

## LA PHOTOGRAPHIE ET SA PLACE DANS LE REPORTAGE DE GUERRE

Les premiers reportages de guerre photographiques apparaissent lors de la guerre de Crimée (1854-55). Les premiers clichés s'attachent principalement à fixer les campements, les officiers et les soldats. Le temps de pause extrêmement long et le matériel encombrant empêchent la photographie de s'installer au cœur de l'action. Les développements coûteux et les difficultés de reproduction l'empêchent d'autre part de s'affirmer comme un genre indépendant. Mais, du moins, l'utilisation des négatifs des clichés inspire la gravure et invite à porter un nouveau regard sur la guerre.

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 permettent au reportage photo de s'affirmer à la fin du siècle comme un mode privilégié pour raconter la guerre.

### Ancienne et nouvelle perception de la guerre : le rôle de la photographie

---



Les reportages illustrés (gravures réalisées à partir de négatifs photo) et photographiques ont conduit à transformer la notion de guerre et sa perception. Avant eux, elle n'était que bataille dont les formes de représentation étaient assurées depuis le XVIIe siècle par la peinture de bataille, représentation académique basée sur un système épique pour les classes aisées, relayée pour sa mise en scène par le théâtre et les panoramas pour les publics populaires.

Dans ce type de représentation, la valeur d'information est pratiquement absente ; la guerre est avant tout mise au service de la valeur héroïque, du mythe et des valeurs que le genre épique attribuait au héros : la victoire, la paix, l'immortalité, le triomphe ... La mort et la violence qui sont au cœur de l'activité guerrière ne sont pas absentes de la peinture d'histoire mais elles sont privées de toute émotion car elles se trouvent subordonnées à l'acte héroïque ou au chef victorieux qui occupent le centre de la composition.

L'utilisation de la photographie va entraîner dans son principe un basculement des regards par rapport aux peintures, estampes ou gravures car elle ne met pas en place un type de conflit mais un type de rapport au conflit. Les photographies répètent par leur thématique réduite, leur cadrage en voie de rétrécissement, que la guerre est affaire de tous les jours. Rétives à une lecture épique, elles sortent la guerre de l'héroïsme et de l'épopée. L'image photo est avant tout une pensée de l'instant et de l'individu. C'est pourquoi les nouvelles images de la guerre nous montrent d'abord le quotidien du soldat, la matérialité de l'activité guerrière et son temps long : les popotes, les parties de carte, les campements, les marches, les armements.... Cette humanisation de la guerre se trouve également renforcée par l'impression de familiarité suscitée chez le lecteur par la régularité de l'information sur la guerre et avec ceux qui la font.

L'exactitude de la photographie la prédispose dès lors aux documents d'archives mais aussi au pathétique en raison de la plus grande liberté d'utilisation et de propos donnée aux photographes. Ce mouvement est encouragé par la baisse de son prix qui tend à en faire un objet commercial et personnel. En créant son propre discours, la photographie va accompagner et renforcer la nouvelle relation qu'entretiennent l'individu et la collectivité avec la guerre et avec la mort dans les sociétés occidentales où, cette fois, ce sont l'individu, la perte et la victime qui sont héroïsés. La guerre de Sécession (1861-1865) et la guerre franco-prussienne (1870-1871) marquent, de ce point de vue, des étapes décisives : à côté de ce qui constitue l'ordinaire de la guerre, on commence à montrer les morts, les blessés et leurs souffrances. 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. Elle peut certes toujours servir à exalter les valeurs de la nation, du groupe ou du chef, mais sa prédisposition au tragique et au pathétique non héroïque dit le prix humain de la guerre.

Par sa fixité et sa valeur de temps inscrit, elle contribue à désagréger la notion de groupe alors dominante en peinture au profit de l'individu et à établir un rapport sensible à la vie et à la mort dégagées de l'atemporalité.

## À la veille de la Grande Guerre : atouts et limites de la photographie

---

Malgré son succès, la photographie ne parvient pas à remplacer la peinture d'histoire et les panoramas qui se portent bien à la fin du XIXe siècle et assurent sans faille la pensée de la guerre sur son mode épique. La photographie est en fait victime de ce qui fait sa force et son succès : l'authenticité.

Vers 1900, elle n'est pas encore solidement articulée à l'espace symbolique et à l'échangeur mythologique qui s'appuient, eux, sur des ressorts culturels et psychiques inaltérables. Si en effet la photographie acquiert une efficacité implacable qui lui vient de sa capacité à creuser la temporalité pour celui qui la regarde, de sa fixité et donc de son rapport inaltérable au sujet choisi, elle est trop proche de la réalité de la guerre qu'elle présente avec simplicité et brutalité comme une affaire individuelle. Elle donne à ses contemporains l'impression qu'elle traite la guerre sans profondeur de champ. Son absence de vision est aussi incapacité à proposer un champ de signification cohérent et mobilisateur qui est le propre de la pensée de la guerre sur le mode épique.

Il faut attendre la jonction des photos avec le cinéma et la Grande Guerre pour que les photos de guerre forment des cycles épiques eux-mêmes organisés par l'événement. La forme épique de la guerre quitte alors la peinture et la poésie pour basculer dans le cinéma. A la veille de 1914, à côté de la photo et du cinéma, et grâce à eux débarrassée de l'ombre de la fidélité au réel, la peinture pourra jouer sur d'autres registres ; elle ne sera plus « de guerre » mais « à propos de la guerre » arme idéologique (Dix, Picasso ...).

