

La clameur de la guerre se fait entendre depuis toujours, et la littérature qu'elle a engendrée est presque aussi vieille que l'art de la guerre lui-même. Mais la vision picturale de la guerre s'est révélée moins convaincante que, par exemple, le récit d'Homère écrit il y a 3 000 ans. Certains bas-reliefs assyriens ou égyptiens, certaines mosaïques grecques ou la statuaire romaine traduisent la réalité des combats, mais leur expression reste essentiellement statique. Il en est de même des enluminures des manuscrits médiévaux. Qu'il s'agisse des Français et des Anglais de la guerre de Cent Ans ou des chevaliers de la Table ronde, les guerriers apparaissent toujours comme des stéréotypes.



Guerrier blessé. Crédit photo : Fabrice Verduron.

Il faut attendre la révolution de la représentation graphique à la Renaissance pour que la traduction par l'artiste de la réalité du combat commence à suggérer l'action, le risque et la souffrance. Pourtant, les maîtres de la Renaissance et leurs successeurs ne parviennent pas, généralement, à briser les conventions. Leurs types de combattants sont héroïques, leurs scènes de bataille restent conventionnelles. Ils exploitent souvent des procédés empruntés aux autres écoles picturales pour attirer l'attention du spectateur. Ainsi, par exemple, la *Mort du général Wolfe* de Benjamin West, une des scènes de bataille les plus célèbres du XVIII^e siècle,

s'inspire délibérément de la disposition des personnages telle qu'elle est figurée au XV^e siècle en Italie dans les mises au tombeau du Christ. Les poses des personnages, pris individuellement, dans ce tableau ou d'autres, sont copiées de la statuaire classique. L'effet est saisissant, mais, à l'évidence, éloigné de la réalité.

Les premiers essais d'une description documentaire de la bataille ne commencent pas avant les guerres de la Révolution française et de l'Empire napoléonien, lorsque les artistes officiels du régime, notamment Le Gros, Lejeune et Carle et Horace Vernet commencent à utiliser de très grandes toiles, avec l'intention de montrer tout le panorama du champ de bataille. Ces tableaux comportent des portraits reconnaissables des acteurs principaux, des images convaincantes de soldats du rang en tant qu'individus, une évocation des tactiques mises en œuvre et des épisodes réels de la manœuvre des troupes et des échanges de tirs. La façon dont les Français peignent la guerre sur terre est développée par une école de peintres de marine britanniques, dont Nicholas Pocock, qui traitent la guerre sur mer avec la même approche.

Ce mouvement visant à traduire la réalité de la guerre devait persister chez des artistes talentueux comme Detaille en France, Menzel en Allemagne et lady Butler en Angleterre. Detaille et Menzel puisent la plus grande part de leur inspiration dans la guerre franco-prussienne de 1870, lady Butler dans l'épopée des campagnes de Wellington, la Crimée et les conquêtes impériales de l'époque victorienne. Ces trois artistes, les plus éloquents de l'histoire militaire de leurs pays respectifs, sont alors déjà concurrencés par l'adepte d'une technique nouvelle, dotée d'un potentiel supérieur, le photographe.

La photographie est d'abord réservée au portrait et au paysage, mais elle permet très vite à ceux qui la pratiquent de percevoir la possibilité d'obtenir de nouvelles images destinées à la publication. La guerre a toujours été synonyme d'informations, si bien que, très tôt après l'invention de la plaque photographique humide au collodion, susceptible d'être utilisée — mais non sans difficultés — hors du studio, des photographes commencent à transporter leur matériel sur le théâtre des opérations de guerre. La toute première « *photo de guerre* » est un daguerréotype montrant la cavalerie américaine dans une rue mexicaine lors de la guerre américano-mexicaine de 1846. On connaît aussi quelques clichés pris lors de la deuxième guerre de Birmanie, en 1852-1853. Mais le premier photographe réellement célèbre est Roger Fenton, dont les images prises en Crimée conservent encore aujourd'hui toute leur beauté et leur actualité ainsi que leur absolue précision.

Lors de ma visite du port de Balaklava en 2001, j'ai instantanément reconnu les lieux d'après les photos prises par Fenton 150 ans plus tôt. Le premier photographe qui ait montré des morts est Felice Beato, lors de la troisième guerre de l'Opium livrée par les Français et les Britanniques à la Chine en 1860. Le chirurgien D. Rennie l'a raconté : « *Treize Chinois gisaient en tas autour d'un canon. Beato se montra très excité, qualifiant le groupe de « beau » et priant qu'on n'y touche pas avant qu'il en ait gravé l'image avec son appareil photographique.* »

