, in *The Boy Scout Handbook and Others Observations*, New York 1982, pp. 230-244.
34. *History of Photography*, op. cit., p. 323-324.
35. Ibid., p. 324. Dans la phrase suivante, on comprend ce que Nechama Tec et Daniel Weiss entendent par " anonymous photos ". Il s'agit en fait des soldats anonymes photographiés par J. Rosenthal, par opposition aux individus clairement identifiables de Minsk.
36. MARIE-JOSÉ MONDZAIN, op. cit.
37. Ibid., p. 10. Voir aussi pp. 213-215.
38. Ibid., p. 10.

Légende des images des pages suivantes

La dialectique art / document : quelques comparaisons (reportage, peinture, publicité...)

1. Raphael Santi, I, *Madone du Grand-Duc*, vers 1505, huile sur panneau, 84x55 cm
2. Don Mc Cullin, GB, *Civil vietnamien blessé par des grenades américaines*, Hué, 1968
3. W. Eugene Smith, USA, *Tomoko Uemura baignée par sa mère*, Minamata, Japon, 1972
4. Sebastião Salgado, BRA, *Centre d'hospitalisation pédiatrique du camp de réfugiés de Korem*, Ethiopie, 1984

5. Giotto, I, *Déploration du Christ*, 1304-06, fresque, 185x200cm, Capella degli Scrovegi, Padoue, détail
6. W. Eugene Smith, USA, *Veillée funèbre*, Deleitosa, Estrémadure, 1950, publié in *Life*, 9 avril 1951
7. Georges Méridon / Gamma, F, *Veillée funèbre au Kosovo autour du corps de Nasimi Elshani, tué lors d'une manifestation pour l'indépendance du Kosovo*, village de Nagafc, 29 janvier 1990 [image dite *La Pietà du Kosovo*], Prix World Press Photo 1991
8. Oliviero Toscani (concept), I, *Pub Benetton*, printemps-été 1992, n/b colorisé à la main, photographie originale de Therese Frare, *David Kirby mourant du SIDA*, in *Life*, novembre 1990
9. Hocine Zaourar / AFP, Alg., *Hôpital Zmirli d'El Harrach, Algérie*, 23 septembre 1997 [image dite *La madone algérienne* ou *Madone de Bentalha*, suite au massacre perpétré à Bentalha, banlieue éloignée d'Alger], Prix World Press Photo 1997
10. Olivier Christinat, CH, *Deleitosa, Estrémadure, 1952*, tiré de la série *Evénements, 1999-2002*

11. Théodore Géricault, F, *Le Radeau de la Méduse*, 1819, huile sur toile, 491 x 716 cm
12. Eugène Delacroix, F, *La Liberté guidant le peuple*, 1830, huile sur toile, 260 x 330 cm
13. Ernest Meissonier, F, *Le siège de Paris*, 1870-1871, huile sur toile, 535 x 705 cm
14. Joe Rosenthal, USA, *Mont Suribachi*, Iwo Jima, Japon, Océan Pacifique, février 1945
15. Publicité H & M, *Rocky Jean's, "A Brave New World"*, in *Avant-Première*, juillet-août 1997
16. Ricky Flores / AP, *Wall Trade Center*, New York, 11 septembre, in *Le Matin*, 13 septembre 2001
17. Olivier Christinat, CH, *New York, 11 septembre 2001*, tiré de la série *Evénements, 1999-2002*

