

L'écriture visuelle du désastre : les ambiguïtés de la guerre d'Irak.
The visual writing of disaster: the ambiguities of the war in Iraq.

BOUSSAADA Safa ★¹

¹ E.S.A.C., Université de Carthage, Tunisie. **E-Mail:** safaboussaada@gmail.com

Reçu le: 30 /04 / 2022

Accepté le: 27 /05 / 2022

Publié le: 10 /06 /2022.

Résumé : L'usage de la photographie, qui changera la vision des masses sur le monde, illustre un changement des sensibilités avec le tournant dans l'ère moderne du XXe siècle. Certes, la guerre d'Irak (2003-2011) ouvre une nouvelle ère du reportage photographique dans laquelle les photographes et les reporters sont tenus à distance des combats : il faut désormais éviter coûte que coûte la diffusion de vues violentes pouvant choquer ou inquiéter les opinions publiques et ainsi discréditer les actions militaires. Mais aussi, il faut souligner que la propagande de guerre était prédominante durant cette période. Elle fait partie de la guerre psychologique destinée à décourager et à démoraliser l'ennemi. Cependant, lorsqu'elle s'adresse à ses propres citoyens, elle vise à obtenir leur soutien pour la guerre, à les mobiliser pour le combat et à créer une attitude négative ou hostile envers le groupe opposé. La propagande met l'accent sur les segments d'information qui soutiennent l'opinion souhaitée et supprime ou laisse complètement de côté tout contenu contraire à ses objectifs.

Mots clés : Photographie, Documentaire, Photographe de guerre, Image, Narrativité cinématographique, Arts visuels, Guerre d'Irak.

Abstract : The use of photography, which will change the view of the masses on the world, illustrates a change in sensibilities with the turn into the modern era of the 20th century. Admittedly, the Iraq war (2003-2011) opened a new era of photographic reporting in which photographers and reporters were kept away from the battles: it was now necessary to avoid at all costs the dissemination of violent views that could shock or worry the public opinion and thus discredit military actions. But also, it should be noted that war propaganda was predominant during this period. It is a part of psychological warfare designed to discourage and demoralize the enemy. However, when directed at its own citizens, it aims to gain their support for war, to mobilize them for battle, and to create a negative or hostile attitude towards the opposing group. Propaganda emphasizes segments of information that support the desired opinion and removes or completely leaves out any content contrary to its objectives.

Keywords: Photography, documentary, Cinema, War photographer, Image, Cinematographic narrative, Visual arts, Iraq war.

★ *Auteur expéditeur :* Safa BOUSSAADA

Email : safaboussaada@gmail.com

Introduction

Certes, la photographie ne fut pas une invention de plus. Comme de nos jours celle d'Internet, l'invention de la photographie provoqua un enthousiasme sans mesure. Brusquement, la réalité s'imposait comme référence directe de l'image. L'homme n'avait plus à intervenir : « La photo, écrit Roland Barthes, adhère à la réalité ». (Melot, 2007, p. 95).

Actuellement, la photographie documentaire connaît ses jours de gloire en devenant par la succession des événements, une passion pratiquée par plusieurs photographes de tous les âges.

Toutefois, la photographie de guerre n'a pas toutes les qualités que nous voulons bien lui prêter. Son côté esthétique peut déranger et la rendre moins efficace dans sa mission. De plus, elle ne peut évidemment pas être le remède miracle contre la guerre et les événements des temps modernes. Mais elle n'est pas non plus le miroir de la réalité comme beaucoup de monde était prêt à le croire durant les événements récents. Plusieurs interrogations relatives à notre époque viennent remettre en cause son pouvoir et le rôle du photographe ; puisque notre société serait devenue une société du spectacle. Celle-ci, dirigée par les grands médias, transformerait la guerre en spectacle et les spectateurs seraient moins touchés par les images.

Par contre, cela n'empêche pas qu'aujourd'hui, nous avons encore énormément besoin de témoigner des faits de guerre qui tourmentent nombre de pays. Au-delà des événements qui sont couverts par l'actualité contemporaine, le reporter de guerre peut documenter des faits qui ne sont pas présentés dans la presse, ou ceux dont ils ont arrêté de parler, c'est pour cela que nous allons évoquer la couverture médiatique et visuelle de la guerre d'Irak qui a commencé officiellement le 20 mars 2003 avec l'invasion de l'Irak par la coalition dirigée par les États-Unis contre le Parti Baas de Saddam Hussein. L'invasion a entraîné la défaite rapide des troupes irakiennes, à l'arrestation et à l'exécution de Saddam Hussein et la formation d'un nouveau gouvernement.

Certes, pendant cette guerre, la censure, de l'autocensure et de la propagande étaient omniprésentes. Même si la technologie de l'information d'aujourd'hui est bénéfique et que la familiarité avec la guerre a changé, ce problème fondamental reste dominant. Cela nous mène à poser ces questionnements : jusqu'où peut-on aller sans choquer ni embellir les faits ? Le cliché photographique, doit-il expliquer le texte et illustrer l'écrit ou fournir d'autres informations ? Sans parler des contingences techniques.

Dès lors, quel cliché photographique choisir parmi les centaines de clichés qui arrivent chaque jour dans les rédactions ? Certaines personnes choisissent leur parti-pris éditorial, qui se base sur le fait d'être pour ou contre une guerre quelconque. D'autres s'interrogent et discutent en posant cette question : où s'arrêter en termes de droit international humanitaire, de droit à l'image, de respect de la vie privée et de la vie privée.

Avant de répondre à ces questionnements, nous pouvons donner l'exemple du président américain George W. Bush qui a demandé aux médias américains de ne pas montrer le genre de clichés qui a été publié en 1943 à l'ère du président Franklin D. Roosevelt (La photographie qui a été publiée par le magazine *Life* montrant un des premiers clichés d'un cadavre américain. Le soldat américain avait péri sur une plage de Papouasie-Nouvelle-Guinée.)

