

La photographie documentaire : une écriture par l'image durant les deux guerres mondiales.

Documentary photography: writing through images during the two world wars.

Safa BOUSSAADA ¹,

¹ E.S.A.C. Université de Carthage, safa.boussaada@gmail.com

Recue: 30may2022

Accepter: 07june2022

Résumé:	<i>informations sur l'article</i>
<p><i>Dès ses débuts, la photographie a témoigné des conflits de la planète. Elle a ainsi constitué la mémoire visuelle de la multitude de guerres et d'atrocités du siècle dernier. Par son traitement singulier des horreurs et brutalités de la guerre, la photographie s'élève à une position esthétique et morale face à l'objet de la guerre. Certes, elle peut toujours servir à fortifier les valeurs de la nation par sa fixité et sa valeur de temps inscrit, elle contribue à dissocier la notion de groupe au profit de l'individu et à établir un rapport sensible à la vie et à la mort. La photographie a évidemment hérité de la guerre la rapidité du mécanisme et la pureté supposée des clichés, censés représenter la réalité sans failles, permettent à la photographie de guerre de se développer rapidement surtout durant les deux guerres mondiales.</i></p>	<p>Reçu 30...../05...../2020</p> <p>Acceptation 07...../06./2020</p> <p style="text-align: center;"><u>Mots clés:</u></p> <ul style="list-style-type: none"> ✓ Photographie de guerre ✓ Narrativité visuelle ✓ Historique ✓ Guerres mondiales
Abstract :	<i>Article info</i>
<p><i>From its beginnings, photography has borne witness to the conflicts of the planet. It thus constituted the visual memory of the multitude of wars and atrocities of the last century. Through its unique treatment of the horrors and brutalities of war, photography rises to an aesthetic and moral position in the face of the object of war. Admittedly, it can always be used to strengthen the values of the nation by its fixity and its value of inscribed time, it contributes to dissociate the notion of group for the benefit of the individual and to establish a sensitive relationship to life and death. Photography obviously inherited from the war the speed of the mechanism and the supposed purity of the images, supposed to represent reality without flaws, allow war photography to develop rapidly especially during the two world wars.</i></p>	<p>Received/...../2020</p> <p>Accepted/...../2020</p> <p style="text-align: center;"><u>Keywords:</u></p> <ul style="list-style-type: none"> ✓ War photography ✓ Visual Narrativity ✓ Historical ✓ World Wars

1. INTRODUCTION

Dès ses origines, la photographie a été définie comme un langage destiné à transmettre des informations par le biais des images qui doivent avant tout raconter quelque chose : c'est leur fonction première, en admettant que la valeur esthétique ne peut entrer en compte que dans un second temps.

Certes, avec l'émergence de l'essai photographique et pour la première fois dans l'histoire des médias, la photographie assume l'essentiel de la narration historique. D'après la théoricienne et photographe Gisèle Freund « la tâche des premiers reporters photographes de l'image était de faire des photos isolées pour illustrer une histoire. Ce n'est qu'à partir du moment où l'image devient elle-même l'histoire qui raconte un événement dans une succession de photos accompagnées d'un texte souvent réduit aux légendes seules, que débute le photojournalisme (FREUND, 1974, p. 107) ». Outre sa fonction narrative, nous nous trouvons en présence d'un autre élément paradoxal qui est le caractère émotif ou sensible : la multiplication de la présence humaine, l'atrocité de la souffrance et de la pauvreté, exigent une utilisation de la photographie en tant qu'outil de dénonciation sociale, où les photographes racontent une histoire, s'engagent et en font partie. Elle bénéficie ainsi d'une crédibilité certaine auprès du public. C'est pour cela qu'il faut s'interroger sur le rapport ambigu que la photographie documentaire entretient avec le réel.

