



HAL
open science

La photographie : pygmalion de la guerre ? Cas du conflit en Ukraine depuis février 2022

Lily Chavance

► **To cite this version:**

Lily Chavance. La photographie : pygmalion de la guerre ? Cas du conflit en Ukraine depuis février 2022. Sciences de l'information et de la communication. 2023. dumas-04435091

HAL Id: dumas-04435091

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04435091>

Submitted on 2 Feb 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Copyright

Master professionnel

Mention : Information et communication

Spécialité : Communication Entreprises et institutions

Option : Entreprises, institutions et vie politique

La photographie : pygmalion de la guerre ? Cas du conflit en Ukraine depuis février 2022

Responsable de la mention information et communication
Professeur Pascal Froissart

Tuteur universitaire : Johan Boittiaux

Nom, prénom : CHAVANCE Lily

Promotion : 2022-2023

Soutenu le : 17/10/2023

Mention du mémoire : Très bien

« Ce que la photographie reproduit à l'infini n'a lieu qu'une fois. »

Roland Barthes.

RÉSUMÉ

« *La photographie est un langage universel* ». Cette affirmation, souvent entendue dans le langage commun, est l'un des points de départ motivant la réflexion de cette recherche. Afin de tenter une analyse correspondant à l'idée selon laquelle une « *image vaut mille mots* »¹, ce travail de recherche s'attarde à questionner les contours et enjeux informationnels et communicationnels de celle-ci. Par son pouvoir évocateur, sa force d'indignation, d'émotion et de soulèvement, l'image comme facteur de mobilisation, à l'heure de l'ubiquité numérique notamment, n'a de cesse de se redessiner. Support de l'action collective et témoignage d'une forme du réel, la photographie joue un rôle principal dans les combats. Afin de centrer autour d'un axe général et de tenter une approche encore peu explorée, ce devoir se concentre autour de la photographie sur un conflit encore en cours. Le cas analysé est celui du conflit Russo-Ukrainien, depuis 2022.

Bien qu'épineuse à définir, la photographie de guerre occupe un rôle crucial dans la compréhension du conflit et de ses stratégies d'information et de communication. Puissante arme de guerre elle-même, elle devient, de façon consciente ou non, un outil stratégique, de pouvoir, de contrôle des masses et de formatage des mémoires.

La problématique générale questionne la reconfiguration des procédés communicationnels ainsi que le façonnement informationnel, par l'image, en temps de guerre. Deux axes majeurs émergent : la construction et la réception de l'image. Au travers de ces deux axes, sont étudiés, dans un premier temps, les conditions de création de l'image de guerre. Cela répond à l'hypothèse, invalidée par la suite, selon laquelle « *Une image est enfermée dans son processus de création* ». La montée en puissance de l'image amateur, de la désinformation ainsi que de la menace du métier de photojournaliste sont les premiers points de réflexion. Ensuite, au travers d'entretiens individuels de photographes et reporters, le processus de création professionnelle de l'image de guerre est analysé, ainsi que la façon de représenter l'horreur, par l'utilisation, notamment, de moyens rhétoriques propres au langage, applicables à la photographie. Dans un second temps, la deuxième hypothèse, validée, soutient l'idée selon laquelle « *La photographie suggère plus que ce qu'elle ne montre* ». Cette deuxième partie est constituée de recherches autour de l'iconisation de l'image, de sa mise en symbole et de la récupération politique de l'image de guerre, au service d'un pouvoir politique. Enfin, la patrimonialisation et la mise en mémoire permettent d'étudier « l'après » de l'image et ses retombées une fois publiée. Les conclusions majeures sont la place prépondérante qu'occupe l'image dans ce conflit du 21^e siècle, ainsi que la présence de facteurs et de volontés humaines des processus de création à la valorisation de celle-ci. L'Homme occupe une place dans chaque phases des enjeux de l'image, perturbant, orientant et impactant de fait, sa place et son message informationnel et communicationnel.

Mots-clés : *Photographie, guerre, amateur, esthétisation, iconisation, patrimonialisation*

1 Proverbe attribué au philosophe Confucius.

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier mon tuteur académique, Johan Boittiaux, pour son soutien, ses précieux conseils, son accompagnement régulier, son temps, ainsi que pour l'enrichissement de toutes mes réflexions. Son cours de méthodologie fut également un outil très précieux dans la rédaction de ce travail.

De plus, je remercie Isabelle Le Breton et Alexandra Tanniou, pour leur gestion maîtrisée du master Communication des Entreprises et des Institutions - « Vie politique ». J'adresse également une profonde reconnaissance à tous mes professeurs du CELSA qui ont constitué, pour cette dernière année d'études, un pilier fondamental pour mon entrée dans la vie active.

Je remercie ma tutrice professionnelle, Jeanne Poret, chargée d'éditions au sein de Reporters Sans Frontières, pour son accompagnement, son partage de connaissances ainsi que ses nombreuses recommandations.

J'adresse ma profonde gratitude aux cinq photographes, artistes et reporters, rencontrés lors d'entretiens individuels dans le cadre de la rédaction de ce mémoire. Leur temps précieux ainsi que les nombreux conseils m'ont donné une perception plus large du métier et de ses enjeux, me permettant, à mon tour, d'y préparer mon entrée. J'adresse une mention spéciale à Lucas Barioulet, photojournaliste, qui, par le fruit de nos nombreuses et longues conversations, m'a permis de déceler et de parfaire le sujet de ce travail.

J'adresse un remerciement particulier à ma chère amie, Célia Bertandeu, également étudiante en master Marque au CELSA pour m'avoir soutenue et encouragée presque quotidiennement dans les moments de stress, de doute et de questionnement autour de la réalisation de ce devoir.

J'aimerais adresser une mention particulière à Emmanuel Souchier, qui n'a eu de cesse de m'épauler et avec qui j'ai partagé pléthore de discussions aussi profitables que constructives.

Enfin, je remercie profondément et chaleureusement mes proches, mon père Claude, mon frère Martin pour leur soutien émotionnel et plus spécifiquement ma mère Nathalie, pour ses longues relectures et avis critiques très utiles.

Finalement, je tiens à présenter ma réelle reconnaissance au CELSA. Cette école m'a donné les clés nécessaires, depuis la licence 3, pour parachever mon parcours et ce travail puis pour être un tremplin dans la vie professionnelle. Cette recherche fut une expérience enrichissante, m'ayant apportée de nouvelles connaissances, des remises en question fondamentales et des réponses à de nouvelles problématiques. Ces années d'études, ainsi que ce mémoire m'ont encouragé à la patience, l'exploration, l'organisation, la rigueur, et surtout, m'ont permis de confirmer l'idée mon projet professionnel.

SOMMAIRE

RÉSUMÉ.....	3
REMERCIEMENTS.....	4
Introduction.....	6
Partie I : Construction de la photographie de guerre : cloisonnement de ses conditions de réalisation	16
1.1 - Photographie de guerre et guerre des photographes.....	16
1.2 – Technique et supplément d'âme – rencontre avec cinq professionnels.....	29
1.3 – Photographie de guerre : émotion contre raison	37
Partie II : Réception de la photographie de guerre : la bataille de l'implicite.....	55
2.1 - Iconisation de l'image : une image, peut-elle résumer le conflit ?	55
2.2 - Image de guerre, guerre de l'image	67
2.3 - Médiatisation et patrimonialisation de la photographie de guerre.....	78
Conclusion	91
Bibliographie.....	99
ANNEXES.....	106

Introduction

« *Les photos sont là, il ne te reste plus qu'à les prendre* » affirmait le photo-reporter² Robert Capa³. Pour la guerre, il en est de même. Elle est là. Il ne reste plus qu'à la subir, à s'en saisir, à la vivre. Et pour le photographe, à l'immortaliser.

Le terme « Photographie » provient de deux racines grecques : « photos » et « graphein » signifiant, couplées, « écriture de lumière ». Ce nom se réfère à la création des images par l'action de l'éclairage et doit sa terminologie à John Herschel, astronome britannique, qui s'efforça de faire adopter ce terme par la communauté scientifique dès 1839. Cette technique désigne aussi le phototype, l'image obtenue, positive ou négative après exposition et traitement d'une couche sensible. D'après le Larousse, la photographie résulte de l'ensemble des techniques d'enregistrement de rayonnements électromagnétiques par des procédés photochimiques⁴.

Depuis sa création il y a près de deux cents ans, la photographie n'a cessé d'évoluer, faisant, aujourd'hui, partie intégrante de notre vie quotidienne. C'est en 1816, avec le Français Nicéphore Niépce que la première photographie voit le jour après de nombreux essais vains. Muni d'une *camera obscura*⁵, l'ingénieur obtient la projection d'une image inversée. Il produit ses premiers négatifs à l'aide de chlorure d'argent. Mais, connu pour noircir en plein jour, ce composé inorganique ne permettra pas de conserver les images à la lumière. Dans les années 1820, à force de recherches, il reproduit cette méthode en utilisant de l'asphalte et du bitume de Judée - produits non solubles une fois exposés. Ayant d'abord servi pour des gravures, ce procédé, nommé « Héliographie », sera ensuite utilisé en chambre noire.

Alors, en 1827, l'histoire de la photographie prend un tournant. Dans la *camera obscura*, l'inventeur place une plaque d'étain recouverte de bitume de Judée et créer la première photographie de l'histoire⁶. Le principe était celui de « l'image latente » ; tant que les composés non exposés ne sont pas dilués, la photographie est invisible. L'action chimique de révélation était nécessaire pour faire apparaître l'image.

Bien que cette invention marque l'histoire, le temps de pose nécessaire était très vaste et pouvait s'étendre sur plusieurs jours. En 1829, Nicéphore Niépce et Louis Daguerre s'associent. De la combinaison du savoir de l'inventeur et des connaissances en chimie du peintre, naît le « physautotype ». Ce procédé qui servira de base à l'invention du « Daguerrotypage », est une amélioration de l'héliographie précédemment utilisée. Il emploie des essences de lavande transformées en goudron et du combustible de lampe à pétrole.

2 Robert Capa, personnage chic et américain, est né de la création de Gerda Taro et André Friedman.

3 Interview de Robert Capa avec le New York World-Telegram, le 2 septembre 1937.

4 Dictionnaire Larousse.

5 Instrument optique objectif qui permet d'obtenir une projection de la lumière sur une surface plane.

6 Cf. photo en annexe dans le corpus de photographies périphériques page 128

L'invention reste inachevée lorsque Nièpce décède en 1833. Daguerre s'empare alors des recherches et accomplit de grands progrès. Il utilise une fine pellicule d'argent pour recouvrir ses supports, qu'il soumet à des vapeurs d'iode. Ce produit est plus sensible à la lumière que le goudron et, une fois exposé, se décompose en cristaux d'argent. Mais il découvre finalement le mercure et ses propriétés révélatrices sur l'argent. Grâce à cet élément chimique, en quelques dizaines de minutes, les parties exposées de l'image se révèlent.

En 1837, il parvient à fixer l'image créée afin de la préserver. Il se sert d'une eau saturée en chlorure de sodium permettant de dissoudre les restes d'iodure d'argent non réagi rendant insensible l'image à la lumière.

Dès lors, cette méthode de création est présentée le 7 janvier 1839 - jour conventionnel retenu pour dater le médium - à l'académie des sciences de Paris et prend le nom de « Daguerrotypage ». Celui qui soutient cette méthode, Louis Daguerre, se décrit comme l'inventeur de la photographie. Le procédé fait le tour du monde dès 1840 et connaît un grand succès dans les années 1850. La pratique est nouvelle, s'étend auprès du grand public et lance une course à la technologie.

L'exercice de celle-ci reste, à cette époque, très contraignant, imposant un matériel lourd, un espace de développement et un temps de pose très long. Mais petit à petit, au fil des années, au cours des révolutions technologiques et des avancées de productions photographiques, l'arrivée de la photographie amateur puis des images numériques, vont redessiner cette pratique. Les anciens et nouveaux médias vont alors se concurrencer, et comme le mentionne André Gunthert dans son livre *L'image partagée*⁷, l'arrivée de l'image numérique bouleverse autant les techniques que les pratiques sociales, « transformant en profondeur notre perception du monde ».

Dans *La photographie*⁸, André Rouillé explique que la « photographie-document » est un produit de la modernité et de l'industrialisation et qu'elle évolue en fonction des besoins de celle-ci. Au fur et à mesure des moments de l'histoire, la photographie a trouvé sa place. Devenue moyen de reconnaissance et d'information, la photographie s'est très rapidement imposée comme moyen de propagande. L'avènement de la photographie s'est observé notamment par l'emploi progressif de celle-ci au fil des conflits et des guerres. À mesure des siècles, la photographie de guerre a navigué entre ce qui est montrable et ce qui ne l'est pas.

Avant de tenter d'analyser la place qu'occupe l'image en temps de guerre et quel est son rôle lors de conflits, il est nécessaire de comprendre comment la photographie de guerre a été employée dans le passé.

Les premières photographies de conflit sont apparues avec la guerre de Crimée entre 1854 et 1856. Commissionné par le Prince Albert et la reine Victoria, en Angleterre, le photographe Roger

7 GUNTHERT, André, *L'image partagée. La photographie numérique*, Paris, Textuel, 2015.

8 ROUILLÉ, André, *La Photographie. Entre document et art contemporain*, Gallimard, coll. Folio essais, 2005.

Fenton s'est rendu sur les terrains d'affrontement⁹. Initialement photographe portraitiste de la famille royale, il était chargé de réaliser des images afin de contribuer à la gloire de la couronne britannique. Mais les résultats de ses photographies sur place ont été marqués par l'incapacité à saisir les instants de combats. Faute de technologie adaptée, Roger Fenton n'a pu saisir les batailles. Avec un laboratoire itinérant, confectionné dans une roulotte, il transportait le nécessaire pour la prise et le développement des images. Mais le temps de pose, long de plusieurs secondes, ne permettait pas de photos « instantanées ». Il rapporte de son voyage des vues anti-spectaculaires, où aucun combat ni champ de guerre n'était visible. Ses prises de vues rassemblent majoritairement des soldats évoluant dans de bonnes conditions ainsi que des troupes très disciplinées.

Dans l'incapacité de capturer l'instant, Roger Fenton est alors photographe de « l'après-coup » et ne peut refléter que métaphoriquement le conflit. Contraint de « mettre en scène » la guerre, il dispose, comme dans sa photo « *La vallée de l'ombre de la mort* »¹⁰, des boulets de canon dans un paysage lunaire afin de représenter l'intensité des échanges d'artillerie.

Dans la deuxième moitié du XIXe siècle, Felice Beato fait figure de pionnier de la photographie de guerre. Il est le premier à donner à voir des cadavres de soldats ennemis¹¹. L'analyse de sa carrière, intimement liée à l'expansion coloniale britannique, ainsi que ses clichés dans l'Est de l'Asie et lors de la guerre des Cipayes en Inde, permet de constater l'instrumentalisation militaire d'un photographe à la merci des souhaits de ses commanditaires. Felice Beato a bouleversé l'éthique de la guerre, n'hésitant pas à représenter la mort du camp adverse et préfigurant l'un des domaines majeurs de la photographie : le reportage de guerre.

Entre 1861 et 1865, considérée comme la « première guerre moderne », la guerre de Sécession fut la première à être documentée au travers d'images de terrain et à faire l'objet de reportages photographiques. Mathew Brady est l'un des noms les plus connus de cette époque. Photographe et commercial, il engagea dès le début de la guerre une vingtaine de reporters, les envoyant sur tous les fronts¹². Pour autant, il commercialisait sous son nom, leurs documents photographiques, refusant de les créditer. Organisant et supervisant le travail, il lui arriva, toutefois, de se rendre sur le terrain afin de réaliser ses propres prises de vue. Dans ses planches et celles de ses collaborateurs, les combats ne sont toujours pas représentés. On y observe des camps militaires, des soldats, des blessés et des morts, mais aucune scène d'affrontements directs.

Peu à peu, les techniques ont évolué et la photographie devenait un outil journalistique d'importance. Sur le marché, de petits appareils portables à pellicule, créés par l'inventeur américain George Eastman voient le jour.

Entre 1914 et 1918, la première guerre mondiale est devenue le conflit le plus représenté

9 BONNET, Cyril, « La guerre de Crimée, photographiée en... 1855 », *L'Obs*, 2014.

10 Cf. photo en annexe dans le corpus de photographies périphériques page 128

11 Cf. photo en annexe dans le corpus de photographies périphériques page 129

12 <https://www.universalis.fr/encyclopedie/mathew-b-brady/>

médiatiquement. Un flot d'images surgit instantanément lorsque l'on évoque ce conflit planétaire. À cette période apparaissent la SPA, Section Photographie de l'Armée - qui a notamment immortalisé les gueules cassées et les soldats amputés dans les hôpitaux - et la SCA, Section Cinématographique des Armées. Durant cette guerre, le nombre de photographes s'est démultiplié. Ne provenant plus uniquement d'entités civiles ou militaires, des photographes amateurs¹³ aussi alimentent le flux d'images et d'informations visuelles. Pour autant, la violence des combats perdure en périphérie des images. La démoralisation des troupes par la représentation de scènes d'horreur est proscrite. Les pouvoirs publics vouaient un rôle important à la photographie à cette période et espéraient qu'elle influençât les troupes et le reste de la population. Le culte de l'Armée était prôné, ainsi que sa puissance et son rayonnement¹⁴. La guerre était mystifiée, la mort : héroïque.

Cependant, en 2007, à Reims, une exposition d'images de la première guerre mondiale, extraites de la revue hebdomadaire photographique *Le Miroir*, a révélé que la censure et le « bourrage de crâne » imposés en début de conflit ont été rattrapés rapidement par le réalisme et la course au sensationnel¹⁵. Au fil des vitrines, sont d'abord exposées des photos de « l'arrière », de chefs de guerre, des scènes de vie, où aucun détail marquant ou choquant pour le lecteur n'est apparent. Puis, le héros devient un poilu et toute forme d'optimisme est abandonnée laissant place aux tranchées, aux ruines, à la vision d'un pays mutilé et détruit. Les visions d'apocalypse brisaient les tabous et le sensationnel faisait son entrée. Bien que les champs de bataille étaient plus largement représentés, les moments des combats étaient toujours rares. L'historien Laurent Véray¹⁶ témoignant de la difficulté de se trouver au cœur des affrontements, explique que « *bien des situations ont été sinon mises en scène, en tout cas arrangées pour les besoins de la prise de vues* ».

La notion de « mise en scène des images de guerre » est restée en suspens lors de la guerre espagnole entre 1936 et 1939. Le photo-reporter Robert Capa - personnage fictif créé par André Friedman et Gerda Taro - a connu avec son cliché *Mort d'un Soldat Républicain*¹⁷, de nombreuses interrogations quant à la véracité de son image. Des doutes ont été émis sur l'identité du soldat, sa localisation et le caractère authentique de la scène. Deux journalistes ont soupçonné le photographe d'avoir inventé la scène ou procédé à un montage.

La guerre espagnole s'est internationalisée, marquant les débuts du photo-journalisme moderne. Lors de ces conflits, les opinions se polarisèrent et furent mobilisées par le reportage photographique. La technologie avait largement évolué et les appareils photos réduisaient

13 Cf. partie 1.1.a page 17

14 RIO, Alain, « La photographie de guerre (I). La photographie de guerre depuis la guerre de Crimée jusqu'à la « Grande Guerre », *Photophiles magazine photo*, 2007.

15 « Quand *Le Miroir* racontait la Grande Guerre », *Les Clionauts*, 2007.

16 VERAY, Laurent, *Les Images d'archives face à l'histoire. De la conservation à la création*, Poitiers/Futuroscope, Editions Scérén – CNDP_CRDP, p.39, 2011.

17 Cf. photo en annexe dans le corpus de photographies périphériques page 129

considérablement le temps de pose. La presse diffusait plus largement les images et les entrepreneurs de presse ont augmenté le nombre de tirage. Des revues et des magazines comme *Life* en Grande-Bretagne, *Vu* et *Le Soir* en France ont émergé et compté des figures reconnues internationalement comme Henri Cartier-Bresson ou Robert Capa.

Lors de la seconde guerre mondiale, entre 1939 et 1945, l'information par l'image n'était utilisée qu'à titre expérimental. L'évolution continue de la technique permettait peu à peu des conditions extrêmes de photographies et de documentation. Lors de ce conflit, Robert Capa est allé au plus près de l'action et a pris place dans les rangs des combattants américains. Ses clichés ont retranscrit une force dramatique. Toute l'opinion publique s'est vu être sensibilisée au réalisme de guerre. Cette guerre a suscité beaucoup d'intérêts et de réactions de la part des populations qui se renseignaient massivement par la presse.

La guerre du Vietnam de 1955 à 1975 est la première à avoir délivré autant d'images d'horreur. Les photographes les plus connus de cette période sont Gilles Carron, Don Mc Cullin ou encore Nick Ut.

Au fur et à mesure des conflits, conjointement avec la technologie, le rôle du photo-journaliste a évolué. Avec le soutien de magazines, ils ont pu manifester leur volonté de rendre visible, dans l'opinion internationale, tous les aspects du conflit et de porter aux regards des lecteurs les conséquences humaines de guerres menées au nom d'intérêts. La perception du photo-reporter est double à cette période. D'un côté, il est un aventurier, sans scrupules, faisant usage de tous les moyens en sa possession afin de rendre publiques ses images. De l'autre, il apparaît comme le héros, qui, au péril de sa vie, brave, au nom de l'information, les horreurs de la guerre.

Les autorités ont perçu le rôle grandissant des photographes de conflits, les interdisant, dans certains cas, d'opérer sur leur territoire. À la suite de la guerre au Vietnam, les autorités militaires, en Iraq et Afghanistan notamment, ont tenté d'empêcher journalistes et photographes de mener leurs missions. Dès 1982, pendant la guerre des Malouines, par exemple, les photographes professionnels se sont considérablement vu restreindre l'accès au champ de bataille. Ils furent aussi censurés et interdits de prendre quelque photo qui puisse nuire au moral des troupes ou de la population¹⁸.

Aujourd'hui, l'évolution des techniques est flagrante. Les appareils sont plus compacts, transportables, rapides, pratiques et ergonomiques. La transmission s'est elle aussi développée. Nous sommes passés d'une transmission physique à une transition par dispositifs médiatiques et grâce aux Nouvelles Technologies de l'Information et de la Communication. L'impression est plus économique, rapide et de meilleure qualité.

Le photojournalisme s'est, lui aussi, beaucoup développé. La place des femmes est grandissante

18 RIO, Alain, « La photographie de guerre (II). La photographie de guerre depuis la guerre civile espagnole jusqu'à la première guerre du golfe, *Photophiles magazine photo*, 2007.

dans le milieu et ne cesse de s'étendre, permettant un nouveau style d'image. Nicole Tung affirme¹⁹ que son statut de femme lui a permis « de parler avec d'autres femmes, dans des arrière-salles et des cuisines. C'est dans ces moments-là que j'ai pu photographier, ce que n'auraient pu faire des reporters masculins ». Mais il est toujours confronté à certaines problématiques. L'abondance et le flot continu d'images redessine en permanence les contours du métier. La censure pose toujours question, tout comme les sujets de neutralité et d'objectivité.

Avant de détailler, dans cet écrit, certains enjeux qui ceinture le photojournalisme, il est nécessaire de revenir sur sa définition. Le dictionnaire Larousse définit le photojournalisme comme « *métier ou technique journalistique consistant à fournir aux journaux des reportages photographiques, éventuellement accompagnés d'articles* ». Wilson Hicks, éditeur photographie du magazine *Life* décrit dans son essai *Word and Pictures*²⁰, la singularité du photojournalisme : « *L'intention du photoreportage est de créer grâce à l'utilisation combinée des moyens visuels et verbaux dissemblables, une unité de résultat communicatif* ». Cette technique, alors largement utilisée au cours de la documentation et de la représentation des conflits, exécute par l'unification des deux médiums ensembles, une fonction encore plus efficace que l'un ou l'autre ne pourrait accomplir seul. En photojournalisme, l'image et le mot doivent coexister et être considérés à valeur égale. À la différence de l'image cathodique, la lecture des mots et de l'image ne se font pas simultanément. En photojournalisme, la forme de diffusion, le canal et le dispositif comptent, afin que l'équilibre entre les deux permette une lecture synchronique.

Au travers de cette recherche, nous nous concentrerons sur la photographie et le photojournalisme, en temps de guerre. Pour cela, il est nécessaire de revenir sur les contours du terme « guerre ». « Guerre » vient du francique « werra » et signifie « trouble, désordre, querelle ». Le Robert définit la guerre comme « une lutte armée entre États, considérée comme un phénomène historique et social ». La notion de guerre peut prendre plusieurs sens et possède plusieurs formes. Il peut s'agir de guerre entre pays, de guérillas, guerres mondiales, civiles, de religions, économiques, etc.

Chaque guerre possède des attributs qui lui sont propres et qui ont été soulignés, en partie, par la photographie. D'abord la représentation au corps à corps, puis l'arrivée de la guerre matérielle, avec les armes chimiques et enfin les attentats suicides.

Pour toutes ces raisons, qui font que la guerre constitue en elle-même, un vaste champ de recherches, nous nous concentrerons sur le cas, toujours actuel, du conflit en Ukraine ayant débuté en février 2022.

Au début des recherches, l'idée de centrer ce travail sur une période prédéfinie n'était pas arrêtée.

19 GIEFFERS, Hanna, « Gerechtigkeit, Nicole Tung, 29, zieht in der Krieg und fotografiert. Warum ? », *Der Spiegel*, 2016.

20 HICKS, Wilson, *Words and Pictures*, New York, Arno Press, pp. 3-5, 1973.

Le but étant de s'intéresser au domaine de la photographie de guerre dans son champ le plus large en rassemblant toutes ses composantes. Or, le corpus d'images et de documents, au vu de ce vaste domaine de recherche, ne pouvait se concentrer sur une problématique définie et angler sur une question précise. Pour cela, il fallut restreindre le corpus, et donc, le sujet.

Dès lors, je me suis interrogée sur le conflit le plus pertinent à analyser à mes yeux. Le choix du sujet photographique centré sur l'Ukraine est apparu comme une réponse évidente et le résultat unique de nombreuses réflexions. La photographie régit une partie de ma vie depuis plus de huit ans et s'est récemment incorporée dans mes activités professionnelles. En reportage avec l'Armée de Terre, lors des conseils exécutifs à l'UNESCO, chez Reporters Sans Frontières, sur les bancs de l'Assemblée nationale ou du Sénat, ou encore sur le zodiac de l'association Sea Shepherd, mon appareil photo ne m'a pas quitté. Plus récemment, le mouvement contre la réforme des retraites ainsi que mon stage en tant que photjournaliste pour l'hebdomadaire *Politis*, ont été un tournant dans mon parcours. L'envie de documenter, de raconter, d'illustrer et d'informer s'est érigée comme une nécessité.

Nous sommes le jeudi 24 février 2022, il est 7h30. Flash Info²¹. « À 4h du matin Vladimir Poutine a lancé une opération militaire contre l'Ukraine ». La guerre entre la Russie et l'Ukraine est déclarée. C'est la première fois que nous (jeune personne française ou résident en France) sommes confrontés à la guerre avec autant de proximité. Nous ne la vivons pas directement, ni n'en sommes pleinement victimes. Pourtant, les photos de l'offensive Russe qui commencent à envahir les fils d'actualités des applications de smartphone suscitent un fort intérêt. Dès cet instant, et jusqu'à ce jour, la guerre en Ukraine a constitué mon principal sujet d'intérêt. Le renseignement permanent, la documentation ou la lecture, toutes les façons de s'informer devenaient nécessaires pour tenter de comprendre. Personnellement, j'ai rencontré des personnes qui s'y sont rendues, ou qui allaient le faire, pour prêter main forte ou nous informer. Puis, j'ai moi-même tenter de m'y rendre. J'ai essayé de rejoindre ce conflit, d'y apporter mon aide (humanitaire ou photographique). Par tous les moyens, j'ai contacté des personnes sur place, des journaux, des associations. Une organisation, réalisant des convois humanitaires, m'a ouvert ses portes pour une durée de trois mois minimum. Le choix entre mes études et le départ était de taille. Priorisant les études, l'envie de vouloir m'investir d'une quelconque manière dans ce conflit n'a jamais cessé d'exister. Près d'un an après le début de l'offensive, les combats font toujours rage et la fin ne semble pas approcher.

Depuis la seconde guerre mondiale, l'Europe n'a pas connu de tel conflit. Le cas de l'Ukraine est particulier car il rassemble différents enjeux. Il s'agit d'un conflit en cours. Ici, nous nous intéressons au conflit ayant débuté en 2022, pour autant, l'histoire des relations entre la Russie est

21 « Guerre en Ukraine : Vladimir Poutine a annoncé le lancement des opérations militaires lors d'une intervention surprise à la télévision », *FranceInfo*, 24 février 2022.

L'Ukraine n'a cessé de se redessiner depuis des siècles. Ce conflit en 2022 s'inscrit donc dans une nouvelle phase remarquable et inoubliable tout en continuant d'écrire l'histoire jour après jour. Cette temporalité façonne tous les versants des recherches, limitant considérablement l'existence des travaux d'analyse, généralement effectués à postériori. De plus, les documents relatant les faits sont majoritairement des articles de presse, des posts sur les réseaux sociaux et quelques essais.

S'intéresser au conflit en Ukraine nécessite donc une activité à la limite avec le travail de terrain, permettant de confronter des points de vues sur une situation en permanente évolution et sur des questions en redéfinition constante.

Les reportages de guerre ont tous en commun de témoigner de scènes violentes ou de cas d'horreurs. Mais ils permettent également de les rendre plus concrets. La véracité informationnelle et visuelle de ce qui est donné à voir lors des conflits est capitale tant elle influence notre quotidien, nos pensées et notre compréhension des enjeux. Susan Sontag²² confiait : « Les photographies constituent un moyen de rendre « réelles » (ou « plus réelles ») des choses que les privilégiés, ceux qui n'ont pas à craindre pour leur sécurité, pourraient préférer ignorer ». Démontrant, par ces mots, le poids de l'image en temps de guerre et l'influence qu'elle peut opérer sur certains, nous nous attarderons, dans ce mémoire à définir l'importance de la représentation photographique lors du conflit en Ukraine ainsi que les différents enjeux communicationnels et informationnels soulevés par sa place, modélisant une part grandissante des conditions du retour à la paix.