La dialectique art / document : quelques démarches artistiques

18. Gerhard Richter, D, *Baader-Meinhof-Fotos*, in *Atlas*, 478, 1989, photographies, collages et dessins [documents ayant servis en 1988 à la réalisation du cycle de peintures intitulé *18. Oktober 1977*, à propos des membres de la Rote Armee Fraktion]
19. Nic Nicosia, *Like Photojournalism*, 1986, tirage cibachrome, 120x120 cm
20. Jeff Wall, CAN, *Dead Troops Talk (A Vision After an Ambush of a Red Army Patrol, near Moqor, Afghanistan, Winter 1986)*, 1992, ektachrome dans boîte lumineuse, 229x417 cm ["Conversation d'une troupe morte ; une vision après l'embuscade d'une patrouille de l'armée rouge par les mujaheddin, près du village de Moqor, Afghanistan, hiver 1986"]
21. Sophie Ristelhueber, F, *Fait*, 1992, 100x126 cm, 71 images présentées sous forme d'installation, publication sous le titre *Aftermath*, Londres, Thames & Hudson, 1992 [photographies prises au Kuweit en octobre 1991, peu après la fin de la première guerre du Golf USA/Irak]
22. Sophie Ristelhueber, F, série *Every One*, 1994, n°14, 180x270 cm
23. Sophie Ristelhueber, F, série *Irak*, 2001, 120x180 cm, détail du triptyque
24. Gianni Motti, I, *Paysages (Dommages collatéraux)*, 2001, 40x60 cm, série de photographies de presse achetées à l'agence AFP et retouchées [conflit des Balkans : Macédoine et Kosovo]

⁴⁰ Titre inspiré de : *Éthique, esthétique, politique*, CAUJOLLE, Christian, dir. art., 28^{èmes} Rencontres Internationales de la Photographie, Arles, Actes Sud, 1997

La dialectique art / document : quelques comparaisons (reportage, peinture, publicité...)



1



2



3



4



5



6



7



8



9



10



11



14



16



12



15



17



13

La dialectique art / document : quelques démarches artistiques



18



19



20



21



21



22



23



24

La dialectique art / document : quelques citations de photographes et d'artistes

" La photo a une fonction de mémoire.
À défaut de justice, au moins qu'il y ait un peu de mémoire. "

Gilles Peress, *Libération*, 08.05.1999, p.33

" La forme artistique du documentaire n'est pas quelque chose que l'on porte en soi mais une forme nouvelle que l'on invente dans la confrontation avec le sujet. "

Gilles Peress, "Situation du reportage, actualité d'une alternative documentaire", *Communications*, n°71, Paris, Seuil, 2001, p.319

" [...] il ne faut pas abandonner le terrain du réel et de l'émotion collective aux seuls reporters, rédacteurs ou photographes [...] " " Comment créer, aborder des faits de société, conserver la colère qui est en moi sans tomber dans le militantisme ? Comment rendre hommage tout en faisant œuvre ? En parlant d'une souffrance qui existera toujours. C'est comme ça que j'envisage une création liée au monde existant "

Sophie Ristelhueber, in GUERRIN, Michel, "Les Obsessions de Sophie Ristelhueber", *Le Monde*, 27.09.1992, p. 27

" Ne comprenez-vous donc pas que ce que nous désignons par le terme de réalité n'est pas là et pas réel tant qu'il n'est pas devenu réel dans l'art. L'art ne fait jamais de déclaration sur la réalité, il est lui-même la seule réalité qui soit là. "

Gerhard Richter, *Textes*, Dijon, Les presses du réel, 1999 / 1993

Entretien avec Allan Sekula ⁴¹

Depuis vos débuts dans les années 1970, estimez-vous avoir créé un espace original d'interrogation à propos du rapport de l'art avec le champ de la connaissance, surtout depuis ce soudain engouement pour le document dans la photographie contemporaine au centre duquel vous paraissez être ?

Je ne suis pas sûr qu'il y ait un véritable engouement pour le document, comme je ne suis pas sûr que la véritable question ait été posée pour spécifier en quoi le document a une valeur de documentaire. Ce que je dis fréquemment, c'est qu'il y a un mythe courant à propos des photographes qui disent la vérité, et à l'heure actuelle il y en a un sur le fait qu'ils mentent. Il en découle de nombreux projets dans lesquels les artistes réitèrent la proposition explicite ou implicite que la photographie est une sorte de mensonge, d'escroquerie, de déception et cela m'ennuie vraiment. Je pense après tout que c'est un concept de la classe moyenne de dire qu'il y a des gens qui ne sont pas assez naïfs pour croire les photographes et qu'il y aura toujours un public de classe inférieure pour les tablôides. De toute façon, il y a probablement un public qui encourage forcément ce scepticisme, et en même temps les photos fournissent une sorte de connexion référentielle aux événements dans le monde : les hypothèses des policiers, la CIA, et les gens qui mettent des satellites dans l'espace. Nous avons tendance à oublier cette paranoïa qui est un terrain de prédilection pour des photographes qui se flattent de pouvoir manipuler la contrevérité et les limites de la vérité.