De ce fait, Laurent Gervereau, qui est le directeur de la revue *L'Image*, a distingué deux types de clichés photographiques. Certaines sont singulièrement pauvres et ne se comprennent que par leur commentaire, qui souvent les détourne. D'autres, au contraire, restent des figures à interprétation réflexive, liées à l'évolution de l'image au travers des siècles et des guerres.

Titre: L'écriture visuelle du désastre: les ambiguïtés de la guerre d'Irak.

Ainsi, il révèle que notre culture visuelle encode de telles figures de guerre. Mais les civils veulent ignorer le fait que la guerre transcende les règles sociales de la paix. La souffrance des blessés, des morts, des décombres et des civils semble être une icône tellement intolérable.

1. La documentation visuelle de la guerre :

Tout d'abord, durant cette période, la photographie a commencé à documenter la guerre du Golfe, comme un simple moyen d'archiver visuellement certains aspects de la réalité de la guerre comme les différentes actions de Saddam Hussein ou le regroupement des troupes militaires.

Par la suite, elle a rapidement acquis une dimension idéologique et politique et a participé au combat contre les atrocités de cette guerre. Cependant, cette documentation de la guerre soulève quelques interrogations quant aux moyens mis en œuvre et quant à son efficacité par rapport aux objectifs qu'elle se fixe.

En commençant par l'invasion du Koweït jusqu'à la condamnation de cette invasion par l'ONU, plusieurs photographies ont régné sur toute cette période, où la photographie était présentée « comme un certificat de présence, le gage que quelqu'un a bien été là et que quelque chose s'y est bien passé. (Barthes, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, 1980) ». De ce fait, le mode d'être spatio-temporel de la photographie, dont Roland Barthes considère dans un essai antérieur qu'elle « constitua une mutation décisive dans l'économie de l'information (Barthes, *Rhétorique de l'image*, 1964) » lui donne une fonction paradoxale : elle fait voir le passé à un œil qui le voit au présent puisqu'on ne saurait voir qu'au présent. Outre le fait que les photographies fixent le temps et figent le mouvement, ce rapport particulier à l'expérience temporelle, qui consiste à montrer du passé au présent, a conduit bien des commentateurs à la relier à la mort et à la pétrification. « La mort est l'Eidos de la photographie (Barthes, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, 1980) ».

En somme, la photographie serait un déni de l'immortalité. Mais alors, si tel est bien un trait fondamental de ce médium, si chaque photo d'un être humain ou d'un paysage est toujours déjà annonciatrice de sa disparition, que dire de particulier à propos des photographies de catastrophes et de guerres ? Est-ce que la photographie de guerre forme une catégorie à part ? Si oui, en quoi cette pratique est différente des autres ?

C'est pourquoi que le fait de poser cette question, paraît traduire une sorte de malaise général ressenti face au monde d'images qui nous encercle. « Plus précisément, nous éprouvons le sentiment diffus d'un décalage radical entre le flux d'images portant sur le tragique de la réalité et notre capacité, justement, à réagir de manière adéquate à la représentation de ce tragique, que ce soit sur le mode émotionnel, pratique, éthique ou politique. (Solomon-Godeau, 2014) ».

Pourtant, ce n'est que depuis une dizaine d'années que nous nous sommes interrogés sur la relation problématique entre la représentation photographique et le fait de catastrophe, envisagé presque comme une abstraction.

Néanmoins, durant la Première Guerre mondiale, la violence semble avoir été délibérément oubliée par la presse illustrée alors qu'elle suit par exemple les visites effectuées par le président américain Bush aux troupes américaines au cours de l'opération tempête du désert en 1991.

L'omniprésence des chefs des armées dans les photographies est saisissante. Ils étaient souvent représentés observant le déroulement des opérations à la jumelle, consultant des cartes avec leur état-major ou dirigeants, passant les troupes en revue. Nous apercevons ensuite l'apparition de photographies montrant les conditions de vie des soldats et le quotidien du campement.

Titre: L'écriture visuelle du désastre: les ambiguïtés de la guerre d'Irak.

Enfin, de très nombreuses pages sont également consacrées aux armes : blindés, marine et surtout aviation, qui constitue, sur le plan tactique comme sur le plan visuel, l'élément le plus nouveau du conflit et procure une iconographie abondante, valorisante et peu sanglante.

Certes, la guerre du Golfe ouvre une nouvelle ère du reportage photographique dans laquelle les photographes et les reporters sont tenus à distance des combats : il faut désormais éviter la diffusion de vues violentes pouvant choquer ou inquiéter les opinions publiques et ainsi discréditer les actions militaires.

Donc, d'une part, cette guerre virtuelle va être pauvre en images et d'autre part, elle va transformer le métier de photographe de guerre en instaurant un nouveau style de reportage basé sur la récupération à tout prix d'images, même de médiocre qualité. Le photographe documentaire devient alors parfois un homme d'affaires avisé et peu scrupuleux.

Sans compter que l'image est une des notions philosophiques les plus problématiques avec des enjeux souvent déterminants pour l'actualité. Aujourd'hui, nous pouvons facilement parler de « guerre des images » en considérant, selon les situations, celles-ci comme des armes exhibées, interdites, trafiquées ou stratégiques. Elles tendent même à devenir un instrument de domination dans l'inégalité entre les puissances productrices de nouvelles technologies et le reste du monde. N'a-t-on pas vu, par exemple, dès le début de la deuxième guerre du Golfe interdire la diffusion de la chaîne télévisée arabe al Jazeera aux Etats-Unis et dans certains pays européens ? Ce qui a donné lieu, de part et d'autre de la planète, à une autre guerre des images, celle de la surinformation imagée et personnalisée sur Internet.