Pour cela, ce sujet, à la croisée entre mon parcours en communication en « vie politique » et la photographie en parfaite cohérence avec mon projet de vie et mon appétence professionnelle, sera, à moindre mesure, ma contribution à une partie d'analyse de ce conflit et de ses enjeux. Ces enjeux photographiques, d'ordre techniques, économiques, culturels et politiques - comme cités précédemment - tous entremêlés, permettront de constater le poids de l'image ainsi que le façonnement du travail de photojournaliste en temps de conflit.

Alors que nous avons défini les contours du sujet ainsi que la méthodologie pour l'étudier, il est dès lors pertinent de nous concentrer sur l'organisation de ce travail. Toutes les questions évoquées ci-dessus ont été synthétisées en une problématique :

Dans quelles mesures l'utilisation de la photographie de guerre participe à la reconfiguration des procédés communicationnels et façonne l'information en temps de conflit ?

Afin d'y répondre, nous organiserons ce devoir autour de deux hypothèses majeures. La première questionnera le façonnement de l'image de guerre : **La construction de l'image de guerre est**

²² SONTAG, Susan, *Devant la douleur des autres*, trad. de l'anglais par F.Durant-Bogaert, Paris, Christian Bourgois, 2003.

enfermée dans ses conditions de réalisation. La seconde, s'attarde sur les conditions de sa réception : **La photographie de guerre suggère plus que ce qu'elle montre.**

Dans un premier temps, nous étudierons la construction de l'image de guerre, de la montée en puissance du photographe amateur, en passant par la création de l'image par le photographe professionnel et la représentation rhétorique de la guerre.

Puis, nous nous concentrerons autour de la réception de cette photographie avec l'iconisation de la photographie de guerre, sa récupération politique et sa patrimonialisation.

Face à ces deux parties, et afin de mener au mieux les recherches, il est nécessaire de s'appuyer sur des exigences essentielles qui sont celles de l'analyse sémio-pragmatique. Cette méthodologie rassemble une analyse sémiologique couplée à celle des conditions de production et de réception, ainsi qu'une analyse sémiotique, technique et économique des photographies. Roger Odin, écrivain, définit la sémio-pragmatique comme « un modèle de (non-)communication qui pose qu'il n'y a jamais transmission d'un texte d'un émetteur à un récepteur, mais un double processus de production textuelle : l'un dans l'espace de la réalisation et l'autre dans l'espace de la lecture »²³. Dans le cadre de cette recherche sur le poids de l'image en temps de guerre et dans le prisme d'une étude de sa construction jusqu'à sa réception, cette méthode apparaît alors pertinente afin d'englober toutes les composantes des différents sujets d'étude. En effet, cette technique prône alors dans le cadre théorique, le contre pied de l'expérience visuelle doxique afin de mieux en saisir les fonctionnements et les enjeux. Accompagné de ce corpus d'images, la réalisation d'entretiens avec cinq photo-journalistes a permis de d'analyser en profondeur le façonnement d'une image de guerre, terme difficile à définir, depuis sa création jusqu'à son utilisation et sa réception. Puis, la visite de quatre expositions de photographies de guerre, a constitué une approche fondamentale de la recherche de terrain afin de questionner la mise en mémoire et les formules de patrimonialisation de l'image de guerre.

Mon corpus d'images fait référence à un échantillonnage de documents déterminés à l'avance, par intérêts et critères comportant inévitablement des impondérables et des éléments arbitraires. Sa constitution fut une activité cyclique. Il s'agissait d'une sélection, d'une analyse puis d'une nouvelle sélection. Après chaque cycle, il était nécessaire de revoir l'ensemble des choix afin de déterminer si toutes les variétés d'images étaient représentées de la même façon ou si une ne devenait pas marginale, méritait d'être exclue.

Former un corpus comprend plusieurs étapes. Au préalable, les critères préliminaires de sélection, ensuite le choix et le classement de la photo ou du document. Puis, l'analyse et la mise en place d'une deuxième liste de critères. Enfin, la dernière synthèse de la deuxième phase de sélection.

Afin de faire une analyse pour chaque photographie, j'ai suivi la méthode OSCAR. Formulée par Jean Pierre Boyer, elle est basée sur deux sources : *L'archéologie du savoir* de M. Foucault (1976)

23 ODIN, Roger, *De la fiction*, Bruxelles, De Boek Université, 2000.

et *The Meaning of Meaning* de C.Ogden et I. Richards (1923). Cette analyse s'appliquant aux images, regroupe une étude sémantique - de la signification, et sémiotique - des signes. « OSCAR » se base sur cinq paramètres et signifie respectueusement : Objet, Sujet, Contexte, Auteur et Rationalité.

La période délimitée pour le choix des images concerne la guerre en Ukraine depuis son premier jour, le 24 février 2022, à la date anniversaire, le 24 février 2023. Toute photographie sortant de cet espace temps sera mentionnée.

Partie I : Construction de la photographie de guerre : cloisonnement de ses conditions de réalisation

Témoignage du présent et force de l'archive, la photographie de guerre mobilise des composantes très précises dans sa construction. Fruit de l'évolution technologique, au fil des siècles, les techniques de prise de vue n'ont eu de cesse de se développer. Les distances avec les champs de bataille se sont amenuisées et le sentiment de proximité avec la guerre s'est redessiné. Au fur et à mesure de l'évolution des technologies photographiques ainsi que de la diffusion de celles-ci, des images représentant l'intimité de la guerre sont apparues. Résultat de l'immersion des habitants, victimes ou ennemis, la guerre donne à voir dans son entièreté, là où tout professionnel ne peut se rendre. Multipliant considérablement le champ d'images représentant l'actualité du combat, les confusions, autour de celles-ci, dévient grandement la compréhension globale des enjeux belliqueux. Entre images faussement datées, photomontage ou encore mauvaise interprétation, les risques de dés-information ou de mal-information visuelle sont vastes. D'autres problématiques émergent alors autour de la pérennité du métier de photographe professionnel face à la montée en puissance et la reconnaissance du travail amateur. Dans cette partie, nous tenterons alors de nous interroger sur la caractéristique nécessaire à la photographie de guerre, en amont de son analyse : sa construction. N'existe-t-il qu'un seul type d'image de guerre ? N'y a-t-il qu'une façon de la construire ? Les conditions de sa création sont-elles fixées à l'avance ? L'élargissement de ses modes de production met-il en péril le travail du professionnel ?

1.1 - Photographie de guerre et guerre des photographes

« Dès le début de la photographie, il y eut des amateurs » affirme Gisèle Freund²⁴. Nous l'avons constaté en introduction, la progression des techniques n'a eu cesse de démultiplier le nombre d'images, allouant les capacités de production de celles-ci à un plus grand nombre. « Des photos, j'en vois partout, comme chacun d'entre nous, aujourd'hui ; elles viennent du monde à moi, sans que je le demande ; ce ne sont que des images, leur mode d'apparition est le tout-venant (ou le tout-allant) » explique Roland Barthes²⁵. Peu à peu, d'autres appareils que ceux initialement prévus à cet effet, ont permis de capturer des instants. En 1888, le premier Kodak de George Eastmann à seulement 25€ a permis à la photographie amateur de prendre son essor²⁶. L'arrivée progressive des smartphones dans les années 2000 a révolutionné le monde de l'image et grandement favorisé la prise de photographies. D'après Services mobiles²⁷, 89% des photos prises

24 FREUND, Gisèle, *Photographies et société*, Paris, Seuil, 1974.

25 BARTHES, Roland, *La Chambre claire*, Gallimard, 1980.

26 Cf. photo en annexe dans le corpus de photographies périphériques page 130

27 « Tech / 89 % des photos prises dans le monde sont capturées par le smartphone ! », *Services Mobiles*, 4

dans le monde sont capturées par un smartphone et 1,4 billion de photos sont prises chaque année dans le monde. Cela questionne fortement la diffusion des images et notamment de l'image de guerre. « *Aujourd'hui, les images de guerre les plus vues et les plus diffusées ne sont, la plupart du temps, pas celles des professionnel(le)s de l'image — elles sont saisies par des amateurs, des témoins ordinaires*²⁸ » explique le photographe plasticien Émeric Lhuisset.

1.1.a Pratiques amateurs de la photographie en guerre

Le visage de la photographie n'a cessé de se transformer. Cette révolution a largement démocratisé la pratique et contribué à la naissance du « photographe amateur. »

« Amateur » provient du latin « amator » qui signifie celui qui aime. Le Larousse définit ce terme comme « une personne qui s'adonne à une activité artistique, sportive, etc., pour son plaisir sans en faire profession, par opposition au professionnel ». Les différences avec le photographe professionnel se situent dans la rémunération perçue suite à la pratique de l'exercice ainsi qu'au public de réception. Le photographe professionnel, selon son poste, en agence, à son compte ou dans un organe de presse, destine ses photographies au grand public, sur une multiplication de canaux et dans l'espoir d'une forte gratitude. L'amateur, lui, si l'on se conforme à la définition qui nous intéresse ici, vise un public plus restreint, son cercle proche principalement et possède une activité qui n'obéit qu'au principe anthropologique de la conservation du souvenir, puis de son partage. Il n'attend pas de gratification, reconnaissance technique ou esthétique particulière quant à la transmission de ses photos. Mais la différence entre les deux statuts ne réside pas uniquement dans ces deux aspects. Les photographes paparazzis, par exemple, peuvent faire des photographies avec un rendu de type « amateur ». Les cadrages, la netteté, les plans, ne sont pas toujours dignes des rendus explicitement induits par le terme de « professionnel ». De l'autre côté, un photographe amateur, possédant les moyens de se doter de matériel automatique performant – appareil photo ou smartphone - pourra, avec une grande facilité, produire des images de grande qualité technique.

Les objectifs des prises de vues sont également différents. Le photographe professionnel marque, par ses clichés, une volonté d'informer, de documenter, d'élargir le champ de connaissances afin de permettre une lecture critique des événements. Le photographe amateur, lui, destinant ses photographies à son cercle restreint, vise d'avantage une illustration de ses moments de vie, une transmission d'informations d'ordre du domaine privé et intime.

Le photographe amateur, à la différence du professionnel ne revendique pas son statut. Il ne sait pas qu'il est amateur et ne cherche pas à l'être. Le photographe professionnel, est obligé de faire valoir son statut et de le revendiquer afin de percevoir sa rémunération et d'appliquer les droits qui

avril 2023.

28 LHUISSET, Emeric, « Avec Hors Pistes, une réflexion sur l'image de guerre à l'ère du smartphone », *Centre Pompidou*, 20 décembre 2022.

lui sont propres.

En temps de conflit, il existe plusieurs types de photographes amateurs ; le « journaliste citoyen », qui tente d'informer, « l'influenceur de guerre » qui s'affaire à reprendre les codes de l'influence médiatique en créant son contenu autour du sujet du conflit, « le récupérateur », qui utilise le conflit et ses productions visuelles au service d'un détournement humoristique par exemple (création de mèmes, images au format « gif »...), ou celui qui immortalise à des fins privées, pour lui ou son cercle proche. Le photographe amateur capture ce qu'il vit de l'endroit où il se trouve. Ses photographies n'étant pas destinées à être exploitées largement ensuite, les conditions de leur réalisation ne sont soumises à aucune règle de composition, tout est permis. Il est le seul maître de ses images et du canal de leur diffusion.

Le conflit en Ukraine marque un tournant majeur. Aucun conflit en Occident et en Europe d'une telle intensité ne s'est tenu depuis la seconde guerre mondiale. Depuis cette date, de nombreuses techniques sont apparues et la pratique libre de la photographie est légion.

Véritable guerre du 21^e siècle - avec les connotations technologiques que cela induit - la guerre en Ukraine a redéfini les contours de l'image en temps de guerre. À la différence de Roger Fenton, photographe de « l'après-coup »²⁹ lors de la guerre de Crimée, les photographies d'amateurs permettent un nouveau tournant et apportent un regard sur le vif. Elles sont réalisées là où les photographes ne sont pas. L'espace de travail n'a plus de frontières, la photographie d'amateur lors de la guerre en Ukraine s'est invitée dans les maisons, les abris anti-bombes, les tranchées et sur les chars. Chaque partie, espace, lieu, action a été immortalisée par les protagonistes eux-mêmes. « Les soldats sont désormais les premiers producteurs d'images du conflit. Avec leurs téléphones, ils capturent des scènes avant les reporters ! » souligne Enzo Dizarn, responsable d'édition et maître d'ouvrage du catalogue de l'exposition « photographies en guerre »³⁰.

Afin de respecter la prise de vue du cliché professionnel de guerre et sa sélection, Frédéric Lambert³¹ a établi trois procédés nécessaires pour accentuer l'effet « réel ». Les photographies d'amateurs rassemblent les trois. En premier, la perspective frontale, permettant de se placer en immersion dans l'image, comme si le lecteur assistait à la scène ou qu'il observait véritablement le sujet. Le format smartphone, souvent vertical, permet immédiatement au lecteur de s'identifier à la prise de vue et de la consulter en s'y inscrivant pleinement. Ensuite, l'effet d'instantanéité, lorsque l'image capte un moment où le sujet est en action. Les photographies ou vidéos (cf. ci-dessous) en immersion, réalisées par les civils, lors de moments de pleine action permettent au spectateur de recevoir un instant privilégié, suspendu et parfois, de l'ordre spectaculaire de l'intime. Enfin, la présence du sujet. Souvent mis en scène eux-mêmes dans les images, les amateurs accrochent

29 Cf.introduction page 6

30 Musée de l'armée, Invalides, *Photographies en guerre - Catalogue d'exposition*, Paris, RMNGP, réunion des musées nationaux, 2022.

31 LAMBERT, Frédéric, « Photographie de presse et information », in Almasy, P. et al. (dir.) *Le photojournalisme, informer en écrivant avec des images*, Paris, Centre de formation et de perfectionnement des journalistes, 1990.

par leur regard et leur attitude le lecteur. Soit par la description qui accompagne l'image soit par leurs discours directement inclus dans la vidéo, les contenus visuels amateurs, souvent vulgarisés, au lexique familier et aux codes du « sans-filtre », engendrent la création d'un lien direct avec celui qui consomme ce contenu. Ces trois procédés, rassemblés, permettent au créateur de l'inclure dans l'événement et d'amenuiser les distances afin d'engendrer une proximité maximum avec le sujet.

Surnommé « première guerre TikTok »³², le conflit en Ukraine est l'un des premiers à prendre autant de place sur les réseaux sociaux. Ça n'est pas la première guerre à être relayée sur ce canal³³ mais elle en demeure la plus virale. Mêmes, tweets, posts Intstagram et vidéos TikTok sont largement diffusés, actualisés en permanence, permettant aux Ukrainiens de maintenir le conflit dans la conscience collective et de montrer les coulisses de la guerre.

Olga Boichak, maître de conférence en cultures numériques à l'université de Sydney développe cette idée : « Une grande partie de ce que nous voyons se passe à travers les yeux et les caméras de personnes qui se trouvent en Ukraine et qui racontent ce qu'elles voient. C'est un accès presque sans intermédiaire aux événements de la guerre en temps réel »³⁴.

« Venez passer avec moi une journée dans un abris anti-bombes », « Découvrez ce que je mange pendant une journée dans mon pays en guerre », « Comment je vis sans électricité pendant une journée ». Voyant son quotidien bouleversé depuis le 24 février 2022, l'étudiante ukrainienne de 23 ans, Angelina Kovtun, documente sa nouvelle vie sous les bombes. Il s'agit d'avantage d'images de guerre que de photographies, puisqu'elles sont tirées de vidéos, toutefois, celles-ci sont nécessaires à étudier afin de comprendre le poids de l'information visuelle dans la communication de guerre.

32 YORK, Joanna, « "Première guerre TikTok" : comment l'Ukraine combat sur les réseaux sociaux », *France 24*, 24 février 2023.

33 Des vidéos de la propagande de l'organisation djihadiste Etat Islamique (EI) avait été supprimé par le réseau social en 2019.

34 *France 24*, Ibid. p.15.

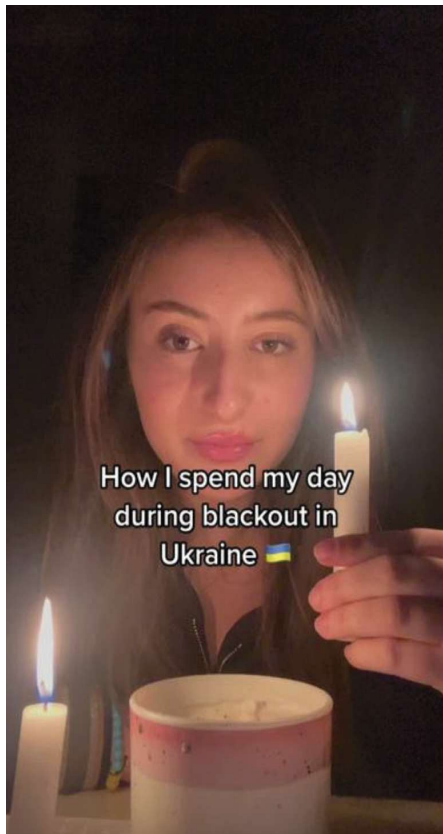


Illustration 2: Capture d'écran d'une vidéo sur le compte TikTok d'Angelina Kovtun détaillant son quotidien lors des pannes d'électricité en Ukraine.



Illustration 1: Capture d'écran d'une vidéo sur le compte TikTok d'Angelina Kovtun partageant des images de Mykolayiv, sa ville bombardée en Ukraine.

Vidéos courtes, musiques commerciales et dynamiques, les images de la jeune fille sont soignées, répondent aux codes visuels des réseaux sociaux et proposent une immersion dans sa vie face aux affrontements. Se filmant à l'aide de son téléphone, presque quotidiennement, elle poste des vidéos s'adressant à sa communauté large de plus de 55 000 abonnés.

Avec du texte traduit en anglais, ses challenges tendances et vidéos éducatives comptabilisent des milliers de visualisations partout dans le monde. Les attributs descriptifs propres au médium sont respectés, chaque description de vidéos est accompagnée de plusieurs « hashtag (#) » permettant d'être facilement repérables sur les réseaux sociaux. Les musiques choisies sont toujours en « tendance » sur TikTok au moment de la publication, permettant un meilleur référencement.

Véritables armes communicationnelles, ces vidéos ne proviennent pas uniquement des habitants à l'arrière mais également des soldats en première ligne. Alors que l'armée a généralement pour ordre de se faire discrète sur les réseaux sociaux, toute la guerre est transmise en direct sur le front par des « photographes, vidéastes amateurs ». Entre réalisation de challenges, danses tendances, et scènes de genre dans les tranchées, toutes les émotions des soldats sont filmées et exposées.

Roman Trokhymets est un soldat Ukrainien. Sous les coups de feu, en action, fatigué, avec ses camarades, toutes les scènes du quotidien de ce soldat sont sur son compte TikTok à plus de 52 000 abonnés. Véritable vitrine du conflit, il s'adresse au monde entier, sous titrant ses vidéos en ukrainien et anglais. Il partage ses entraînements sportifs, les assauts, la vie dans les tranchées et ses moments de vie avec ses camarades. Ses vidéos sont brutes, le montage est généralement, absent, et la musique ne les accompagne pas toujours. Cette immersion, au bruit des balles ennemies qui fusent, dans la découverte des parties intimes du combats, des tonnes de déchets qui jonchent les contours des tranchées et des heures d'attente face à l'adversaire russe offre au spectateur, les coulisses d'une guerre jamais révélée. Le contenu de quelques minutes se consomme rapidement et glorifie les soldats Ukrainien. Le soldat « tiktokeur » rassemble toutes les conditions auxquelles sont soumis ces civils et militaires partis défendre leur pays, relatant les heures passées sous les bombardement, dans le froid des tranchées et sous le poids du matériel.



Illustration 4: Capture d'écran d'une vidéo sur le compte TikTok de Roman Trokhymets expliquant sa fatigue après une mission de douze heures.



Illustration 3: Capture d'écran d'une vidéo sur le compte TikTok de Roman Trokhymets partageant ses émotions et son ressenti après une longue nuit froide.

Laura Sibony, enseignante à HEC et autrice d'un mémoire intitulé « Les réseaux sociaux transforment-ils la guerre ? » affirme que « Les civils et les soldats Ukrainiens utilisent les réseaux sociaux comme un exutoire mais aussi à des fins de propagande sans qu'ils en soient bien conscients »³⁵.

³⁵ JUSKO, Suzanne, « La guerre en Ukraine se joue aussi sur TikTok, ces jeunes Ukrainiens nous racontent comment ils l'utilisent », *Huffington Post*, 22 février 2023.

Au cours de cette guerre, chaque citoyen, maillon d'une chaîne solide, est partie prenante de la communication nationale. Produite pour garder une trace, se protéger, partager ou quelques fois par hasard, l'image d'amateur en temps de guerre, reprise dès que publiée, connaît une audience de loin supérieure à celle des images de presse³⁶. Leur impact est donc double. Pendant l'occupation Russe, certaines zones d'Azovstal à Kherson étaient inaccessibles, seuls quelques civils restants et combattants ont pu être témoins ou acteurs de l'événement, et le partager. De fait, les images produites dans ces zones à ces instants deviennent plus iconiques que celles produites par des professionnels se voyant refuser l'accès.

Outils de mobilisation et amplification de cyberguerre, les images d'amateurs, les réseaux sociaux et leurs contenus, remodèlent le monopole informationnel en temps de guerre. Il ne suffit plus de mettre la main sur les médias traditionnels (radio, télévision, presse écrite) pour s'adjuger la suprématie informationnelle. Cette pluralité de renseignements et de visuels, créés à la fois par ceux qui documentent la guerre, que ceux qui la vivent, tend à brouiller les frontières de la véracité. Photographier la guerre au téléphone intelligent, c'est-à-dire à l'aide d'une technique associée à une pratique dilettante de l'image, n'est pas sans heurter les valeurs du domaine de l'information. Cette inflation des infox³⁷, liée à une pratique généralisée de la photographie, permanente et accessible à tous, redéfinit les contours et semble déliter la confiance en la « véracité » induite par les valeurs professionnelles du domaine de l'information et accordée par la position d'élite et de sachant du média traditionnel.

1.1.b Dérives et limites de l'image de guerre amateur

Selon Arnaud Mercier dans son livre *Fake news*, ces dernières ne sont « pas des rumeurs, ni des erreurs, pas plus qu'elles ne sont des approximations dans des discours politiques, ni des parodies intentionnelles et revendiquées. Elles reposent sur quatre piliers : la numérisation, les algorithmes, une écriture journalistisée et la duperie ».

Toute aussi intense que la guerre dans les tranchés, la guerre communicationnelle se déroule aussi sur le front de l'information et de la désinformation. Ksenia Iliuk, fondatrice de LetsData, une société qui se sert de l'intelligence artificielle pour lutter contre la désinformation, a consacré une conférence à la propagande russe en Ukraine à la fin du mois d'avril 2023. Elle explique que bien avant le lancement effectif de la guerre en février 2022, la Russie avait commencé à faire circuler des fausses informations souhaitant déstabiliser les Ukrainiens et démotiver le soutien des pays Européens. Sur des boucles Telegram, des messages, tels que « Les Ukrainiens sont des nazis » ont été largement diffusés. Et, ces pratiques ont perduré en s'appliquant aux images, dans tous les pays communiquant sur la guerre.

36 LHUISSET, Emeric, « Avec Hors Pistes, une réflexion sur l'image de guerre à l'ère du smartphone », *Op.cit.* p. 13.

37 « Infox » est un néologisme né de l'union des termes « information » et « intoxication » et désigne une fausse information sciemment erronée.

Sur Twitter, le journaliste Shayan Sardarizad, spécialisé en désinformation pour le compte de la BBC, recense les fausses vidéos et photographies les plus fréquemment rependues. Nous y trouvons par exemple, cette photographie relayée sur Twitter (cf.ci-dessous), dévoilant une personne accrochant un drapeau russe sur un bâtiment officiel ukrainien. Or, une simple recherche inversée sur Google permet de connaître la date de l'image et de prendre conscience qu'il s'agit d'une image de mars 2014, en pleine annexion de la Crimée par les Russes. On y voit des manifestants pro-russes attaquer le gouvernorat de Kharkov, deuxième plus grande ville d'Ukraine. N'ayant rien à voir avec le conflit actuel, cette image fausse l'événement de prise de territoire par l'occupation ennemie et tente de dérouter le pays attaqué. Volontairement postée ou non, cette image, réceptionnée telle qu'elle, sans vérification du contexte peut grandement fausser la compréhension du conflit, perturber les prises de positions et faire naître des réactions inopportunes.

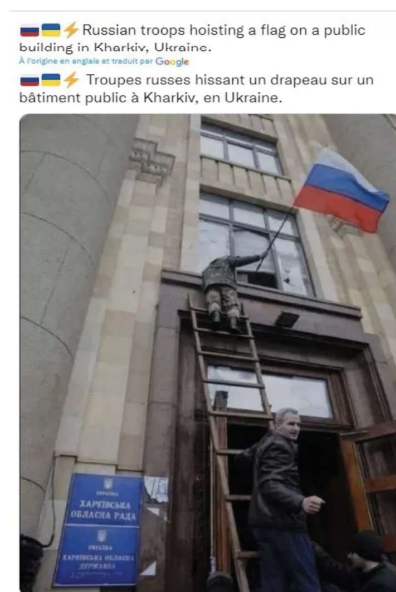
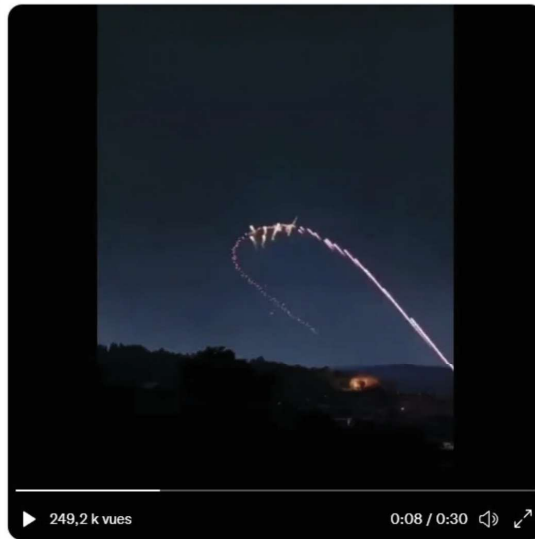


Illustration 5: Capture d'écran faite en 2022 sur le réseau social Twitter, d'une photo datant, en réalité, de 2014.

Cet autre tweet, met en image une scène censée représenter un avion Russe tentant d'échapper à des tirs Ukrainien. Or, en réalité, il s'agit d'un extrait du jeu vidéo Arma. Un jeu de tir tactique paru en 2013 et qui avait déjà vu ses images détournées en 2020 pour illustrer le conflit entre l'Arménie et l'Azerbaïdjan.

Voici à quoi cela ressemble en Russie en pleine puissance avec l'Ukraine en ce moment.
#worldwar3



1:00 PM · 24 févr. 2022 · Twitter for Android

639 Retweets 153 Tweets cités 2 493 J'aime

Illustration 6: Capture d'écran faite en 2023 sur le réseau social Twitter, d'une photo tirée, en réalité, d'un jeu de tir tactique de 2013.

Ces images trouvent avec les réseaux sociaux une force démultiplicatrice et arrivent de tous bords Russes et Ukrainiens. Elles sont pour la grande majorité diffusées et reprises par des amateurs, des civils ou des soldats ayant tenté soit, par hasard, de rejoindre le maillage de l'information, soit consciemment, afin de déjouer selon un avantage bien précis, la finalité des combats.

Contrairement aux anciens conflits historiques, aux affiches rouges et aux slogans soviétiques des années 30, dans cette guerre, la propagande est pernicieuse. Elle abolit toute forme de frontière et ne vise plus uniquement le territoire national.

Lors de la publication des images du massacre de Boutcha, duquel ont été accusé de crimes de guerre les soldats russes, les réactions du Kremlin ont traduit une volonté de contrôle et d'influence de l'opinion publique majeure.

Tous les niveaux de contestation ont été mobilisés afin de saturer l'espace et de « planter des graines de doutes et de suspicion qui seront relayées et pourront germer ensuite³⁸ ». La Russie se contentera d'abord de nier en bloc³⁹ affirmant qu'il s'agit « d'acteurs » et « de mises en scène »⁴⁰.

38 LAZEYRAS, Quentin « Guerre en Ukraine: fake-news et guerre de l'info, la propagande pro-russe est-elle dangereuse? », *Nice Matin*, 24 août 2022.

39 « Guerre en Ukraine : qui est Dmitri Peskov, le bras droit de Vladimir Poutine ? », *TF1*, 5 avril 2022.

40 SIDERIS, Félicia, « Le massacre de civils à Boutcha, cas d'école de la propagande russe et de la complosphère », *TF1*, 4 avril 2022.

Le porte-parole du Kremlin, Dmitri Peskov, a rejeté «catégoriquement»⁴¹ toutes ces accusations, assurant que les experts du ministère de la Défense russe avaient découvert des signes de « falsifications » dans les images présentées par les autorités ukrainiennes comme preuves d'un massacre russe. Mais initialement passé sous silence, face aux images satellites livrées au New York Times par l'entreprise de satellites privés Maxar, permettant d'établir de nouvelles preuves infirmant la version du Kremlin, le discours tourne casaque.



Illustration 7:

Des images satellites fournies par Maxar Technologies montrent la rue Yablonska à Boutcha en Ukraine le 28 février 2022 (en haut), puis la même rue jonchée de corps sans vie, le 19 mars 2022 (en bas).

Photo/Satellite Images/ Maxar Technologie Via The New York Times.