Comment situez-vous la question de l'esthétique dans le champ de la connaissance ?

En ce qui concerne mon travail, je suppose que c'est très difficile de dissocier l'esthétique de la connaissance. Il n'y a pas d'opposition absolue. Suite aux travaux sur l'histoire de la critique du jugement, on a bien vu que l'esthétique intervenait davantage avec l'éthique, la logique et l'épistémologie dans les questions de morale et de vérité, questions qui ne peuvent être jugées qu'à la lumière de l'esthétique dans l'analyse finale. Le compte rendu esthétique a une énorme mission d'intégration. Ce que beaucoup de gens veulent défendre aujourd'hui, c'est une réduction radicale des idées divisées sur la beauté, et au nom de quelque idée de l'art, la liberté irresponsable de faire ce qu'ils veulent. Donc, je ne pense pas qu'il soit possible d'éviter les questions d'esthétique. Ce n'est qu'une question d'attitude, et comment, dans le fond, l'esthétique est relative aux sens humains. On peut décider qu'on en a fini avec l'esthétique; on peut décider de ne plus user de stratégies esthétiques. Il s'agit toujours d'un choix : «Je le ferai comme ceci et non comme cela.» Cependant, virtuellement, toutes les manières de travailler consistent à choisir d'utiliser les propriétés esthétiques et cela fait sens. Même l'usage de "l'inesthétique" est une version compensatoire de l'esthétique, parce qu'il se définit dans une relation étroite de parenté avec l'esthétique, dans une sorte de position symbolique de rejet, de refus de l'esthétique.

⁴¹ *Bulletin de la SFP*, 7e série, n°14, juillet 2002, propos recueillis et traduits par Camille Wainrop, <http://www.sfp.photographie.com/bull/bull-index.htm> [extrait]

La tentation d'une photographie d'histoire : de l'image de presse au tableau... ⁴²

Ce qu'il est désormais convenu d'appeler la « crise » du photojournalisme ¹ n'est peut-être, ramené à l'échelle des mutations industrielles et économiques, qu'un spasme corporatif comme un autre. Il n'empêche, les notions de mémoire, de témoignage et d'information liées à l'exercice de cette profession en font un lieu de débat sur le rôle de la photographie dans l'histoire et la politique. Refusant la normalisation des images imposée par les agences filaires, de nombreuses attitudes se sont faites jour chez les reporters, principalement chez ceux qui se confrontent habituellement au reportage de guerre. Attitudes qui consistent notamment à privilégier la production de photographies dont la valeur de témoignage et d'information se trouve inscrite dans des formes très composées, proches parfois de celles de la peinture ou du théâtre. En effet, la valeur d'icône de ces compositions photographiques semble faire appel à nombre de codes culturels hérités des arts, non sans toutefois y conjuguer certains traits spécifiques de l'instantané et de la précision photographiques. En témoignent les désormais célèbres clichés de Hocine (la « madone algérienne », 1998) ou de Mérillon (la « pietà du Kosovo », 1990), images largement primées et qui font aujourd'hui école. Par ailleurs, certains représentants d'une tradition du photoreportage comme Gilles Peress ou Patrick Chauvel se révèlent également soucieux de se démarquer du flot d'images déversé par les télévisions. Si leur production n'emprunte pas au registre du « tableau », elle se veut également chargée d'éléments suggestifs suffisamment puissants pour marquer les esprits. Ainsi, Gilles Peress déclare-t-il : « La photo a une fonction de mémoire. À défaut de justice, au moins qu'il y ait un peu de mémoire. » Et Patrick Chauvel de renchérir : « La photographie de guerre revient aujourd'hui à sa fonction essentielle qui est d'afficher des symboles. »² Cette tentation de répondre à l'uniformisation des images médiatiques par ce que l'on pourrait nommer une « photographie d'histoire » articule directement la fonction du souvenir et la responsabilité morale face à l'injustice des conflits. Et elle forme ainsi l'équation qui aboutit à la notion dont la pertinence est aujourd'hui discutée par les historiens, à savoir le « devoir de mémoire ». Il est dès lors plus intéressant d'interroger, dans la distance qui s'opère entre photographie et information, le rapport de ces productions à la discipline historique plutôt qu'aux œuvres d'art sur le terrain desquelles ces images s'affichent parfois.