Il n'est qu'à revisiter l'histoire des sociétés à n'importe quelle époque pour mesurer la force de l'image dans bien des domaines, notamment religieux et politique. C'est dire combien l'image est au cœur des polémiques quant à son pouvoir sur les représentations et à ses effets sur l'opinion. Pourquoi s'étonner, aujourd'hui, de sa prolifération et de ses usages, quand on se rend à l'évidence que depuis toujours, tout peut faire une image, à commencer par nous-mêmes, prisonniers de nos propres représentations et de celles que les autres se font de nous ? L'image de soi est irrémédiablement liée à celle du schéma corporel, qui permet la perception de l'organisation du corps et, par la même, l'exécution et la coordination de nos mouvements.

Mais aussi, il faut souligner que la propagande de guerre était prédominante durant cette période. Elle fait partie de la guerre psychologique destinée à décourager et à démoraliser l'ennemi. Cependant, lorsqu'elle s'adresse à ses propres citoyens, elle vise à obtenir leur soutien pour la guerre, à les mobiliser pour le combat et à créer une attitude négative ou hostile envers le groupe opposé. La propagande met l'accent sur les segments d'information qui soutiennent l'opinion souhaitée et supprime ou laisse complètement de côté tout contenu contraire à ses objectifs.

2.Clichés Photographiques des soldats mutilés

Depuis le début de la guerre d'Irak en mars 2003, le gouvernement américain a été contraint de convaincre l'opinion publique de la réalité d'une « guerre propre ». Cependant, à mesure que les pertes augmentent, la question de la visibilité des blessés de guerre se pose. Décrits comme des héros au combat, les soldats mutilés rappellent au pays un sacrifice auquel il devra nécessairement faire face un jour. Ainsi, de la grande guerre au conflit en Irak, nous allons s'interroger sur la place de l'iconographie des blessés de guerre au XX^e siècle. La guerre d'Irak marque le retour dans la

Titre: L'écriture visuelle du désastre: les ambiguïtés de la guerre d'Irak.

société étasunienne du vétéran blessé de guerre (handicaps lourds mais moins visibles, coûts vertigineux de la santé, syndrome de stress post-traumatique ou dépression).

Depuis le début de l'offensive en Irak en mars 2003, dans une nation qui aura mis presque dix ans à soigner l'humiliation de sa défaite au Vietnam, un nouvel intérêt médiatique pour la mutilation de guerre et la question des vétérans s'est créé : cette visibilité de corps déchiquetés, abîmés, dans une nation habituée au langage officiel calmant, mérite d'être relevée.

Par ailleurs, y a-t-il eu de véritables changements dans la manière de montrer le handicap de guerre, depuis le terrible écrasement des corps dans le carnage de la Première Guerre mondiale, les héros déchiquetés sur les plages de Normandie, les vétérans du Vietnam abandonnés dans des hôpitaux militaires ? La question se présente ainsi : puisque les troubles issus de la guerre qui marquent aussi le corps, vont être des problèmes gênants dans les sociétés occidentales et font partie d'une série de représentations sur lesquelles il convient de se remettre en question, en analysant la mise en scène visuelle dans les images qui en sont réalisées.

Ces interrogations sur les nouvelles manières de faire la guerre sont le sujet d'un article rédigé par la sociologue Valérie Gorin qui s'intitule « *From the Great War to the Iraq war: Pictures of mutilated soldiers, from forgotten body to rehabilitation* », où elle donne l'exemple d'un reportage paru dans la revue *National Geographic* en décembre 2006 : Construit en deux parties (le moment de la blessure et la rééducation), le reportage est une véritable admiration pour la médecine militaire.

Il peut être surprenant que de tels reportages existent dans des revues habituellement réservées aux sujets ethnographiques ou anthropologiques, mais cela ce reportage révèle aussi un souci évident pour l'attitude de l'être humain durant les combats, une culture guerrière et les valeurs traditionnelles telles que le courage et la fraternité.

De plus, elle nous indique dans sa recherche concernant le reportage photographique de *National Geographic* que « sur une vingtaine de pages s'étalent ainsi les efforts héroïques des médecins qui tentent de stabiliser les patients dans les hélicoptères ou sur les tables d'opération : visages grimaçants, couverts de poussière et de sueur, masques chirurgicaux, l'univers visuel est celui de la médecine urgentiste.

En effet, le reportage met en valeur le retour des blessés aux États-Unis, pour être rééduqués dans divers centres spécialisés en orthopédie ou en neurologie, tel que le *Walter Reed Army Medical Center* à Washington.

À côté du personnel médical surgissent des figures plus intimes, comme la famille, les parents, la femme compatissante, les enfants curieux. Aux blessures ont succédé les soins : chirurgie réparatrice, physiothérapie, musculation et prothèses hypersophistiquées.

En tout, l'intégralité des photographies est le produit de James Nachtwey, grand photographe de guerre qui couvre les conflits depuis plus de 20 ans. « À travers son regard de spécialiste, utilisant subtilement les angles de prises de vue inclinés pour jouer sur les lignes brisées, l'urgence de l'instant, les couleurs épurées du noir et blanc, se décline une mise en scène au ton très patriotique, dont les gros plans sur les crispations de souffrance des visages ou la volonté des corps qui essaient de remarcher s'articulent autour d'une symbolique : l'héroïsme.» (GORIN, *De la Grande Guerre à la guerre d'Irak : photographies de soldats mutilés, entre corps abandonné et réhabilitation*, 2010, p. 10).