Sous le poids de la montée en puissance de la cyberguerre des drones comme nouveaux yeux de la guerre et devant ces photographies satellites, la Russie affirmera ensuite qu'il s'agissait de « résistants qui le méritaient », avant d'opter pour une troisième stratégie de déshumanisation totale, affirmant que ces soldats ukrainiens seraient transformés biologiquement par la CIA⁴². Le site internet pro-russe Donbass insider⁴³, publie une enquête visant à contester la vision occidentale du massacre. La saturation de l'opposition fait suite aux photographies et aux images. Dès lors que ces visuels permettent de semer le doute d'une parole pseudo-officielle, ils deviennent de véritables armes de guerre permettant de créer une confusion complète chez des personnes touchées depuis une longue période par l'intensité des combats et le flot continu d'informations. Frisant le grotesque, les gouvernements ne lésinent pas sur l'emploi de moyens officiels (discours à la radio, télévisés, dans les médias...) pour tenter d'apporter l'explication qui leur permettra de justifier tout échec ou de glorifier une quelconque réussite, si vraie soit elle. Les images amateurs, ou relayées par des quidam sur les réseaux sociaux et dans les médias peuvent convoiter une polarisation radicale des opinions, engendrant des positionnements

41 RAJEHI, Khalil, AFP, « Massacre de Boutcha : des images satellites contredisent la version russe », *Cnews*, 5 avril 2022.

42 LAZEYRAS, Quentin « Guerre en Ukraine: fake-news et guerre de l'info, la propagande pro-russe est-elle dangereuse? », Op.cit. p. 20.

43 www.donbass-insider.com

personnels dans le camp victime ou adverse. Par l'image, et son utilisation, l'ennemi construit l'ennemi. Et redéfinit les contours du camp du bien et de celui du mal. Chaque énonciation est prononcée selon un argument d'autorité⁴⁴ qui s'appuie sur l'opinion ou la position hiérarchique d'une personne. Celle qui reçoit l'information accorde alors plus d'importance à l'origine du propos qu'au propos en lui-même. L'information anxiogène perturbe la conscience critique plutôt qu'elle ne l'avive. L'émotion intense qu'elle suscite court-circuite les processus cognitifs et suspend le raisonnement. Ce procédé alimente en permanence l'incertitude et fait passer du doute rationnel à celui irrationnel voire systématique.

1.1.c Photographe, une profession menacée

Cette forme de propagande, relativement récente en temps de guerre, est permise, en grande partie, par le photographe amateur. Si bien que les photographies qui constituent le flux premier d'information, sont moins issues du travail de professionnels de l'image. Cette préfiguration tend à redessiner les contours du métier de photographe et de photojournaliste tout en inquiétant les pratiquants. Alors que la photographie a suivi tout au long du XXe les dogmes dictés par la photographie professionnelle, aujourd'hui, le modèle d'autonomisation croissante des usages personnels de l'image, inverse la tendance. Est-ce que cela annonce la fin du photographe professionnel ? À l'heure de remédiations constantes, quels glissements cela engendre pour la profession ? La photographie amateur a-t-elle remplacée définitivement le photographe ou en est-ce seulement un substitut partiel ?

Sur le plan technique, la loi de la concurrence, fait que le marché et le nombre de clients se restreignent pour les professionnels si les photographies relayées par la presse ne sont plus les leurs. Aussi, les droits d'auteur et autres réglementations liées à la diffusion des images professionnelles sont en danger. Les crédits permettant la codification des droits d'usages des utilisations photographiques ne sont plus systématiquement apposés par les photographes amateurs. N'ayant pas de statut professionnel, ils sont parfois déclarés en auto-entrepreneur et appliquent des tarifs de rémunération en baisse, face aux professionnels qui doivent vivre de leurs images. Il s'agit d'une pratique qui déqualifie grandement et précarise le travail du professionnel par un rejet général de tout prix supérieur à celui proposé par l'amateur.

À l'inverse, l'accroissement de personnes sensibles à ce domaine participe à sa connaissance et reconnaissance. Un professionnel pourra davantage faire jouer sa légitimité ainsi que son expérience. De plus, ses missions s'élargissent et il peut tendre à la formation de nouveaux initiés. Dès lors, les liens entre les deux semblent se resserrer, permettant un échange de compétences respectives. L'amateur tente d'obtenir des résultats professionnels, tandis que le professionnel découvre des techniques nouvelles lui permettant une approche plus intimiste⁴⁵.

44 CHARBONNIER, Sébastien, *Que peut la philosophie ?*, Paris, Seuil, 2013.

45 JEANNE-PERRIER, Valérie, *Les journalistes face aux réseaux sociaux ? - Une nouvelle relation entre*

La place du photographe professionnel peut alors être complétée par l'amateur et s'y substituer. Par ailleurs, si la production du photographe amateur est achetée et relayée, devient-il, à son tour, photojournaliste ?

La simplicité des procédés qu'il emploie peut évoquer les méthodes les plus audacieuses sur le terrain. Le directeur du New Media Institute de l'université de Géorgie, Scott Shamp, qualifie les utilisateurs de smartphone de « photographes embedded » (embarqués). Ce terme renvoie aux conditions prévalant dans le journalisme de guerre. Si l'analogie proposée par S. Shamp induit que le citoyen est un journaliste en puissance et l'espace public une zone de guerre potentielle, elle trahit aussi le fantasme d'une couverture médiatique instantanée et ubiquitaire⁴⁶.

De fait, il semble cohérent que la presse, souhaitant relayer l'information en temps réel, et en étant le plus au cœur possible de l'action, incorpore, dans son domaine et ses publications, des images amateurs. Sans voir dans les pratiques « citoyennes »⁴⁷ le signe funeste d'une disparition du photographe professionnel, certains médias adhèrent au « mobile turn »⁴⁸ défini par la démultiplication et la déhiérarchisation des sources d'information. La valeur générée par le déploiement d'instances de production hétéroclites importe alors d'avantage face au nombre d'images diffusées. Alors, les qualités de l'amateur, de ses procédures figuratives et la provenance souvent incertaine des sources de ses images n'alternent la rivalité de leur posture avec celle du journaliste professionnel, et tendent à être considérées au même niveau.

Le photographe amateur a révolutionné l'utilisation du téléphone portable. Plus qu'un simple pourvoyeur d'image, il est aujourd'hui le point nodal d'une nouvelle économie de l'information et s'impose comme une plateforme de diffusion mobile. Il devient alors l'instrument qui va redéfinir les compétences photojournalistiques.

C'est alors que, constatant cette montée en puissance d'une nouvelle forme de journalisme, permettant une circulation massive des images, avec l'utilisation du strict minimum matériel, le photographe professionnel s'intéresse à ces pratiques.

Le journaliste Oleksandr Zahorodnyi, journaliste de l'équipe TSN sur la chaîne ukrainienne 1+1 a passé onze jours en 2022 à filmer des reportages sur son téléphone portable pendant les combats près de sa maison à Hostomel. Il était déjà l'un des premiers reporters à couvrir le conflit au Donbass en 2014. Témoin de scènes d'horreur, il a filmé uniquement à l'aide de son smartphone les pillards russes en action et pris des photos d'avions endommagés par les occupants et d'autres de la compagnie Antonov Airlines.

médias et politiques, MkF Editions, 2018.

46 LAVOIE, Vincent, « War and the iPhone. New Fronts for Photojournalism », *Études photographiques*, n°29, mai 2012.

47 DUNLEAVY, Dennis, « Camera Phones Prevail: Citizen Shutterbugs and the London Bombings », *The Digital Journalist*, juillet 2005.

48 CARON, André.H, CARONIA, Letizia, « Mobile Communication Tools as Morality-Building Devices », *Encyclopedia of Mobile Phone Behavior*, 2015.



Illustration 9: Selfie devant un tank Russe, d'Oleksandr Zahorodnyi, journaliste de la chaîne TSN en Ukraine, en reportage avec son téléphone portable.

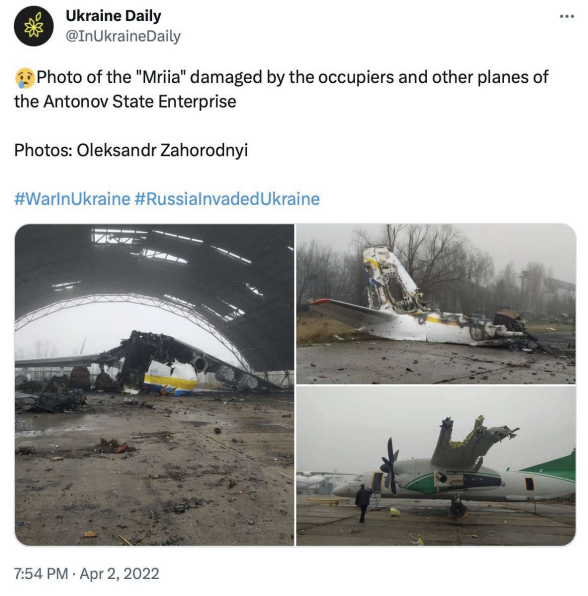


Illustration 8: Capture d'écran d'un tweet d'Ukraine Daily, recensant trois photographies d'Oleksandr Zahorodnyi, journaliste de la chaîne TSN en Ukraine, en reportage avec son téléphone portable.

Le format « selfie », à gauche, utilisé par Oleksandr Zahorodnyi est intéressant à analyser. Témoignage d'une prouesse, cette immortalisation de l'instant, incluant son protagoniste, dépeint les risques fiers d'un danger encouru et d'une preuve apportée suite à une action osée et périlleuse. Cela tend alors à dépasser toute forme de dédain, souvent exprimés par les médias ou les photographes professionnels envers les photographes amateurs et rétablit une vérité grandissante qui place l'amateur, au plus proche des combats, là où seul le local peut se rendre, et où, au même titre que le professionnel, il risque sa vie pour rapporter une forme d'information.

Damon Winter, est un photographe employé par le New-York Times et spécialiste en reportages et portraits. Fort de son expérience et de la reconnaissance de son travail (lauréat du prix Pulitzer en 2009), D. Winter à élargi ses champs d'action. Parti couvrir la guerre en Afghanistan en 2010, il a photographié les soldats américains à l'aide de son téléphone portable. « Utiliser un Iphone est plus décontracté et moins affirmé », « les soldats se photographient souvent entre eux avec leur téléphone portable, alors ils étaient beaucoup plus à l'aise que si j'avais utilisé mon équipement habituel » explique-t-il⁴⁹. Pour lui, l'objet représente un instrument d'intégration collectif davantage qu'un agent de différenciation.

À sujet confidentiel, appareil furtif. En utilisant cette technique, le photographe fait perdurer les principes de la photographie « candide ». Capturer de manière informelle sans en avertir le sujet sur la photo, dès les années 30⁵⁰ ce genre de photographie s'est imposé au rythme de l'évolution

49 « Damon Winter : Un Photographe Peut-Il Vraiment Travailler Avec Un iPhone? », *Partfaliaz*, 20 mai 2011.

50 LAVOIE, Vincent, « Le fardeau des mots, le choc des photos. L'écriture photojournalistique ou la

technologique et des appareils portables miniatures permettant l'enregistrement dérobés de sujets confidentiels. De nos jours, le téléphone portable autorise un accès privilégié et redéfinit les modes d'interactions entre le photographe et le sujet, permettant une approche nouvelle et plus intimiste des combats.

La place du photographe amateur n'a donc de cesse de questionner et de redéfinir la place du photojournaliste professionnel. Venant en complément, sans le remplacer elle bouleverse la place du professionnel ainsi que sa représentation dans l'imaginaire collectif. Afin de connaître les techniques propres au photographe professionnel de guerre, ainsi que d'interroger sa place dans le processus de transmission de l'information, il peut être intéressant d'aller à sa rencontre.

1.2 – Technique et supplément d'âme – rencontre avec cinq professionnels

Professionnel ou amateur, celui qui prend le cliché, est, à l'instant même où il réalise l'action, par définition⁵¹, un photographe. Homme ou femme, il mobilise une subjectivité qui lui est propre. Ici, nous tenterons de revenir sur le processus initial de création de l'image de guerre. Le corpus de cette recherche comprend un volet de cinq entretiens que nous analyserons dans cette partie. Réalisés avec des professionnels de l'image, ils furent orientés selon leurs thématiques de travail, âges, statuts, ainsi que leur mode de fonctionnement. Afin d'avoir une vision assez large de la représentation du métier, le panel d'interrogés était constitué de trois photographes, d'un photojournaliste et d'un artiste plasticien. Âgés de 27 à 52 ans, tous oeuvrent avec des techniques informationnelles distinctes et possèdent une vision spécifique de l'image de guerre. En s'appuyant sur ces entretiens⁵², nous tenterons de comprendre le façonnement de l'image de guerre et sa construction. Oscillant en permanence entre témoignage personnel, œuvre d'art et information à caractère supposé objectif, la photographie résulte d'une multitude de critères et de composantes, résultant d'une intervention humaine. Questionner sa composition et ses techniques permet, pour celui qui la créer, de prendre la mesure de ce qu'il transmet ainsi que pour celui qui la reçoit, de s'interroger sur la véracité, l'utilité, l'histoire et l'esthétisme qui lui est offert.

Au sens de Bergson⁵³, la technique est un prolongement de l'être humain. Précurseur du « medium is the message » (« le médium est le message »), de Marshall McLuhan qui théorise que « le véritable message est le média lui-même »⁵⁴ et que les médias « sont le prolongement de nos organes physiques et de notre système nerveux », Bergson affirme que « L'ensemble des procédés, des outils et des machines qui multiplient les pouvoirs du corps humain, en sont le prolongement. ». De fait, la technique permet au corps humain d'aller plus loin, plus haut, d'entendre l'imperceptible et de percevoir l'infiniment grand ou petit. En photographie, la technique

préséance de l'image sur le texte », *Revue Protée*, volume 36, numéro 3, hiver 2008, p. 89–97.

51 Définition par *Le Robert* de « photographe » : Personne qui prend des photographies.

52 Tous les entretiens sont retranscrits en annexes page 134.

53 BERGSON, Henri, *Les Deux Sources de la morale et de la religion*, 1932, PUF.

54 MC LUHAN, Marshall, *Pour comprendre les médias*, Mame/Seuil, 1968, France.

permet de figer l'action et de capter le réel. Cette technique reconfigure alors l'espace temps, le réalisme et l'histoire de l'homme. La technique photographique, au service d'une nouvelle forme de liberté, déploie la puissance de celui qui la possède. Elle augmente par son résultat ce qu'elle construit et produit. Toutefois, et c'est ce que nous tenterons de détailler, elle augmente, d'une certaine façon, la puissance de celui qui s'en empare. Avant de pouvoir s'en saisir, l'homme en est à son origine. La technique est permise et légitimée par l'humain. Dans son ouvrage, Bergson soutient que « la mystique appelle la mécanique » signifiant que les hommes sont à l'initiative de la fabrication des outils. De fait, celui qui produit la technique, puis s'en s'empare y ajoute de sa personne et de son identité. Il en est de même pour le photographe et sa photographie. La « mystique » pour le philosophe est un « concept-limite » rendu possible par la distinction entre « morale close » et « morale ouverte » ainsi que par le fait que l'esprit possède de la matière. La mystique serait alors l'impulsion spirituelle de l'évolution, qui explique le fait que dans l'espèce humaine, l'instinct se transforme en intelligence. Pour Bergson, cette transformation serait inenvisageable « si la matière n'était pas pétrie d'intelligence et orientée par elle dès l'origine ». Dès lors, Bergson introduit la notion de « supplément d'âme », comme une forme d'antidote contre l'impasse d'une civilisation et d'une humanité purement technicienne.

Afin de distinguer la partie technique de la photographie, de celle purement subjective et relative à l'histoire de celui qui la produit, nous détaillerons dans un premier temps les processus logistiques permettant la réalisation de la photographie puis, dans un second, la notion de « supplément d'âme », situant, l'Homme, à la base de tout procédé créatif et informationnel. Enfin, nous tenterons de distinguer esthétisme et subjectivité afin de mesurer l'impact de la réception de la documentation visuelle en période de guerre.

1.2.a Intentions créatrices de l'image de guerre

En introduction furent abordés les mécanismes techniques, au sens chimique, permettant la naissance de la photographie, la fixation de l'image et sa conservation dans le temps. Cependant, au-delà de cette notion de technique comme procédé scientifique, d'autres aspects, relatifs à une technique davantage logisticienne, permettent de comprendre le fonctionnement du milieu professionnel et de revenir à la genèse du processus de création de l'information en temps de conflit.

« *En réalité, la photographie de guerre représente 80% de logistique et 20% de photographie* » nous confiait en entretien Lucas Barioulet⁵⁵. La création de l'image de guerre répond d'une organisation instituée dans des pratiques professionnelles, définissant, par la suite, ses possibilités de création. Au cœur de cette organisation, les rédactions (lorsqu'il s'agit de presse écrite), peuvent être fortement accompagnatrices, facilitant, de fait, le déplacement sur le terrain. Les

55 Les propos des cinq professionnels interrogés dans cette partie sont retranscrits en annexes page 134.

modes de production de l'image en temps de conflit, pour un photojournaliste étranger aux pays impliqués, peuvent être doubles. D'abord, le photographe a la possibilité de partir seul, d'organiser son départ, de le financer et de choisir ses propres sujets afin de les « pitcher » en espérant les vendre à des médias. Dans ce cas, aucun journal ne suit ni n'assure le déplacement. Le professionnel est alors plus libre dans l'exercice de sa fonction ainsi que dans les sujets qu'il choisit de traiter. Toutefois, il ne bénéficie pas de l'aide matérielle et financière d'une rédaction. Il n'a également aucune assurance de la publication de son contenu. *« Sans assurance de publication par la suite j'ai du mal à travailler. Car nous sollicitons beaucoup les gens sur le terrain, dès lors que quelqu'un prend le temps de confier son vécu et ses pires souffrances, je trouve qu'il est dur de ne rien promettre derrière »* assurait Adrienne Surprenant.

La « commande » est l'autre option favorable et prometteuse. Au sein d'un journal, ou dans le cadre de la rédaction de piges, le photographe peut recevoir des propositions de sujets. Les agences, d'où sont salariés les photographes peuvent prévenir les médias afin d'informer de la présence d'un de leurs professionnels sur place. Selon ce principe, le journal intéressé contacte alors le photographe, lui demandant de se rendre sur un terrain afin de traiter un sujet significatif. Ce format assure, généralement, la prise en charge du transport, d'une partie de la logistique, de l'assurance et de la publication du sujet.

Au-delà des conditions de création relatives au média comme commandeur ou comme diffuseur, d'autres, ne pouvant se contrôler, influencent grandement les possibilités de réalisation. *« Il y a des limites incontrôlables telles que le physique, la taille, le poids, ou le sexe par exemple. En Afghanistan, une femme photographe aura bien plus de facilités à travailler sur des sujets autour des femmes qu'un homme. Et vice versa, en étant un homme, j'ai des accès que les femmes n'ont pas ou moins. Tous ces critères sont externes à l'acte photographique mais influencent considérablement la photo en elle même. »* expliquait William Keo. Dans la photographie, et nous le verrons par la suite, la place de l'operator est le pilier central de la création de la représentation. Cependant, certains critères, possédant un poids considérable dans le résultat final, ne relèvent pas de la décision humaine ou d'un choix particulier.

Collaborant pour l'agence MYOP Adrienne Surprenant est une femme et dans ce milieu incontestablement masculin, la photographe confie que : *« Cette position permet certains avantages. Sur le front, par exemple, il est bien d'être une femme car nous ne sommes jamais dans un rapport de force, ou de compétition comme les hommes peuvent l'être.[...] Aussi, certains hommes interrogés ont beaucoup plus de facilité à se livrer et à s'ouvrir sur leur intimité. »* Dès lors, les possibilités de sujets ainsi que la pénétration dans des lieux encore peu exploités s'élargissent par la simple prise en compte de facteurs socio-démographiques. De la même façon, William Keo déclarait, qu'il était plus simple pour un journaliste étranger en Ukraine d'avoir des accréditations. Son statut d'étranger lui permettait de garantir au pays - en l'occurrence l'Ukraine - un rayonnement et une diffusion plus larges des informations et, de fait, une plus grande visibilité

sur le conflit.

Bien que non maîtrisable, ces critères physiques et de position démographique déterminent grandement les possibilités de création photographique. Mais, pour le photographe, il ne s'agit pas tant de l'existence incontestable de ces critères que de leur utilisation. Par essence, l'homme en tant que personne, est conditionné par ses attributs physiques, mais la façon dont il les met à l'épreuve et les emploie, déteint considérablement sur le processus de création et le message.

Par-delà les méthodes de préparation des sujets et de mobilisation des critères logistiques et organisationnels, les techniques de post-production de l'image traduisent également du fort ressenti du photographe, participant à l'élaboration de son style photographique. Dès lors qu'une image est saisie, avant d'être transmise voire publiée, le photographe procède à de multiples choix. Généralement, le professionnel conceptualise ses photographies sous formes de séries. Ne pouvant en sélectionner abondamment, il se contraint à un choix restreint et minutieux d'images répondant, à différentes priorités, de sujets, de formes, d'esthétisme, etc. Lorsque la sélection effectuée, (et c'est à cet instant que le photographe souligne une dernière fois son style), les techniques de post-production varient. Suivant les préférences, opérant déjà, d'un choix subjectif, le photographe peut alors décider de régler le cadrage, les couleurs, les intensités de lumières ou les contrastes. Par l'emploi de cette technique comme prolongement de la main, qui tenait l'appareil originellement, le photographe décide et oriente le rendu final. Il choisira ou non de conserver certains détails plutôt que d'autres et de les mettre en valeur ou de les enfouir.

Qu'ils travaillent seuls ou en commande, le processus technique sera le même pour tous les photographes et consistera à la pression effectuée sur le déclencheur du boîtier. Mais, au-delà de la simple utilisation du boîtier numérique et du traitement de l'image, le photographe, par son histoire, sa sensibilité, son identité en tant que « corps » et sa personne en tant que « soi », conceptualise de tout son être, son choix de représentation de la scène.

1.2.b Supplément d'âme

Dans son livre, *Soi-même comme un autre*⁵⁶, Paul Ricoeur, renoue avec le questionnement fondamental de l'identité du soi et de l'imputation de responsabilité qu'elle rend possible. « L'identité du soi n'est pas une donnée immédiate de la conscience, mais le résultat d'une médiation par les récits compris comme autant de modèles de configuration narrative de l'action. »⁵⁷ En résumé, l'identité du soi est une identité narrative ; c'est par le truchement de la narration, ici de la photographie que s'inscrivent les actions qu'autrui peut lui imputer.

Dès lors, il s'agit, de savoir si la distinction conceptuelle entre l'identité de l'homme (fondée sur le corps comme organisme) et l'identité de la personne (fondée sur la conscience comme soi) permet de donner une réponse consistante à la question des critères de l'identité d'une personne ou si, au

56 RICOEUR, Paul, *Soi-même comme un autre*, Seuil, 1990.

57 Ibid.

contraire, cette question requerrait que l'on revienne sur la distinction entre personne et être humain. Dans le premier cas, les critères de l'identité personnelle seraient exclusivement des critères psychologiques, dans le second interviendraient aussi des critères physiques. Au sein du processus de création photographique, la distinction entre homme et personne semble ne pas opérer dans le résultat obtenu. Les deux critères se confondent, physiologie et physique s'allient, dans un tourbillon de coïncidences afin de diriger la création d'une représentation propre.

André Bazin, dans son *Ontologie de l'image photographique*⁵⁸, définit la photographie comme un art purement mécanique, dont la main de l'homme se trouve exclue dans la genèse de l'image. Celle-ci, délivrée de toute subjectivité, se formerait automatiquement, et nous dévoilerait le réel tel qu'il est. Alors, la photographie ne serait-elle qu'une image désincarnée, un enregistrement automatique, dénué de toute humanité, garantissant une analogie parfaite entre le réel et son image ? Cadrer, adopter un point de vue, choisir une perspective, déclencher l'obturateur, etc., n'est-ce pas là la marque d'une subjectivité irréductible à tout procédé mécanique, et de sa manière de percevoir (et de traduire) la réalité ?

Lucas Barioulet, comme les autres photographes interrogés, assure l'inverse : « *Dix photographes au même endroit feront dix reportages différents* ». À son tour, Emeric Lhuisset affirme que « *la question de l'objectivité est un leurre* ». William Keo poursuivait : « *La photographie, par nature, est le résultat d'une intention spécifique* ».

De son côté, Edmond Couchot, artiste et théoricien spécialiste du numérique⁵⁹ explique qu'historiquement deux tendances contradictoires animaient le médium photographique : « La première cherchait à automatiser au maximum l'acte figuratif et à dépouiller le photographe de tout ce qui lui confère son titre d'auteur (...). La seconde, à redonner au photographe une certaine maîtrise sur l'image et à jouer sur ce qui ne peut être automatisé et dépend de son libre choix : la photographie à vocation artistique ». De fait, sous-évaluer le pouvoir créateur de la photographie, et la place active de l'opérateur, revient à passer sous silence un grand nombre de pratiques.

Chaque professionnel revendique sa propre vision de son exécution. Emeric Lhuisset, témoignait : « *Je travaille avec une double perspective. Celle de l'immédiateté, qui montre un événement avec une prise de recul qui tente de déconstruire des idées ou une propagande sur un événement largement médiatisé. [...] Puis, j'essaye également d'inscrire mon travail dans un temps plus long.* »

De son côté, Guillaume Herbaut partage cette volonté de représentation longue de ses sujets : « *Personnellement, j'ai un rapport au temps différent. J'essaye d'avoir un peu de recul et donc d'avoir un regard changeant, tout en ayant toujours de l'information. Dans les images que je vais choisir, j'espère apporter plusieurs niveaux de lecture : un niveau factuel et un plus personnel* ». Ce niveau « personnel » est précisément celui qui se retrouve dans le médium photographique.

58 BAZIN, André, *Ontologie de l'image photographique, Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Éditions du Cerf, [1985], 2011.

59 COUCHOT, Edmond, *Des images, du temps et des machines dans les arts et la communication*, « *Le corps et l'appareil* », Editions Jacqueline Chambon, Paris, 2007.

« *La photographie est une histoire de choix* » assurait Adrienne Surpenant avant d'ajouter : « *Avoir un appareil dans les mains représente un devoir très important, nous sommes garants de nos photographies.* ». Au-delà du simple fait de faire transparaître volontairement ou non, de sa personne dans l'image, l'identification permise grâce à la reconnaissance du style photographique développé par le photographe assure une certaine forme de sécurité. Tout comme la marque certifie la provenance de l'objet, le style d'une photographie renvoie à son producteur, garantie de sa source, sa fiabilité ainsi que la nature de son travail.

Ilsen About et Clément Chéroux⁶⁰ rappellent l'importance de connaître l'identité du photographe lorsque nous étudions la photographie. « *La photo n'est pas un processus mécanique, automatisé, elle est l'œuvre d'un auteur avec une intentionnalité. Il est donc important de s'interroger sur son positionnement et sur le contexte dans lequel il a photographié son sujet ou l'événement. Les caractéristiques peuvent aussi donner des informations sur le contexte : flou, mouvement, bougé, expositions....* ».

En plus d'informer sur ce qui entoure la scène et d'apporter des critères esthétiques, ces choix visuels de prise de vue ou de post-production de l'image ne sont pas sans origine. Chacun à sa manière tente, en faisant jaillir, tout ou partie de son passé, de capturer son réel. « *Ma mère était professeur d'histoire de l'art. J'ai eu la chance d'avoir fait beaucoup de musées et d'expositions. À force, les règles de composition, de dynamisme, d'éclairage et de sémiologie deviennent plus compréhensibles. Plus on est exposé à la photo, plus l'œil imprègne les compositions.* » exprimait Lucas Barioulet. « *J'ai grandi en banlieue parisienne, dans le 91, développait Emeric Lhuisset : il n'y avait pas de centre d'art à côté de chez moi, je n'ai pas beaucoup été baigné dans ce domaine. Les premières œuvres que j'ai découvert, c'était à l'école, dans les livres d'histoire.* ». La photographie est l'invariable reflet du point d'attention de celui qui a tenu la caméra et de ce qu'il voulait cadrer et montrer. Tous ces choix opérés de façon consciente ou non, font appel à des histoires personnelles et des sensibilités antérieures et intimes. En ceci, chacun, lors de la prise d'une photographie, racontera à sa manière, éloignant toute dimension objective.

En temps de conflit, et spécifiquement en Ukraine, au-delà des autorisations d'accès, les biais relatifs aux intentions personnelles seront nombreux. « *Ce qui va paraître banal pour une personne ayant l'habitude, ne va surement pas l'être pour un débutant, qui risque d'être plus spécifiquement touché* » explique le photjournaliste du Monde.

Cela s'observe particulièrement dans la photographie amateur. Par la sensibilité qu'il place dans son image en immortalisant, sur le vif, un événement précis, le photographe amateur aura un angle de vue très intimiste laissant, souvent, percevoir de nombreuses réactions et émotions. Il s'agit d'une forme photographique qui reconfigure les modes de perception du réel en écartant toute prétention objective. La photographie amateur assume sa dimension subjective et fait naître

60 ABOUT, Ilsen, CHEROUX, Clément, « L'Histoire par la photographie », *Etudes photographiques* n°10, Novembre 2001, p. 20

une nouvelle forme de « journalisme citoyen ».

Pour les cinq professionnels interrogés, aucun ne voyait en ces nouvelles pratiques, un danger pour l'avenir du métier. Moins qu'un frein, le photographe amateur était perçu, par les photographes, comme un tremplin vers de nouvelles pratiques. D'après eux, la photographie amateur tend à redessiner les contours du métier en offrant de nouvelles perspectives. Sur des terrains en guerre, « *nous sommes les deuxièmes à arriver sur place, après les citoyens avec les téléphones portables* » confie Guillaume Herbaut. Dès lors, le mythe du photoreporter, (datant de l'époque de Robert Capa), comme premier intervenant sur les lignes de front et au cœur du conflit s'amenuise et se transforme. L'événement reste l'endroit sur lequel il faut se rendre et n'est plus l'unique sujet à couvrir. Prenant la décision de se rendre sur une zone de conflit, le photojournaliste a conscience qu'elle a déjà, en partie, été couverte par les habitants sur place. Il entre dans une nouvelle dimension de la couverture du conflit, celle de l'analyse. Guillaume Herbaut, présentait l'image d'une chaîne composée de différents maillons. Les photographes amateurs en seraient les premiers car sur place, ils saisissent l'événement en direct. Puis, les photographes des agences filaires arriveraient en seconde position afin de rendre de l'information en direct avec des moyens plus développés et des compétences plus confirmées. Enfin, les photographes et journalistes, dans une optique plus large et une volonté de transmission du contexte global, représenteraient les populations aux alentours et les traces du conflit.