Tout d'abord, la photographie a commencé à documenter la guerre de Crimée (1853-1856) comme un simple moyen d'archiver visuellement certains aspects de la réalité de la guerre. Ces clichés permettent de refléter ce qu'est la guerre dans son intégralité et non seulement quelques épisodes épiques romancés. On voit donc des moments d'attentes, de longues marches, des blessés se faisant soigner... Il faudra attendre les années 1860-1870 pour voir la photographie commencer à composer son propre discours. Le développement de la grande presse et les améliorations techniques lui offrent alors un large espace de diffusion et un moyen pour raconter la guerre. Par la suite, elle a rapidement acquis une dimension idéologique au cours du XXe siècle et a participé au combat contre les atrocités de la guerre, qui va peu à peu devenir un des sujets privilégiés du photoreporter, parce que ces actions permettent des images spectaculaires et que le public dans sa majorité, est attiré par celles-ci, comme l'indique Gisèle Freund « La photographie change la vision des masses. Jusqu'alors, l'homme ordinaire ne pouvait visualiser que les événements qui se passaient tout près de lui, dans sa rue, dans son village. Avec la photographie, une fenêtre s'ouvre sur le monde. Les visages des personnages publics, les événements qui ont eu lieu dans le pays même et en dehors des frontières deviennent familiers. Avec l'élargissement du regard, le monde se rétrécit. Le mot écrit est abstrait, mais l'image est le reflet concret du monde dans lequel chacun vit (FREUND, 1974, p. 102)».

En créant son propre discours, la photographie va accompagner et renforcer la nouvelle relation entre l'individu et la collectivité avec la guerre dans les sociétés occidentales, où cette fois-ci, ce sont l'individu et la victime qui sont héroïsés. De ce point de vue, les deux guerres mondiales marquent des étapes décisives : à côté de ce qui constitue l'ordinaire de

la guerre, nous commençons à montrer les cadavres, les blessés et leurs souffrances. De même que nous assistons à la fois à une explosion de la production artistique et à la montée en puissance de la photographie de guerre qui devient majoritaire dans les magazines en premier lieu.

2. Photographier la guerre durant la Première Guerre mondiale (1914-1918)

Certes, la Première Guerre mondiale, qui s'est déclenchée suite à l'assassinat de l'archiduc François Ferdinand d'Autriche à Sarajevo, a inauguré de nouvelles formes de combat d'une part, et de nouvelles représentations photographiques d'autre part, où les appareils deviennent plus petits et plus maniables et que des services photographiques se mettent en place dans de nombreux pays. En outre, les premiers moments de la guerre vis-à-vis de l'information étaient remarquables, comme l'explique Thérèse Blondet-Bisch dans *voir, ne pas voir la guerre* « Le dimanche 2 août 1914, alors que l'affiche de l'ordre de mobilisation générale des armées de terre et de mer par le décret du président de la République est placardée sur les murs de France, aucun photographe militaire ne semble y participer. (BLONDET-BISCH, 2001, p. 55)».

Sur ce plan, l'Allemagne devance la France, car dans chaque régiment, un reporter-photographe est présent pour adresser ses clichés à un service de propagande centralisé à Berlin. À partir du 15 janvier 1915, une publication mensuelle en six langues a vu le jour *Der Grosse Krieg in Bildern*. Les photographies proposées sont censées rassurer les populations. Face à cela, la presse française commence à s'indigner. Ainsi, le photographe Louis Meurisse, collaborateur et correspondant de journaux et revues du monde entier, adresse le 22 avril 1915 au ministre de la guerre une lettre où il sollicite l'autorisation de prendre des photographies de guerre. Son insistance auprès des autorités concernées était un déclencheur rapide pour la formation officielle du service photographique de l'Armée « SPA » qui a marqué un tournant décisif dans l'histoire de la photographie de reportage. Après huit mois du conflit, le ministère de la guerre, sur l'approbation du général commandant en chef des armées, en accord avec le ministère des affaires étrangères et le ministère de l'instruction publique et des beaux-arts, crée le « SPA » au sein du bureau des informations à la presse « BIP », où l'Etat sera le seul producteur et diffuseur des images de guerre. Autrement dit, le contrôle et la réglementation des usages photographiques reviennent à l'Etat. Dès novembre 1915, le lieutenant-colonel Dupuis, chef du bureau des informations de la presse, signe une note d'information qui définit la photographie et ses principaux objectifs, à savoir la propagande, l'histoire générale et les archives historiques. Il a insisté à ce que la propagande montre la bonne organisation de l'armée « En aucun cas la photographie ne devra porter atteinte à l'idéal patriotique français, à l'hégémonie du pays. Au contraire, elle devra les renforcer et les affermir. La patrie, le sens du devoir et l'honneur vont être les moteurs évidents du fonctionnement du SPA (BLONDET-BISCH, 2001, p. 56) ». Quant aux opérateurs, seuls porteurs d'une carte d'identité visée par le grand quartier général, qui est une structure de commandement des forces terrestres françaises, mise en