L'homologue de Fenton aux Etats-Unis est Matthew Brady, qui peut être reconnu comme le premier photographe de guerre professionnel. Fenton cherchait l'effet artistique. Brady s'intéresse à l'aspect documentaire, même si, à l'occasion, il n'hésite pas à déplacer des armes

ou des corps pour améliorer la composition. Il monte une équipe de photographes afin de rendre compte des activités de l'armée de l'Union dans la guerre de Sécession et les munit de chambres noires transportables qui se trouvent souvent sur le site choisi dès qu'il est possible à un observateur de parvenir sur le champ de bataille. Il ne renie pas le réalisme, photographiant des dépouilles isolées ou des champs de cadavres et produisant des clichés en noir et blanc qui révèlent l'horreur de la guerre aussi cruellement que les cameramen d'aujourd'hui. L'essayiste américain Oliver Wendell Holmes commente ainsi les images des tués prises par les photographes de Brady, Alexander Gardner et James F. Gibson, à Antietam en 1862 : « *Que ceux qui veulent savoir ce qu'est la guerre regardent cette série d'images.* » Le *New York Times* écrit : « *M. Brady a fait ce qu'il faut pour nous rendre palpable la terrible réalité et la gravité de la guerre. S'il n'a pas rapporté les corps jusque devant notre porte, ils [les photographes] ont fait là quelque chose de semblable.* »

La photographie à la plaque au collodion humide reste pourtant essentiellement statique. L'appareil est fragile et le temps d'exposition, très long. Il ne peut répondre à la demande d'images prises sur l'instant pour lesquelles il a paradoxalement stimulé l'appétit du public. Lorsque la plaque humide fait place à la plaque sèche, puis à la « *chambre* » approvisionnée avec de la « *pellicule* » en Celluloïd, les photographes de guerre s'efforcent de se rapprocher au maximum de la scène et du moment du combat. Au début de la Première Guerre mondiale, les professionnels qui ont les nerfs assez solides pour prendre les risques nécessaires sont équipés de façon à prendre de vrais clichés de combat. Les amateurs aussi. La miniaturisation des appareils, tels que le « *box Brownie* » ou les modèles « *pocket* » encore plus compacts, permet aux combattants de saisir des scènes en pleine action. Des exemples de ce travail ont survécu dans les albums photographiques conservés par des officiers des *1st Cameronians* et du *11th Hussars* sur le rôle joué par le Corps expéditionnaire britannique lors des premières phases de la guerre entre août et novembre 1914.

Ces prises de vue sont désapprouvées par le haut commandement, qui craint, au cas où les pellicules tomberaient aux mains de l'ennemi, que celui-ci n'en tire de précieux renseignements. La photographie privée, comme la tenue de journaux intimes, est donc interdite. Il en résulte que les photos personnelles prises sur tous les fronts, quelles que soient les phases de la Grande Guerre, sont très rares. Cet événement d'une importance historique majeure, impliquant environ 25 millions d'hommes, ne donne pas d'autres archives photographiques que celles prises par les photographes officiels, soumis à la censure la plus rigoureuse. Il existe de bons clichés du front occidental ou d'autres théâtres d'opérations — on en verra certains dans cet ouvrage — mais, dans l'ensemble, les archives photographiques de la Grande Guerre sont particulièrement banales et répétitives.

Ce n'est pas le cas des peintures et des dessins, du moins d'origine britannique. Grâce à l'intelligente décision d'employer les meilleurs artistes britanniques comme « *artistes de guerre* » officiels, et de les rémunérer de façon telle que leurs travaux deviennent propriété de l'Etat, les musées publics anglais, notamment l'*Imperial War Museum*, possèdent une superbe collection des meilleurs tableaux britanniques de la première moitié du XX^e siècle (système repris lors de la Seconde Guerre mondiale) : des œuvres d'artistes comme les frères Nash, Eric Kennington, Anthony Gross, Eric Ravilious, Henry Moore et d'autres maîtres de cette période.



« Into the Trenches ». Crédit : Eric Henti Kennington (1917).

La censure, également appliquée pendant la Seconde Guerre mondiale, se trouve indirectement contournée par d'autres moyens. Le cinéma, devenu entre-temps le plus important support de la culture populaire, est reconnu par tous les gouvernements des pays belligérants, de 1939 à 1945, comme un puissant moyen de propagande en faveur de l'effort de guerre. Les films parviennent à échapper à la censure à laquelle reste soumise la photographie. La Grande-Bretagne et l'Allemagne forment des unités spéciales de cinéastes-reporters de guerre. Aux États-Unis, Hollywood est réellement mobilisé comme soutien de l'effort patriotique. Les réalisations affichent une qualité variable.

Les Britanniques produisent une grande quantité de documentaires officiels et des films de fiction semi-officiels. Les Allemands concentrent leurs efforts sur les documentaires qu'ils produisent en grande quantité, et plusieurs centaines de cameramen, incités à filmer en première ligne, sont tués au combat. Hollywood choisit de mettre le film de fiction au service de la guerre, mais de façon très imaginative. Le grand metteur en scène John Huston filme en Technicolor les attaques des Japonais sur l'île de Midway, dans le Pacifique, le 4 juin 1942, tandis qu'un autre réalisateur, Billy Wilder, filme les missions de combat pour rendre compte de la réalité de l'offensive de bombardement stratégique sur l'Allemagne.