Emeric Lhuisset, ne voit pas, dans cette escalade de la photographie amateur une source de concurrence particulière : « *Selon moi, nous vivons un tournant majeur et à ce titre le rôle de ceux qui produisent de l'image dans la guerre aujourd'hui est à réinventer* ». Cet artiste plasticien s'est servi de la photographie amateur pour développer son contenu créatif et a suivi ce mouvement afin d'approfondir ses pratiques. Pour l'une de ses expositions (expliquée en partie 2.3), manifeste sur la photographie de guerre, il a tenté de montrer comment le professionnel pouvait s'emparer de l'image amateur. Transformant son travail et révisant ses pratiques, il s'est alors placé dans la peau d'un enquêteur (à partir d'une vidéo, issue du réseau social TikTok), montrant un homme se mettant à genoux devant un char. N'étant pas sur place à cet instant précis, il n'est alors que le récepteur de ces images. La production amatrice de l'image a écarté toute indication propre à la compréhension. L'artiste s'est alors lui-même placé dans une démarche d'investigateur, et recoupant, pendant de longs mois, des centaines de documents et de supports visuels, a pu authentifier le lieu exact de la scène, la personne à l'origine de la vidéo, et le protagoniste sur l'image. Il envisage prochainement de se rendre sur ce lieu afin d'interroger de potentiels témoins et de comprendre l'origine exacte du geste. L'emploi de la technique et des connaissances en informatique comme simple stimulation du « corps » n'a pas suffi à faire ce travail. *In fine*, la culture de l'histoire de l'image de guerre, la sensibilité à l'art, relevant de l'être et du « soi » ont participé de façon intégrante à la réalisation de cette enquête.

« *La photographie amateur est une opportunité pour revoir sa position et celle de notre métier*

expliquait William Keo. *Où sommes-nous utiles ? Pourquoi et comment faire la différence ? Si nous ne sommes plus les premiers sur place, nous devons revoir notre façon de raconter les événements. Et pour cela il faut « mieux » les raconter. »*

1.2.c Expérience esthétique comme ultime refuge du subjectif

« Mieux raconter un événement » se traduit, notamment par le choix de sa transmission, l'angle de son traitement. Mais cela passe également dans sa représentation visuelle. La représentation de l'image de guerre ne se cantonne dès lors, plus qu'à la monstration de tranchées, de corps sans vie ou de bâtiments en ruines. Pléthores d'autres manières de représenter la guerre sont désormais possibles.

L'esthétisme est une expérience unissant tous les procédés techniques et personnels que nous avons détaillé. En photographiant, chacun fait, pour soi et par soi, l'épreuve d'une rencontre avec la forme. Inquantifiable, improbable et imprévisible, c'est en alliant une quantité de facteurs dont son histoire, son origine, son mode de travail et sa sensibilité, que celui qui saisit l'instant crée un esthétisme. Emmanuel Kant, dans *Critique de la faculté de juger*⁶¹, inscrit un profond paradoxe au cœur de l'esthétique : « l'expérience sensible de l'art appelle l'intelligible et cependant échappe à l'entendement ». Pour celui qui le reçoit comme pour celui qui le crée, l'esthétisme et la décision du goût ne relèvent pas d'un jugement de connaissance, ni d'une science exacte et affirmée. Le « supplément d'âme », placé dans l'esthétisme d'une photographie de guerre revient-il à s'écarter du sujet et de fait à en supprimer son intelligibilité ? Dans la suite de cette recherche nous traiterons de la question de l'esthétisation de la guerre dans sa forme et son contenu. Bien que dans un podcast de France culture⁶², Marie Sumalla (cheffe adjointe du service photos au journal *Le Monde*), affirmait « L'adjectif « beau », dans une photographie, ne répond pas à notre métier », certains photographes interrogés contrebalançaient ce propos. Pour Lucas Barioulet, « *La forme sert le fond* ». D'après le photojournaliste, « *Cela va permettre à des personnes ne voulant pas particulièrement s'intéresser à un sujet, d'y être confronté presque de façon involontaire. Dès lors elles auront peut-être tendance à se rapprocher, à regarder la photo, puis à lire la légende et donc à être sensibilisées au sujet* ». Pour autant, tous s'accordent à affirmer qu'il ne faut pas chercher à faire du « beau ». Guillaume Herbaut expliquait : « *L'esthétisation est un mot que je n'apprécie pas car cela sous entend que j'esthétise ce que je vois. Or, je possède déjà un esthétisme. Je prends de la distance, et ne cherche pas de dramatisation. Je ne cherche pas l'image choc, bien au contraire.* ». Sans forcément, expressément le vouloir, ou le construire, l'esthétisme capturé par le photographe, répondant au « supplément d'âme » qu'il ajoute à sa photographie et à sa volonté de transmission de l'information, sera révélé par le pressentiment de l'imprésentable. La recherche de

61 KANT, Emmanuel, *Critique de la faculté de juger*, Vrin, 1993.

62 Podcast, France Culture, « Quels rôles jouent les images dans la guerre ? », 14 avril 2022 - <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/la-grande-table-idees/quelle-place-pour-les-images-dans-la-guerre-9336054>

stylisation des images n'est pas un caractère expressément voulu par le photographe de guerre, car, d'un point de vue purement technique, il peut ne pas respecter les règles de déontologie journalistique et du principe d'honnêteté. Celui qui cherche à obtenir un résultat beau dans la forme, peut avoir tendance à biaiser la réalité qu'il aurait fallu capturer sur le fil. Cependant, dans les regards et les styles propres aux photographes, une forme d'esthétisme transparait et impose une puissance visuelle.

Inducteur d'une singularité, perturbateur dans la réflexion du beau, catalyseur de découvertes, l'esthétisme induit, en celui qui la crée et celui qui la reçoit, la mesure afin de juger la beauté et le subjectif. Le principe déterminant qualifiant l'esthétisme lors du choix de la composition photographique ne peut être alors que subjectif.

Construire une image, et spécifiquement en temps de guerre, ne répond pas uniquement à l'emploi d'une technologie qui fige l'instant. Se saisir de la technologie dans son entièreté afin d'obtenir un résultat en image, implique, nécessairement, l'apposition d'une partie de son intégrité et de son être. Consciemment ou non, le photographe, place, avant même l'obtention photographique, ses intentions et ressentis, dévoyant toute forme supposée de neutralité. Ces éléments sont dus à des critères socio-démographiques, partie intégrante de son histoire, de ses références culturelles, ou volontairement choisis sur la base de ses préférences, jugements et goûts personnels. Pour celui qui la crée et la donne à voir, comme pour celui qui reçoit, la photographie de guerre, devient un processus subjectif très complexe (l'intangible) encapsulé temporellement dans une forme objective (le tangible).

Dès lors, un photographe ne peut représenter la guerre. Ce dernier, pouvant tendre vers une objectivité, représentera pourtant sa vision de la guerre, lors de la période à laquelle il y était, avec l'histoire qui lui est propre, rassemblant les autorisations et refus d'accès dont il a bénéficié et avec les sujets que lui a orienté. Au travers de sa vision, son objectivation, son éthique et de ses pratiques, il n'apparaît pas envisageable de dépeindre, pour un photographe, l'entièreté de la guerre.

1.3 – Photographie de guerre : émotion contre raison

Bien que la guerre ne puisse être donnée à voir dans toutes ses composantes, par un seul et même professionnel, l'image de guerre, dans sa dimension holistique est, de nos jours, marquée par un profond réalisme.

Cette attitude photographique, qui tient compte de la réalité, telle qu'elle est⁶³, bouleverse les codes de la construction de l'image de guerre. Cette représentation frontale n'hésite pas à immortaliser la mort, les conditions d'horreur, les exécutions, les scènes de destruction et la misère. Cette caractérisation de la vérité possède trois grandes conséquences⁶⁴ ; la surenchère du

63 Dictionnaire Larousse.

64 CROCQ, Louis, *Impact émotionnel des images de guerre*, Conférence à la société médico-psychologique

sensationnel, la mort en direct et l'entretien du « suspens ». La surenchère du sensationnel, n'encourage pas une désescalade des prises de vue horribles. Au contraire, George Perec dans son recueil de 1983, *L'infra-ordinaire*, explique que « Ce qui nous parle, c'est toujours l'événement, l'insolite, l'extra-ordinaire [...]. Il faut qu'il y ait derrière l'événement, un scandale, une fissure, un danger, comme si la vie (ou la mort dans le cadre de la photo de guerre) ne devait se révéler qu'à travers le spectaculaire[...] ». La guerre est un événement exceptionnel, en parler pourrait suffire à traiter d'un sujet « extra-ordinaire »⁶⁵. Le banal est mis de côté dans la guerre. L'événement en lui-même exclut déjà les contours de « l'infra-ordinaire »⁶⁶ par son caractère temporaire, d'une extrême violence et aux enjeux politiques mondiaux majeurs. Pour autant, afin de convoiter toujours un peu plus le monopole du « scoop », de l'information capitale, de l'image choc et de l'accroissement massif de visibilité, la presse et tout amateur relayant ou prenant une photographie de guerre peut s'essayer à la course au sensationnel, représentant, avec toujours plus d'atrocité, l'horreur des combats et de fait, impactant la sensibilité de réception du lecteur. Cela passe notamment par la deuxième conséquence : la mort en direct. Au fil des combats à travers les années, la mort s'est donnée à voir sous sa représentation la plus intime, crue et dans une proximité grandissante avec le lecteur. Dans *La Chambre claire*⁶⁷, Roland Barthes, propose une thèse profitable, celle du « ça a été ». Fondée sur l'exemple d'une photographie de sa mère, fil rouge de l'ouvrage, il ouvre une réflexion sur l'archive de la mort. Cette formulation est donnée comme la principale caractéristique du dispositif photographique, ne pouvant nier que « la chose a été là ». Or, à travers les images de guerre, il ne s'agit plus de se représenter ce *noème*, « ça a été », pour s'imaginer le passé ou bien se représenter la mort d'un être présent sur une image. La mort est directement montrée, et brutalement imposée, dictant, en reprenant la thèse de R.Barthes, le « Ça été et ça n'est plus », ne laissant aucune place au présent et à l'éventualité d'une finalité différente. La confrontation à la mort, suscite alors une atteinte directe à l'émotion. Davantage que du voyeurisme, le lecteur se fascine pour ces scènes d'horreur et perçoit l'intensité de l'événement au travers de l'image. Enfin, l'entretien du suspens, perpétue l'incertitude et l'angoisse, frisant avec un doute permanent, le lecteur possède une représentation biaisée de la réalité, construite, en partie sur sa réaction émotionnelle que sur son raisonnement rationnel. L'attention et la réaction du public sont donc systématiquement mobilisées écartant toute possibilité de logique sensée.

Dès lors, les opérations mentales cognitives de perception de l'image et réception de l'information, sont chargées d'affectivité. Les sens véhiculés par les images de guerre appelant notre émotion, soulevant parfois une « marée émotionnelle », enterrent ou modifient tout le processus de

du Val-de-Grâce, 30 mai 2016.

65 VERGOPOULOS, Hécate, « Réponse à la question : qu'est-ce que l'insolite ? », *Communication & langages*, n°163, 2010.

66 SOUCHIER, Emmanuël, « La mémoire de l'oubli : éloge de l'aliénation », *Communication & langages*, n°172, 2012.

67 BARTHES, Roland, *La Chambre claire*, Gallimard, 1980.

réception cognitif.

1.3.a Construction des représentations de la guerre

Alors dans sa construction de l'horreur brute, l'image de guerre se charge de plusieurs procédés et répond à différents types. De plusieurs formes, la photographie revêt différentes fonctions. L'image documentaire est le reportage sans récit, plutôt neutre et franc. Le traitement de la photographie est net, les cadrages simplifiés et les sujets sont de face et centrés. La place est accordée en majorité au sujet, écartant toute forme intensifiée d'expression artistique. Paul Ricoeur⁶⁸ affirme que ce procédé permet à l'auteur de s'effacer pour laisser l'histoire se raconter et exprimer « la réalité sociale, le comportement individuel ou le flux de conscience ». Véritable témoignage du réel, la photographie de guerre documentaire s'attarde à représenter le sujet tel qu'il est, sans narration ni artifice particuliers.

L'image d'actualité, elle, permet à la guerre d'exister. Propre au photographe qui s'en empare, l'image d'actualité exhibant les preuves d'un incident spécifique peut être abordée différemment. Oriane Ciantar Olive, photojournaliste a souhaité montrer l'actualité sous un autre angle que la réalité des armes. « Beaucoup de consœurs et de confrères sont partis couvrir le conflit en Ukraine du jour au lendemain, la plupart sans aucune expérience du terrain de guerre, sans commande, sans assurance. Ça m'a beaucoup interrogé. Je me suis demandé comment en tant que photographe me positionner dans ce conflit en essayant de raconter la guerre autrement » explique-t-elle⁶⁹. Son angle s'attaque à une autre forme d'émotion. L'horreur est écartée laissant place à la compassion et une forme de pitié. En deux jours, cette autrice a créé Stuck in Here (traduire : bloqués ici), un compte Instagram, permettant de faire appel aux jeunes Ukrainiens afin de faire entendre leurs voix et témoignages. Elle y recense de nombreux clichés, qui lui sont envoyés par les jeunes. Par cette forme de photographie de guerre, d'actualité, la jeunesse coincée dans un pays bombardé s'exprime et met en image ses pensées.

La photographie journalistique, elle, confronte des problématiques et des préoccupations sociales et culturelles qui font appel à l'imaginaire collectif. De fait, elle tend à devenir un outil majoritairement politique. Ce type de photo informe et, accompagné de son texte, divulgue et révèle des faits. Nous le verrons par la suite (cf. partie 2.2 page 67), cette construction de l'image de guerre généralement reprise par les gouvernements et chefs d'état, tend à appuyer et justifier des positions ainsi qu'à orienter l'adversaire et les populations dans une direction choisie - les touchant directement sur leur subconscient et les entraînant dans un doute perpétuel.

Chacun de ces types d'images est utilisé dans la représentation des conflits. Ils sont induits par la forme de réception. Selon l'utilisation, a posteriori, de l'image, alors, la commande faite au photographe devra répondre à un certain type.

68 RICOEUR, Paul *Temps et récit. Le temps raconté*. Paris, Seuil, p.292, 1945.

69 GIRAUD, Véronique, « Photographier la guerre, toute une histoire », *Naja* 21, 31 mars, 2023.

1.3.b Rhétorique du langage dans la construction d'une représentation visuelle

Une autre donnée semble pertinente dans la construction de la photographie comme moyen de pression émotionnel : les figures rhétoriques. En superposant, certaines images avec du texte, et en analysant la rhétorique de l'image, il apparaît clairement que l'image fait appel à différents types de discours. Selon les règles classiques ⁷⁰, il en existe trois : Le juridique, qui présente des faits pour convaincre. Il correspond aux images factuelles qui présentent une réalité vraie ou fausse. Le délibératif, qui invite à faire un choix, prendre une décision, ou se former une opinion. Il s'agit de photographies moralistes ou idéologiques. Et enfin, l'épidictique, qui présente une personnalité, un groupe ou un événement pouvant devenir le sujet de l'éloge ou du blâme. Il peut être rattaché aux images d'héroïsation, donnant à voir un portrait vertueux du sujet, sa justesse, sa bravoure. Ou à l'inverse, de démystification, faisant ressortir, les vices, la petitesse ou la mesquinerie du sujet. Chacun de ces types de discours emploie des figures de style qui lui sont le mieux adapté pour transmettre le message. Dans une photographie, de façon consciemment délibérée ou non, les pensées sont mises en forme par le développement de ces figures rhétoriques. Le photographe, tout comme l'écrivain, possède un panel d'outils linguistiques lui permettant de se faire comprendre.

Emmanuel Souchier, dans son livre *Le numérique comme écriture*⁷¹, emploie le terme de la « machinerie langagière » dont nous voyons évoluer les prétentions à grand pas. Il explique que nous voyons se mettre en place une gigantesque opération de description, de documentation, et d'exploitation de la vie humaine qui « aboutit à une forme de naturalisation de l'ensemble du social, de sorte qu'il existe désormais des calculs pour tout ». Il nomme ce procédé « textualisation des pratiques sociales ». Dans cet ouvrage, il détaille l'importance d'analyser les textes numériques, avec rigueur et justesse, tels qu'il se donnent à nous. Ici, nous ne partons pas du postulat que l'image est le fruit d'une production d'écriture ancienne et historique mais nous tenterons de démontrer que les pratiques du langage, et de la rhétorique telles que conçues dans le domaine du discours, sont un modèle qui peut s'appliquer à l'image et qui, une fois révélées, et détaillées relèvent tout le sens derrière l'intention du message.

Dans le façonnement de l'image de guerre, les auteurs ont tenté de produire des effets persuasifs sur le lecteur, tentant d'influencer à plus ou moins forte échelle les réceptions. Décidant de la façon dont il compose l'image, il est nécessaire de prendre en compte l'époque à laquelle le photographe crée l'image. Dans ce mémoire, la temporalité est précisée, toutefois, pour appréhender au mieux une image et en saisir les codes de sa construction, il est nécessaire de la considérer selon les contextes sociaux et culturelles de l'époque au travers de laquelle elle est réalisée. Ces données font varier une image à une autre, mais leur structure linguistique

70 VAN ELSLANDE, Jean-Pierre, « Méthodes et problèmes. La mise en scène du discours », Université de Neuchâtel, 2003.

71 SOUCHIER, Emmanuel, CANDEL, Étienne, GOMEZ-MEJIA, Gustavo, avec la collaboration de Valérie Jeanne-Perrier, *Le numérique comme écriture. Théories et méthodes d'analyse*, Armand Collin, 2019.

commune, dont la matière première est la figure de style, reste la rhétorique.

Figure de rhétorique, figure du discours ou figure de style, il ne s'agit pas de techniques d'ornementation⁷². La figure de style a, au contraire, pour conséquence pragmatique, un effet instantané sur l'émotionnel, induit par sa fonction première : la persuasion en écartant, de fait, tout raisonnement uniquement rationnel.

Dans le cadre de ce mémoire, nous avons retenu onze figures rhétoriques, qui après analyse des images, nous ont paru s'appliquer parfaitement aux procédés photographiques et à leur impact direct sur l'émotionnel. Chaque figure de style sera brièvement définie⁷³ et associée à une ou plusieurs images. Parfois, les légendes accompagnant les photos et permettant ainsi de saisir le contexte de la photographie ont été utiles pour articuler le propos.

Accumulation.

L'accumulation est l'énumération de plusieurs termes appartenant à la même catégorie dans le but de créer un effet d'amplification. Possiblement de nature semblable, l'unification de différents éléments créer l'amplification du message. Dans un ordre précis ou désordonné, ils traduisent l'effet de masse et assure l'impression d'abondance.



Illustration 10: Des familles marchent sur un quai pour monter dans un train à la gare centrale de Kramatorsk, dans l'est du pays, alors qu'elles fuient la ville, le 5 avril 2022. Photographe: Fadel Senna/AFP

Sur cette photographie de Fadel Senna, photographe pour l'Agence France Presse (AFP), prise le 5 avril 2022, nous constatons des familles qui attendent sur les quais de la gare centrale de Kramatorsk, dans l'est de l'Ukraine, afin de fuir de la ville. Comparée à des clichés de 1939-1940⁷⁴ lors du début de la seconde guerre mondiale et de l'exode des parisiens, cette photographie, montrant des centaines d'Ukrainiens amassés sur un quai de gare traduit l'urgence de quitter les lieux. Foule extrêmement compacte, temps gris, l'accumulation et l'addition des personnes, les

72 Wikipédia, définition « figure de style ».

73 Définitions provenant du site internet : www.lalanguefrancaise.com

74 Cf. photo en annexe dans le corpus de photographies périphériques page 130

unes à côté des autres de tous âges, traduit d'une situation extrême qui mobilise tout le pays et qu'il faut fuir sans faute. Le spectateur saisit l'importance de l'exode sous les bombardements ennemis et comprend également que la place dans les trains se fera rare, condamnant de nombreuses personnes à rester sur place.

Allusion

L'allusion évoque sans nommer. Il s'agit d'une figure par laquelle certains mots ou tournures éveillent dans l'esprit, l'idée d'une personne ou d'un fait dont on ne parle pas expressément. Elle agit sur un sujet dans l'intention de faire percevoir autre chose sans l'exprimer concrètement. L'allusion fait appel aux connaissances sociales et culturelle du récepteur.



Illustration 11: À Kiev, cette femme se recueille devant les portraits de soldats morts du régiment d'Azov, bataillon crée par la frange la plus dure de l'extrême droite ukrainienne. Photographie : Finbarr O'reilly / NY times

Cette photographie, prise par Finbarr O'reilly pour le New York Times, est légendée ;« une femme se recueille à Kiev, devant les portraits de soldats morts du régiment d'Azov ». Ici, le texte permet d'obtenir des précisions sur le lieu et l'origine des soldats décédés. Toutefois, les signes présents sur la photographie suffisent, pour tout lecteur ayant connaissance du conflit en Ukraine, à faire écho à cette guerre. En arrière-plan, les panneaux de l'exposition jaunes et bleus, nous amènent directement en Ukraine. Les photos affichées sur ces panneaux sont floues mais restent identifiables en tant que portraits, laissant entendre qu'il s'agit d'une exposition en l'honneur de personnes décédées. Puis au premier plan, la tenue sombre de la jeune fille contrastant avec les roses roses enserrées dans ses bras et ses yeux bleu brillants de tristesse, invitent à penser qu'il

s'agit d'un drame. Par le jeune âge de la fille, son attitude et la saturation froide des couleurs de l'image, le lecteur n'étant pas en faveur de l'action Russe, peut s'approprier directement la souffrance, s'identifiant à cette personne et s'accaparant de fait, la souffrance du peuple Ukrainien.



Illustration 12: Un drapeau ukrainien flotte entre des bâtiments détruits lors d'un bombardement à Borodianka, dans la région de Kiev, le 17 avril 2022. Photographie : Sergei Supinsky / AFP

Cette autre photographie de Sergei Supinsky, pour l'AFP, prise à Borodianka, dans la région de Kiev, le 17 avril 2022, est une allusion au conflit en Ukraine. Même sans légende particulière, le lecteur au fait de l'actualité, comprend instantanément qu'il s'agit de ce conflit. Le drapeau Ukrainien volant au vent aux couleurs contrastantes avec tout l'ensemble, sombre, de l'image indique immédiatement dans quel pays l'image a été saisie. Puis, les bâtiments détruits et incendiés tendent à représenter la violence des bombardements et de la guerre actuelle.

Sur ces deux photographies, la guerre n'est pas évoquée frontalement par des cadavres, des combats, des tranchées ou encore des armes. Toutefois, chaque signe, ici présent fait allusion au conflit. Le drapeau Ukrainien en est le principal. L'intensité de la guerre étant telle et s'étend si largement, que l'actualité toute entière du pays se résume à ce conflit, le drapeau bleu et jaune étant devenu un référence.

Ces allusions, marquant l'émotion de celui qui les perçoit, suscitent la réflexion et la prise de position. Celui qui sera marqué et se sentira touché par les images précédentes prendra plus facilement parti pour le pays Ukrainien que pour son opposant.

Chronographie

Synonyme de chronologie, la chronographie concerne l'enregistrement des durées. Pour cette

figure de style faisant écho à la longueur de l'histoire des conflits dans cette zone, il est nécessaire de sortir du cadre de temporalité fixé en introduction.



Illustration 13: Des personnes déposent des œillets sur un mémorial improvisé en hommage aux victimes des émeutes des dernières semaines sur la rue Institutska dans le centre de Kiev, le 23 février 2014 à Kiev, en Ukraine. Photographie : Guillaume Herbaut / Agence Vu'



Illustration 14: Des habitants de Boutcha se recueillent devant les tombes de leurs proches, un an après le début de l'offensive russe, le 24 février 2023. Photographie : Dimitar Dilkoff / AFP

La photo de gauche a été prise par Guillaume Herbaut pour l'Agence Vu', le 23 février 2014 à Kiev. Celle de droite, par Dimitar Dilkoff de l'AFP, le 24 février 2023. Exactement neuf ans séparent ces photos. Pourtant, nous y voyons la même chose ; des destructions massives et des proches endeuillés venus apporter des fleurs pour se recueillir. Cette chronographie n'est pas présente dans la construction de la photographie elle-même mais par la mise en perspective des deux images. Par la présentation de ces clichés côte à côte, le spectateur est saisi par la longueur des combats, le caractère répétitif de celui-ci ainsi que par leur violence. Le spectateur, à la vue de ces deux images et de leur temporalité, ne peut que se demander combien de temps l'histoire se répétera-t-elle.

Comparaison

En écriture, la comparaison est la mise en relation à l'aide d'un mot appelé « comparatif » de deux réalités différentes mais partageant des similarités. En photographie, cette comparaison n'est pas faite à l'aide d'un mot mais d'un signe renvoyant à une similitude d'un autre signe d'une autre image. Cette mise en relation de deux idées permet d'illustrer un propos par analogie, et de convaincre en soulignant les points de consonance.



Illustration 15: Photos satellites de la ville de Soledar en Ukraine en octobre 2020 (à gauche) et le 10 janvier 2023 (à droite). Maxar / AFP / Google Earth

Sur cette photographie satellite, produite par Maxar et relayée sur Google Earth, c'est la juxtaposition des deux images qui permet une comparaison. Ici, la comparaison n'est alors pas produite par un mot, ni un signe, mais, précisément par la ligne de scission entre les deux photos permettant le rapprochement des deux images et, de fait, une comparaison avant/après. Cet assemblage d'une photo de la ville de Soledar en Ukraine en 2020 (à gauche) et du même terrain en 2023 (à droite), est représentatif des dégâts causés par la guerre. Le lecteur constate alors directement, par ce montage, quels effets matériels produisent les frappes Russes sur le territoire Ukrainien. La vue aérienne, permet une prise de hauteur physique, rarement diffusée dans la presse, et permettant une remise en contexte global ainsi qu'une relativisation entre les propos soutenus par le gouvernement Russe - euphémisant toujours les détériorations - et les dégâts visibles. La principale similarité soulevée par cette comparaison est le terrain, qui est le même. Mais la réalité n'en reste pas moins différente selon la période de la photo avec, sur celle de 2023, une destruction massive des habitations et des terres liées aux bombardements.

Ellipse

Omission volontaire d'un mot ou d'un groupe de mot dans une phrase, l'ellipse sert à alléger la composition, éviter les redondances ou au contraire à intensifier la composition, mettant en valeur les éléments manquants. Ceux-ci sont rétablis par le lecteur.



Illustration 16: Une femme portant son chat passe devant des bâtiments détruits par les bombardements russes, à Borodianka, près de Kiev, en Ukraine le 5 avril 2022. Photographie : Zohra Bensemra / Reuters

Zohra Bensemra, photographe pour Reuters, a omis dans ce cliché pris en 2022 à Borodianka, le sujet responsable de ce qui est visible. Nous l'abordions en introduction et dans la partie 1.1, le photographe sur les terrains de guerre, est, bien souvent, « photographe de l'après-coup ». Ici, la photographe est présente devant une barre d'immeubles, détruite verticalement. En premier plan, une dame, au visage apeuré tient son chat emmitouflé. Tout laisse à penser qu'il s'agit d'une personne délogée de son appartement dont les décombres se situent au second plan, désormais livrée à elle-même, dans ce pays de ruines. Pourtant, l'objet même qui a créé cette situation : la bombe, ou tout autre arme de destruction massive, n'est pas présente sur l'image, et l'action n'est pas en train de se dérouler. Il s'agit d'une référence aux bombardements qui se tiennent en Ukraine. Cela permet, cependant de marquer émotionnellement le lecteur en le sensibilisant sur l'intensité des frappes russes, et notamment « l'après ». Soit parce que la photographe est arrivée trop tard, soit volontairement, l'omission de la scène du bombardement ne minimise pas pour autant la réception de l'image, la transformant en une compassion de « l'après » - après le passage des bombes, de l'horreur, de la mort – dans une réalité du présent – la survie.

Euphémisme

L'euphémisme désigne le fait d'atténuer une idée ou une réalité. Dans la photographie de guerre, l'emploi de cette figure de style permet de ne pas, ou de moins, choquer, offusquer, attrister. Souvent, elle s'applique aux sujets indécentes, violents, ou brutaux et permet de les représenter sans se compromettre. Pour une image de guerre, cela lui permet d'être plus facilement diffusable, présentée au grand public et relayée ensuite.



Illustration 17: La main d'une personne décédée dans une fosse commune à Boutcha, dans la banlieue de Kiev, en Ukraine, le 3 avril 2022. Photographie: Rodrigo Abd / AP

Ici, Rodrigo Abd, photjournaliste pour l'Associated Press, a immortalisé la « main d'une personne dans une fosse commune à Boutcha », en banlieue de Kiev en 2022. L'image est simple de composition, la main est entourée de terre. Seul l'ongle du pouce de couleur bleutée et la position de la main retournée, paume vers le ciel - selon l'orientation de l'image - laisse supposer qu'il s'agit d'une personne sans vie. La légende de la photo énoncée précédemment le confirme également. Ici, aucune trace de sang, de blessure, d'armes, ou d'une quelconque forme de douleur. La mort est euphémisée, symbolisée, et représentée par cette main anonyme. Une fois de plus, le photographe en appelle à la sensibilité des lecteurs ainsi qu'à leur déduction. Voyant la main recouverte de terre ainsi que la légende mentionnant « fosse commune », le spectateur comprend que l'étendue des massacres humains est intense au point de ne plus pouvoir assurer les enterrements individuels. De fait, les frappes russes apparaissent comme violemment meurtrières en éliminant un nombre incalculable de personnes, ne permettant plus de les identifier et de leur donner une sépulture digne.