place le 28 août 1939. Cette structure a fonctionné jusqu'au 1er juillet 1940, seront accrédités à se rendre sur les zones de combats. Beaucoup d'entre eux sont blessés, car ils mènent les mêmes conditions de vie que les combattants. Leurs photographies sont développées et tirées sur les lieux dans des camions laboratoires, puis transmises au « SPA » qui exerce une censure pour les filtrer avant de les distribuer aux agences de presse et aux journaux : pas d'horreurs ni de violence susceptible de porter un coup au moral de la population. À partir de 1917, cette censure est devenue plus souple, car les Américains commencent à inonder les journaux d'excellents documents. Il est à noter que le « SPA » cessera ses activités en 1919 juste après la guerre et sera intégré dans la société photographique d'archives d'art et d'histoire, qui dépend du ministère de l'instruction publique et qui a pour mission la conservation d'archives photographiques et la mémoire pour témoigner.

D'un point de vue photographique, la Première Guerre mondiale a été marquée par deux périodes différentes : l'une assez courte qui a dévoilé les atrocités de la guerre et ses conséquences néfastes. L'autre plus longue, caractérisée par la déformation de l'information et le mensonge. Par ailleurs, les premières réflexions sur le sens et le pouvoir de l'image sont apparus pendant la grande guerre, où l'image était considérée comme un enjeu important pour gagner la guerre.

En revanche, compte tenu des handicaps techniques liés à la prise de vue photographique en 1914-1918, et surtout de l'immense danger du champ de bataille, Laurent Véray indique dans son article qui s'intitule « Reconstituer la guerre de 1914 » que « nous ne disposons que de très peu d'images des combats. Pour compenser ce manque, pendant et après la guerre, on procéda à diverses reconstitutions plus ou moins fidèles à la réalité. (VÉRAY, 2016) ». Ce document, à priori exceptionnel par son contenu, a été utilisé à plusieurs reprises comme « illustration choc » dans divers ouvrages historiques (C'est le cas, entre autres, dans *La Première Guerre mondiale : l'éclatement d'un monde*, de Jay Winter) et publications récentes (voir *Le Monde* du mercredi 4 novembre 1998 où la photographie est utilisée pour mettre en valeur une série d'articles sur « La mémoire de la Grande Guerre »).

Figure N° 1. Photogramme Poirier. (Vision d'histoire).



Source : (Léon, 1928) *POIRIER Léon, date de création: 1928.*

Date représentée : 1916. © Historial de la Grande Guerre - Péronne (Somme).

Cette image montre un grenadier français, de face et en légère plongée, frappé par une balle pendant un assaut, alors que, derrière lui, ses camarades continuent leur progression en courant. Laurent Véray explique que : « le cliché bien cadré n'est pas totalement net, mais cette imperfection formelle ne fait que renforcer l'impact de cette image apparemment saisie sur le vif. La composition est belle, stupéfiante, pleine de vigueur, dotée d'une incroyable force tragique. On y perçoit tout à la fois l'effrayante dynamique et la violence extrême de la guerre.