En effet, qu'il s'agisse de tableaux photographiques ou de clichés inscrits dans la tradition du reportage, ces photographies trouvent aujourd'hui une plus-value dans l'exposition plus que dans les supports d'informations. La production de Sebastião Salgado en forme l'exemple type. Bien que ses images connaissent une « première carrière » dans la presse, une seconde vie les attend sous forme de tirages d'exposition. On sait l'ambiguïté d'une telle position, puisque alors le discours critique se déplace : dans les supports d'information, les clichés sont appréciés pour leur valeur de témoignage mais, sur les cimaises, le discours critique devient celui de l'esthétique, auquel l'auteur ne sait finalement pas très bien répondre lorsqu'il est attaqué. En effet, Salgado analyse sa réception critique comme une attaque portée au photojournalisme en général, attaque provenant du monde de la photographie dite « plasticienne » – qui verrait dans le photojournalisme un concurrent quand, en fait, cette photographie contemporaine de l'art s'est depuis longtemps approprié la question documentaire³. C'est peut-être la raison qui pousse Salgado à se retrancher derrière un argument *a priori* simpliste, lorsqu'il rétorque aux critiques « d'art » qu'ils ne sont « jamais allés sur le terrain »⁴... Argument généralement accompagné de son corollaire, à savoir un refus d'être assimilé à l'art, bien que l'ensemble du dispositif d'exposition et de publication (*Exodes* n'est pas autre chose qu'un « livre d'art ») en mime les protocoles institutionnels. Toutefois, la défense de Salgado est éclairante : dans ce que beaucoup perçoivent comme une dérive du photojournalisme vers l'esthétisme compassionnel, l'auteur rappelle la valeur *d'attestation personnelle* des photographies. Le photographe, en dernier ressort, est bien celui qui a vu : il est le témoin oculaire. En définitive, si tout en quittant le lieu de l'information, la photographie ne reconnaît pas le lieu de l'exposition comme lieu de l'art, il ne lui reste qu'à faire l'aveu d'une sorte de fonction « didactique ».

On l'aura compris, face aux difficultés que rencontre aujourd'hui l'« institution sociale » photojournalistique⁵, qui est une crise d'identité de ses acteurs, les défenseurs d'une certaine idée du métier – avec sa part de mythe et d'héroïsme – entendent occuper une nouvelle position en opérant un déplacement de l'information vers l'histoire. Images exposées, symboliques, ayant fonction de mémoire, résument ainsi une stratégie où la photographie n'intervient plus comme un simple document d'information, mais déploie une véritable mise en récit (en images) du passé le plus récent. À cela s'ajoute une position très précise, celle qui consiste à reconnaître la dimension subjective des photographies d'événements : « Le photojournalisme ne triche pas, ne trompe pas,

⁴² POIVERT, Michel, « La tentation d'une photographie d'histoire », in *Voir. Ne pas voir la guerre, op.cit.*, p.337-340 [reproduction intégrale de l'article]