Ironie

Dire le contraire de ce que l'on pense est permis par l'ironie. Le principe de cette figure rhétorique est une forme de raillerie qui a pour but de faire sourire. Dans la photographie de guerre, l'ironie peut être présente dans les affiches de propagande ou les mèmes, présent sur les réseaux sociaux, afin d'amuser les populations, et d'employer un humour caustique pour déstabiliser ou justifier la situation des conflits.



Illustration 18: Une rocket qui n'a pas explosée à côté d'un immeuble, à Mykolaiv, en Ukraine, le 14 mars 2022. Photographe : Guillaume Herbaut / Agence Vu'

Pour l'analyse de cette photographie de Guillaume Herbaut, pour l'Agence Vu', nous feront davantage référence à l'expression « ironie du sort ». Signifiant un contraste entre ce que l'on espérait et la réalité, cette photographie, pour l'Armée Russe est une ironie. Cette image prise en Ukraine, à Mykolaiv, le 14 mars 2022, représente une rocket qui n'a pas explosée devant un immeuble. Plantée dans le sol, encore intacte, l'engin est aux côtés d'un adolescent, à l'accoutrement plutôt moderne, portant des baskets et un ensemble de survêtement, passant un coup de téléphone. Pour les Russes, à l'initiative du tir de cet objet de destruction, le résultat n'est donc pas concluant. La rocket a atterri devant l'immeuble, non dessus, n'a pas explosé, ne provoquant donc aucune dégradation. De plus, ce coup de téléphone du jeune homme vivant – et non tué par le missile, (si nous allons au bout de la description) – invite à penser qu'il est en train de le signaler afin, que ce dernier soit neutralisé avant une potentielle future explosion. Pour le lecteur, ne souhaitant pas faire perdurer la guerre ni continuer les combats, ce cliché apparaît également comme une image satirique, révélant l'absurdité des échanges de bombardements et plongeants les habitants – dont ce jeune garçon – dans une réalité d'intense horreur qu'il ne devrait jamais avoir à connaître, ni côtoyer.

Juxtaposition

Regroupement d'éléments placés côte à côte, la juxtaposition forme une liaison et exprime un rapport logique entre chaque élément. Sans avoir recours à un lien explicite, la relation entre les

conséquences, causes ou oppositions découlent facilement. Contrairement à l'image utilisée pour illustrer la comparaison, ici nous ne choisirons pas une image juxtaposée à une autre mais une qui possède des éléments juxtaposés au sein même de sa composition.



Illustration 19: Détail d'un uniforme d'un soldat ukrainien décédé lors de la guerre contre la Russie en 2014 dans le Donbass, et exposé au Musée de l'armée, à Kiev, en Ukraine le 22 novembre 2022. Photographie : Chloé Sharrock / Agence MYOP

Prise par Chloé Sharrock pour l'agence Myop le 22 novembre 2022, nous voyons ici les détails d'un « équipement militaire, d'un Ukrainien décédé lors de la guerre contre la Russie en 2014 dans le Donbass et exposé au musée de l'Armée ». Au-delà de l'aspect historique auquel renvoie la date de « 2014 » faisant écho à un début des combats antérieurs à ceux de 2022, ici, nous nous intéresserons à la juxtaposition des éléments permettant la représentation imagée du soldat de guerre. Képi, bande patronymique, insigne et treillis, tous ces éléments sont ceux portés par le soldat au combat. Tous présents sur lui au moment de l'assaut, ils représentent, un rapport de causalité entre la guerre et la mort. Exposés dans un musée, sous vitrine, et soigneusement pliés, ils sont témoins du puissant contraste de la situation qui a pu les mener à cet emplacement. Par cette représentation, le spectateur fait le lien entre l'équipement et le combat puis se représente avec aisance, cet uniforme porté par le combattant, sous le feu, dans la poussière, les intempéries et des conditions extrêmes de survie.

Métaphore

Se rapprochant de la comparaison, la métaphore met en relation deux réalités avec une certaine ressemblance mais sans usage du terme comparatif. Elle est alors plus subtile, sollicite notre imagination, modifie notre vision du sujet et permet une personnification ou dé-personnification. La force de la métaphore, permet de rendre intelligible un concept abstrait par l'illustration métaphorique de celle-ci.



Illustration 20: Vitaly Borovy était responsable des deux équipes qui ont enterré les morts du site du charnier de la forêt de Shakespeare. Izioum, Ukraine, septembre 2022. Photographie : Adrienne Surprenant / Agence MYOP

Cette photographie a été prise par Adrienne Surprenant de l'agence Myop, à Izioum, en Ukraine en 2022. Elle représente le jardin d'une habitation. Un rayon de soleil perçant le haut de l'image annonce la fin de la journée, un soleil couchant et l'arrivée de l'obscurité de la nuit. Cette ambiance sombre est perpétuée par l'image des croix en bois apposées au mur à droite de l'image. Dans l'arrière-plan, les objets ménagers, comme la machine à laver, laissent à croire que nous sommes dans la maison d'un particulier car ils symbolisent le milieu domestique. Les croix sur le mur métaphorisent la mort, le fait qu'elles soient présentes sur le côté, comme adossées au mur de la maison, représentent l'entrée de la mort dans les foyers. « Lorsque la mort frappe à la porte », c'est ce que peut déduire l'observateur, à la lecture de cette métaphore visuelle. Seul le contexte de cette image, sa légende, permettent de concevoir qu'il s'agit en réalité, de l'habitation d'un membre du personnel, Vitaly Borovy, 55 ans, travaillant pour une entreprise de pompes funèbres et étant responsable de la confection des croix en bois pour le charnier de la forêt de Shakespeare.



Illustration 21: Tatiana vit avec son mari Oleksander dans les Mobiles homes, depuis début septembre, quand ils ont fui Vovchansk, dans l'oblast de Kharkiv, à quelques kilomètres de la frontière russe. Elle tient un mouchoir pour essuyer ses larmes. Vasylkiv, Ukraine le 28 décembre 2022. Photographie : Adrienne Surprenant / Agence MYOP

Cette autre photographie, de la même autrice, a été prise le 28 décembre 2022 à Vasylkiv en Ukraine. Sans contexte, il est difficile d'analyser le sujet de cette photographie. Or, inscrite dans une série de photos faites pendant la guerre en Ukraine par la photographe, nous déchiffrons, qu'il s'agit d'une personne vivant sous l'emprise Russe dans son pays. Puis, la longue description de l'image indique : « Tatiana vit avec son mari Oleksander dans les Mobil-homes, depuis début septembre, quand ils ont fui Vovchansk, dans l'oblast de Kharkiv, à quelques kilomètres de la frontière russe. Elle tient un mouchoir pour essuyer ses larmes.[...] Ils voulaient partir, mais ne pouvaient que passer par la Russie, [...] « Ici, on a tout ce dont on a besoin, mais on a plus l'envie de vivre, on ne veut rien de tout cela. » confie Tatiana, les larmes aux yeux. [...]». Dès lecture de cette légende, la métaphore, entre ce qui est représenté sur l'image et la mort, l'emprise Russe, se révèle. Ses mains, jointes, fermées de façon appliquée, emprisonnent un mouchoir blanc. Le mouchoir de couleur blanche symbolise la paix, l'envie d'évasion, d'une sortie de la guerre et d'un arrêt de l'horreur. Pour autant, les mains l'enserrant, prennent la place de la Russie, de son oppression et intimidation permanente. Leur taille face au mouchoir imagent, pour le lecteur, le

poids mondial et géographique de la Russie face à celui de l'Ukraine.

Répétition

La répétition est la reprise d'un élément pour amplifier le sujet. Elle peut produire un rythme, un écho et traduire l'insistance et l'obsession du sujet.



Illustration 22: Des ouvriers attendent de pouvoir creuser sur le site d'une fosse commune où 446 personnes ont été enterrées pendant l'occupation russe. Izyum, Ukraine, le 16 septembre, 2022. Photographie : Adrienne Surprenant / Agence MYOP

Sur cette photographie image également d'Adrienne Surprenant, sont représentés des « ouvriers attendant de pouvoir creuser ». Réalisée à Izyum, en Ukraine, le 16 septembre 2022, cette image expose « une répétition » de personnes. Elles sont toutes habillées, d'un tablier de protection bleu, d'un casque, de masques et de lunettes. Seules les différences de couleurs des chaussures pour certains et des masques marquent l'authenticité qui se cache derrière chaque « uniforme ». Ici, par cet accoutrement, la répétition exclut la singularité de l'être humain. Ce grand nombre de personnes, venues pour enterrer leurs concitoyens décédés sous les bombardements témoigne, spécifiquement, de l'intensité des combats ainsi que de la mortalité extrême de ceux-ci. Cette répétition suggère des éléments nombreux, car on ne peut voir la fin du groupe de personnes à l'arrière-plan.

Topographie

La topographie décrit le lieu physique de l'image. Elle permet de situer l'événement en décrivant son paysage, sa géographie et l'ambiance du terrain.



Illustration 23: Centre commercial Retroville à Kiev, le 21 mars 2022, en Ukraine, détruit par une rocket russe, huit personnes sont mortes. Photographie : Guillaume Herbaut / Agence Vu'

Prise par Guillaume Herbaut pour l'agence Vu', le 21 mars 2022, cette photographie met en image la destruction du centre commercial Retroville de Kiev par une rocket russe causant la mort de 8 personnes. Ici, le lecteur constate les dégâts causés par les bombardements et l'attaque ennemie. Face à cette destruction massive, l'image ne met pas en mot la description des ruines, mais invite le lecteur, soit en faisant appel à son empathie, à susciter un sentiment un désarroi, soit, pour celui qui soutient l'offensive Russe, à prouver la réussite d'une mission et des exploits accomplis par l'armée.

Toutes ces figures de rhétorique ont des effets de persuasion immédiats sur le public car ils jouent directement sur l'aspect émotionnel. Dans cette première partie, nous pouvons alors débiter un début de réponse à la première hypothèse. Avec ses composantes, l'image de guerre ne semble pas pouvoir se doter d'une définition propre. Pour ce qui est de sa construction, elle n'en reste pour le moins pas contrainte aux conditions de sa réalisation, ce qui infirme l'hypothèse de départ. Car elles-mêmes ne sont pas définissables et quantifiables. Le renouvellement permanent de la photographie, son développement continu de nouvelles pratiques, moyens technologiques de production et de diffusion ainsi que les biais personnels et humains et de construction ne permettent pas d'enfermer et de cantonner la production de l'image dans une forme précise de construction. Comme nous l'avons évoqué, la guerre entretient des rapports étroits avec l'image. En écartant toute réflexion rationnelle, l'image en temps de conflit s'apparente alors à une véritable arme de guerre. Après avoir analysé la construction de l'image de guerre, ses différents auteurs, et

ses modes d'action sur les publics, nous nous attarderons sur les réceptions de celle-ci. Afin de comprendre, comment cette arme peut être utilisée et dans quelles mesures est-il possible de suggérer davantage que ce qui est donné à voir, nous verrons dans cette prochaine partie l'iconisation et l'esthétisation de l'image de guerre, sa récupération politique ainsi que sa mise en mémoire.

Partie II : Réception de la photographie de guerre : la bataille de l'implicite

« Photographie de guerre ». Évoquer ce terme renvoie intuitivement à une notion de représentation de l'horreur. Par l'idée de mise en image des conflits, le spectateur entend expressément une transcription de la mort, du sanglant et de la destruction. Mais, dans la presse notamment, les images relayées ne confrontent pas toujours, ni n'exposent en permanence à l'atrocité des conflits par une forme de violence trop brute. Pourtant, il apparaît que dans chaque photographie témoignant de l'actualité de la guerre, elle en est le fil rouge.

Comment la photographie peut évoquer une notion sans la montrer ? Comment est-il possible de représenter la souffrance sans la mettre clairement en image ? Dans quelles mesures une photographie peut-elle renvoyer à d'autres signes et imaginaires que ceux qu'elle donne explicitement à voir ? Dans cette partie, nous étudierons comment la photographie sort de sa fonction première et de son langage déictique en employant le « dire » plutôt que le « montrer ». Puis, s'il peut être admis que la photographie a en son pouvoir de renvoyer à d'autres signes que ceux présentés, alors nous tenterons de comprendre comment ces expressions connotatives sont récupérées par ceux qui se saisissent des images afin d'influer sur les comportements et les compréhensions en cours ou à venir.

Nous commencerons par l'analyse de l'iconisation de la photographie, pour son esthétisme et son contenu, puis de la récupération politique de l'image de guerre, et enfin de sa médiatisation et mise en mémoire.

2.1 - Iconisation de l'image : une image, peut-elle résumer le conflit ?

Une fillette courant nue brûlée au napalm, un drapeau soviétique apposé sur le toit du Reichstag, un soldat tombant au sol touché de plein fouet par une balle, tous ces énoncés allusifs, renvoient à des photographies que nous connaissons. Images devenues symboles et icônes d'une période et d'une guerre, elles permettent, en un coup d'œil, de repérer la situation et de renvoyer à une période historique définie.

Il semble plus aisé pour la mémoire, de se représenter un événement à partir d'une image fixe et forte qu'à partir d'un flux mouvant d'une succession de photographie. C'est à la fin du 20ème siècle qu'est né le sens du mot « icône » tel qu'on l'entend aujourd'hui. Une photographie iconique, est une figure reconnue de la culture populaire, dont on aurait souvent du mal à donner le nom de l'auteur mais dont la puissance figurative ou esthétique n'en reste, pour le moins, admise⁷⁵.

⁷⁵ GUNTHER, André, *Les icônes du photojournalisme. De l'information à la pop culture*, Audrey Leblanc, Dominique Versavel (dir.), *icônes de Mai 68. Les images ont une histoire*, Paris, Bibliothèque nationale de

L'évolution du statut de l'image a conjointement remanié celui de la « photographie-icône ». Au fil de l'histoire, les photographies sont apparues comme des témoignages et traces d'événements marquants voire bouleversants. Dès la fin des années 60 et au début des années 70, les images de guerre au Vietnam ou du mouvement étudiant en France, par exemples, se sont superposées, traçant les perspectives d'un changement de régime, d'une défaite vietnamienne ou d'un horizon de la culture populaire.

Aujourd'hui, un « cliché icône », n'est pas forcément celui qui sera « célèbre ou réussi ». Il s'agit avant tout d'une image extraite du flux d'informations et dont sa présentation éditoriale restitue la dimension iconique effacée par l'image documentaire⁷⁶. Pierce définit l'icône comme « Un signe qui renvoie à l'objet qu'il dénote simplement en vertu des caractères qu'il possède, que cet objet existe réellement ou non⁷⁷ ».

L'iconisation d'une image pour ou par son contenu, écarte la dimension formelle et contredit son appréciation esthétique. Mais elle est favorisée par l'opération de republication qui détache l'image de son actualité immédiate pour la présenter comme production culturelle. Par ailleurs, la simple répétition d'une photographie à des fins d'illustration ne permet pas de la rendre iconique. Dans les médias d'actualités, dès lors qu'un événement de taille survient, les mêmes images tournent en continu, pourtant, elles ne deviennent pas pour autant des icônes. L'icône se forme lorsque la photographie est marquée par un caractère d'unicité. Si nous prenons l'exemple de la photographie de Robert Capa dont (citée en introduction), *Mort d'un soldat républicain*, son caractère iconique ne s'est pas formé dès le départ. Elle fut remarquée, appréciée pour sa saisie de « l'instant décisif » (terme que nous détaillerons ci-après), mais, pour autant, pas directement représentative de la guerre civile en Espagne. C'est uniquement près d'un an après, en 1937, lorsqu'elle est reprise par le magazine *Life* à l'occasion de la sortie du film *The Spanish Earth*, sur une page entière, que la photo sera utilisée pour représenter spécifiquement ce conflit ; elle en deviendra: Icône.

Selon André Gunthert,⁷⁸ l'autre trait qui conditionne l'iconisation des photos a été illustré en 1967 par la parution de l'ouvrage *La société du spectacle*⁷⁹, de Guy Debord et découle du nouveau statut de la culture visuelle. La mise en avant du document visuel, engendrée par l'emprise médiatique croissante, impose avec le relais instantané et le « live » (le direct), une forme de transparence. De fait, le monde professionnel de l'image joue un puissant rôle dans l'iconisation d'une image. Dès les années 1970, les agences photos se spécialisent, s'offrent une gestion plus performante et favorisent la croissance du secteur en accentuant les phénomènes de publication instantanée d'une même photo par différents organes⁸⁰. Aussi, de nombreux prix tels que le World

France, p. 19-31, 2018.

76 Ibid.

77 JAPPY, Tony, *Regards sur le poème muet*, Presse universitaire de Perpignan, 2010.

78 GUNTHERT, André, *Les icônes du photojournalisme. De l'information à la pop culture*, op.cit. p. 41.

79 DEBORD, Guy, *La société du spectacle*, Gallimard, 1992.

80 LEBLANC, Audrey, DUPUY, Sébastien, « Le fonds Sygma exploité par Corbis. Une autre histoire

Press Photo en 1955 ou le Pulitzer de la photographie d'information remanié en 1968, contribuent grandement à la valorisation d'une image sortie de son flux. La liste de référencement des photos de l'année établit par le Time, répertorie les « 100 photos les plus influentes de tous les temps » et participe fortement à leur représentation symbolique. La dernière liste consultable est celle de l'année 2022. Dans la sélection, de nombreux événements marquants sont symbolisés: manifestations consécutives à la mort de Mahsa Amini en Iran, décès de la reine d'Angleterre, manifestations contre le gouvernement Haïtien Cependant, lorsqu'on ouvre la page⁸¹, c'est une photo de l'Ukraine qui est mise immédiatement en avant et sur les 100 photos, plus d'une vingtaine traite de ce conflit. Ce choix, sous-tend une situation exceptionnelle qui nécessite sa représentation et ces photos sont jugées suffisamment mémorables pour justifier leur mobilisation, de façon isolée, dans l'espace médiatique.

Finalement, nous pouvons résumer le processus d'iconisation par un renforcement croissant de notoriété à chaque nouvelle occurrence. André Gunthert explique également que « Dans un contexte de valorisation de la citation rétrospective, l'image re-médiée acquiert tout naturellement la dimension allégorique de symboles d'une époque. »⁸².

Dans quelles mesures s'effectue le cheminement de l'iconisation en temps de conflit ? Une photographie devient-elle icône pour ce qu'elle montre ou la façon dont elle représente ?

L'image photographique, peut être appréciée, valorisée, pour deux raisons. Soit parce que ce qu'elle représente est édifiant, qu'elle expose clairement des problématiques humaines et sociales. Soit parce que son esthétisme est notable, particulièrement appréciable, nouveau, original et correspond, pour un plus grand nombre, aux critères du « beau ». Parfois, les deux raisons s'allient. Bien souvent l'histoire de ce qu'elle montre n'est pas décorrélée de la façon dont elle est représentée et donc de son esthétisme. Pourtant cette union n'est pas un critère obligatoire pour définir l'icône.

2.1.a Iconisation par le fond

La photographie iconique pour son contenu est celle qui servira de valeur d'exemple et du savoir commun. Charles Sanders Pierce dans ses écrits, *Collected Papers*, sur la classification des signes, consacre un exemple à la photographie et définit l'icône par sa capacité à « révéler une vérité inattendue »⁸³. Il illustre la dimension iconique de la photographie et sa valeur au moyen de la représentation de traits d'iconicité spectaculaires. Selon lui, le caractère iconique repose dans la représentation du vrai. Dans un de ses textes de 1903, il écrit « Une photographie ne fait pas qu'exciter une image, qu'avoir une apparence, mais, du fait de sa connexion optique avec l'objet,

du photojournalisme », *Études photographiques*, n°35, printemps 2017, p. 88-111.

81 <https://time.com/6234958/top-100-photos-2022/>

82 GUNTHERT, André, *Les icônes du photojournalisme. De l'information à la pop culture*, op.cit. p. 42.

83 SANDERS PIERCE, Charles, *Collected Papers*, Volumes I and II: *Principles of Philosophy and Elements of Logic*, p.278- 280,1895.

elle est la preuve que cette apparence correspond à une réalité. ». Ici, le caractère esthétique est donc mis au second plan et devancé par le caractère de véracité et d'édification des signes visuels. Le signe, ou *representamen*, est, d'après Pierce, quelque chose qui « tient lieu pour quelqu'un de quelque chose sous quelque rapport ou à quelque titre » – c'est lorsqu'il renvoie à un objet qui lui ressemble. En photographie, le signe combine deux registres de l'expérience – le passé et le présent - et deux modes de relation à l'objet – iconique et existentiel. La photographie icône pour son contenu, occupe alors une autre forme que celle icône pour sa beauté. Elle s'attarde à transmettre le vrai, une vérité souvent choquante, brutale et instructive. Elle répond généralement aux cinq questions clés du journalisme : qui, où, quand, quoi, comment. D'autres singularités, propres à ce qu'elle montre et non la façon dont elle le représente, se détachent et laissent la photographie apparaître comme empreinte, trace, ou enregistrement.

Marie-José Mondzain, philosophe et spécialiste de l'art et des images explique que « La vérité est image, mais [qu'] il n'y a pas d'image de la vérité ⁸⁴. ». Thomas Merton dans son ouvrage *Méditation avec les lucioles*⁸⁵ tente à son tour de rapprocher photographie, conscience et vérité. « *L'appareil photo ne sait pas ce qu'il prend : il capture des matériaux avec lesquels vous reconstruisez, pas tant ce que vous avez vu que ce que vous pensez avoir vu* » détaille-t-il. L'image icône pour ce qu'elle représente n'est, peut-être, qu'une forme, isolée et contrainte, de la vérité. Une vérité choisie par celui qui la capture, façonnée par le contexte social, la commande, et encadrée par les moyens technologiques de la période.

Afin de comprendre ces frontières, l'icône, en photographie de guerre, est à inclure dans son contexte. Pour cela notamment, l'association avec le texte ne peut s'omettre. En tant que combinaison d'une épreuve et d'un rayonnement, l'image photographique de guerre, ne peut se détacher de sa syntaxe, nécessaire pour discerner le contenu informationnel et le cadre photographique.

L'image ci-dessous est l'une des rares que l'on peut déjà qualifier, avec assurance, comme « iconique » du conflit en Ukraine. Car elle a déjà fait l'objet de nombreuses reprises, il s'agit de celle d'Evgeniy Maloletka de l'Associated Press.

84 MONDZAIN, Marie-José, *Image, icône, économie, Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*, Paris, Seuil, 1996.

85 MERTON, Thomas, *Méditation avec les lucioles*, Bayard culture, 2021.



Illustration 24: Des employés et des volontaires des services d'urgence ukrainiens transportent une femme enceinte blessée depuis une maternité endommagée par des tirs d'obus à Mariupol, en Ukraine, le 9 mars 2023. Le bébé est né mort. Une demi-heure plus tard, la mère est morte à son tour. Photographe : Evgeniy Maloletka / AP

Lauréate du premier prix du World Press Photo, image iconique de la sélection des 100 photos du Time, cette photographie capturée par Evgeniy Maloletka, photographe ukrainien, est une icône par ce qu'elle donne à voir de cette guerre.

Sur cette photographie, tous les signes de la guerre sont représentés. Au troisième plan, un immeuble dégageant encore une fumée indique des bombardements récents. Au second plan l'immeuble dévasté, ravagé par les bombes et le souffle des explosions est détruit, inhabitable et tombe en ruines. Autour de celui-ci au sol, les arbres sans végétation, dressent un tableau noir, et attestent de l'extrême difficulté de maintenir toute forme de vie. Finalement, au premier plan, une femme pâle, ensanglantée, au visage blafard, le ventre rond, est évacuée par cinq hommes, pour certains équipés de gilets pare-balles, sur un brancard. Sur fond de gravats fumants, elle est allongée sur un drap représentant une forme de fraise géante, ce qui tranche avec les arbres morts et les façades éventrées à l'arrière. Sur cette photographie, aucune trace d'une esthétisation⁸⁶ particulière n'est visible. Les procédés de construction de l'image sont plutôt simples, l'image est en couleur, son cadrage est assez commun - sujet au centre - sans flou particulier ni jeu de luminosité. Pourtant, la photo rassemble tout ce qui traduit de l'actualité du peuple Ukrainien dans ce conflit et peut devenir alors un symbole puissant de ce désastre. Ici, la photographie elle-même permet de rassembler tous les signes que nous venons de lister afin de

⁸⁶ Comprendre « esthétisation » au sens technique du terme.

saisir le message premier de la photographie. Pour autant, la légende de l'image et l'explication du contexte par le photographe apporte une dimension nouvelle et renforce le caractère iconique. La scène se tient environ deux semaines après le début de la guerre. L'explication de celle-ci nous apprend qu'il s'agit, en réalité, d'Iryna Kalinina, enceinte, évacuée de la maternité de Marioupol. Son enfant est mort-né suite à cette explosion et elle, décèdera trente minutes plus tard. Ce récit glaçant, possible grâce à la juxtaposition du texte et de l'image forme un ensemble symbolique, que Pierce définirait comme « index ». Cette paire, image et légende, forme une proposition d'index informationnel crucial pour définir le symbole. La symbolique de cette image se base alors sur ce qu'elle représente : l'horreur de la guerre, mais également sur ce qu'elle sous-entend. La mort de cet enfant, à peine né à cause des bombardements, traduit symboliquement les absurdités de la guerre et laisse l'empreinte d'une mort entravant, à tout prix, toute forme de vie.

2.1.b Iconisation par la forme

Réduire l'image à sa dimension d'empreinte occulte ses dimensions symboliques et esthétiques. Cela enferme le document dans une logique représentative de l'image allant du sujet à l'image et oubliant que le processus inverse est celui qui permet, pour l'image documentaire, de transmettre du vrai. L'esthétisme de l'image permet de basculer progressivement du document à l'art et de l'empreinte à l'allégorie. Et c'est précisément lorsque la photographie est extirpée de son cadre purement documentaire et de fond, pour occuper le terrain de l'art, que l'allégorie prévaut sur l'empreinte et que l'image devient icône.

Jean Marie Schaeffer, philosophe, l'a établi : « Le plaisir esthétique n'entrave ni la dimension cognitive (autant perceptive que conceptuelle) ni l'attribution de fonctions diverses (par exemple morale, politique ou encore existentielle) aux œuvres, les arts enrichissant sans conteste la production de connaissances aux côtés des sciences, de la philosophie et de l'expérience quotidienne »⁸⁷.

Dans l'image de guerre, aborder la notion « d'art », engage, de fait, celle d'esthétisation. D'après le Larousse, « esthétiser » renvoie à « l'attitude qui consiste, en art, à placer le raffinement ou la virtuosité formelle avant toute autre valeur ». Selon Le Robert, il signifie « rendre esthétique, rendre conforme à un idéal de beauté » et donc se manifeste dans la vie avant d'être lié aux arts. Pourtant, ce terme revêt une connotation plutôt péjorative, lorsqu'il est employé du côté des relations entre art et politique et avec le développement des industries culturelles. Walter Benjamin, dans son essai *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*⁸⁸, associe « l'esthétisation de la politique » au régime totalitaire. De quelle manière se révèle ce « faux embellissement se présentant comme tel », cette sorte de « plus-value plastique » propre au

87 SCHAEFFER, Jean-Marie, *L'expérience esthétique*, Paris, Gallimard, coll. « NRF Essais », 2015.

88 BENJAMIN, Walter, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée* [1936], dans *Écrits français*, Jean-Maurice Monnoyer, Paris, Gallimard, p. 220, 1991.

régime médiatique⁸⁹ ? Dominique Chateau, philosophe, définit l'esthétisation comme un processus suivant lequel « quelque chose qui n'est pas esthétique ou n'a pas vocation à l'être, le devient ⁹⁰ ». Selon lui, l'acceptation de l'esthétisation est détournée de son sens initial puisque ce processus se réalise en « détourn[ant] une chose ou sa représentation de sa fonction pratique pour la relier à un critère de beauté ou apparenté ». Pour autant, dans les définitions qui précèdent, l'unité commune réside dans le fait que « l'esthétisation » renvoie à une attitude, une volonté personnelle, de construction. Dans certaines photographies, il apparaît que l'esthétisation est un critère établi dès la construction et voulue par son auteur. Selon Nadia Fartas dans *Images re-vues*⁹¹, l'esthétisation peut être présentée à différents niveaux. D'abord dans la brèche ouverte par la décontextualisation. Cet aspect patent dans le cas du photojournalisme s'effectue principalement à l'aide de légendes et de titres. La composition rapproche alors une situation de misère, de souffrance réelle, des représentations symboliques et elle est appuyée par des sur-titres. Ensuite, elle peut se trouver dans le prolongement de la décontextualisation ; la photographie allie des termes oxymoriques qui substantialisent les situations de souffrance et d'insécurité. Et enfin, dans les contrastes profonds, qui consolident la hiérarchie des regards⁹². Sous couvert de compassion ou de dénonciation des injustices peut ainsi être exhibé un rapport dissymétrique.

Les critères de la photographie esthétique restent toutefois relativement larges. Ils font appel à la définition de la beauté. À l'inverse de « l'esthétisation », « l'esthétisme » de l'image ne dépend pas d'une volonté de rendre beau mais de celle de capturer la beauté déjà évidente, existante. Cependant, comment définir ce qui est beau ? Et dans quelles mesures peut-on le différencier de ce qui est bon ? Une photo esthétique est-elle une belle photo ou une bonne photo ?

« Bon » répond davantage à des critères techniques, de prouesses artistiques cochant les cases d'un genre bien précis, qui sera, en l'occurrence, respecté. Dans un podcast diffusé sur France culture⁹³, Marie Sumalla, cheffe adjointe du service photo au journal *Le Monde*, explique « Une bonne photo, bien composée est une photo lisible au premier regard et sur laquelle il est possible de raconter le contexte, ce que les gens font dans l'image et pourquoi ».