Cette silhouette un peu floue du soldat se faisant tuer dans le feu de l'action est bouleversante. Pourtant, il s'agit d'une reconstitution datant de 1928. Plus précisément d'un photogramme extrait du film de fiction de Léon Poirier intitulé *Verdun, visions d'histoire*, qui a été tiré en héliogravure et reproduit dans une brochure publicitaire éditée par Jules Tallandier au moment de sa sortie sur les écrans. Une analyse minutieuse du document permet d'éviter une grave erreur d'appréciation. En effet, si l'on se replace dans le contexte, comment ne pas être frappé au premier coup d'œil par la proximité du sujet photographié : ne disposant pas de grande focale, et connaissant la sensibilité des plaques de verre utilisée en 1914-1918, pour prendre une telle image au moment décisif, il aurait fallu que l'opérateur attende calmement l'arrivée des assaillants, c'est-à-dire qu'il prenne le risque de mourir ou d'être fait prisonnier. (VÉRAY, 2016) » Une hypothèse peu probable.

De surcroît, tout au long d'un siècle et demi de la photographie, les photoreporters n'ont jamais accepté qu'on déclare leur procédé de reproduction des apparences, comme étant un

médium seulement mécanique. Leur regard a fait voir autrement la réalité des choses. En outre, comme l'indique Jean Dieuzaide « photographe, c'est être responsable, capable de se confronter aux grandes fictions de l'histoire (DIEUZAIDE, 1994) ». Ceci nous mène à constater que la photographie de guerre a été considérée comme une photographie d'investigation et de communication sur les problèmes sociaux. C'est une pratique militante, dont le but est de témoigner en faveur des victimes et de contribuer à la résolution des problèmes, car la société parle, induit vaguement à penser et à réfléchir. Ceci nous mène à constater que la photographie de guerre a été considérée comme une photographie d'investigation et de communication sur les problèmes sociaux. C'est une pratique militante, dont le but est de témoigner en faveur des victimes et de contribuer à la résolution des problèmes, car la société parle, induit vaguement à penser et à réfléchir. Cependant, la deuxième guerre mondiale se révélera aussi une vraie guerre d'images comme nous allons le voir dans la partie suivante.

3. Photographier la guerre durant la Deuxième Guerre mondiale (1939-1945)

Certes « la guerre de 1939 – 1945 peut donc être considérée comme le premier conflit majeur se déployant dans l'environnement d'une économie de l'information visuelle arrivée à maturité (GUNTHERT, 2001, p. 55) ». Durant cette guerre, comme l'indique André Gunthert, le reportage photographique est devenu un moyen primordial pour le travail de l'armée. Tout d'abord, chaque armée a son service photographique qui se base sur la diffusion des magazines illustrés afin de montrer le spectacle des manœuvres et des combats, où chaque camp assigne aux photographes un emploi démonstratif. Ensuite, pour cette démonstration, de différents nouveaux procédés ont été utilisés comme le montage, la séquence, le gros plan et la technique du contre plongée. Or, même si la photographie de guerre est désormais dotée des outils susceptibles de traduire en images le déroulement d'une guerre pour un large public, l'information et les photographies seront utilisées différemment selon le camp et la période.

Au début de la seconde guerre mondiale, la France par exemple, a connu une évolution au niveau de la presse et l'information, où Paris est devenue la capitale mondiale de la photographie à travers l'évolution immédiate du marché des magazines illustrés, la multiplication des agences photographiques ou l'apparition de nombreux photographes émigrés de talent qui sont venus exercer leur métier dans la capitale française, comme l'indique le cas du photographe hongrois André Friedmann plus connu sous le nom de Robert Capa qui s'est enfui de Berlin pour se réfugier à Paris après l'arrivée d'Hitler au pouvoir. Mais le paysage photographique se métamorphose après l'écroulement de la France et devient porteur de l'idéologie nazie, où la photographie est devenue comme un moyen prédominant dans un système basé sur la propagande qui a remplacé l'information.