Joseph Goebbels, ministre allemand de la Propagande, tout en donnant aux opérateurs l'ordre de toujours filmer les troupes d'assaut avançant de gauche à droite car l'ennemi russe est à l'est, décrète que les morts allemands ne doivent jamais être montrés à l'écran. En 1943, la propagande nationale-socialiste atteint son apogée avec 15 000 reporters filmant, photographiant ou écrivant sur les victoires allemandes du front oriental alors que, précisément, ce front est rompu. En septembre 1943, le président Roosevelt lève l'interdiction de montrer des soldats américains tués, de façon à décourager le public d'émettre des commentaires ironiques sur les clichés publiés. Peu de temps après, le magazine *Life* publie une photo montrant des cadavres de *marines* sur la [plage de Buna](#), dans le Pacifique. Et l'on peut même voir des vers sur l'un des corps.



Trois Américains morts sur la plage de Buna (1943).

L'échec relatif de la censure appliquée au cinéma influence rapidement la photographie statique pratiquée au front. Si la couverture des combats en Corée (1950-1953) reste soumise aux règles de la Seconde Guerre mondiale, celles-ci ne peuvent plus s'appliquer aux très nombreux autres conflits qui naissent dans le sillage de la Guerre mondiale, notamment la guerre civile chinoise de 1946 à 1949 et la guerre d'Indochine menée par les Français de 1946 à 1954. La guerre indochinoise devait donner lieu aux images les plus saisissantes de l'ère « *post-censure* », la plupart signées du photographe Robert Capa, dont la vie résume celle du reporter de guerre moderne. Il se fait internationalement connaître par ses photos de la guerre d'Espagne. Son cliché d'un soldat républicain pris au moment où il est touché à mort reste une des photos de guerre les plus célèbres (même si ce n'est peut-être pas ce qu'elle prétendait être). Correspondant de guerre officiel lors de la Seconde Guerre mondiale, il réussit à rapporter d'Omaha Beach les photos les plus connues du débarquement du 6 juin 1944. Enfin, comme photographe indépendant, il a signé une série d'images saisissantes du conflit franco-vietnamien avant d'être tué dans sa quête de la réalité photographique.



Débarquement du 6 juin 1944. Crédit : Robert Capa.

À l'époque où l'Amérique se trouve engagée dans le conflit du Vietnam, en 1965, la télévision s'est imposée. Les généraux ne se rendent pas compte de l'impact que celle-ci peut avoir sur l'électorat américain en livrant, dans tous les foyers, des images animées de la guerre et les équipes de prises de vues semblent autorisées à agir avec une étonnante liberté. Ce comportement gagne aussi les photographes, désormais équipés de pellicules plus rapides et d'appareils compacts très perfectionnés, capables de prendre des séries de photos à grande vitesse en couleur comme en noir et blanc. Ils sont partout, sautant dans les hélicoptères, vivant et parfois mourant avec les marines et les GI sur les lieux de combat. Les statistiques parlent : 133 photographes, contre 45 reporters, sont tués au combat lors des divers conflits indochinois. La plupart sont en free-lance, prêts à prendre tous les risques pour rapporter l'image du combat la plus étonnante, et ils en paient le prix. Au cours des premières années, les journaux et les magazines pratiquent une sorte d'autocensure, mais après la publication de l'histoire et des photos du massacre de My Lai à la fin de 1969, un an après l'événement, tout change.

John Keegan

DE LA GUERRE

Anatomie de la bataille
L'art de commandement
Histoire de la guerre.

Présentation
d'Arnaud Blin



PERRIN

La photo de guerre est une vocation à risque. Les pertes enregistrées parmi les photographes excèdent généralement celles des unités d'infanterie. Pourtant, les risques ne sont pas dissuasifs. Il semble même qu'il y ait une inépuisable réserve de jeunes hommes, et aujourd'hui de jeunes femmes, prêts à s'exposer à des formes de danger absolu, afin de fournir au public des images en temps réel de ce que la volonté de combattre de certains États et, de plus en plus, d'organisations non étatiques laisse présager. La photo de guerre a commencé simplement comme un moyen d'archiver visuellement certains aspects de la réalité de la guerre. Au cours du XX^e siècle, elle a acquis une dimension idéologique, de nombreux photographes cherchant à définir les guerres, notamment celles qui opposent les États aux mouvements populaires et à ceux dits « *de libération* », comme d'injustifiables exercices du pouvoir des forts contre les faibles. Plus

récemment, alors que les mouvements de libération nationale ont perdu beaucoup de leur crédibilité politique, la photo de guerre est parfois devenue, dans les mains de certains professionnels, un nouvel élément de la poursuite du sensationnel. Le désir de fixer le souvenir de cette réalité sous la forme d'images a peut-être échoué à dissuader l'humanité de recourir à la violence, et cet échec se répétera, mais le souvenir lui-même est bien présent pour être vu et lu.

John KEEGAN