L'adjectif « belle » répond à une manifestation du beau, de l'harmonieux et du splendide. Dans *Qu'est-il arrivé à la beauté*⁹⁴ de Christian Godin, l'auteur explique que « le beau est ce qui correspond à une réalité idéale ». Dans le cas de la photographie de guerre, comment le beau peut alors rendre justice à notre perception rationnelle et ne pas la pervertir ? Par la beauté d'une image, ne voit-on pas la guerre telle qu'on aimerait qu'elle soit, plutôt que ce qu'elle est

89 On emprunte ce terme à l'opposition formulée par Jacinto Lageira au sujet de l'esthétisation dans sa définition générale : « Processus qui vise à incarner de manière réelle ou factice les valeurs esthétiques dans l'horizon de la vie effective et même du quotidien », - LAGEIRA, Jacinto, « Esthétisation », *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art, Paris, Armand Colin, (2e éd.), p. 180, 2007.*

90 CHATEAU, Dominique, *L'Esthétisation de l'art : art contemporain et cinéma*, L'Amandier, p. 5, 2014.

91 FARTAS, Nadia, « Précarité en arts et en images : frontières de l'esthétisation », *Images Re-vues*, 2021.

92 Cf. photographie d'Evgeniy Maloletka page 59.

93 Podcast, « Quels rôles jouent les images dans la guerre ? », *France Culture*, 14 avril 2022.

94 GODIN, Christian, *Qu'est-il arrivé à la beauté ?*, Paris, Kimé, 2019.

réellement ?

Lors de notre entretien, William Keo prévenait des dangers, selon lui, de l'esthétisation et l'iconisation. « *La romantisation du conflit est un piège dans lequel il ne faut pas tomber. L'image chevaleresque n'est pas celle à retenir du conflit. L'esthétisation montrerait un « malgré-tout » qu'il faut à tout prix éviter si l'on veut que cette situation cesse* »⁹⁵ expliquait-il. Cependant, dans de nombreuses photographies, l'esthétisation permet une compréhension plus spécifique et poussée que lorsque le contenu est donné à voir clairement par les signes présentés.

Le photographe Paolo Pellegrin, soutient : « À la vue du sang, vous êtes choqué, mais ça s'arrête là. Le rapport humain aura toujours plus d'effet ⁹⁶ ». Le rapport humain traduit une forme d'esthétisation qui correspond à un style bien précis, de captation d'un regard, d'une émotion, d'un comportement et sera donc nécessaire pour apporter un supplément d'adhérence, d'intérêt et, de fait, de compréhension. L'esthétisme d'une image engendrera une plus grande réception et un questionnement autour de celle-ci et de ce qu'elle représente. Trouver une image « esthétique », « belle », c'est déjà éprouver un sentiment à son égard et donc s'y intéresser. Ce qu'une image puissante dans son contenu ne procurera pas forcément laissant le spectateur se contenter de toutes les informations déjà données à voir. Or, une bonne photographie tend davantage à être celle qui suscite des questions plutôt que celle qui apporte une seule et unique réponse.

Dans *La Chambre Claire*, Roland Barthes, expose la théorie du *studium* et du *punctum*. Le *studium*, est, au regard d'une photographie, le goût pour quelqu'un, une sorte d'investissement général, empressé, mais sans acuité particulière. À la différence du *punctum*, cette « petite pique, trou, coupure », du hasard qui, face à une image nous « point » (meurtrit, poigne, attire). En regardant une photo, l'esthétisme ne peut être admis par tous. Car il correspond aux règles universelles des goûts propres à chaque individu. La beauté d'une image n'est pas arrêtée. Elle peut être souhaitée, constatée, remarquée mais c'est uniquement grâce à l'écho, au *punctum*, en chaque lecteur, qu'elle résonne réellement. La subjectivité de l'esthétisme est en effet, toujours parachèvement par le regard du lecteur. Dans un autre sens, la beauté d'une image sous-tend trois piliers, à la différence de l'image documentaire qui n'en mobilise que deux – le sujet et le photographe. La photographie esthétique inclut le spectateur dans sa création. La force de l'image de guerre esthétique est celle qui renverra à une identité, propre à celui qui la reçoit et qui lui permettra, une vision introspective.

De fait, il peut, factuellement, être plus difficile de définir une photographie symbolique pour son esthétisme, car cela renvoie à l'intégrité et aux références de chacun. Mais certaines pratiques esthétiques, peuvent toutefois être admises plus généralement. C'est le cas notamment de

95 Entretien réalisé avec le photographe William Keo à l'Agence Magnum à Paris, le 19 juillet 2023.

96 ANKER, Katherine, « Débat de grands photojournalistes : la beauté des images rend-elle la guerre glamour ? », *Canon*.

« l'instant décisif »⁹⁷ d'Henri Cartier-Bresson. Initialement, cette formule est une simple citation du Cardinal de Retz, surplombant le texte d'introduction de son premier grand livre *Image à la sauvette* : « Il n'y a rien en ce monde qui n'ait un moment décisif ». La version américaine du livre y puisera son titre « *The Décisive Moment* » et depuis, l'instant décisif s'est imposé comme une notion qui unit le photographe à la photographie⁹⁸. Il s'agit du moment où le professionnel fait sa prise de vue lorsqu'il est face à l'événement ou à son sujet avec une rapidité d'exécution, qui permet de capter une image tout en prenant en considération ses choix esthétiques et l'information à cadrer. L'instantanéité, le moment parfait, est l'une des caractéristiques qui permet à l'esthétisme de friser avec le spectaculaire et donc de convaincre l'observateur. Une image prise au bon moment, signifie qu'une action est nécessaire, il doit y avoir une scène spécifique pour que l'image puisse être prise à ce moment précis. En Ukraine, comme dans toute guerre, l'action est continue. Il ne s'agit pas nécessairement d'une action violente, physique, brusque. Lors de notre entretien⁹⁹, Emeric Lhuisset confiait que la caractéristique présente sur chaque terrain de guerre était « l'attente » ; l'attente du combat, de la fuite, de la survie, de la protection, de l'aide, du retour à la paix. Cette attente, qui n'en demeure pour le moins, une action, peut donc être saisie à chaque instant puisque cette omniprésence de la souffrance engendre une contrainte permanente de façonnement des perspectives de vie : fuir, rester, travailler, se protéger, s'entourer, riposter etc. Parce qu'elles ont été captées au bon moment, qu'elles représentent des symboles esthétisés d'une grande puissance culturelle, sociale ou émotionnelle, plusieurs photos, reprises dans la presse lors de ce conflit, sont devenues des icônes.



Illustration 25: Un homme dit au revoir à sa mère, sa femme et son bébé de 3 mois, à Odessa, le 3 mars 2022. Photographe : Laurence Geai / Agence MYOP pour Le Monde.

97 Podcast, « Épisode 1/5 : Henri Cartier-Bresson et la révolution de l'instant décisif », *France culture*, 26 juillet 2021.

98 Ibid.

99 Entretien réalisé avec l'artiste plasticien Emeric Lhuisset à son atelier à Paris, le 17 juillet 2023.

Cette photographie de Laurence Geai représente, un homme faisant ses adieux à sa mère, sa femme et sa fille de trois mois à Odessa, le 3 mars 2022. Elle a été republiée notamment dans l'article du *Monde* *Six mois de guerre en Ukraine en photos*¹⁰⁰. Isolée du flux d'informations pour dresser un premier retour sur la guerre en cours, cette image est devenue symbolique par le moment qu'elle a capturé mais, également et surtout, pour son esthétique qui la distingue des autres images du même sujet. Le lecteur vit le moment, le départ est imminent. Les regards désespérés des trois femmes qui fixent l'homme, sont poignants de sincérité et de douleur. Le reflet de la vitre, caractéristique esthétique majeure de l'image, laisse apercevoir un quai vide derrière l'homme forcé de rester pour combattre. Une symbolique forte qui renvoie à la douleur de l'abandon forcé et de la confrontation à la solitude, peut-être, éternelle. Enfin, la main sur la vitre en guise de retenue, de dernier contact séparé par le froid d'une vitre glaciale, incassable mais transparente, permet de voir toute la douleur qui l'envahit. À quelques secondes près, (un détail, un regard, la main, le quai) le message aurait pu être différent. Cette photo, capturée à l'instant même où tous les signes étaient alignés traduit, par une esthétique forte, l'un des moments cruciaux et « iconiques », du début de la guerre en Ukraine : l'exode forcé des populations et la condamnation des hommes au combat. En ceci, et à la suite des nombreuses reprises et publications, cette photographie tend à devenir une icône du conflit en Ukraine.



Illustration 26: Un immeuble explose après le tir d'un char de l'armée russe à Marioupol, en Ukraine, vendredi 11 mars 2022. Photographie : Evgeniy Maloletka / AP

100 Service photo du journal Le Monde « Six mois de guerre en Ukraine en photos », *Le Monde*, 27 août 2022.

Cette autre photographie d'Evgeniy Maloletka pour l'Associated Press, a été réalisée le 11 mars 2022, à Marioupol en Ukraine. Contredisant la notion du photographe comme professionnel de « l'après-coup », prise au moment décisif, cette photographie illustre parfaitement le paradoxe de la beauté de la guerre : elle est un coup d'œil immanent et transperçant. Saisie en pleine action, au moment même de l'explosion, l'image, par ses atouts spectaculaires revêt, tristement, des caractéristiques esthétiques fortes. Le contraste des couleurs en est l'une des plus saisissante. Tout est noir et gris, et l'impact provoqué par les affrontements, vient briser tout sentiment de quiétude, apporté par la sombre couleur du ciel, semblant tapisser la ville et les bâtiments. De plus, aucune forme de vie humaine, ou animale n'est visible sur l'image et cet éclat rouge orangé, provoqué par l'explosion vient pourtant trancher et anéantir l'existence de toute forme de vie éventuelle. La taille du souffle, des flammes et de la fumée commençant à apparaître ainsi que le vol des débris sur le côté gauche de l'image, semblent faire entendre le fracas dans lequel cette bombe a explosé. Ici, l'image devient envoûtante par ce qu'elle représente, mais surtout la façon dont elle le fait. La dimension esthétique est flagrante laissant le spectateur dans une alliance de ressentis : compassion pour les Ukrainiens et conscience de la puissance des frappes Russes. Par sa symbolique, cette photo a fait l'objet de nombreuses publications dans la presse, notamment à l'international.

2.1.c Définir l'image icône pendant un conflit en cours

Alors que le conflit est encore en cours en Ukraine, est-il possible qu'une photographie devienne icône ? Que celle-ci perdure à l'issue des combats ? Sans avoir de recul sur la finalité, ni certitude sur le déroulé de la guerre, dans quelles mesures définir, déjà, des photographies-icônes de cette période ?

La temporalité du conflit, toujours en vigueur, complique les retours historiques permettant de définir les images véritablement iconiques du conflit. Puisque le conflit fait toujours rage, il peut être dur de s'en extirper et d'en contempler toutes ses productions visuelles afin d'en extraire un nombre très réduit correspondant à tous les critères du terme « icône ». De nombreux livres, (nous le verrons en partie 2.3.c) commencent à être publiés avec des photographies ukrainiennes et françaises sur ce conflit. Toutefois, elles ne sont pas pour autant symboliques et ne représentent qu'une certaine forme de cette guerre et sa généralité. Celles qui se rapprochent d'une représentation iconique peuvent être celles qui ont été primées. Certaines récompenses peuvent déjà permettre à des images d'émerger et de voir se dessiner une acceptation et une réception puissante. Cela est visible par la reprise dans la presse, comme nous l'avons vu avec les deux images ci-dessus par exemple, mais également à l'aide de nominations et de prix.

Les prix adressés aux images participent fortement à sortir une image de son temps afin de la porter aux yeux de tous, car la sélection des lauréats ne peut se faire que sur un choix d'images très spécifique et restreint.

À l'occasion du prix « Visa pour l'image » qui se tient en France à Perpignan tous les ans depuis 1989, les organisateurs aiment à rappeler que ce festival pour une reconnaissance de l'image photographique est nécessaire pour apporter au regard de la population une « image visuelle de qualité »¹⁰¹. Ce soutien aux professionnels permet alors grandement d'exposer un travail spécifique en le donnant à voir au plus grand nombre.

Lucas Barioulet, que nous avons rencontré lors des entretiens, est le lauréat du Visa d'Or de la ville de Perpignan Remi Ochlik pour sa série *Ukraine : la guerre au quotidien*. De cette brève sélection d'images, un cliché (cf.ci-dessous), repris en grande page dans le catalogue des photos du prix et dans de nombreux articles du *Monde*¹⁰² est un puissant symbole.



Illustration 27: Des employés du musée national Andrei Sheptytsky descendent un fragment d'une iconostase (mur d'icônes et peintures orthodoxes) afin de le mettre à l'abri face à d'éventuels bombardements à Lviv, le 7 mars 2022. Photographe : Lucas Barioulet / Le Monde

Sur cette image, des employés du musée national Andrei Cheptytsky à Lviv descendent, le 7 mars 2022, un fragment d'une iconostase afin de le mettre à l'abri des bombardements. D'abord cette image est puissante car ce musée accueillant la plus riche collection d'icônes du pays depuis son ouverture en 1991, n'a jamais été vidé. Cette photographie capture alors un moment extra-

101 LEROY, Jean-François, *Visa pour l'image 2022*, Snoeck gent, 2022.

102 D'ISTRIA, Thomas, « À Lviv, dans l'ouest de l'Ukraine, des icônes et des œuvres d'art mises à l'abri », *Le Monde*, 8 mars 2022.

ordinaire, jamais produit et qui s'inscrit de fait dans l'histoire du lieu et de la période. Ensuite, ici, fond et forme sont travaillés et renvoient à un symbole métaphorique extrêmement puissant qui est celui de la « descente » de la culture. En descendant les marches, les employés vont masquer, protéger, abriter l'œuvre d'art et de fait la rendre invisible. Cela renvoie à la façon dont la guerre, sa violence et ses bombes, réduisent et écrasent toute autre forme de vie que celle de la souffrance, ne laissant plus aucune place à la culture, l'art et l'histoire. Pour tout ce qu'elle représente et les réceptions dont elle a déjà fait l'épreuve, cette image s'inscrit dans l'histoire culturelle du pays et renvoie à la substitution de la dimension culturelle par celle belliqueuse. Mais nous venons de le préciser, cette image reste symbolique pour ce à quoi elle renvoie d'avantage que pour ce qu'elle expose réellement.

Il en est de même pour beaucoup d'autres photographies. La difficulté de la temporalité sur l'affirmation de l'iconisation permet toutefois de faire émerger d'autres symboles. Plus par leur exposition aux yeux du grand public que par la construction du photographe, certains signes apparaissent déjà, comme icônes du conflit.

C'est le cas du drapeau ukrainien, du tee-shirt vert de Volodymyr Zelensky, de la grande table de discussion lors de la rencontre entre Vladimir Poutine et Emmanuel Macron, de la lettre Z comme symbole de soutien au Kremlin... etc.

Tous ces signes visuels, matériels, ont émergé par le poids des photographies et par leur abondance. Si bien que leur simple évocation, renvoie dès lors à une image précise du conflit et de l'actualité. Cette analyse pourrait donc constituer une première étape afin de définir ce qui peut être visuellement iconique dans le conflit en Ukraine.

Les images qui s'imposent comme iconiques à l'heure actuelle symbolisent des moments particuliers ; le déclenchement de l'invasion russe et l'entrée des chars, l'effondrement du pont d'Irpin, les corps sur le sol lors du massacre du Boutcha, ou des symboles matériels (listés précédemment), plutôt qu'une seule image isolée diffusée et symbolisant l'entièreté du conflit comme c'est aujourd'hui le cas de la photographie de la *petite fille au napalm* de Nick Ut ou de celle de la *Mort d'un soldat républicain* de Robert Capa.

L'iconisation de l'image de guerre, développant ses possibilités de réception, participe alors grandement à élargir ses formes d'acceptation et son message initial. En étant mise en avant, une image peut avoir une signification plurielle. Selon sa réception et la personne ou l'entité qui réutilise cette image, symbolique ou non, les conséquences peuvent être variables et en temps de guerre, instrumentalisées, s'apparentant à de la propagande.

2.2 - Image de guerre, guerre de l'image

« L'objectivité de l'image n'est qu'une illusion » affirme Gisèle Freund dans *Le monde et ma*

*caméra*¹⁰³. Une photographie, ne serait-ce que par les limites de sa technologie ne peut prétendre être une représentation fidèle et unique de la réalité. De plus, toute photo résulte d'une intention, d'un cadrage, d'un choix conscient ou non du photographe, qui influenceront directement le résultat. Finalement, chaque représentation, va alors, par les composantes de sa création servir un discours, aller dans le sens d'une idée plutôt que d'une autre. En temps de guerre, la politique et les gouvernements prennent grand soin de travailler leurs images diffusées et de réguler celles publiées. La photographie apparaît comme point d'entrée de la fabrique du discours d'information médiatique. Ainsi, les conditions de création de l'image sont très réglementées afin de ne pas servir l'ennemi, démotiver les troupes, apeurer les populations ou éloigner les soutiens mondiaux. En temps de guerre, l'image est une véritable arme, elle joue un poids fondamental dans son déroulé. Face au flux continu d'images de guerre, les populations fascinées par le visuel, écartent toute autre forme de réception de l'information, limitant ainsi, toute compréhension approfondie des enjeux. Pour un politique, bien maîtriser les images, son image, est la preuve d'une communication ficelée permettant d'encadrer le message à véhiculer et les actions à mobiliser. Cette guerre des images peut rapidement glisser vers une guerre de propagande, imposant des sanctions à quiconque tenterait de contester voire de s'y opposer. Plus de quarante ans après la fin de la guerre du Viet Nam, au cours de laquelle les images de guerre avaient pesé sur l'opinion publique américaine, quels sont les mutations et les invariants de l'image à l'heure du numérique et avec quel impact sur le conflit actuel ?

2.2.a Propagande et récupération politique de l'image de guerre

Comme nous l'avons développé brièvement en introduction, l'image de guerre est apparue et a commencé à s'imposer grâce à des commandes politiques. C'est lors de la période coloniale notamment que la trace visuelle fut l'un des moyens employés par les anthropologues, militaires, civils et les états pour défendre ou dénoncer la colonisation, « l'exotisme » ou « la barbarie » des peuples dominés.

Parmi ces images, un certain nombre présentaient des cadavres, des restes de corps humains et de crânes, alors que d'autres relevaient plutôt de l'image politique ou touristique. Cette dichotomie des sujets photographiques témoigne explicitement d'une visée commune : la création d'un imaginaire en faveur ou à l'encontre de la colonisation¹⁰⁴. La photographie de guerre en période coloniale est polysémique et questionne la notion d'objectivité. Elle permet de donner à voir la violence coloniale en qualité de dispositif de conquête du territoire comme de l'influence de l'opinion publique tout en mettant en avant un outil de découverte d'un autre monde et d'une ouverture à l'autre.

En matière d'usages photographiques militaires, la Grande-Bretagne et la France ont joué un rôle pionnier. Dès 1855, le photographe Eugène Disdéri se prononce en faveur de l'utilisation du

¹⁰³FREUND, Gisèle, *Le monde et ma caméra*, Denoël, 2006.

¹⁰⁴ DUGUET, Laura, « Guerre et photographies », *La Revue D'Histoire militaire*, 23 juin 2022.

médium en contexte militaire. Le ministère français de la guerre décide le 17 février 1861, de mettre en place, au sein de l'armée française, un service photographique (différent de la Section Photographique de l'Armée, (cf.introduction page 6) et lui confie la mission de former les officiers français aux techniques de prises de vue. Cette expérience, en plus de la révélation et l'identification des positions ennemies s'est avérée être une profonde réussite¹⁰⁵.

Le stratège Carl Von Clausewitz a déclaré « La guerre est une simple continuation de la politique par d'autres moyens »¹⁰⁶. De fait, choisir de la représenter ou non est dès lors un acte politique. Le génocide des Tutsis au Rwanda, est connu pour n'avoir que très peu d'images. Ceux qui en étaient à l'origine ont tenté, par la suppression de représentations visuelles, d'en empêcher sa diffusion et sa révélation. Les médias Européens et Français ont mis du temps à être informés et donc à aller couvrir l'événement. De même, le manque d'images lors du massacre de Hama en Syrie, en 1982, a permis aux tueurs de passer sous silence et de couvrir l'histoire.

Yves Jeanneret dans son ouvrage *Penser la trivialité*¹⁰⁷ expose un concept qui lui est propre, celui de la « trivialité ». Cette notion dérivée du latin « trivium », le carrefour, permet de sortir de la logique linéaire de la culture pensée comme diffusion d'un amont vers un aval¹⁰⁸. Dans cet ouvrage il présente l'ingénierie contemporaine de la communication et la façon dont divers acteurs sociaux s'emparent de l'ensemble de ces processus pour produire du pouvoir et de la valeur. En temps de guerre, l'image illustre parfaitement ce procédé. Chaque entité composante du conflit va, à son tour, s'emparer de ce processus afin de « produire du pouvoir et de la valeur ».

Ce phénomène que l'on peut nommer « récupération politique de l'image de guerre », est une instrumentalisation de la photographie et marque le fait de tirer profit de l'actualité par l'image. Cela traduit la façon dont une personne ou un parti politique s'empare d'un événement ou d'un débat survenu dans l'espace public hors de la sphère politique, ou créé par lui-même, en prétendant s'y intéresser dans le but principal d'en faire une exploitation ou d'améliorer une image médiatique. Dans son roman *Donbass*¹⁰⁹, Benoit Vitkine énonce : « La guerre est l'opportunité de rebattre les cartes, pour les minables de se faire une place au soleil ». En période de conflit, les politiques l'ont bien saisi. Pour cela, l'emploi de tous les moyens afin de justifier un positionnement, une action militaire ou une idéologie sont bons. L'un des plus courants et historiques est la propagande. Le Larousse définit la propagande comme une « Action systématique exercée sur l'opinion pour lui faire accepter certaines idées ou doctrines, notamment dans le domaine politique ou social ». Dans le livre *Le spectacle de la peur*, Éric Delbecq et Laurent Combalbert distinguent influence et propagande : « La propagande n'est pas, au sens strict, une dynamique d'influence. La

105 Musée de l'armée, Invalides, *Photographies en guerre - Catalogue d'exposition*, op.cit. p.14.

106 TANASE, Thomas, « Carl von Clausewitz (1780 – 1831). Le héros de la guerre moderne », *Hérodote.net*, 05 septembre 2020.

107 JEANNERET, Yves, *Penser la trivialité*, volume I, « La vie triviale des êtres culturels », Hermès Lavoisier, Paris, 2008.

108 Ibid.

109 VITKINE, Benoît, *Donbass*, Les Arènes, 2021.

prétention de l'influence est de faire évoluer la pensée ou le comportement d'une personne tout en lui laissant l'illusion de demeurer libre de ses opinions et de ses choix : la manipulation est ici inconsciente »¹¹⁰. L'objectif de la propagande est bien distinct : elle impose sa présence et vise à marquer les esprits. Cette technique galvanisant les énergies est un pilier essentiel du dispositif totalitaire et participe au renforcement des certitudes et à l'accroissement de l'agressivité. Contrairement à l'influence, elle se conçoit assortie de menaces d'exclusion et de rétorsion en cas de non conformité ou d'opposition ouverte.

Elke Fröhlich, historienne, explique que l'efficacité de la propagande semble moins évidente que ce que traduit sa définition. Elle « se heurte à des limites bien déterminées, concernant sa capacité à transformer l'état d'esprit de son destinataire ». Le propagandiste « ne peut aboutir que dans le cas où la personne ciblée est déjà porteuse de désirs, d'opinion, d'humeurs allant dans le même sens »¹¹¹. Subséquemment, une autre technique, usant toujours d'un procédé similaire mais moins radical est celle du storytelling gouvernemental. Cet art de la manipulation s'applique aussi au medium photographique. Il apparaît comme l'une des plus grosses constructions politiques à l'œuvre en temps de guerre. Le Larousse le définit comme une « technique de communication politique, marketing ou managériale qui consiste à promouvoir une idée, un produit, une marque, etc., à travers le récit qu'on en fait, pour susciter l'attention, séduire et convaincre par l'émotion plus que par l'argumentation ». L'image combinée aux « stories » (histoire ou récit), se substitue aujourd'hui aux arguments raisonnés. Non écartés des discours officiels malgré tout, les chiffres et les statistiques pour les domaines de la sécurité ou de l'économie par exemple, suscitent plus de débats qu'ils ne provoquent d'adhésion directe. Le storytelling ne s'agit pas de cacher la réalité ou de raconter des histoires. C'est une forme plus mesquine et pernicieuse qui « fait partager un ensemble de croyances à même de susciter l'adhésion et d'orienter le flux d'émotions, de créer un mythe collectif et contraignant »¹¹². Éric Delbecque et Laurent Combalbert nomment trois piliers sur lesquels reposent le storytelling. La dissimulation, qui s'attarde à la sélection de certains éléments et l'occultation d'autres. La stimulation qui fait que son but premier est le déclenchement de désirs, d'émotions ou de volonté. Et enfin la simulation qui est la construction d'histoires sur les mêmes archétypes, bien que l'usage des faits ne s'y prête pas toujours.

Dans la construction de l'image politique gouvernementale en temps de guerre, et spécifiquement dans celle en Ukraine actuellement, nous retrouvons ces trois principes.

2.2.b Guerre informationnelle et stratégies de politiques visuelles

Dans le conflit actuel, les choix de communication diffèrent entre les deux pays concernés. La qualification du conflit comme « opération militaire » par les Russes et comme « guerre » par les

110 DELBECQUE, Eric, COMBALBERT, Laurent, *Le spectacle de la peur*, Jacques Marie Laffont, 2015.

111 FRÖHLICH, Elke « Joseph Goebbels, un propagandiste profiteur de guerre », dans Goebbels (Joseph) *Journal 1939-1942*, Tallandier, 2009.

112 SALMON, Christian, *La machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, La découverte, 2007.

Ukrainiens en est l'exemple le plus fort. La guerre des territoires se tient aussi puissamment par la guerre de l'information et précisément dans celle de l'image. La dissolution de l'écrit progressivement engendrée sur les plateformes numériques et les réseaux sociaux avec une préférence pour les textes de formats courts (280 caractères pour un tweet par exemple) et les images, évacue la rigueur que l'écrit apporte, fait perdre le déroulement de la pensée et multiplie les formes de compréhension.

L'une des caractéristiques forte d'une image, réside, lorsqu'elle est écartée de tout texte, dans l'affirmation d'un fait global, soutenu par le sujet de l'image prétendu, lui, indiscutable. Ce qui est vu sous-tend une réalité que le voyeur pense objective ou pseudo-évidente. Jacques Ellul explique que « la parole divise et l'image unit »¹¹³. D'après le sociologue, l'image est utile pour « éviter de penser ». Dès lors, la prédominance de la vue est donc créatrice d'unité car ce qui est donné à voir n'est pas remis en question. Alors, lors du conflit en Ukraine, chaque composante, se reposant sur ce poids crucial que joue l'image sur la scène informationnelle, possède chacune des techniques propres.

Les nuances entre les procédés sont intéressantes à analyser car cela permet de qualifier les techniques employées. En Ukraine comme en Russie, le choix de la communication par l'image est indéniable et très largement repris. Pourtant les conditions de réception de ces procédés diffèrent. En Ukraine, il est plus juste de parler de « communication politique » contrairement à la Russie où l'on peut songer davantage à de la « propagande ». En se référant à la définition de la propagande ci dessus, la communication de l'Ukraine ne s'accompagne pas d'un fort degré de censure ou de violence à l'encontre de ceux qui s'y opposent. À la différence de la Russie, qui menace vie et travail de toute personne s'opposant au discours officiel. Les nuances se tiennent surtout dans les sanctions suite aux attitudes de réceptions, mais, dans les techniques de diffusions, il existe certaines similarités.

En temps de guerre, le contrôle de diffusion des informations est soigné. En Ukraine le champ médiatique a connu un très fort rétrécissement. Une sorte de marathon informationnel s'est installé, prenant l'appellation de « Nouvelles unies » et rassemblant plusieurs chaînes de télévisions privées et publiques travaillant ensemble à la production d'un contenu unique. Cela réduit alors de fait fortement le nombre de contenus d'opposition. Valentyna Dymytriva¹¹⁴ explique que certains de ses collègues ont fait un décompte des prises de paroles des différentes forces politiques et que les députés majoritairement représentés étaient ceux de la majorité de Volodymyr Zelensky.

En Russie, le contrôle total était déjà bien instillé depuis 2018 par l'isolation de l'espace informationnel. La guerre de l'information fait de nouveau explicitement partie de la doctrine militaire russe. Toute personne relayant du contenu différent de celui de propagande risque quinze

113 ELLUL, Jacques, *La Parole Humiliée*, Seuil, 1981.

114 RANDRIANARIMANANA, Philippe, « Ukraine : la guerre de communication du président Zelensky », *TV5 Monde*, 23 septembre 2022.

ans d'emprisonnement. De fait, de nombreux médias étrangers en Russie dont la BBC ou des journalistes en opposition avec le pouvoir, ont été contraints de cesser leurs activités, ne laissant place qu'aux médias locaux et nationaux déversant continuellement de la propagande étatique et achevant le démantèlement d'un écosystème médiatique indépendant. L'accès aux réseaux sociaux Facebook, Twitter et Tik Tok, a également été réduit afin de garder la main sur la narration des « opérations militaires ». Par exemple, Olesya Krivtsova, 19 ans, réside dans le nord-est de la Russie et risque sept ans de prison pour avoir critiqué les actions Russes. Suite au *post* éphémère en « story » (ne dure que 24h), d'une image évoquant l'explosion du pont de Crimée du 8 octobre 2022 et y ajoutant une dénonciation de la guerre en cours, l'étudiante, en plus d'une privation d'internet et d'une assignation à domicile, risque trois ans de prison pour avoir critiqué l'armée et jusqu'à sept si elle venait à être condamnée pour terrorisme¹¹⁵.

Cette suppression par le Kremlin de toute fenêtre de liberté médiatique et d'expression est une véritable arme de guerre, enfermant considérablement les populations locales dans un discours et une explication unique allant dans le sens du déclenchement de la guerre.