En outre, dès juillet 1940, la plupart des agences photographiques françaises ferment, ce qui a facilité le travail de la propagande allemande qui s'est imposé, en abordant trois thèmes

principaux : les chefs et autorités du Reich, le travail des Français en Allemagne, ainsi que l'avancée de l'armée allemande sur les différents fronts.

Comme outil de propagande, la photographie de guerre était fonctionnelle chez les Allemands dès les premiers jours de l'occupation. D'ailleurs, dès son discours d'ouverture de l'exposition *Die Kamera* en 1933, Paul Joseph Goebbels, qui fut l'un des plus puissants dirigeants du Troisième Reich, décrit le rôle de la photographie en Allemagne « cette exposition a pour mission de montrer l'importance de la photographie non seulement dans la vie artistique, mais aussi et surtout d'en reconnaître toute l'importance dans notre lutte concrète pour l'existence et de mettre la photographie et les arts graphiques au service de la cause allemande (DENOYELLE, 2001, p. 115) ». De plus, l'armée allemande a possédé durant la Seconde Guerre mondiale un corps de photographes opérationnels, tandis que les Britanniques forment péniblement des unités de chasseurs d'images.

Par ailleurs, vers 1944, l'Allemagne a pu affaiblir, par le biais de la propagande médiatique qu'elle propage, la population de la Résistance et des Alliés, tous deux de plus en plus actifs. Comme le décrit Françoise Denoyelle « La censure de Vichy opère de façon draconienne, selon un schéma assez simple : la sélection des photographies élimine toutes les traces de la force d'action des Alliés... La censure ne privilégie que les destructions, les dommages et les pertes subies par les populations. Il s'agit de présenter les Anglo-saxons comme des agresseurs. Les termes « gangsters », « bandits », « assassins » sont utilisés dans les légendes. De nombreux reportages sur les villes bombardées sont commandés par le SCP, et la publication des photographies dans la presse est rendue obligatoire... Cimetières éventrés de Rennes, ruines fumantes de la banlieue, père enterrant « le petit », jouent sur l'émotion et veulent discréditer l'idée des libérateurs (DENOYELLE, 2001) ». Cette orientation sera développée et maintenue jusqu'à la libération de Paris. Enfin, la France libre a réussi à créer un travail photographique avec des moyens limités. Vers 1940, beaucoup de photographes tels que Guy Mas ou Germaine Krull, ont couvert des événements tout en réalisant des reportages autour du monde d'une part, et aussi les différentes activités militaires, sanitaires et diplomatiques d'autre part. Leur seul objectif était de témoigner et de s'opposer à la propagande qui submerge la presse en France.

Tout comme les photographes de guerre français, les photoreporters allemands aussi vont marquer l'histoire de la Seconde Guerre mondiale. Ils étaient au nombre de huit cents et nommés les « P.K » car ils appartenaient à des « Propaganda Kompanien ». Armés de leurs appareils « Leica », ils ont pu couvrir toute la guerre. Quant à leur rôle, il est strictement limité à la propagande : montrer l'excellent moral des troupes, glorifier le nazisme, montrer aux pays occupés la puissance de l'armée allemande. Or ces jeunes photographes, munis d'un matériel ultramoderne, vont se livrer entre eux une terrible concurrence en dépassant les objectifs qui leur sont assignés, réalisant de continuels scoops au détriment de leur vie. En tout, même si sa diffusion n'était pas uniforme, la photographie de guerre durant la deuxième guerre mondiale a servi essentiellement à des fins de propagande. Chaque camp voulait atteindre ses objectifs en utilisant des modalités différentes. Bien que la

photographie de guerre ait été utilisée comme moyen de propagande durant cette guerre, certains photographes se sont engagés dans leur mission tout en respectant l'éthique de leur travail ; où ils ont documenté et témoigné de différentes phases et événements marquants, en tant que chargés de missions d'une part et en tant que témoins de la réalité historique et politique durant les deux guerres mondiales d'autre part.

