

Lents déchirements du temps...

1914-1918 : perspectives iconographiques.

Peindre la guerre, la fin ?

Rien d'étonnant à ce que, comme dans bien d'autres domaines, l'apparition de la photographie ait été annoncée comme sonnante le glas du dessin et de la peinture pour tout ce qui concerne les représentations de la guerre. Finies, dit-on, les grandes fresques de Paolo Ucello, les conseils de Léonard de Vinci sur « la peinture de bataille », les gravures de Callot, les aquarelles de Bagetti à propos de la campagne d'Italie, les grandes toiles de Gros sur les victoires napoléoniennes... En une décennie à peine, il est dit aux peintres qu'ils doivent quitter la place, que leur rôle est révolu et que les opérateurs photographes les remplaceront au mieux. L'avis est assorti d'un argumentaire destiné à conforter sa force, construit autour de trois points nodaux qui échangent et se répondent parfois. La première conséquence déclarée de l'irruption photographique c'est la défaite de l'imaginaire au profit de la réalité. Il n'est plus question de toiles conçues dans le silence discret des ateliers, dont l'organisation reposait au mieux sur des croquis pris sur le vif, mais le plus souvent sur des récits ou des

témoignages. Ce qui importe maintenant c'est l'immédiateté de la prise de vue et la copie intangible qu'elle propose du réel. Ainsi s'estompent, au point de disparaître, les aspects les plus théâtraux et les plus pittoresques qui faisaient l'ordinaire de la peinture de guerre, le drapé des costumes, le chatoiement des ciels et des nuages, l'éblouissement des cuivres ou des armes. Point d'afféterie, d'anecdotique avec la photographie, place à la trivialité, source de richesses et de nouvelles perceptions. Cette confrontation avec la brutalité du quotidien permet enfin de se débarrasser, outre des oripeaux et des simulacres anciens, des manœuvres qui les guidaient. Nous sommes censés passer du calcul, de la construction clairement pensée, organisée, au véritable spectacle du monde dépouillé des filtres de la représentation. Avec la photo le roi est nu, les officiers sont des hommes parmi les hommes, les soldats sont de pauvres gueux, héroïques malgré eux, le bruit des canons s'accompagne du spectacle des victimes, la guerre dévoile ses misères et ses malheurs. Autrement dit la nouvelle technique, en permettant de reproduire le plus fidèlement possible le vacarme du monde et le chaos des armes, met à bas les impératifs idéologiques qui ordonnaient notre conception des batailles et

des combats en oubliant tous les critères moraux, politiques et esthétiques qui la fondaient : absente l'exaltation des rois et des princes, disparus les héros se sacrifiant, les spectaculaires affrontements, les victoires au nom de Dieu. La photographie a-t-elle vraiment tenu ces promesses et rempli la mission qui semblait lui être assignée ?



Il semble, en fait, qu'assez tôt, et sans doute immédiatement, il y ait eu choix, que tous les conflits ne se valaient pas et qu'ils ne méritaient pas tous semblables traitements. Du moins c'est ce qui ressort de la lecture des histoires de la photographie dans lesquelles un certain nombre d'événements ne figurent pas ou à peine : nous ne manquons pas d'images de la Commune de Paris et pourtant elle ne s'inscrit pas vraiment comme marqueur signifiant dans la chronologie de la photographie de guerre. Plus tard le conflit entre Américains et Espagnols dé-

butant à Cuba (1898) connaît un sort très voisin comme les affrontements russo-japonais de 1904. Pourtant nombreux sont, à ces occasions, les photographes sur le terrain, et il semblerait un peu vain d'invoquer des problèmes techniques pour justifier la mise sous le boisseau, au moins partielle, de certaines images. A l'époque de la Commune ce sont les temps de pose et les difficultés dues aux conditions périlleuses qui auraient été obstacles à la prise en compte de ce fond documentaire, plus tard c'est la surprise devant des techniques très éloignées du dessin de guerre traditionnel qui aurait desservi les reportages photographiques. Il va de soi que les conflits présentés comme fondateurs, la guerre de Crimée puis la guerre de Sécession aux Etats-Unis, minent ces arguments puisque leurs conditions n'ont pas été plus difficiles que celles des autres. Peut-être les premiers ont-ils été moins spectaculaires, moins célèbres ? Peut-être sont-ils victimes de la volonté de construire une histoire dans laquelle la vision des faits que l'on entend donner compte davantage que la complexité du passé, que la réduction à des moments forts permet de mettre en place une architecture simplifiée qui justifierait aussi les discours utilisés pour justifier les analyses des conflits postérieurs ?

Toujours est-il que nous avons le sentiment d'être en présence d'un choix ou plutôt de choix permanents et qui ne sont pas gratuits,

ni au moment où ils s'opèrent, ni par l'écho qu'ils auront et leur positionnement dans le temps. Qui furent les acteurs de ces premiers reportages ? Nous croyons bien les connaître, et les noms de Roger Fenton pour les Anglais ou de Jean-Charles Langlois pour les Français viennent immédiatement à l'esprit, mais qui se souvient du roumain Karl Baptist von Szathmari opérant avant eux sur le même champ de bataille ? Des multiples opérateurs de la guerre de Sécession seuls semblent survivre dans la mémoire les noms de Matthew Brady ou de George. N. Barnard, alors que les autres sont maintenant oubliés. Ce phénomène d'amnésie est bien connu, qui se souvient, par exemple, qu'en 1914, vingt ans avant Robert Capa, c'est Jimmy Hare qui avait été présenté comme « le plus grand des photographes de guerre » (Gervais 2010) ? Mais, moins qu'à ces aléas et à ces éclipses, il faut sans doute revenir aux conditions de ces reportages et à leur genèse. Les photographes qui partent en Crimée, en 1855, ne sont pas des aventuriers, des casse-cou ou des têtes brûlées. Ils ne partent pas de leur initiative, ce sont des envoyés qui répondent à une commande, et à une commande officielle. En Angleterre c'est pour enrayer l'impopularité de la guerre que la reine Victoria demande à Roger Fenton, un proche de la famille royale, de partir faire ses photographies de terrain tandis que Jean-Charles Langlois obéit à un vœu de Napo-

léon III, ou que, aux USA, les opérateurs privés intègrent très vite le corps officiel des armées. Cela ne va pas sans conséquence, bien entendu, sur les prises de vue réalisées par les uns comme par les autres ou sur le choix de celles qui seront retenues et mises en exergue. Nous assistons, dès lors, aux prémices d'une véritable mise en scène qui trouvera son apogée lors de la Grande Guerre en 1914-1918, comme si les photographies de ces premiers conflits n'étaient que les répétitions et les essais de la doxa à venir. Lieux d'affrontement, personnages posant, spectacle de ruines, corps des victimes à peine visibles ou confondus avec le paysage, le décor est dressé, l'essentiel de la mise en scène est au point. Le rideau peut se lever sur l'interminable et atroce guerre de 1914-1918, les acteurs, souvent sans le savoir, destinés à rendre compte du spectacle tragique sont prêts à tenir leur rôle.