Alors que la propagande Russe tend plus à justifier son acte en brouillant les pistes de compréhension des relations russo-ukrainiennes et en enfouissant toute forme d'empathie à l'égard du côté qu'elle attaque, l'Ukraine elle utilise sa communication afin de susciter la compassion, d'appeler à l'aide et de justifier son statut de victime. Le pays balance entre stratégie de contrôle narratif et communication agile. Le récit Ukrainien se base sur cinq piliers¹¹⁶ : la juste cause de l'autodéfense du pays, la ténacité de la résistance ukrainienne, la barbarie de l'opération russe, la stratégie militaire russe erratique et le besoin urgent de l'Ukraine de pouvoir disposer d'équipements militaires suffisants, performants et sophistiqués.

Ces deux stratégies de communication, basées en grande partie sur l'utilisation de photographies, peuvent être effectuées par les états et les gouvernements eux-mêmes, ou directement par les journalistes, photographes ou populations sur place.

Lucas Barioulet en détaillant son travail en Ukraine lors du festival Visa pour l'image en 2022 a expliqué¹¹⁷ : « La guerre n'est jamais propre. Chaque côté essaie de faire passer ses messages. Il faut en être conscient, pour ne pas être l'instrument de la propagande ».

Toute image prise par un photographe est, comme nous l'avons vu, le fruit de nombreux facteurs. Il est très facilement possible, pour un photographe, sans le vouloir ou de façon consciente de favoriser un camp plutôt qu'un autre. Depuis le début de la guerre, par facilité logistique surtout, la majorité des images relayées dans les médias français sont prises du côté Ukrainien. Les photos provenant du côté de la Russie sont rares. De fait, la médiatisation d'images du côté de l'Ukraine,

115 VERNER, Robin, « Une Russe de 19 ans encourt la prison pour avoir critiqué l'invasion de l'Ukraine sur internet », *BFMTV*, 30 janvier 2023.

116 NOCETTI, Julien, « Guerre de l'information : quatre enseignements du conflit en Ukraine », *INA, La revue des médias*, 24 février 2023.

117 GUILLOT, Claire, « Visa pour l'image : en Ukraine, des photographes dans la guerre des images », *Le Monde*, 5 septembre 2022.

tend à victimiser ce pays et à favoriser l'adhésion des non belligérants.

Le gouvernement Ukrainien est très strict sur les autorisations photographiques qu'il accorde.

William Keo, que nous avons rencontré en entretien, nous a confié : « *Il est très dur d'obtenir des accréditations en Ukraine, plus que ce que l'on croit. On m'a déjà refusé des accréditations car je n'avais pas assez d'abonnés sur Instagram. Les autorités Ukrainiennes font très attention à ce qui est montré et privilégient les médias et personnes avec une forte influence afin que les images aient une grosse notoriété pour élargir les appels au soutien.* »¹¹⁸. Les médias et photographes étrangers sont privilégiés en Ukraine car le rayonnement de leur informations sera à une échelle plus large que les locaux.

Dès lors, chaque image, réalisée par un professionnel, que nous voyons du conflit dans la presse française est, généralement, une photographie prise avec une autorisation et donc une volonté affirmée du gouvernement Ukrainien de donner à voir telle représentation plutôt que d'autre.



Illustration 28: Le 5 février 2022, dans un parc de Kiev, des civils ukrainiens participent à un entraînement organisé par l'armée pour apprendre à se défendre. Photographie : Guillaume Herbaut

Cette image en est un exemple patent. Prise par le photographe Guillaume Herbaut de l'agence Vu' pour Le Monde, elle illustre une forme particulière de la puissance ukrainienne qui est celle de l'engagement des populations dans le conflit. Il s'agit d'une file de civils ukrainiens participant

118 Entretien réalisé avec le photographe William Keo à l'Agence Magnum, à Paris, le 19 juillet 2023.

volontairement à un entraînement militaire organisé par l'armée à Kiev. Cette photographie a été prise le 5 février 2022, soit quelques jours avant l'invasion Russe. Le rayonnement de cette image illustre la volonté Ukrainienne de montrer la préparation au conflit, la mobilisation des civils et le rassemblement des populations ukrainiennes prêtes à se défendre. Le but de cette image, allant pleinement dans le sens du gouvernement Ukrainien, est, avant tout, d'expliquer que l'armée est opérationnelle de son côté et s'affaire à préparer les civils en indiquant que tout le pays est impacté et déterminé à se soulever.



Illustration 29: Dans la région de Riazan, le 20 octobre 2022 en Russie Vladimir Poutine visite un centre de formation pour conscrits mobilisés. Image de Zvezdanews, chaîne de télévision russe.

Cette autre image, prise dans la région de Riazan en Russie en octobre 2022 par Zvezdanews, (chaîne de télévision nationale) illustre explicitement les techniques de communication du Kremlin. Sur la photographie, au centre, Poutine est en pleine visite d'un centre de formation pour conscrits mobilisés. Iconiquement, son long manteau noir contraste pleinement avec le kaki des habillements et équipements militaires, faisant ressortir la figure présidentielle. L'illustration du déplacement du président au contact de ses troupes, qu'il a ordonné d'envoyer combattre, est un moyen pour l'État d'affirmer ses positions, d'exposer la puissance de ses préparations et d'annoncer que l'entière responsabilité du combat en vigueur est soutenue par la figure présidentielle qui se déplace physiquement afin de soutenir ses combattants. Vladimir Poutine tient dans son bras droit des lunettes de protection balistique, obligatoires à porter sur un pas de tir, et laisse donc

supputer qu'il vient d'assister à une démonstration de tirs par les soldats. Cela invite à croire que les armements, supervisés par le président lui-même, sont au point techniquement et qu'ils ne laissent aucune place à une quelconque faiblesse.



Illustration 30: Le président ukrainien Volodymyr Zelensky visite la ville de Boutcha le 4 avril 2022, dans la région de Kiev, où des massacres de civils ont eu lieu pendant l'occupation par les troupes russes. Il a visité le centre d'aide humanitaire et s'est entretenu ensuite avec les résidents locaux. Photographie : Présidence Ukrainienne / ABACA.

Coté Ukrainiens, cette photographie, prise par la section photographique de la présidence ukrainienne met en scène Volodymyr Zelensky déambulant dans la ville de Boutcha, ville victime d'un des plus gros massacres depuis le début de la guerre. Lors de ce déplacement il visite le centre d'aide humanitaire et s'entretient avec les résidents locaux. Il prend la parole face aux médias internationaux et ukrainiens au cours de la journée affirmant « *Il est très important pour nous que des journalistes soient ici. Nous voulons que vous montriez au monde ce qu'il s'est passé, ce qu'a fait l'armée russe* ». Preuve, ici, que, face au déni Russe à ce moment, la communication est nécessaire et voulue par le président tout comme la présence des photographes permettant de mettre en image le massacre afin de servir d'élément de preuve et de rétablir la vérité.

La tenue vestimentaire du président sur cette image est à souligner. Habillé de kaki, il porte une veste militaire, un pantalon cargo à poche et un gilet par balle. Contrairement à la photo précédente où Vladimir Poutine portait un long manteau noir, ici, le président ne semble pas

vouloir faire marque de distinction mais au contraire, preuve d'insertion dans ce que traverse son pays. Il incarne un personnage de terrain, se fondant dans l'habillement et sur les lieux de ceux qui tentent de protéger le territoire national. Entouré d'une petite dizaine d'hommes, tous, même non militaires, sont vêtus d'habits qui rappellent l'uniforme et les soldats l'accompagnant sont eux, en tenue de combats avec des casques lourds, des armes qu'ils portent en position « patrouille basse » prêtes à être employées et leurs chargeurs approvisionnés. Sur les lieux d'un massacre, la posture présidentielle construit l'image d'un président allant au contact des populations et tentant de constater les faits pour les relayer.

Bien d'autres images, telles que celles de l'iconique table longue de plusieurs mètres de long entre Vladimir Poutine et Emmanuel Macron lors de leur rencontre à Moscou, ou des poignées de mains chaleureuses entre les présidents Français et Ukrainien¹¹⁹, servent aux politiques étrangères de tremplin pour construire leur image d'engagement dans cette guerre.

Par ce conflit et les images qui en sont générées, les politiques et, en l'occurrence, le gouvernement français, peuvent également adopter une stratégie politique de guerre. Depuis le début du conflit, le président français tente de s'imposer en négociateur de la crise aux frontières. La guerre a éclaté au moment de son entrée en campagne. Cet événement fut alors l'occasion pour lui, de prendre une certaine forme de hauteur, ne limitant plus l'expression de ses volontés gouvernementales à l'échelle nationale mais internationale en entretenant ses relations diplomatiques avec l'extérieur. Dès lors, une communication visuelle, le mettant en scène proche de ses homologues étrangers, affairé à « replacer l'Europe au cœur du jeu » a été construite. Pierre Haski, journaliste et spécialiste des relations internationales, affirmait sur BFTMV « *On comprend bien pourquoi la présidence tente cette stratégie. Il y a un petit côté 'je gère la paix et la guerre dans le monde tandis que Valérie Pécresse et Éric Zemmour s'amuse à faire des meetings'* »¹²⁰.

L'idée n'est pas ici de détailler la stratégie politique et visuelle choisie par le gouvernement Français dans cette guerre mais de souligner toutefois que, lors de ce conflit, la subversion par l'image constitue une tâche qui participe à la création d'un « appareil idéologique étatique » permettant une déstabilisation de masse et pouvant être reprise par les pays directement matériellement et humainement impliqués mais également ceux concernés diplomatiquement.

2.2.c Nouvelle forme de communication présidentielle - La figure de Zelensky

Le cas du conflit en Ukraine est intéressant à analyser dans différents domaines. Par la montée de la photographie amateur et donc de l'augmentation considérable du nombre d'images il est devenu

119 Cf. photos en annexe dans le corpus de photographies périphériques page 131

120 BOURGEOIS, Marie-Pierre, « Présidentielle : pourquoi Macron lie son entrée en campagne à la sortie de la crise ukrainienne », *BFMTV*, 2 février 2022.

l'un des plus transparents¹²¹. Au-delà de cet aspect, ce conflit est important car il a participé grandement à la re-définition de l'emblème de gouvernance en temps de guerre par la construction de la figure présidentielle par Volodymyr Zelensky. Le président, jouant pleinement du contraste entre sa position et celle de son adversaire et n'hésitant pas à le mettre en image, est devenu une figure iconique, presque héroïsée, du conflit. À l'encontre du chef du Kremlin et des traditions historiques, le président ukrainien n'hésite pas à briser les codes, refoulant les réunions diplomatiques sur les grandes tablées, les discours officiels et les costumes soignés. Il préfère se représenter avec des selfies vidéos, en pull-over kaki et sur les terrains en ruines. Sa communication visuelle est maîtrisée et bouleverse chaque perception archaïque du « chef de guerre », l'imposant comme « chef de guerre de temps modernes ». Il s'appuie sur l'usage habile des réseaux sociaux et comptabilise plus de sept millions d'abonnés sur Twitter et dix-sept millions sur Instagram. Ce nombre plus fort sur Instagram, réseau privilégiant l'image au texte, que sur Twitter, est un premier indice du crédit qu'il accorde au visuel et à la façon dont il l'utilise. Valentyna Dymytrova, maîtresse de conférences en sciences de l'information et de la communication (Université Lyon 3), explique pour TV 5 monde¹²² que cette apparition sur les réseaux sociaux n'est pas fortuite pour le président. Elle rappelle en effet : « *En 2019, sa percée un peu inattendue sur la scène politique s'est faite en partie sur les réseaux sociaux* ». À cette époque, Volodymyr Zelensky avait préféré refuser tout débat et confrontation avec les autres candidats, préférant une relation horizontale, avec un langage simple et sur les réseaux Télégram et Facebook. L'origine de sa communication est, au regard de son parcours et de son histoire, davantage issue du marketing et de l'audiovisuel que de la politique. Ce brillant orateur en plus d'être très à l'aise avec les outils numériques est conscient de l'intérêt à capitaliser, à l'heure de la téléphonie mobile, sur l'information mode « scrolling » - cette tendance à faire défiler de manière quasi addictive l'écran de son smartphone - ce qui plaide pour du contenu audiovisuel avant tout. Pour autant, sur la sphère étatique internationale, en période de guerre notamment, une telle utilisation des images et de cette communication reste un phénomène relativement récent. Cette présence est tellement forte que certains « lui reprochent une omniprésence numérique perçue comme opposée à la présence sur le terrain » explique la maîtresse de conférences franco-ukrainienne.

Dans chacun de ses discours, il favorise les appels au soutien et demande de l'aide internationale. Chaque prise de parole est adaptée à son auditoire, tout comme chaque post est adapté à son réseau social. Sur Twitter, il privilégie les posts avec du texte, traduisant très régulièrement les messages destinés à la sphère internationale en anglais ou dans la langue du pays auquel il s'adresse. Il privilégie les posts plus formels, avec des images illustrant les rencontres

121 Podcast, « Guerre en Ukraine : profusion des images, transformation de la preuve », *France Culture*, 10 mai 2023.

122 RANDRIANARIMANANA, Philippe, « Ukraine : la guerre de communication du président Zelensky », Op.cit. p.56.

diplomatiques avec les autres États et multipliant les messages de remerciement. Sur Instagram, la couleur kaki unifie le « feed » et les images sont plus de l'ordre des coulisses, de l'intime. Les formats de ses vidéos et photos sont plus resserrés donnant une impression plus figée des moments, comme s'il prenait le temps de s'adresser à une « communauté » qu'il souhaitait tenir informée personnellement et à tout moment.

Sur son compte sont relayés régulièrement les clichés de photographes ukrainiens ou étrangers sur le terrain, privilégiant les aspects esthétiques, avec des jeux de lumière, des moments suspendus ou des contrastes plus marqués. Plusieurs formats sont publiés chaque jour et toujours relayés en « stories », témoignant d'une maîtrise aigüe des outils de communication de sa part ou de celle de son entourage ainsi que d'une prise en compte du médium visuel comme occupant une place essentielle dans l'issue des combats.

Alors que le chef du Kremlin verrouille sa communication et véhicule une image institutionnelle de forte puissance, pour V. Zelensky, sa stratégie communicationnelle de guerre est celle qui s'ouvre au monde, se mène d'abord directement en ligne et par la construction d'une image visuelle authentique. Par cette explication « face caméra », les « yeux dans les yeux », il cible directement le public et instaure une relation de dialogue de proximité. Cette stratégie engendre une conservation de son capital sympathie et surtout une reprise massive des visuels, lui permettant de faire porter et rayonner largement ses messages de remerciements et de demandes de soutien. Sur Instagram et Tik tok, nombreuses de ses interventions, notamment celles en anglais, sont reprises, relayées et déclinées en mèmes. L'utilisation de la photographie sous une construction bien particulière, participe grandement à ériger sa figure présidentielle en véritable héros afin de consolider son poids face aux pays voisins et étrangers. Cela permet de concentrer l'attention sur lui et d'idéaliser son image. Face au reste du monde, par l'image comme arme de guerre notamment, l'Ukraine a, pour l'instant, gagné la bataille de l'information et de la communication.

2.3 - Médiatisation et patrimonialisation de la photographie de guerre

Au fil de l'évolution technologique et grâce à de nombreux procédés techniques et esthétiques comme nous l'avons vu au long de ce devoir, la production photographique a muté de photographie de « l'après-coup » à celle du « pendant ». L'illustration dans la presse notamment est un incontournable et la médiatisation de l'image de guerre est légion dès lors qu'il s'agit de traiter du sujet d'un conflit. Pour autant, la dimension testimoniale de l'image, induite par ses conditions de création qui réunissent une forme de subjectivité par celui qui la prend, permet de questionner sur la valeur intrinsèque d'une image, après sa parution. Alors que chaque gouvernement use de stratégies différentes afin de contrôler la circulation des représentations visuelles, il est intéressant, une fois publiée et après l'événement, d'interroger le caractère

informationnel d'une image, la mouvance de son message, la redéfinition de son rôle dans une perspective de mutation en documentation historique, plus que d'actualité. Dans cette dernière sous-partie nous tenterons de questionner « l'après », d'une photographie, dès lors que le cliché est capturé, envoyé et publié, que devient-il pour les mémoires ? Quelle place occupe-t-il dans le patrimoine visuel du conflit ? Comme l'explique¹²³ Bülent Kiliç, photo-reporter à l'AFP : « Prendre une photo n'est rien, réussir à l'envoyer est le plus important », les enjeux de la photographie comme document, apparaissent à l'issue de leur réalisation et de leur publication. Il est alors intéressant d'étudier cette phase de « l'après » afin de clore le processus du poids de la représentation visuelle de la guerre et de comprendre le façonnement de sa représentation dans la mémoire collective actuelle et à venir.

2.3.a Historique d'une patrimonialisation au service des représentations de guerre

Les différentes parties de ce mémoire nous amènent, finalement, à aborder les questions de médiation de l'image de guerre auprès des publics, de transmission intergénérationnelle des faits historiques et de co-construction des processus de patrimonialisation.

Historiquement, entre 1914 et 1918, le support photographique devient un véritable instrument d'enregistrement de la guerre, du patrimoine ruiné et de la mémoire. L'armée française expose une réelle intention à constituer une documentation sur les régions dévastées et d'en garder la trace par l'image. Mais cette volonté remonte à une période encore plus ancienne, puisque dès son invention, la photographie a été un moyen technique fort pour enregistrer le patrimoine. En 1851, les premières missions héliographiques ont été organisées partout en France avec cinq photographes chargés de dresser l'inventaire, par l'image, des monuments menacés de dégradation ou de ruines en vue de leur restauration. Moyen de produire de manière fiable, des fonds documentaires, la photographie, apparaît dès lors à cet instant comme moyen technique de conservation des mémoires et du patrimoine. Cette optique sera retrouvée en 1914 afin de garder une trace des monuments détruits.

Lors de la première guerre mondiale, les institutions ont pris conscience du pouvoir de la photographie sur les masses. Les autorités, sans connaissance en la matière, ont souhaité démocratiser le médium, le rendre plus largement accessible et consultable et pouvoir étendre la portée sociale des images relevant du domaine de la création du patrimoine photographique. L'apparition d'images de guerre dans la presse, et donc dans les foyers, s'intensifie grandement en 1915-1916 avec le journal *Le Miroir*, qui, pour répondre au besoin d'appréhender la guerre et à une légitime curiosité des Français de l'arrière, donne une représentation de plus en plus réaliste et sensationnelle. Ces illustrations sont principalement réalisées par les photographes professionnels, mais pas uniquement. Le 9 août 1914, *Le Miroir* lance un concours de photographie ouvert à tous et promet de « payer n'importe quel prix les documents

123 KILIÇ, Bülent, « De Kiev à Kobané », *Visa pour l'image*, 2023.

photographiques relatifs à la guerre présentant un intérêt particulier ¹²⁴». Annonçant une prime de 30 000 francs pour la photographie « la plus saisissante », les clichés capturés par tous affluents, et les soldats, au front se muent en photo-reporters en immersion directe.

L'illustration de la guerre reste toutefois, représentée selon des biais bien précis de ceux qui la font aux politiques qui la commandent. Elle reste également cantonnée au domaine militaire et à la classe bourgeoise – les appareils représentant un coût élevé. Alors, l'influence, au regard de ce patrimoine photographique d'après-coup, des représentations des premiers mois de la guerre a collée au climat enthousiaste et optimiste des débuts. Sur les images d'archives que nous pouvons consulter aujourd'hui, à cette époque, les pertes subies sont peu montrées et préférées par une forme d'héroïsation des combattants et de modernité de l'armement.

La naissance de l'image d'archive paraît avec la création de la SPA. Cette Section Photographique de l'Armée française, naît en avril 1915 sous la responsabilité de Pierre-Marcel Lévi, professeur à l'école des Beaux-arts. La SPA résulte d'une demande conjointe du Ministère des Affaires étrangères et de l'Instruction publique de constitution d'une documentation sur la guerre. Ce service va alors prendre la suite d'une section déjà existante (*cf.* 2.2.a page 68), dépendant du sous secrétariat des Beaux-arts, qui s'était préoccupé, dès le début de la guerre, de constater et de photographier en vue des reconstructions ultérieures, les dommages causés aux monuments classés.

Dans les mois qui suivent sa création, cette section, démontrant l'utilité photographique, sera également amenée à coopérer aux travaux de la commission de classement des vestiges de guerre par les prises de vues photographiques, à la commission des dommages pour recueillir des éléments sur la propriété privée dans les régions dévastées, et un opérateur sera même attaché auprès des trois sections du service d'évacuation et sauvetage des œuvres d'art de la zone des armées¹²⁵. Initialement, elle fonctionnera sous conventions, puis au fil de la guerre, en 1917, elle fusionne avec la section cinématographique et passe sous tutelle du ministère de la guerre et de l'Instruction publique.

À cette époque, les conditions de patrimonialisation et d'archivage étaient strictement réglementées. Chaque opérateur de cette section avait pour consigne de s'attacher systématiquement à l'habitat et plus particulièrement aux monuments civils et religieux afin de dresser la chronologie des dévastations. Chaque prise de vue était réglementée par des conseils de réalisations, permettant un meilleur archivage. Par exemple, pour les églises, il devait y avoir des vues extérieures (la façade principale, les deux façades latérales, le chevet) en faisant apparaître au moins une fois les parties hautes (clocher et toitures), des vues de détails, sur les parties les plus intéressantes et caractéristiques (portails, sculptures, aspect des voûtes, mobilier)

124 *Cf. photo en annexe dans le corpus de photographies périphériques page 132*

125 DANCHIN, Emmanuelle, « Photographier, inventorier et instrumentaliser le patrimoine architectural dévasté durant la Grande Guerre », actes du colloque d'Amiens des 16-18 mars 2011, Amiens, Encrage, 2013.

en prévision des restaurations futures.

« Guerre » rime tristement avec destruction et disparition du patrimoine matériel et culturel. La photographie témoigne de ces effondrements tout en étant à la fois, la seule preuve d'une existence antérieure. L'image devient porteuse elle-même du témoignage d'un patrimoine définitivement disparu ou modifié. Elle fige la mémoire de ce qui est disparu tout en donnant les clés d'une compréhension des paysages actuels, comme référent historique pour le temps présent. En montrant des ruines, des cimetières et des défunts, la photographie devient souvenir de « l'ensemble » et travaille à la patrimonialisation d'une mémoire collective qui peut dès lors dépasser le cadre de la temporalité des générations directement concernées pour parvenir jusqu'à nous.

Pour Jean Davallon¹²⁶, l'idée de patrimonialisation dépasse l'aspect uniquement fonctionnel et instrumental. Dans ses écrits, il s'attarde à prouver que la communication est en réalité inhérente aux modes d'existence des objets patrimoniaux dans l'espace public. La valeur patrimoniale ne serait donc pas inscrite dans l'objet lui-même mais tout au contraire, dans un processus plaçant la communication au centre.

Pour cela, il est intéressant de penser le patrimoine selon une dimension sociale et sémiotique. Dans quelles mesures, les modalités de patrimonialisation relèvent-elles d'un fait communicationnel ?

Dans le conflit qui est en cours en Ukraine, cette dimension est pertinente à analyser. La temporalité de l'année déjà écoulée permet de constater une mise en mémoire progressive tout en étudiant les procédés de mises en œuvre en vigueur par l'analyse de la médiatisation des images de guerre. Ce procédé communicationnel, précédant la mise en mémoire, représente une première étape cruciale, avant une transmutation de dispositif, inscrivant l'image, par une exposition, une mise en édition, etc. dans des processus de patrimonialisation plus établis (cf. 2.3.c page 87).

2.3.b Médiatisation de l'image de guerre en Ukraine : vers une banalisation de l'image d'horreur ?

La médiatisation constitue l'une des premières ébauches de l'histoire. Les photographies ont pris une place de plus en plus grande et importante dans la construction du récit médiatique en temps de guerre. Ce dernier bénéficie de canaux de diffusion très différents et qui diffusent largement. Comme le montrent les contenus de la plateforme ADAY¹²⁷, spécialisée dans l'analyse des médias, le récent conflit russo-ukrainien a occupé, dès le début en février 2022, une place conséquente dans la couverture de l'actualité internationale par les différents médias d'information français et les réseaux sociaux numériques. Dossiers exclusifs, rubriques dédiées, éditions spéciales, avec un tel événement, tous les contours médiatiques de priorisation de l'information

126 Ibid.

127 <https://aday.fr>

sont redessinés. La population a besoin d'être informée et le caractère exceptionnel de cette guerre conduit à une diffusion continue. Tout au long du conflit, les contours du récit de l'information et notamment de l'image sont remodelés. Entre authentification des informations, choix des images diffusées, plate-forme d'analyse et de mise en perspective, recours à des journalistes-experts, réflexion menée au sein de la profession, les médias se questionnent en permanence sur les différentes possibilités et manières de traiter ces sujets sensibles. Notre propos dans cette partie se cantonnera aux médias français traditionnels. En ce qui concerne les réseaux sociaux, bien avant le début des affrontements déjà, les images et informations n'ont cessé de fuser, d'être postées, relayées, détournées et ceci perturbe alors grandement une analyse des techniques de communication amateur alors que la temporalité est courte et le sujet toujours en cours. S'il est difficile de publier des analyses transversales « à chaud », face à un tel raz-de-marée d'informations, nous tenterons ici de relever les techniques médiatiques de mise en avant de l'image de guerre depuis le début du conflit.

Selon l'association d'observation et de critique des médias, ACRIMED¹²⁸, dans la presse, reportages et analyses ont été au premier rang très rapidement. Dans le journal *Libération* et *Le Monde*, la guerre fut à la Une de manière continue entre le 24 février et le 16 mars (18 numéros). Des émissions spéciales se sont enchaînées, l'agenda des JT était devenu mono-sujet, les longs formats dédiés à la campagne présidentielle bouleversés sur le service public et les chaînes d'informations en continue ont reconfiguré en permanence leurs grilles, donnant entière priorité au direct.

La loi de proximité a également été appliquée dès le déclenchement de cette guerre, monopolisant de fait, l'intérêt médiatique tout entier. Ce principe suit l'idée selon laquelle : « Les informations ont plus ou moins d'importance suivant leur proximité par rapport au lecteur. Cette proximité est généralement décomposée en quatre axes : géographique, temporel, affectif et sociétal/socio-professionnel. ¹²⁹ ». Dès le 24 février au matin, sur la radio France-Inter, Dominique Seux confirme cette idée rappelant que « *Kiev, [...], n'est qu'à 2 000 kms précisément à vol d'oiseau de Paris – trois fois Paris-Marseille. La frontière ukrainienne est seulement à 1 500 km de nous* ¹³⁰ ». En plus d'être géographique, la proximité peut être culturelle, impliquant, une partie émotionnelle et mobilisant plus de création de contenu et de consommation de ceux-ci. La divulgation des images d'exode des populations, de destruction des habitations, ou de séparation des familles, ont fait état de la très forte identification des populations occidentales aux civils Ukrainiens. La production médiatique des images de guerre et de leurs représentations peut être consommée par les spectateurs moins parce qu'elle est un moyen d'information que de communion. S'intéresser au conflit, le regarder, peut permettre de développer un sentiment de communion avec les populations affectées. Alors, suivre les actualités, est en partie, une forme de partage et de soutien

128 Collectif D'ACRIMED, « Médias et Ukraine : la guerre en continu », ACRIMED, 14 avril 2022.

129 Wikipédia, définition « loi de proximité ».

130 « L'ukraine », *Le chemin lumineux*.

avec ses semblables.

Sur BFMTV notamment ces images étaient accompagnées de discours d'éditorialistes comme Christophe Barbier : « *Il y a un geste humanitaire immédiat, évident [...] parce que ce sont des Européens de culture [...] on est avec une population qui est très proche, très voisine. [...] Nous ne sommes pas face à des migrants qui vont passer dans une logique d'immigration* ». Ces discours orientés politiquement, ne dressent pas d'analyse historique, ni de constat spécifique mais, ils permettent toutefois, d'étendre les appels au soutien et de rassurer une partie de la population française.

Cette lecture brute du conflit, réalisée par les médias dès les débuts, encourage à souligner une absence de contextualisation, de mise en perspective historique ou géopolitique. La représentation de la guerre telle qu'elle est donnée à voir avant sa transformation en tant qu'image d'archive et de support historique, ne provient que d'une certaine forme de transmission de l'information. Les images proviennent toujours du camp ukrainien, celle sur le territoire russe sont plus pauvres. Majoritairement, les sujets traités par les médias traditionnels sont ceux relatant de faits d'actualité d'événements récents, de bombardements ou de recensements du nombre de morts. Ceux s'affairant à revenir de manière plus historique sur une explication contextuelle du conflit sont plus rares. Dans un article du 21 mars 2022, la Revue des médias de l'INA¹³¹, listait les « 7 facteurs qui favorisent la médiatisation d'un conflit ». Parmi eux, l'auteur du papier cite « la simplicité de compréhension du conflit » : « Est-ce que l'on se trouve dans un scénario avec d'un côté un gentil et de l'autre un méchant ? », résume Virgil Hawkins, professeur de media studies à Osaka. Plus les enjeux de compréhension sont simples, plus ils seront repris dans les médias. Or puisque « simplicité » est rarement caractéristique de « réalité », les médias ont tendances, très facilement, à procéder eux-mêmes à une simplification voire une vulgarisation, permettant, au détriment de l'information, de toucher un public plus large et plus important. *De facto*, dans le cas présent, l'absence de contextualisation renforce la lecture binaire de l'actualité, et transforme l'écriture de l'Histoire, la rendant simpliste et, parfois, erronée. Tenus pour responsables de l'amplification du climat de peur, d'empathie ou de la valorisation d'un camp plus que d'un autre, les médias, par leurs images notamment, jouent un rôle crucial pour l'avenir quant à la représentation qu'ils façonnent et la manière dont ils donnent à voir la guerre.