Figure N° 2. *Surveillant les plages françaises.*



Source : (Weston, 1944) *HAYNES Weston, 1944.*

© *RMN-Grand Palais (Château de Blérancourt).*

Cliché assez saisissant, « *Surveillant les plages françaises* » a vraisemblablement été pris le jour-même du débarquement. Dans le paysage de plage, qui occupe la quasi-totalité de l'image, des soldats se tiennent au premier plan dans des trous creusés dans le sable pour se protéger d'éventuels tirs ou bombardements ennemis. En arrière-plan, des jeeps et des véhicules blindés se garent ou dirigent sur la plage qui s'étend jusqu'à l'horizon et se perd dans le brouillard. Le photographe profite de l'effet de perspective (trois quarts) pour montrer l'importance de l'espace nouvellement investi et l'importance des moyens adoptés. Par conséquent, il montre le long chemin qui reste à explorer.

Certes, Alexandre Sumpf explique que « cette image se caractérise par le contraste entre l'immobilité des soldats et le mouvement des engins motorisés. À ce stade de l'opération, la technique de camouflage est relativement rudimentaire et primitive. À l'inverse, les véhicules qui occupent la plage grâce à l'action préventive de ces hommes semblent imposer une méthode et une logistique plus modernes, plus mécaniques, plus mobiles et plus implacables au paysage parcouru. De même, on opposerait volontiers la manière presque modeste et discrète dont les soldats cachés jouent leur rôle stratégique à la

démonstration de force et de puissance évoquée par le défilé des Jeep et des blindés. (SUMPF, 2014) ».

De même, on opposerait volontiers la manière presque modeste et (volontairement) discrète dont les soldats cachés jouent leur rôle stratégique à la démonstration de force et de puissance évoquée par le défilé des Jeep et des blindés. Une manière de suggérer, peut-être, qu'au-delà de l'importance des moyens techniques impliqués lors du jour du combat, ce sont d'abord des êtres vivants singuliers aux prises avec les éléments qui, à chaque instant, humanisent, incarnent et rendent héroïquement possible le succès qui se dessine.

Néanmoins, l'armée américaine, devenue plus que jamais consciente du rôle joué par la propagande allemande, a dépêché sur tous les fronts les meilleurs de ses photoreporters. C'est ainsi que la Seconde Guerre mondiale va offrir de larges perspectives aux photographes américains en premier lieu. En outre, les photographies brutales et censurées montrant les soldats américains blessés ou morts, sont apparues dans les magazines, étant donné que les équipes de rédaction de plusieurs magazines se sont focalisées sur la nécessité d'une prise de conscience de la part de la population, des difficultés qu'affrontent les photographes de guerre sur les champs de bataille.

Entre autres, la photographie de guerre, développée par Erich Salomon (1886-1944) en 1930, étant considérée comme une force de pouvoir informatif et social, entre dans la légende avec Robert Capa (1913-1945), photographe et correspondant de guerre, qui était le premier témoin engagé de l'histoire de la photographie à travers un double engagement : il était près des forces de lutte contre le fascisme, et encore plus près des combats ou des événements. La technique n'a pour lui qu'une importance relative. Durant la Seconde Guerre mondiale, Robert Capa devient le plus célèbre des photographes de guerre. Ceci revient à sa grande connaissance des problèmes militaires. Comme l'indique le général James M. Gavin (colonel de la 82e division aéroportée lors de l'opération de Sicile) « Il avait une grande expérience des combats, et mieux que les prétendus experts, il savait juger la valeur des troupes et des difficultés rencontrées au feu (TIME-LIFE, 1972, p. 212) ».