mais il ment », affirme le reporter et auteur Yan Morvan⁶. Entendons là que le reporter ne saurait tomber dans le lieu commun de *l'analogon* photographique et qu'il sait la part d'interprétation que contient tout cliché. Le refus d'un univers normalisé de l'information entraîne donc une partie des photojournalistes à la fois vers une volonté de faire-histoire, tout en acceptant l'idée même du mensonge, ou plus exactement de l'interprétation de la chose vue. Une telle position n'est finalement pas très éloignée de celle de certains historiens affirmant la part de subjectivité inhérente à toute forme de récit ou, plus précisément comme chez Hayden White, le rôle de représentation du passé et de véritable icône de la structure narrative du récit⁷. Mais le témoin oculaire que devient le photoreporter face à l'histoire n'est plus soumis aux mêmes enjeux que le témoin oculaire qu'il était dans la stricte économie de l'information. C'est toutefois moins un déplacement qui s'opère ici qu'une transformation d'un topique du photojournalisme. Rappelons en effet que l'idéal du photoreporter, dans un contexte de guerre, consiste à produire « l'image » qui bouleversera les consciences et changera le cours de l'histoire. Le fantasme d'historicisation, du faire-histoire par l'image, reste une pièce essentielle de l'imaginaire du photojournalisme.

On constate donc désormais qu'une production reconnue et célébrée du photojournalisme – celle qui « s'expose » – ne se place plus uniquement face à l'histoire factuelle des événements eux-mêmes, mais aussi face à la volonté de raconter l'histoire. Quand le support de l'information permettait de frapper les consciences, livres et expositions tentent désormais d'imprimer les mémoires. L'ambition du témoignage oculaire consiste donc ici à miser sur un devenir de l'événement dans le souvenir, véritable mise en perspective de l'information dans une temporalité psychologique. Mais la pièce originelle que constitue le témoignage, peut-elle ainsi se projeter dans toute la chaîne des opérations de la construction de l'histoire ? Le témoignage peut-il contenir, dans une mise en forme, fût-elle la plus élaborée, le processus qui consiste à archiver, critiquer, traiter et mettre en récit l'événement ? En d'autres termes, si l'image peut *changer* l'histoire, peut-elle aujourd'hui, misant sur la mémoire, *faire* de l'histoire ?

On touche ici au reproche même qu'adressait récemment le philosophe Paul Ricoeur à la notion de devoir de mémoire : « On ne met pas au futur une entreprise de remémoration, donc de rétrospection [...] sans une pointe de manipulation ; enfin, et surtout, parce que le devoir de mémoire est aujourd'hui volontiers convoqué dans le dessein de court-circuiter le travail critique de l'histoire. »⁸

S'il ne s'agit aucunement de prêter ici des intentions critiques aux promoteurs et aux producteurs d'une « photographie d'histoire », si d'une manière générale cette photographie ne fait courir aucun danger à l'histoire comme discipline, elle forme néanmoins un symptôme de l'autorité acquise par une notion qui met le témoignage en position de force. La formule « tribunal de l'histoire » achève de réduire dans la conscience populaire la confusion entre le témoin oculaire de l'événement historique et celui du fait divers. Dans une telle logique, le photoreporter deviendrait non plus celui qui informe mais celui qui instruit.

C'est néanmoins dans le cadre du *témoignage* – que les sociologues qualifient aujourd'hui d'« institution naturelle »⁹ – qu'il faut comprendre les réactions à l'information surmédiatisée. Si le témoignage « en images » a été peu théorisé, on sait à quel point les dires d'un témoin oculaire, principalement dans l'institution judiciaire, sont aujourd'hui traités comme un facteur de risque au regard de la vérité. La connaissance des dispositifs cognitifs et mnésiques appelle désormais aux plus hautes réserves sur le témoignage. Le risque est d'autant plus grand que le témoignage est probablement un des facteurs clés du maintien de la cohésion sociale : croire ce que dit l'autre forme le maillon d'une chaîne infinie d'actions. Cette institution naturelle du témoignage repose en effet, comme Paul Ricoeur le rappelle, sur le crédit apporté à la parole (et ici au regard) de l'autre. Et c'est ce « crédit de la parole d'autrui qui fait du monde social un monde intersubjectivement partagé »¹⁰. Dès lors, l'échange des confiances est à la base des communautés. Qui croire et que croire, c'est-à-dire quel témoignage accréditer, devient la chose la plus politique qui soit. Elle participe, selon le sociologue Renaud Dulon, de cet « espace entre les hommes » dont parle Hannah Arendt dans sa théorie de l'espace public¹¹. Cette fonction politique du témoin oculaire doit lui faire trouver sa place dans le monde des confiances alors que l'institution du photojournalisme est prise dans une logique commerciale qui ne suffit plus à son crédit. En un certain sens, c'est la photographie tout entière qui est ici mobilisée dans une histoire du témoignage en quête d'accréditation.