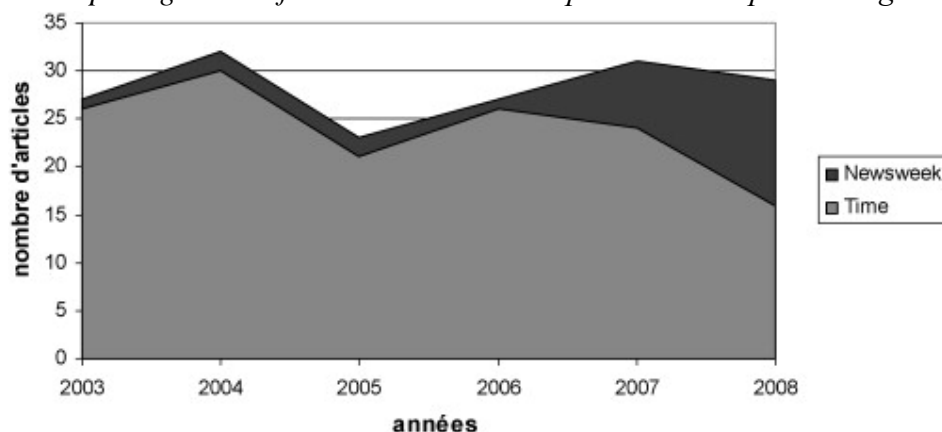
Alors que la guerre est encore en cours, le nombre de reportages consacrés aux blessés de guerre est en augmentation, dans la presse magazine (Fig. 2) et quotidienne (Fig.3) (*Afin d'établir*

Titre: L'écriture visuelle du désastre: les ambiguïtés de la guerre d'Irak.

ces statistiques, nous avons procédé à une enquête par mots-clés, en tapant *Iraq veterans* sur les bases de données des deux magazines d'actualité internationale (*Time* et *Newsweek*) et les cinq quotidiens les plus diffusés aux États-Unis (*New York Times*, *Washington Post*, *Chicago Tribune*, *Los Angeles Times* et *Boston Globe*) (GORIN, De la Grande Guerre à la guerre d'Irak : photographies de soldats mutilés, entre corps abandonné et réhabilitation, 2010). : deux pics médiatiques peuvent être observés sur ces courbes : tout d'abord, lors de l'élection présidentielle de 2004, le candidat démocrate vétéran du Vietnam, John Kerry, a relancé une comparaison des deux conflits.

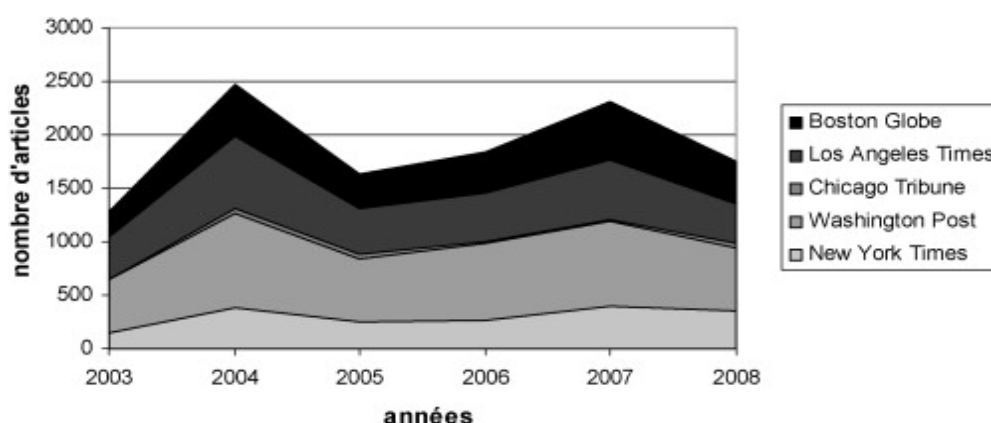
L'année 2007 a également été caractérisée par une multiplication des reportages suite à la situation catastrophique sur le terrain en Irak, notamment du fait de la recrudescence des attentats terroristes, de l'enlisement de l'armée américaine et des critiques croissantes à l'encontre de l'administration Bush en fin de ce mandat.

Figure N° 2. Reportages relatifs aux vétérans d'Irak parus dans la presse magazine



Source : (GORIN, De la Grande Guerre à la guerre d'Irak : photographies de soldats mutilés, entre corps abandonné et réhabilitation, 2010), « *De la Grande Guerre à la guerre d'Irak : photographies de soldats mutilés, entre corps abandonné et réhabilitation* », ALTER.

Figure N° 3. Articles relatifs aux vétérans d'Irak parus dans la presse quotidienne.



Source : (GORIN, De la Grande Guerre à la guerre d'Irak : photographies de soldats mutilés, entre corps abandonné et réhabilitation, 2010), ALTER.

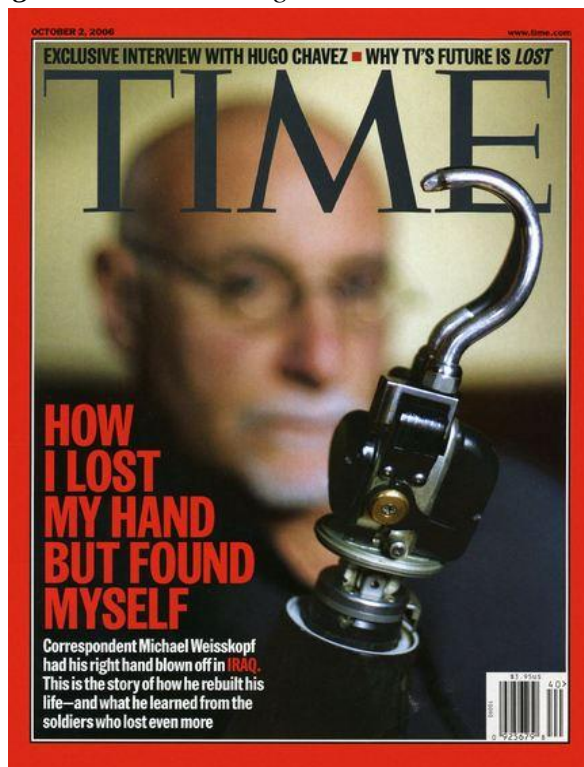
Titre: L'écriture visuelle du désastre: les ambiguïtés de la guerre d'Irak.