Par ailleurs, avant de photographier la guerre, Robert Capa doit obtenir une accréditation. Mais souvent, il se met dans la situation de « poursuivant-poursuivi » car il exerce son métier dépourvu de sa carte d'autorisation. Il court après la guerre, talonné par le service des relations publiques des armées. Il reste alors l'homme qui vit dans cette marginalité institutionnelle tout autant qu'existentielle, qui lui vaut d'être impliqué tout en demeurant à bonne distance sans perdre son objectivité.

Figure N°3. Débarquement en Normandie.



Source : (CAPA, 6 juin 1944) *CAPA Robert, 6 juin 1944.*

Alors que les photographies de Capa ne cessent de marquer la pratique du reportage de guerre, c'est au tour du photographe français Henri Cartier-Bresson (1908-2004) de dévoiler les coulisses du conflit durant la Seconde Guerre mondiale. Considéré parmi les photographes les plus célèbres, ses techniques et ses procédés font partie du savoir de la photographie de guerre qui se basent essentiellement sur le choix de l'instant adéquat : lorsque le photographe braque son objectif sur un sujet, il existe un moment où les éléments en jeu se trouvent en équilibre, la photographie doit s'emparer de cet instant. De surcroît, les techniques utilisées par Cartier-Bresson ont été bénéfiques pour le reportage de guerre qui réside dans la combinaison de son instinct du choix du « moment décisif » et de sa profonde compréhension pour la nature même de ses personnages.

Figure N°4. Allemagne 1945.



Source : (Henri, 1944) *Cartier-Bresson Henri. Allemagne 1944.*

Toutefois, pour Cartier-Bresson, le photoreportage était la meilleure manière pour enraciner la photographie de guerre dans l'histoire, en acceptant d'assumer les choix qu'elle impose à ceux qui l'observent et témoignent. En effet, en saisissant en une seule image l'essentiel d'une scène qui surgit, le sujet le plus important pour lui, c'est la vie de l'homme. De ce fait, exprimer la permanence de la condition humaine et le témoignage de la vie pendant la guerre, sont pour lui fondamentaux. C'est ce qui explique son choix pour ce médium, où il indique que « on doit toujours photographier dans le plus grand respect du sujet et de soi-même... Photographier c'est mettre sur la même ligne de mire la tête, l'œil et le cœur (PIMBERT, 2014) ». Cette éthique dans la fabrication des images présente l'étrange douceur de la réalité, y compris dans sa potentialité de situations critiques.

4. Conclusion :

Au terme de l'analyse et à travers le travail photographique des pionniers du reportage de guerre durant les deux guerres mondiales, cette enquête sur la guerre s'affirme avec d'autant plus de force dans le champ de la photographie. Avec les nouvelles technologies de l'instantané, Robert Capa et les autres correspondants de guerre, renouvellent l'écriture de la photographie de guerre pendant la Seconde Guerre mondiale. De ce fait, Henri Cartier-Bresson développe sa pensée de « l'instant décisif » et Robert Capa, celle de la proximité avec le danger comme l'indique sa citation célèbre « Si vos photos ne sont pas assez bonnes, c'est que vous n'êtes pas assez près (DJAFFAR, 2011) ».

Certes, le métier de photographe de guerre naît peu après l'invention de la photographie. Les premiers photographes ont quitté leurs studios malgré des procédés encore extrêmement pénibles qui nécessitent beaucoup de matériels. De plus, les premiers reportages photographiques s'attachent à fixer les campements, les installations militaires et à détailler les scènes des conflits, exposant les ravages laissés sur les champs de bataille suite au

passage des troupes. En tout, il faut bien noter que la photographie de guerre a dévoilé de grands archétypes de l'expérience humaine, où le correspondant de guerre porte les yeux sur un univers interdit de regard à la majorité du public.