Le doute et le désenchantement exprimés par les photoreporters eux-mêmes face aux propositions d'une « photographie d'histoire » semblent définitivement ne pas en faire l'alternative espérée à l'imagerie journalistique et, partant ne pas suffire à la reconquête du crédit nécessaire à la légitimité du témoignage. Face principalement aux succès remportés par les images « tableaux » devant la profession elle-même, Laurent van der Stockt affirme nettement le poids des enjeux commerciaux : « Pourquoi cette manie de l'image "forte" dans laquelle il y a "tout", qui tend

forcément à tout niveler, à faire ressembler la pleureuse algérienne à la pleureuse du Kosovo ou de Tchétchénie ? [...] On crée des symboles comme les "pleureuses du World Press". Au lieu de les faire exister, on les assassine une deuxième fois, et dans une société baignée d'images, comment interpréter cette logique. Si les éditeurs pensent que c'est ce qui plaît aux lecteurs, alors c'est une logique commerciale et tout est clair.»¹² Mais la tradition du photoreportage et ses codes spécifiques – les épreuves fussent-elles exposées plus que publiées dans la presse – ne vont pas également sans entraîner le doute chez ses producteurs. Ainsi, Luc Delahaye s'exprime sur l'ambition du faire-histoire qui répondrait à l'incapacité de changer une situation où l'humain est en péril, comme lors du génocide du Rwanda : « Ça servait à quoi de faire des photos ? Pour l'Histoire ? Je n'en vois pas l'intérêt. Et pour l'histoire de qui ? Nos photos sont destinées à l'Europe et aux États-Unis. On est les produits d'une certaine culture et on destine notre production à cette culture. »¹³

Pas d'histoire, pas d'art, plus d'information : le désenchantement des acteurs semble total. Et paradoxal, alors même que le grand public devient spectateur de la production d'une agence comme Magnum, qui décide à la fois de se pencher sur son histoire et de s'exposer dans un lieu de légitimation culturelle aussi puissant que la Bibliothèque nationale de France. Le photojournalisme serait-il devenu un patrimoine en quête de légitimation ? Les productions des photoreporters doivent-elles rejoindre l'institution et s'accomplir dans leur valeur d'exposition ? Un tel destin ressemblerait trop à une muséification de cette forme d'information, et partant à son ultime neutralisation. En revanche, ce que laissent entendre d'une manière confuse ou maladroite les tentatives d'une « photographie d'histoire », c'est l'urgente nécessité de faire une place à la photographie dans la méthode historique même, et plus précisément dans une épistémologie du témoignage historique. Le témoin oculaire ne doit pas être entendu simplement pour ce qu'il a à dire, mais aussi, quand il est photographe, dans ce qu'il a à montrer. Faire entrer la photographie dans l'économie de la discipline historique – et il ne s'agit ici ni d'histoire de la photographie ni d'illustration de l'explication historique –, est par ailleurs une nécessité au regard d'une instrumentalisation politique qui réduit le travail de l'historien au devoir de mémoire. L'engouement sans limite pour l'image d'archive, dans l'histoire faite pour la télévision par exemple – où la photographie fait bien plus qu'illustrer le récit et bien autre chose que « vulgariser » –, témoigne suffisamment d'une vogue de l'histoire-mémoire qui place la photographie en position d'instructeur. Le nouveau marché de l'histoire-mémoire ne fait que s'ouvrir, et gageons que les photoreporters n'y seront pas insensibles. Face à une telle « concurrence », charge à l'historien de regarder et de considérer photographies et photographes dans l'élaboration de son savoir.