La volonté des médias est de reconnaître les sacrifices de ces individus, d'où la nation ne doit pas répéter les mêmes erreurs qu'avec la génération du Vietnam.

Aussi, revenons aux reportages photographiques dans les deux journaux de référence qui sont le *New York Times* et le *Washington Post* qui ont marqué un intérêt manifeste pour les soldats de guerre. L'image photographique de James Nachtwey (voir fig.4) montre que le travail sur le handicap et les accidents de guerre est une réaction délibérée de la rédaction du magazine suite à un incident particulier le reporter Michael Weisskopf a perdu sa main droite par l'explosion d'une grenade le 10 décembre 2003. Il suivait les troupes américaines lors de l'opération militaire *Iraqi Freedom*. Il se trouvait à bord d'un blindé militaire, avec à ses côtés le photographe James Nachtwey, qui travaille occasionnellement pour le *Time*. La mutilation de Weisskopf provoquera donc un choc à plusieurs niveaux : tout d'abord chez Nachtwey, lui-même blessé au ventre et aux jambes, puis au sein de la rédaction du *Time*, qui voit ainsi les dommages collatéraux qu'elle s'applique à rapporter, soudain surgir parmi ses collaborateurs.

En effet, le fruit du travail des deux hommes paraîtra dans le *Time* le 2 octobre 2006, qui choisira d'illustrer la photographie en très gros plan de la prothèse de Weisskopf. L'angle de prise de vue choisi par James Nachtwey montre en avant plan le crochet en métal qui remplace désormais la main droite du journaliste, dont le visage est flouté en arrière-plan. D'emblée, le ton est donné : l'article, intitulé *How I lost my hand but found myself* et écrit par Weisskopf, revient sur le long calvaire qu'il a subi, mais surtout sur le sens profond qu'il a donné à son handicap en se redécouvrant comme homme, à travers son parcours et celui des soldats qu'il a rencontré durant son travail.

Figure N° 4. *Time Magazine.* ©James Nachtwey.



Source : (GORIN, De la Grande Guerre à la guerre d'Irak : photographies de soldats mutilés, entre corps abandonné et réhabilitation, 2010), ALTER.

3. *Le contrôle des militaires*

Pendant la Seconde Guerre mondiale, les photographes étaient moins en mesure de montrer la souffrance des attaques ennemies. Les photographies qui montrent la destruction et la souffrance ont été censurées. Nous remarquerons que, selon la même logique de guerre, les télévisions n'ont diffusé aucune image de cadavre des attentats de New-York en 2001.

Au contraire, pendant la guerre du Vietnam, les photojournalistes ont profité de conditions exceptionnelles pour exercer leur métier : liberté de mouvement, facilité de présence sur le front. Plusieurs photographies, dont certaines, comme la petite fille nue courant sur une route après un bombardement au napalm, sont devenues des images symboles et ont ému l'opinion américaine. Certains photographes prétendent même que leur travail a contribué à l'arrêt de la guerre.

Dès lors, les militaires retiendront la leçon et vont verrouiller l'accès aux images dans les guerres suivantes. Pendant la guerre du Golfe, les services des armées empêchaient les photographes de se rendre sur les lieux des combats. Par conséquent, la plupart des photographies qui sont apparues étaient des photographies autorisées et il y avait un manque d'images des victimes ce qui permis de répandre dans l'opinion publique la croyance en la « propreté » de la guerre. À l'occasion de la seconde guerre du Golfe, les photographes étaient encadrés et implantés dans des unités militaires.

Toute personne impliquée dans un conflit reconnaît l'impact de la photographie et tente de contrôler les accès, en manipulant les photographes pour que leurs images influencent l'opinion publique. Prenons l'exemple du cas emblématique qui est celui du faux charnier de Timisoara (C'est l'histoire de fausses informations diffusées sur les victimes de la répression du régime communiste de Roumanie dirigé par Nicolae Ceausescu en décembre 1989, au début de la révolution roumaine de 1989.)

« Le scandale n'est plus aujourd'hui dans l'atteinte aux valeurs morales, mais dans l'atteinte au principe de réalité. Ce qui a profondément scandalisé dans l'épisode de Timisoara, et qui infecte désormais toute la sphère de l'information du complexe de Timisoara, c'est la figuration forcée des cadavres, c'est la transformation des cadavres en figurants, qui transformait du même coup tous ceux qui l'ont vu et qui y ont cru en figurants forcés, eux-mêmes devenus cadavres dans le charnier de signes de l'information. L'odieux est dans la malversation du réel, il est dans le truquage de l'événement, dans la malversation de la guerre. Quelle parodie, quelle dérision dans les charniers de Timisoara par rapport aux véritables charniers de l'histoire ». (Baudrillard, 1991).

Nous retiendrons surtout que les images jouent désormais un rôle fondamental dans les guerres : il existe également une guerre des médias dans lesquels les images sont des « munitions émotionnelles » : il s'agit d'embrigader les spectateurs dans un camp et de les empêcher de réfléchir. Les émotions qui se dégagent de ces images nous empêchent de les regarder. Ils se présentent comme un résumé symbolique et expéditif qui fonctionne comme un stéréotype.

De plus, les autorités peuvent également faire preuve d'une volonté d'intimidation : photographes blessés par balles en Irak, assassinés enlevés, séquestrés. Cependant, le numérique offre la possibilité de transmettre rapidement des images d'endroits fermés et de contrer la propagande, ce qui nous mène à constater que certaines photographies de guerre embrigadent les spectateurs dans un camp et les empêchent de réfléchir.