A priori, l'indépendance et la valeur de la photographie de guerre ont été affirmées en s'appuyant sur sa présumée objectivité, et parfois sur ses capacités imaginatives artistiques. Un des exemples de cette dialectique est le passage du pictorialisme au mouvement de la *Straight Photography* entre les années 1910 et 1920 : le premier se présente comme un courant visant à obtenir des photographies avec un rendu proche de la peinture ; alors que le second affirme que la spécificité du moyen photographique est la reproduction du réel d'une part et préconise son utilisation directe d'autre part. Mais avant d'approfondir l'évolution du statut artistique dans la photographie de guerre, il faut préciser son rôle primordial : elle donne à voir et rend sensible ce qui a été photographié.

Nous avons ici donc une interprétation illustrative de la photographie. Compte tenu de cette approche, de nombreux mouvements photographiques ont tenté de reconnaître le statut artistique et autonome de la photographie de guerre. Les photographes ont adopté différentes approches pour parvenir à cette perception.

En somme, après avoir expliqué comment la photographie de guerre s'est développée, comment le métier de photographe de guerre s'est transformé tout au long de l'histoire, il est question de voir comment elle a instauré de nouvelles caractéristiques qui la définissent. Néanmoins, il se trouve qu'elle est de plus en plus remise en cause depuis longtemps. Il sera donc nécessaire, de réfléchir au rôle et au statut de la photographie de guerre, ainsi qu'à ses tenants et à ses aboutissants.

5. Liste bibliographique

BLONDET-BISCH, T. (2001). *Voir, ne pas voir la guerre*. Paris: Somogy. Éditions d'art.

CAPA, R. (6 juin 1944). *Débarquement en Normandie*.

DENOYELLE, F. (2001). *La France pendant la seconde guerre mondiale "Voir, ne pas voir la guerre"*. Paris: Somogy, Éditions d'art.

DIEUZAIDE, J. (1994). *Berlin, après la chute du mur*. Toulouse: Éditions du Château d'eau.

La photographie documentaire : une écriture par l'image durant les deux guerres mondiales.

- DJAFFAR, A. (2011, 04 28). LE MONDE. "terrorismes, guérillas, stratégies et autres activités humaines". Consulté le 04 16, 2022, sur <https://www.lemonde.fr/blog/aboudjaffar/2011/04/28/si-vos-photos-ne-sont-pas-assez-bonnes-cest-que-vous-netes-pas-assez-pres-robert-cap/>
- FREUND, G. (1974). *Photographie et société*. Paris: Éditions du Seuil.
- GUNTHER, A. (2001). *La défaite de la propagande "Voir, ne pas voir la guerre"*. Paris: Somogy. Éditions d'art.
- Henri, C.-B. (1944). *Allemagne 1944*. Allemagne. Récupéré sur <https://www.comixtrip.fr/bibliotheque/cartier-bresson-allemande-1945/>
- Léon, P. (1928). *Photogramme Poirier. (Vision d'histoire)*. Historial de la Grande Guerre, Péronne (Somme).
- PIMBERT, é. (2014). *Rétrospective Henri Cartier-Bresson*. Centre Pompidou. Consulté le 05 20, 2022, sur <https://queenelo.wordpress.com/2014/03/12/exposition-henri-cartier-bresson-centre-pompidou/>
- SUMPF, A. (2014, juin). Le « D Day ». *Histoire par l'image [en ligne]*. Consulté le 05 25, 2022, sur <http://histoire-image.org/fr/etudes/day>
- TIME-LIFE, L. r. (1972). *Les grands thèmes*. LIFE PHOTOGRAPHIE, TIME-LIFE International.
- VÉRAY, L. (2016). RECONSTITUER LA GUERRE DE 1914. *Histoire par l'image [en ligne]*. Consulté le 05 25, 2022, sur URL : <http://histoire-image.org/fr/etudes/reconstituer-guerre-1914>
- Weston, H. (1944). *SURVEILLANT LES PLAGES FRANÇAISES*. RMN-Grand Palais (Château de Blérancourt), Musée franco-américain du château de Blérancourt (Blérancourt).