Notes de l'article cité ci-dessus

1. Michel Guerrin, « Photoreporters, les illusions perdues », *Le Monde*, 6 septembre 2000, p. 15.
2. Propos recueillis par Édouard Launet, « La guerre dans le viseur », *Libération*, 8 mai 1999, p. 33.
3. Régis Durand, « Le document, ou le paradis perdu de l'authenticité », *Art press*, n°251, novembre 1999, p.33-38.
4. Cf. propos recueillis par Sylvie Huet dans Yan Morvan, *Photojournalisme*, Paris, Victoires/CFPJ, 2000, p. 79-83.
5. J'emprunte cette notion d'« institution sociale » à Jeff Wall, cf. entretien Jeff Wall/Roy Arden, « La photographie d'art, expression parfaite du reportage », *Art press*, n°251, novembre 1999, p.16-25.
6. Morvan, *op. cit.*, p.7.
7. Pour une analyse des procédures employées par Hayden White, voir Paul Ricoeur, *Temps et récit. 3 : Le Temps raconté*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1985, p.272-283.
8. Paul Ricoeur, « L'écriture de l'histoire et la représentation du passé », *Le Monde*, 15 juin 2000, p. 16.
9. Renaud Dulong, *Le Témoin oculaire. Les conditions sociales de l'attestation personnelle*, Paris, École des hautes études en sciences sociales, 1998.
10. Paul Ricoeur, *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*, Paris, éditions du Seuil, coll.« L'ordre philosophique »,2000, p. 207.
11. L. Dulong, *op. cit.*, p. 123-128.
12. Propos recueillis par Sylvie Huet dans Morvan, *op. cit.*, p. 72.
13. Propos cités dans *Le Monde Télévision*. 2-3 mai 1999, p.5

La tentation d'une photographie d'histoire : Luc Delahaye, du photoreporter à l'artiste...



Luc DELAHAYE, tiré de *Trois frères*, Hôpital Kosevo, Sarajevo, 1993



Luc DELAHAYE, *Fighting the Taliban*, 1996



Luc DELAHAYE, *Baghdad IV*, 13 avril 2003, 112x244 cm [centre ville deux jours après la prise en main par les forces américaines], série *History*, 2001-2004



Luc DELAHAYE, *US Bombing on Taliban Positions*, 10 novembre 2001, 111x238 cm [Bombardement par un avion américain B52 dans la vallée de Shomali, 50 km au nord de la capitale afghane Kaboul], série *History*, 2001-2004



Luc DELAHAYE, *Musenyi*, 2004, 124x264 cm [village au Rwanda, funérailles des victimes du génocide à l'occasion du 10^e anniversaire], série *History*, 2001-04



Luc DELAHAYE, *Taliban*, 12 novembre 2001, 112x236 cm, série *History*, 2001-04



Luc DELAHAYE, *The Milosevic Trial*, 26 septembre 2002, 111x245 cm [Slobodan Milosevic, ex-Président de Yougoslavie, à l'ouverture de son procès sur la Bosnie et la Croatie dans la salle de jugement n°3, au Tribunal du crime international pour l'ex-Yougoslavie, La Haye, Hollande], série *History*, 2001-04



Luc DELAHAYE, *Kabul Road*, 2001, 111x241 cm, série *History*, 2001-2004

Pour en savoir plus, voir dossier spécial consacré à L. Delahaye, notamment : BAJAC, Quentin, "Le regard élargi. Les photographies panoramiques de Luc Delahaye", in *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n°92, été 2005, Paris, Centre Pompidou, p.28-41 ;

GUERRIN, Michel, "Luc Delahaye, du photoreporter à l'artiste", *Le Monde*, 24 novembre 2005 ;

JAUFFRET, Magali, "Luc Delahaye, reporter passé à l'art" *L'Humanité*, 5 nov. 2005, <http://www.humanite.fr/journal/2005-11-05/2005-11-05-817376>, entretien avec l'auteur ;

ROUILLE, André, "Les musées ne font plus l'art", éditorial de www.paris-art.com, 8 déc. 2005, http://www.paris-art.com/edito_detail-andre-rouille-128.html



Luc DELAHAYE, *Jenin Refugee Camp*, 2002, 111x239 cm, série *History*, 2001-04