Dans l'ensemble, l'image est une des notions philosophiques les plus problématiques avec des enjeux souvent déterminants pour l'actualité. De ce fait, nous pouvons parler de « guerre des images » en considérant, selon les situations, celles-ci comme des armes interdites, trafiquées ou

Titre: L'écriture visuelle du désastre: les ambiguïtés de la guerre d'Irak.

stratégiques. Elles tendent même à devenir instrument de domination dans l'inégalité entre les puissances productrices de nouvelles technologies et le reste du monde. Prenons l'exemple de l'interdiction de la diffusion de la chaîne télévisée arabe Al Jazeera aux États-Unis et dans certains pays européens dès le début de la deuxième guerre du Golfe. Ce qui a donné lieu, de part et d'autre de la planète, à une guerre des images, celle de la surinformation imagée et personnalisée sur Internet par exemple.

« Néanmoins, l'une des caractéristiques de l'image photographique est sa capacité à résister aux significations proposées par son ancrage textuel et discursif, à déborder ce cadre. C'est bien pourquoi, d'ailleurs, dans le cours des actions militaires menées par les États-Unis en Irak, il est officiellement interdit de faire paraître des photographies de soldats (américains, du moins) tués en opérations, et même, jusqu'à tout récemment, de reproduire l'image de cercueils recouverts du drapeau étoilé. Pas plus que ne sont permises les images des carnages dus à la guerre, représentant par exemple des corps démembrés ou en morceaux. (Solomon-Godeau, 2014) ».

Nous remarquons qu'il avait eu recours à un code de bienséance qui vérifie ce qui est acceptable et inacceptable dans les photographies de presse. La censure qui continue d'exister dans la pratique du photojournalisme, et l'autocensure implicitement soumise par les magazines et les journaux américains, évoquent que les autorités civiles et militaires américaines sont persuadées que certaines catégories de clichés photographiques peuvent avoir des conséquences indésirables, en l'occurrence, nourrir l'hostilité envers la guerre.

Dès lors, les reportages photographiques témoignent aussi d'une manière particulière de mettre en scène la mutilation, à travers le postulat du photographe de guerre, en explorant notamment les sens symboliques qui émergent de ces images.

Afin d'homogénéiser notre recherche, nous avons eu recours encore une fois aux analyses de la sociologue Valérie Gorin sur les reportages photographiques de guerre en Irak, où elle a travaillé sur les six reportages suivants, parus dans la presse magazine entre 2005 et 2008 : *The scars of Iraq (les cicatrices de l'Irak)*. Cette série de photographies en noir et blanc prise par James Nachtwey et paru dans *le Time* le 21 mars 2005. Ce travail a été réalisé dans deux hôpitaux militaires connus : le *Landstuhl Regional Medical Center* en Allemagne et le *Walter Reed* à Washington.

Il effectue un autre travail photographique qui s'intitule *How I lost my hand but found myself*, paru dans *le Time* le 2 octobre 2006, et un autre reportage s'intitulant *When war is over* paru dans *le Time* le 10 novembre 2006, qui est une synthèse des travaux de la photographe Lori Grinker, effectués pendant 15 années sur les invalides de guerre à travers le monde. Ce reportage ne s'intéresse pas uniquement aux vétérans étasuniens, mais prend en compte les anciens combattants d'une série de conflits du XXe siècle, de la Première Guerre mondiale à la guerre du Golfe, en passant par les conflits au Libéria, en Érythrée, au Sri Lanka, au Cambodge, etc.

Pour ce faire, l'ensemble de ces documents (80 pages) a été analysé par Valérie Gorin, au moyen du logiciel Atlas.ti (*logiciel informatique permettant l'analyse qualitative de documents écrits et audio-visuels, sous la forme d'une analyse de contenu thématique classique*), permettant ainsi de traiter une masse de données conséquentes, par une analyse semi-inductive guidée sur un ensemble de critères plastiques, iconiques et linguistiques. L'idée était de repérer le « paradigme indiciaire », ou en quoi l'image est le reflet d'un changement, son rapport éventuel avec un discours pré construit, l'apparition ou la disparition de certains signes, indiquant au-delà des sens de l'image d'éventuels changements dans les représentations sociales du handicap.

Titre: L'écriture visuelle du désastre: les ambiguïtés de la guerre d'Irak.

- Résultats généraux des analyses de Valérie Gorin sur les reportages choisis :

« Sur l'ensemble des éléments plastiques relevés, à savoir les angles, les cadres, les couleurs et les lignes directrices dans la composition des images, les photographies révèlent des tendances majoritaires. » (GORIN, *De la Grande Guerre à la guerre d'Irak : photographies de soldats mutilés, entre corps abandonné et réhabilitation*, 2010). Les invalides sont représentés de face dans plus d'un tiers des images (39 %), signifiant ainsi un individu placé au même niveau que la caméra, en tentant de lui rendre sa dignité sans sensation d'infériorité.

L'utilisation de prises de vue en plongée est présente dans 23 % des images, où nous remarquons souvent l'écrasement des corps. Des contre-plongées sont également utilisées 20 % des images. La plupart de ces photographies ont aussi des perspectives fuyantes, des lignes d'horizon instables, ce qui souligne l'urgence de l'instant de la blessure et le chaos dans lequel sont plongés les corps. Cependant, dans un tiers des cas (30 %), les lignes directrices dans la composition des images ont mis en valeur des individus dressés à la verticale, insistant sur leur aptitude à se tenir à nouveau debout, grâce à leurs prothèses.

L'usage du noir et blanc, dans 40 % des images, souligne aussi l'impression de tristesse qui anime les soldats, tout en esthétisant par les tons de gris le surgissement d'une telle contemplation du malheur des autres. Enfin, si les cadres oscillent entre gros plans sur les prothèses (18 %) et plans moyens permettant d'identifier les individus (20 %), c'est surtout l'usage des plans d'ensemble qui prédomine (26 %).