## La photographie de guerre de Jean Tournassoud

---

L'œuvre de Tournassoud se propose de relier les apports de la photographie à la tradition académique incarnée par la peinture d'histoire. La tendance s'était déjà manifestée dans la peinture d'histoire de la seconde moitié du XIXe siècle avec des peintres comme Edouard Détaillé et Alphonse Deneuille. On se conformait à la mise en scène classique de l'héroïsme national tout en introduisant les apports de la photographie par la mise en avant de soldats anonymes, gens du peuple et soldats qu'il ne fallait pas ignorer, qui primaient pour l'œil dans l'organisation du tableau.

Tournassoud emprunte une voie similaire mais avec cette fois la plaque photographique comme support de base. Il s'agit de partir des principes de la photographie, de ses champs de perception et de signification (l'exactitude, le rapport sensible et personnalisé, l'authenticité du sujet fixé par l'objectif) pour aboutir à une composition d'histoire par le biais d'artifices.

Pour cette raison, la valeur d'information des reportages du photographe officiel aux armées est négligeable. Sur ce point, d'ailleurs, le photographe ne pouvait guère prétendre à l'originalité quand les dizaines de correspondants de guerre envoyés sur le front délivraient à profusion des images sur l'ordinaire de la guerre. Les préoccupations de Tournassoud se situent en vérité sur un tout autre plan. L'histoire à édifier apparaît plus importante que la réalité de la guerre même. Son travail sur commande est, à ce propos, riche d'enseignement en ce sens où il vient témoigner des déterminants propagandistes et idéologiques qui ont présidé à la constitution d'une base d'archives visuelles par l'État.

De nombreux clichés sont en effet le produit de mises en scène, longuement préparées, durant lesquelles le photographe n'hésite pas à utiliser des dizaines de figurants bénévoles déguisés tour à tour en soldats, en prisonniers, en espions, en cadavres ...et qui parfois, mises bout à bout fabriquent une histoire à la manière de nos romans-photos.

Les mises à jour des ravages et destructions provoqués par la guerre (villages et églises détruits, champs de bataille bouleversés) sont quant à elles souvent détournées au profit du mythe :

- par la disposition d'un objet signifiant (ex. : statue d'une vierge intacte dans une église en ruine) ;
- 



par le cadrage des prises de vue visant à transcender la réalité de la guerre (ex. : la cathédrale de Reims surplombant les quartiers dévastés de la ville) ;

- par les choix esthétiques propres à transfigurer le sujet photographié et à le dégager de la temporalité de la guerre (ex. : ruines ou soldat dans un paysage bucolique ; atmosphère mystique suscitée par les arrière-plans sur les cieux tourmentés et les jeux d'ombre et de lumière) ;

Les représentations de la guerre chez Tournassoud témoignent également d'un système de valeur ancré au sein de la société française. On serait presque tenté d'affirmer que la guerre n'est pas le véritable objet de son travail mais qu'elle lui sert de prétexte pour célébrer une certaine vision de la France : celle qu'incarne la droite nationaliste à travers son conservatisme social et moral. Elle s'exprime par le culte inconditionnel des autorités constituées (l'Église, l'armée, l'État) ainsi que par la défense des valeurs ancestrales et immanentes censées préserver le corps national et garantir son unité.

Les thématiques déclinées sont à cet égard significatives :

- le culte de l'armée (portraits de généraux ; manœuvres militaires et revues, emblèmes régimentaires ; culte du passé militaire à travers les armes de prestige comme les corps de cavalerie...)
- le culte de la terre et des traditions rurales (portrait du paysan-soldat, prédilection pour les sujets folkloriques) ;
- la mystique religieuse et le culte des morts (les églises en ruine, les symboles religieux ou encore les cimetières qui servent souvent de médiation pour célébrer les héritages ou encore le sacrifice et le martyr national) ;
- la puissance et le rayonnement de la France (les régiments coloniaux, l'évocation des traités, des

alliances diplomatiques et militaires).

Que ce soit par goût, par conviction et par la mission qui lui était assignée, l'œuvre de Jean Tournassoud mêle trois genres qu'il tente de faire converger dans un mode syncrétique :

- le genre documentaire par la constitution de collections thématiques et chronologiques ;
- le genre naturaliste qui intègre le plus les apports de la photographie en établissant un type de rapport au conflit et qui s'affirme sous la forme de portraits et des traces laissées par le conflit mais où le travail d'enquête et d'expertise se trouve fort éloigné de l'action guerrière ;
- le genre académique où l'auteur établit un type de conflit dans la tradition de la peinture d'histoire à travers des propositions esthétiques et des partis pris propagandistes et idéologiques.

Le résultat ne montre guère d'originalité artistique et de pertinence en raison des contraintes qu'imposaient l'exercice et des objectifs contradictoires qui en résultaient ne permettant pas véritablement à chacun des genres en question de s'élever à une position autonome.

L'intérêt de l'œuvre de Tournassoud se situe bien plus du point de vue de l'histoire culturelle et on peut penser que l'impact de sa photographie fut loin d'être négligeable tant en raison de la place privilégiée qu'occupait le photographe et des appuis dont il bénéficiait pour diffuser sa production que par le style qui le caractérise destiné à être reçu par un large public.

*« La représentation du soldat pendant la Grande Guerre »*  
Dossier du service éducatif et culturel de l'Historial de Péronne. (Somme - France)

---

© CRDP de l'académie d'Amiens, septembre 2004  
Tous droits réservés. Limitation à l'usage non commercial, privé ou scolaire.