Dans 35 % des cas, les images présentent des individus amputés, soulignant le taux élevé de ce type de blessure en Irak : *le documentaire Alive Day Memories sur HBO, est un film documentaire télévisé de 2007 présentant des entrevues avec des amputés de la guerre d'Irak. Les vétérans racontent au producteur James Gandolfini la manière dont ils ont reçu leurs blessures et l'effet émotionnel que cela a eu sur eux. Le film relève ainsi que le taux d'amputation en Irak serait deux fois plus élevé que lors de la guerre de Sécession aux États-Unis entre 1861 et 1865.*

De plus, la présence d'un grand nombre d'amputés à l'image explique aussi la vue de nombreuses prothèses (20 %), dont la mécanique complexe nécessite toutefois des apprentissages longs et souvent assistés d'appareils électroniques (11 %).

Cette réalité thérapeutique se fait le plus souvent en milieu hospitalier (28 % des images), bien que les reportages mettent souvent l'accent sur des individus ayant regagné leur chez-soi (23 %) ou se déplaçant à l'extérieur (17 %), insistant donc sur l'autonomie retrouvée. Les cadrages ont été concentrés sur des individus seuls (40 % des images), interrogeant ainsi l'isolement ressenti par le handicap, mais aussi le courage qu'il faut à chaque individu pour affronter la vie après la blessure. La complexité des mutilations et la longueur des soins expliquent également la présence, dans 23 % des photographies, du personnel médical, infirmier ou éducateur, qui accompagne la rééducation.

Ainsi, les éléments symboliques présents à l'image soulignent également l'appartenance militaire de ces mutilés, avec force références à l'uniforme (27 %), au drapeau (17 %), mais également aux parades et autres commémorations (16 %), lieux de « monstration » privilégiés des invalides de guerre. Les photographes se sont aussi très peu intéressés aux blessures de guerre infligées à la population irakienne, notamment les enfants (5 %), pourtant largement médiatisés comme symboles des victimes de guerre innocentes.

La focale est donc recentrée sur la relation triangulaire de l'individu face à son handicap et la prise en charge par la figure rassurante du médecin (27 %), relativisant l'entourage familial à l'arrière-plan (7 %). Renforcé par le texte, qui met en avant le courage et la nécessaire étape de reconstruction (15 % des articles), à travers plusieurs récits de l'horreur de la blessure (14 %)

Titre: L'écriture visuelle du désastre: les ambiguïtés de la guerre d'Irak.

jusqu'à la victoire de la médecine militaire (11 %) et du chemin parcouru (12 %), le sentiment général qui prédomine est celui de l'espoir rendu possible par l'acharnement des uns et la volonté des autres (35 % des images).

Par conséquent, le terme rhétorique de « combat » souvent utilisé dans le texte, marque la lutte des esprits et des corps aux prises avec la mutilation, devant un pays qui veut se présenter à travers l'apparence typique des médecins et des centres de rééducation, chemin nécessaire vers la réhabilitation du sacrifice de ces hommes.

À travers le travail photographique que nous avons cité, nous constatons que le fait de représenter quelqu'un, c'est parler à sa place et faire entendre sa voix. La photographie documentaire, au contraire a souvent préféré l'exploration de la vie des hommes, des personnages qui appartiennent à des milieux inaccessibles pour faire entendre leurs voix. C'est pour cela que l'auteur du documentaire emploie l'image comme un geste consistant à rendre sensible notre monde réel, dans la mesure où les choses, les êtres, et les événements deviennent accessibles à notre perception. L'idée de photographier sans chercher systématiquement à contrôler la réalité est devenue dominante.

Nous avons remarqué aussi que la photographie de guerre bien précisément, représente le meilleur moyen pour faire passer des idées. Elle est destinée à faire réfléchir, dans le but d'éveiller les consciences. Étant considérée comme une pratique à portée collective, elle choisit l'individu comme sujet d'interrogation ultime d'où émerge le profil du photographe de guerre.

Certes, la photographie de guerre est saluée, sollicitée, appréciée, les photographes aussi. Seulement, leur situation est loin d'être glorieuse que la cause pour laquelle ils travaillent. Comme l'indique Pierre Bourdieu, le photographe est un personnage « individualiste », un indépendant qui « fauche les idées des autres et n'en sait pas coopérer (BOURDIEU, 1965) ». C'est d'abord à cette nature particulière, qu'il a attribué la désorganisation de la profession au genre de la photographie de guerre.

Toutefois, la photographie de guerre n'a pas toutes les qualités que nous voulons bien lui prêter. Son côté esthétique peut déranger et la rendre moins efficace dans sa mission. De plus, elle ne peut évidemment pas être le remède miracle contre la guerre, et les événements des temps modernes. Mais elle n'est pas non plus le miroir de la réalité comme beaucoup de monde était prêt à le croire durant la guerre en Irak. Plusieurs interrogations relatives à cette époque viennent remettre en cause son pouvoir et le rôle du photographe ; puisque notre société est principalement une société du spectacle. Celle-ci, dirigée par les grands médias, transformerait la guerre en spectacle et les spectateurs seraient moins touchés par les images.

Conclusion

Au terme de cette recherche, un tour d'horizon de la photographie documentaire a été effectué. À travers la première partie, nous avons tenté d'expliquer comment la guerre durant les années 90 était photographiée.

Nous avons tout d'abord bâti une histoire des représentations photographiques de la guerre. Nous avons remarqué que selon les époques, la censure, la propagande, les mœurs, les politiques du *laisser voir*, celles du *rien monter* des différences majeures existaient entre les différentes représentations des conflits.

D'ailleurs, un siècle avait passé et les usages de la représentation des conflits ont largement évolué tout au long de ce siècle. Ensuite, nous avons consacré une partie de notre

Titre: L'écriture visuelle du désastre: les ambiguïtés de la guerre d'Irak.

recherche à décrire le combat que mène la photographie documentaire pour sa visibilité qui est bien plus qu'une lutte pour un public ; c'est un acte politique comme nous l'avons montré dans quelques reportages photographiques : un choix logique afin de savoir comment la guerre dans le monde arabe était représentée puisque ce sont les photographes qui documentent l'horreur des conflits.

D'ailleurs, le mythe du photographe documentaire s'est alors imposé et nous avons essayé de démontrer à quel point cette profession était particulière, surtout lors de l'avènement du numérique où nous avons expliqué les impacts des nouvelles technologies sur la diffusion des images d'une part, et sur les événements socio-politiques d'autre part.

Nous avons par la suite défini que le fait de documenter ou témoigner de la richesse culturelle du monde, d'un monde juste au coin de la rue et pas nécessairement à l'autre bout de la terre, montrer les dysfonctionnements profonds et souvent invisibles, d'une société qui bien souvent exporte sa violence et ses problèmes ; constitue un défi permanent à l'éthique démocratique. Il reste à espérer que la photographie documentaire puisse elle aussi retrouver dans un environnement renouvelé sa fonction de dialogue et de changement social. La collaboration entre les professionnels et les amateurs est un parfait exemple. Pourtant, le documentaire se cherche activement, en exploitant avec audace les nouvelles technologies.

Ce travail nous a également permis de commencer à comprendre les raisons de ces prises de risque, d'où cette question se pose : pourquoi photographier la guerre ou les mouvements populaires ? À partir de ce constat, même si les difficultés du métier sont de plus en plus flagrantes, chaque photographe documentaire a foi en sa mission, celle de faire triompher la vérité.

Néanmoins, nous avons évoqué aussi que la photographie documentaire n'a pas toutes les qualités que nous voulons bien lui prêter, en montrant que son côté esthétique peut parfois déranger et la rendre moins efficace dans sa mission. De plus, elle ne peut évidemment pas être le remède miracle contre la guerre, ni le miroir de la réalité.

Beaucoup d'interrogations relatives à notre époque viennent remettre en cause son pouvoir et son rôle puisque notre société est devenue une société de spectacle. Celle-ci, dirigée par les grands médias, transformerait la guerre en spectacle, et les spectateurs seraient moins touchés par les images.

Nous allons conclure notre recherche par quelques questions critiques en rappelant que l'image est l'un des produits d'échange le plus courant dans notre monde. Mais alors que la photographie s'échange dans des proportions jamais atteintes, le documentaire photographique, bien qu'accessible mieux et plus que jamais par le biais d'Internet, ne semble au fond regardé que par une infime minorité de spécialistes et par une élite culturelle alors même que le genre se définit par une volonté démocratique. Il n'y a en matière de documentaire photographique aucune crise de l'offre, même si la qualité est variable ; il y a en revanche une crise de la demande. Qui veut, aujourd'hui, du documentaire ?

En définitive, à tous les niveaux, de la création de l'image jusqu'à sa diffusion, les différents acteurs ont le même objectif : que la photographie documentaire remplisse son rôle de témoin des événements internationaux cruciaux. De nombreux modèles et outils pour le rôle de l'image photographique dans le déroulement des conflits arabes ont été néanmoins étudiés et proposés par la recherche, et le sont encore aujourd'hui.

Bibliographie

- Auzou, P. (2013). Les larmes amères d'un GI. *Journal LE MONDE*. Consulté le 11 24, 2021, sur https://www.lemonde.fr/culture/article/2013/07/24/les-larmes-ameres-d-un-gi_3453123_3246.html.
- Barthes, R. (1964). Rhétorique de l'image. *Communication*(4), pp. 40-51. doi: <https://doi.org/10.3406/comm.1964.1027>
- Barthes, R. (1980). *La Chambre claire. Note sur la photographie*. Paris: Éditions du Seuil , Gallimard .
- Baudrillard, J. (1991). *La guerre du Golfe n'a pas eu lieu*. Paris: Galilée. Consulté le 02 25, 2022, sur <http://expositions.bnf.fr/presse/arret/10-3.htm>
- Bourda, O. (2015, février 26). Terminale S : Le Moyen Orient. "Je cogite donc je suis...". Récupéré sur <http://jecogitedoncjесuis.blogspot.com/2015/02/terminale-s-le-moyen-orient.html>
- BOURDIEU, P. (1965). *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*. Paris : les éditions de Minuit .
- Duff, G. (2019, août 29). The Secret War on Iraq, It's 2003 All Over Again. *New Eastern Outlook*. Consulté le 01 22, 2022, sur <https://journal-neo.org/2019/08/29/the-secret-war-on-iraq-it-s-2003-all-over-again/>
- Gervereau, L. (s.d.). LA LÉGENDE FAIT L'IMAGE ; L'IMAGE FAIT LES FAUSSES LÉGENDES. *Decryptimages apprendre à voir*. Consulté le 12 25, 2021
- Gilles Andréani, P. H. (2013). *Justifier la guerre ? De l'humanitaire au contre-terrorisme*. Paris: Presses de Sciences Po , 2 ème édition.
- GORIN, V. (2010). De la Grande Guerre à la guerre d'Irak : photographies de soldats mutilés, entre corps abandonné et réhabilitation. *Alter, Volume 4, Issue 1,*, pp. Pages 3-17., doi:<https://doi.org/10.1016/j.alter.2009.11.001>.
- GORIN, V. (2010). De la Grande Guerre à la guerre d'Irak : photographies de soldats mutilés, entre corps abandonné et réhabilitation. *Alter, Volume 4, Issue 1,*, pp. Pages 3-17. doi:<https://doi.org/10.1016/j.alter.2009.11.001>.
- Melot, M. (2007). *Une brève histoire de l'image*. Paris: éditions L'œil neuf.
- Pradervand, D. (2003). Images de guerre, guerre des images : les limites de l'information. *LE TEMPS*. Consulté le 11 18, 2021, sur <https://www.letemps.ch/monde/images-guerre-guerre-images-limites-linformation>
- Sagolj, D. (s.d.). Agence REUTERS.
- Solomon-Godeau, A. (2014). Photographier la catastrophe. (O. Journals, Éd.) *Terrain*(n° 54), 56-65. doi:<https://doi.org/10.4000/terrain.13962>