Petit à petit, au fil du conflit les représentations de celui-ci ont évolué. Dans les premiers mois, les images ont été représentées selon leur caractère exceptionnel. À événement spectaculaire, dispositif exceptionnel. À titre d'exemple, Anne-Sophie Lapix, a délocalisé le 14 mars 2022, la présentation du journal télévisé de 20h sur France 2 en direct de Lviv, sur le parvis de la gare. Ce dispositif rarissime, questionne toutefois, la « valeur ajoutée » sur le plan informationnel d'une telle

131 EUTROPE, Xavier, « Les 7 facteurs qui favorisent la médiatisation d'un conflit », *INA, La Revue des médias*, 21 mars 2022.

mise en scène. La guerre est donnée à voir par tous les moyens. Et l'image reste l'un des facteurs privilégiés pour faire passer les messages de soutien et d'appels à l'aide. Les directions de chaînes télévisées passent des partenariats avec des ONG, dont les campagnes de solidarité sont affichées à l'antenne. D'autres chaînes vont incruster, à l'image, un drapeau ukrainien (ce fut le cas lors de l'émission « Pékin Express », sur M6 notamment).

Dans les premiers mois de la guerre, plus qu'à la rationalisation, et sous l'effet d'une raison humaine, biologique et compréhensible, c'est à l'émotion que la place est accordée. Celle-ci gagne même les plateaux télévisés ou de radio. Le 15 mars 2022, sur France Inter, Nicolas Demorand réagit à une chronique de sa consœur Sonia Devillers à propos des photos de presse sur lesquelles figurent deux femmes enceintes (« L'une a accouché. L'autre est morte ») fuyant la maternité de Marioupol¹³². Le journaliste, plein d'émotion, soupire « *On est écrasés dans ce studio et tous les larmes aux yeux.* ».

La perpétuation de la panique et de l'horreur gagne progressivement les médias après le choc du déclenchement de l'offensive Russe. Les médias, en utilisant la photographie notamment, vont entretenir pendant les mois qui ont suivi le déclenchement de la guerre, l'effet spectaculaire de l'événement et, de fait, entretenir la panique. Le choix des images des Unes des journaux français du 5 mars 2022 est un exemple manifeste (cf. photo ci-dessous¹³³). Cette image, prise le 4 mars, suite à la menace d'explosion de la centrale nucléaire de Zaporija, sera sur toutes les couvertures médiatiques du lendemain.



L'image donne une réelle impression de bombardement, en direct, sur la centrale. Or, il s'agit en

132 Cf. photo partie 2.1.a page 59

133 Une du 5 mars 2022, de gauche à droite ; La voix du nord, Nice-matin, Midi Libre, Sud Ouest, L'est Républicain, Le Monde.

réalité d'une fusée éclairante. Une attaque a bien eu lieu mais s'est produite à plusieurs mètres des réacteurs. Les légendes des images, pour plusieurs indiquant « bombardement », ne peuvent que susciter la peur et l'effroi général, tout en perturbant la compréhension directe du conflit, mais également celle, historique, qui se tiendra à postériori.

Cette médiatisation synchrone aux événements entrave la prise de recul et de fait, la réflexion, la mise en perspective et l'analyse. Alors, le rôle que joue les médias et la diffusion d'image dans l'immédiateté de l'événement, se perpétue-t-il sur le long terme ? Dans quelles mesures la réception de milliers d'images quotidiennement en ligne, et dans la presse ne participe pas à une banalisation de l'image et de l'horreur, reconditionnant les circonstances d'une mise en mémoire objective ?

L'hyper-consommation des informations quasi-unidimensionnelle, n'accroît pas la connaissance que nous avons des faits. Mais à force d'être répétée, cette information forge la manière dont nous percevons la réalité et dont nous envisageons le futur. Elle entraîne plus facilement, dans un monde prônant l'insécurité. Et alors que le besoin de sécurité entend pousser à chercher de l'information plus développée, lorsque celle-ci est délivrée de façon brutale, l'angoisse est entretenue et entrave la perception cognitive. Certains peuvent développer une fascination à l'horreur, en perdant toute modération, ou au contraire ne plus y prêter attention et accepter l'information sans réaction particulière. Après la phase de quête intense de renseignements liée au début de la guerre, ce besoin décline peu à peu, installant une résistance à l'angoisse plus forte, et aux images choquantes, plus banalisées.

La production, le traitement médiatique et la réception des images font partie des variables stratégiques qui conditionnent grandement les réceptions des populations. En plus des médias traditionnels, les confrontations aux images sur les plate-formes des réseaux sociaux, ouvrent d'importants questionnements, du fait d'une influence qui peut se révéler importante et non contrôlable, quant à l'attitude de réception des images de guerre. Ce dispositif sociotechnique s'inscrit comme continuum aux pratiques politiques et médiatiques traditionnelles, mais se caractérise aussi et surtout par sa capacité à être un terrain de guerre de visibilité « déterritorialisée » dont chacun peut être acteur et donc donner à voir sans limite. Ce faisant, la guerre est édifiée en un récit que l'individu relate, communique et réceptionne en temps réel, livrant une trace subjective pour plus tard grâce à l'expérience elle-même. Il participe à un espace de communication désintermédié par l'exploitation de l'auto-représentation et l'expression directe¹³⁴, favorisant la sur-interprétation des événements ou au contraire, leur banalisation.

L'enchaînement d'images brutales, de suggestion ou de monstration directe de l'horreur abolissent toute forme de torpeur et recourent à une esthétique du choc. Selon Dork Zabunyan, chercheur en études cinématographiques, cette « banalisation de l'horreur », se contente « bien souvent de ne

134 Journée d'études, « Images de guerre. La couverture médiatique du conflit Russo-Ukrainien », Université Côte d'Azur, 16 novembre 2023.

montrer que l'aspect le plus spectaculairement dramatique du conflit, laissant hors-champ toutes les inventions quotidiennes des révolutionnaires »¹³⁵. La banalisation de l'image, et de l'effroi constitue un risque important pour la construction de la mémoire. Lire une image, c'est tenter de ne pas se réduire au monde qu'elle donne à voir, mais essayer de le comprendre et l'analyser. Or, si, par leur présence en continue, le flux incessant et une priorisation absente, l'image n'est plus questionnée, alors elle tombe dans le domaine du commun, du banal et au point le plus extrême, dans « l'infra-ordinaire ». Dans « La mémoire de l'oubli : éloge de l'aliénation »¹³⁶, à partir de l'expression de Georges Perec, Emmanuel Souchier définit l'infra-ordinaire comme un ensemble de questions essentielles, d'ordre anthropologique, que l'on n'a guère l'habitude d'interroger. Ces interrogations seraient liées aux pratiques de communications anodines, objets usuels et dispositifs ordinaires.

En 1973¹³⁷, Georges Perec affirmait par cette idée, que l'habituel n'était pas interrogé. Selon Maurice Merleau-Ponty¹³⁸, ce quotidien serait la « prose du monde »; c'est précisément cette « prose » qui, non interrogée, fait entrer tout élément dans l'ordinaire et le banal. Or, pour un élément tel qu'une guerre, avec tous les enjeux que cela englobe, faire tomber ses représentations dans un banal, qui ne serait plus questionné viendrait, en quelque sorte, à cautionner, le fait, ou du moins, à s'en accommoder. Cela pose donc un danger et une interrogation importante pour la suite des créations visuelles destinées à construire l'Histoire. Si au début des conflits, les morts, la souffrance et les destructions sont constamment représentées, il se peut qu'au fil du déroulé, ce genre d'images soient moins consommées et donc moins produites, induisant l'effet d'un tassement des conflits et des affrontements. Or, ce n'est pas le cas. Bien qu'au fil de la durée, les combats connaissent des moments de flottement à certains endroits, les pertes humaines sont toujours massives, les volontés du pays attaquant toujours fermement établies et les volontés de voir la paix à nouveau s'installer, ne sont pas prêtes d'être assouvies.

L'équilibre entre la forte médiatisation du conflit, lui permettant d'exister, d'être compris et arrêté ainsi que la sur-médiatisation de celui-ci pouvant entraîner un essoufflement de ceux qui le consomme, est un enjeu de taille pour la patrimonialisation.

En temps de guerre, l'image est très présente, les façons de l'aborder et de les représenter sont variées et toutes vont conditionner la mise en mémoire future. Pour cela, il est difficile pour l'image de presse, d'actualité et documentaire d'occuper une place dans cette historisation immédiate du conflit. Leur immédiateté et l'avidité des médias pour le spectaculaire, entraînent parfois, paradoxalement sur la durée, leur banalisation. Ceci ne permet pas alors pas un recul nécessaire à une compréhension globale et une mise en contexte. La présence de sensationnel, de symboles

135 ZABUNYAN, Dork, « La Syrie en images : de la banalisation de l'horreur à l'horreur du banal », AOC, 23 avril 2018.

136 SOUCHIER, Emmanuël, « La mémoire de l'oubli : éloge de l'aliénation », *Communication & langages*, n°172, 2012.

137 PEREC, Georges, *L'infra-ordinaire*, Seuil, 1973.

138 MERLEAU-PONTY, Maurice, *La prose du monde*, Gallimard, 1992.

et d'image marquants contraignent la rigueur et la profondeur de l'information.

Pour autant, à un an du début du conflit, une première mise en mémoire des images de cette guerre commence petit à petit à s'observer. Afin de l'inscrire dans un cadre plus général, les formats sont différents de ceux de la médiatisation. Il s'agit principalement de formats en rupture avec toute forme d'actualité « chaude ». Les expositions, livres, catalogues et films, sont une forme de représentation de l'image de guerre dans les mémoires collectives - pas spécifiquement la plus représentative de l'horreur de façon brutale - mais qui, tentant d'inclure plus de détails du conflit, permettent, une représentation voulue plus complète et sourcée préparant, au mieux, la réception historique.

2.3.c De l'objectif à la cimaise : réception historique d'un conflit en cours

La photographie entre, par sa démarche de rappel d'une réalité disparue, ou en cours, dans un cheminement traditionnel du témoignage et du souvenir. Elle participe dès lors à l'élaboration du « tourisme de mémoire ». Dans son livre *Tourisme de mémoire* Mylène Leenhardt-Salvan, définit cette notion par « Une forme de tourisme qui consiste à mettre en avant le patrimoine historique du lieu. Le tourisme de mémoire se développe notamment par la visite de sites historiques notables, de cimetières militaires et de monuments anciens ». Cette définition place alors en son sein, la dimension historique et patrimoniale. La photographie devient le vecteur du souvenir « public », dès le conflit, par sa large diffusion dans la presse mais aussi sa présence dans l'espace public. Dans le cas que nous étudions, le conflit est toujours en cours, cette forme de patrimonialisation, tel que la définition le mentionne ci-dessus n'est donc pas encore envisageable. Pour autant, la mise en mémoire dans l'espace public, en dehors des pays impactés, est fortement entamée. Les formes les plus démocratisées étant les expositions.

« Nul ne contestera que l'exposition soit un média fondé sur l'espace ». Par ces mots, Jean Davallon¹³⁹, soulève la notion selon laquelle, l'exposition, bien que construite à partir d'un historique passé, est dotée aussi d'un fort travail de l'espace. Mises en représentation selon des procédés artistiques, techniques, esthétiques très précis, les images de guerre en exposition ont toutes pour objectif de faire passer un message spécifique. Chacune raconte, par les processus d'exposition choisis, la guerre à leur manière et de façon différente.

En plus du corpus bibliographique et photographique de ce devoir, le déplacement dans certaines expositions à Paris a constitué une autre approche de recherche.

Dans un premier temps, les expositions « Femmes photographes de guerre » au musée de la libération et « Photographies des armées » à l'Assemblée nationale ont été visitées.

Bien qu'elles ne se centrent pas sur le conflit Ukrainien, elles furent intéressantes dans l'analyse de la présentation des images de guerre et leur valorisation dans l'espace. D'abord, il est pertinent de reconnaître la source de la photographie, cela permet de savoir de quel

¹³⁹ DAVALLON, Jean, « Le pouvoir sémiotique de l'espace. Vers une nouvelle conception de l'exposition ? », *Hermès*, n°61, 2011.

côté le spectateur se place et le message qu'on souhaite lui faire passer.

Dans le cas de l'exposition à l'assemblée nationale, il s'agissait de photos de l'Établissement de communication et de production audiovisuelle de la Défense (ECPAD). Alors service d'état, les images, exposées très simplement sur des chevalets disposés les uns à côté des autres dans la salle des Pas perdus, avaient pour objectif de mettre en avant, clairement, le rôle des Armées françaises. L'exposition s'est tenue du 16 mai 2023 au 4 juin 2023. Aux mêmes dates, se tenaient les journées portes-ouvertes de l'Assemblée Nationale. Une occasion, de montrer à un public très large, venant pour beaucoup¹⁴⁰, de toute la France, les missions des Armées assurées « de garantir la souveraineté de la France, l'autonomie stratégique, et la protection de la population et de ses intérêts »¹⁴¹. Pendant le conflit Russo-ukrainien et les débats parlementaires sur la loi de programmation militaire, cette exposition visait donc explicitement, plus qu'à informer les populations, à les convaincre du rôle de leurs Armées et de leur puissance.

Concernant l'exposition au Musée de la Libération, la volonté était toute autre. Le statut du lieu, différent du précédent, conditionnait déjà le tournant plus historique de l'exposition. Dans une petite salle du musée, c'est avant tout, pour mettre en lumière la place de la femme dans le photo-reportage de guerre au fil des années que s'est tenue cette représentation. Huit femmes, une brève description de leur parcours et une sélection de leurs œuvres étaient exposées. Qu'elles en soient victimes ou témoins, l'exposition mettait à l'honneur la place de la femme dans le conflit en représentant plus de 80 photographies, permettant « d'explorer l'histoire¹⁴² ».

Ces deux expositions furent essentielles pour comprendre et percevoir les intentions, devant la mise en récit de conflits passés, desquels on peut cibler un aspect – la place des femmes par exemple – ou de ceux en cours – les enjeux de défense actuels en France.

Dans un second temps, afin de mettre ces choix en perspective avec la représentation du conflit en Ukraine, il était nécessaire de se rendre sur des expositions traitant de ce sujet. Pour cela, deux expositions supplémentaires ont été parcourues. Une exposition de photographie de guerre de Guillaume Herbaut, couplée aux peintures de Stéphane Duroy, dans la galerie de l'Agence Vu', ainsi qu'une exposition réalisée dans le cadre du festival « Hors Pistes » au centre Pompidou.

Traitant du conflit en cours, les représentations étaient différentes des expositions précédentes. D'abord, les intitulés étaient formulés au présent. L'exposition dans la galerie Vu' s'intitulait : *De l'Ukraine, ceci est la guerre* . Celle du festival : *Voir la guerre et faire la paix* .

L'approche au centre Pompidou était très intéressante. L'exposition ne résultait pas de l'œuvre d'un seul artiste, mais tous confondus traitaient du même sujet et le mettait, progressivement, en récit. L'idée de cette exposition était de questionner « l'image pour un retour à la paix ».

Alors, des photographies d'amateurs, de professionnels, et les travaux de chercheurs et d'experts sur des scénarios envisageables permettaient de questionner la valeur des images que nous

140 Informations issues des discussions avec des participants aux journées portes ouvertes du 3 Juin 2023.

141 Phrase mentionnée sur le panneau explicatif de l'exposition.

142 www.parismusees.paris.fr

percevons continuellement de ce conflit et de les replacer dans un contexte plus général de perceptions des enjeux géopolitiques mondiaux et de l'intérêt de l'image. Dans cette exposition, visant à inscrire dans les mémoires les tenants de la situation actuelle, la question de la temporalité diffère des expositions relatant de faits passés.

Une partie de l'exposition réalisée par Emeric Lhuisset, (rencontré en interview), avait deux objectifs. Par la représentation sur des écrans – tablettes, smartphones – fixés au mur, l'artiste faisait s'enchaîner des dizaines de photographies et vidéos amateurs. Cela permettait d'interroger la véracité de ce que nous voyons, pendant ce conflit, à savoir l'exposition massive et continue aux images amateurs. Le photographe, a également, en parallèle, souhaité bouleverser les codes de représentation visuelle des expositions traditionnelles. Lors de ses passages en Ukraine, depuis 2014, E. Lhuisset a représenté les visages de la résistance Ukrainienne. Pour cela, il a photographié cent personnes, en référence à la « centurie céleste », en leur présentant un questionnaire composé des deux questions : « Qu'aimeriez-vous qu'il se passe maintenant ? Et, que pensez-vous qu'il va se passer ? ». Toutes les photos exposées, reprises du livre « Maydan » qu'il avait fait à l'occasion, sont imprimées sur du papier journal¹⁴³. Chaque personne est alors représentée de dos et l'artiste a expliqué qu'elles seront de face lorsque « l'Ukraine aura retrouvé sa souveraineté ». La mise en histoire, par la temporalité en cours, est progressive et tout comme le conflit, n'a pas terminé son évolution.

Pour l'exposition à l'agence Vu', les photographies exposées étaient celles du travail de Guillaume Herbaut, ayant photographié depuis plus de 20 ans en Ukraine¹⁴⁴. Cette longue période, permet à l'exposition d'être chronologiquement datée et donc d'engendrer une compréhension plus large de la situation actuelle. Des images de 2014 par exemple, font pleinement écho au conflit déclenché en 2022. Cette perspective historique, incluant une dimension actuelle, ouvre le champ de vision sur ce qui est donné à voir du conflit présent. Ses images, contrairement à celles qui inondent les médias sont exemptes de tout sensationnalisme et en marge d'une captation directe. Elles remontent aux racines de la guerre.

Par ces deux expositions, il apparaît clairement que la mise en mémoire d'un conflit en cours et sa représentation, en parallèle de toute sphère médiatique, soit possible. L'exposition n'en n'est pas le seul moyen. Le livre en constitue un autre. Depuis le 24 février, six photographes de l'agence MYOP, dont Adrienne Surprenant, (rencontrée en entretien), font régulièrement le voyage en Ukraine afin de documenter le conflit. Les photos sont reprises par la presse, mais font également l'objet d'un autre projet. Le livre *Ukraine Fragments 02-2022/02-2023* qui sortira en octobre 2023, rassemble les clichés de chacun de ces professionnels sur la première année de cette guerre. Chacun à leur façon et par l'addition de leur travail, donnent à voir la guerre sous différents aspects. Le quotidien d'un peuple, la vie qui continue malgré la menace et l'inquiétude, malgré la

143 Cf. photo en annexe dans le corpus de photographies périphériques page 132

144 Cf. photo en annexe dans le corpus de photographies périphériques page 133

fragilité et la mort, sont représentés au travers de portraits, paysages et situations. Dans le but de marquer cette première année de guerre, d'un ouvrage collectif, en guise de soutien et de visibilité sur les marques laissées par cette guerre, les protagonistes ont décidé de reverser l'ensemble des fonds à une ONG ukrainienne, NGO YES, apportant de l'aide alimentaire, médicale et vestimentaires aux populations vulnérables.

Un autre livre, réalisé avec les photos de Guillaume Herbaut, (interviewé), s'intitule *Ukraine, Terre désirée*, est paru en 2022, et apporte une dimension historique plus complète puisqu'il retrace les origines du conflit à travers vingt ans de reportages. Michel Poivert, historien de la photographie précise à son propos : « Guillaume Herbaut engage la photographie dans un processus à rebours de l'actualité. Au témoignage direct sur l'événement, il superpose l'élaboration de scènes dignes de récits légendaires. »¹⁴⁵

Dès lors, chacun de ces photographes et artistes, à sa façon, par le dispositif qu'il construit et autour du message qu'il souhaite véhiculer, va, avant même la fin du conflit, préparer sa mise en mémoire. Cette patrimonialisation, en plus de préparer l'avenir et d'opérer à la transformation d'image d'actualité en image d'archive, sortir de la boucle unique l'information médiatique, tentant d'élargir la vision du conflit en cours en permettant une meilleure compréhension.

Finalement, dans cette deuxième partie nous avons élargi la vision des enjeux de la photographie de guerre. Nous nous sommes concentrés sur ses réceptions, ses utilisations et ses conservations. L'hypothèse suggérant qu'une image sous-tend plus que ce qu'elle ne montre se confirme alors. Il apparaît clairement, que les processus de création de l'image engendrent des conditions de réceptions particulières, qui, celles-ci, diffèrent selon chaque intégrité, volonté et contexte. Par cette partie, nous comprenons que nous sommes tous en mesure de montrer la guerre et de la voir. Pour autant, chaque publication, ne se limite pas à ces procédés de création ainsi qu'au résultat qu'elle donne à voir. Les contours de la réception des images de guerres sont très flous, et peuvent avoir un poids fort à échelles différentes. L'image joue un rôle important dans les réceptions informationnelles et communicationnelles d'une guerre, de fait, elle ne peut se limiter à ce qu'elle représente visuellement. Sa production ne peut se cantonner aux procédés techniques et révèlent des questions plus larges de l'ordre de la représentation – l'esthétisation par exemple - et l'utilisation sous-tend toujours un choix de message orienté, visant à passer des intentions bien précises et des demandes spécifiques. Enfin, toutes ces modalités créent une préparation utile pour l'avenir, mais le conditionnant également fortement, étant le fruit d'abord, d'une représentation médiatique renvoyant à tous les biais que nous avons cités précédemment.

145 www.laboutiquevu.com

Conclusion

« J'ai exprimé mon chagrin avec une photo et pas avec des mots car j'étais incapable de parler ». Ces mots sont prononcés par Roya Piraie militante iranienne dont la mère a été tuée durant les manifestations en Iran à la suite de la mort de Mahsa Amini. Elle traduit le rôle et l'action de l'image lorsque les mots ne suffisent plus.

Michel Lussault, géographe français, affirme que les images, quels que soient leur nature ou support, sont les « inscriptions visuelles d'un savoir sur le monde social, qu'il ordonne ou hiérarchise¹⁴⁶ ». Dès lors qu'elles entrent en jeu dans des relations sociales et contribuent à les instituer ou déstabiliser, elles fonctionnent comme des instruments de pouvoir. Pour ses usages politiques, artistiques, sociologiques ou militaires, en temps de guerre, plus qu'une simple représentation du réel, la photographie est l'outil central. Elle informe, interpelle, et comme nous l'avons discerné avec le cas du massacre de Boutcha, les photos, dans cette guerre en Ukraine, ont un nouveau sens et documentent et prouvent les exactions – une réalité niée par le côté adverse.

Le cas du conflit sur l'Ukraine est l'illusion parfaite qu'en temps de guerre des enjeux se jouent par la maîtrise des flux d'information et de communication. Ces derniers permettent de revenir sur les cadres d'interprétation qui s'alimentent des bouleversements de l'écosystème des médias et de la nature des crises internationales de ces dernières années.

Les médias de masse, la multiplication industrielle des images, le cumul de tous les supports, ont déplacé le territoire de la guerre. Autrefois, les mouvements de troupes, la possession d'armes pesaient dans l'issue des conflits. De nos jours, certains affrontements ne sont mondiaux que par leur étendue physique dans l'espace mais avant même d'avoir lieu, participent à une guerre internationale de l'information.

Clausewitz, avait souligné l'importance des populations civiles dans la guerre¹⁴⁷. Il avait discerné leur rôle dans la gestion globale de celle-ci. Les tactiques concernaient les batailles, et les stratégies ; les peuples. Aujourd'hui, par cette guerre menée sur le front de l'information et notamment par le prisme de l'image et de la photographie, les frontières entre tactique et stratégie sont brouillées et ne se distinguent plus explicitement. Face à cela, la mesure circonstancielle des événements ainsi que la comparaison historique avec des phénomènes antérieurs permet d'appréhender, plus en profondeur, les mécanismes à l'œuvre.

C'est cette analyse à laquelle nous nous sommes risqués dans ce devoir. Nous avons essayé de transmettre comment la photographie modifie l'organisation et la vision d'un conflit. Entre analyses historiques des procédés de l'image et décryptage des situations en vigueur, pour le combat Russo-Ukrainien, nous avons tenté de rassembler les composantes de l'image afin de

146 CUNY, Cécile, NEZ, Héroïse, « La photographie et le film : des instruments de pouvoir ambivalents », *Participations*, n°7, 2013.

147 HORNE, John, « Populations civiles et violences de guerre : pistes d'une analyse historique », *Revue internationale des sciences sociales*, n°174, 2002.

questionner son poids en tant que tel mais aussi, dans le déroulé et l'issue de la guerre.

Deux grands axes ont porté ce travail d'analyse. Il s'agissait d'une étude sur la construction de la photo de guerre puis de sa réception. Pour chaque partie, il fut nécessaire de se concentrer sur certaines questions précises. Le but étant de répondre à la problématique générale qui questionnait le poids de l'image en situation de conflit, sur le façonnement des contours de l'information et de la communication de guerre.

Pour cela, nous avons défini deux hypothèses de départ. La première affirmait que la photographie était enfermée dans ses processus de construction. Nous avons axé notre réflexion autour de trois questions majeures sur la notion de construction. D'abord la place et l'émergence de la photographie amateur a été questionné. La guerre en Ukraine est symptomatique de la montée en puissance du « journalisme citoyen ». Le rôle du photographe est bouleversé. Il ne devient plus le premier présent pour raconter l'information, mais il arrive en second. Son métier et ses missions sont alors perturbés mais pas supprimés pour autant. Son rôle va alors s'élargir et il ne sera plus dans l'obligation d'arriver sur un terrain et de prendre des photos pour y raconter l'actualité, mais il sera chargé d'étayer, de sourcer, détailler, approfondir, explorer ce qui a déjà été transmis par les personnes sur place afin de confirmer ou d'infirmer l'information et de la raconter autrement, sous un prisme technico-professionnel que le photographe amateur ne peut égaler.

Ensuite, après avoir questionné cette mutation des pratiques photographiques du citoyen en temps de guerre, sur l'évolution des conflits et leurs déroulés, nous avons interrogé les professionnels, qui directement, se rendaient sur place. L'idée, grâce à ces cinq rencontres était de repartir des bases de la création photographique, bien avant que le doigt appuie sur le déclencheur et longtemps après que la photo ait été relayée. Grâce à ces entretiens nous avons pu évoquer largement les conditions de réalisation de la photographie. Pour cela, les questions étaient axées autour de la construction d'une image. Nous sommes revenus sur les axes principaux comme la personnalisation de l'information, l'esthétisation de la guerre, l'iconisation de la photographie et sa patrimonialisation. Toutes ces questions sont celles qui ont abordées dans le déroulé du mémoire ensuite et pour lesquelles, il était pertinent voire primordial d'avoir les réponses de professionnels. Cette partie fut également utile afin de faire émerger la conclusion générale de ce devoir (que nous détaillerons ci-dessous) qui vise à placer l'homme utilisant le médium photographique impactant la guerre plutôt que la photographie elle-même. Enfin, après avoir analysé dans cette première partie, les deux figures majeures de la construction de l'image : le professionnel et l'amateur, nous avons tenté de comprendre comment, en construisant l'image, il était possible de représenter la guerre.

Pour cela, il fut nécessaire de se plonger dans les techniques de construction en mettant en parallèle l'image et le texte, afin d'en conclure que les procédés linguistiques et rhétoriques, propres au langage écrit, se retrouvaient et étaient mesurables dans l'image et le langage visuel. Cette dernière sous-partie fut nécessaire afin de comprendre le pouvoir persuasif de l'image, la

façon dont l'image transmet des messages, par ses représentations visuelles et ses références aux signes. Elle permet également une transition avec la deuxième grande partie s'intéressant davantage à la réception de l'image de guerre. Le résultat de cette première hypothèse fut l'invalidation de celle-ci. Une image n'est pas enfermée dans les conditions de sa création, puisque celles-ci n'existent pas de façon prédéfinies et cadrées. Les contours de création de l'image très larges, englobent une multitude de critères qui répondent d'abord à des volontés humaines différentes à chacun, ne permettant pas de concevoir une unité de création mais une source très large d'imagination des représentations.

La deuxième grande partie répondait à l'hypothèse selon laquelle « une image suggère plus que ce qu'elle ne montre ». Pour traiter cette affirmation, trois axes ont été abordés. D'abord la question de l'iconisation de l'image, qui découlait de la partie précédente et de la notion de signes. La place de l'image dans le conflit fut interrogée par sa capacité à le résumer, à en devenir symbole. Dès lors, deux aspects de l'iconisation ont émergé : celui pour son contenu et l'autre par son esthétisme. De fait, nous avons pu retracer la volonté de l'image de s'attarder à réalité, l'événement tel qu'il est, puis, à l'esthétisation de celui-ci. La nuance a été placée entre le terme esthétisation et celui d'esthétisme. L'esthétisation renvoie à une pratique selon laquelle le photographe, amateur ou professionnel, chercherait à rendre beau ce qui se produit devant lui. Tandis qu'« esthétisme de l'image » fait davantage référence à l'idée selon laquelle, le « beau » était déjà présent et a été capturé tel quel, mais pas transformé ou mis spécialement en scène. Ceci a permis de discerner les premières réactions et ressentis face à la réception des images et d'analyser la place et la fonction données par leur interprétation. Pour traiter de la question d'instrumentalisation de la photographie, fut abordée, dans une deuxième sous partie, la notion de récupération politique de l'image et de propagande. Nous avons développé l'histoire de cette utilisation politique du document visuel. Ceci en précisant que les images sont parfois, à l'origine de luttes ou de réveil de sentiments et de soulèvement nationaux. Ensuite, une analyse des différentes stratégies de communication et de médiatisation a été proposée au travers de symboles instrumentalisés en vue d'une influence politique. Cette partie s'est conclue par l'un des points les plus notables et caractéristiques de ce conflit sur le front de l'information et de la communication en Ukraine : le re-façonnement de la figure présidentielle et sa stratégie de communication visuelle. Enfin, « l'après », de l'image qui aura servi des intérêts politiques sociaux, personnels fût la clôture de ce paragraphe. Comment celle-ci peut-elle être conservée, disparaître ? Nous avons retracé les processus de mise en mémoire de l'image au travers d'expositions et de livres, puis, confronté ces procédés avec la situation actuelle, qui questionne grandement cette mise en perspective synchrone de l'histoire et des événements.

Le résultat de l'analyse de ces trois axes a permis de confirmer l'hypothèse et d'affirmer qu'une image, par toutes les composantes qu'elle rassemble, de sa construction à son utilisation, ne se cantonne pas à ce qu'elle donne à voir mais ouvre une nouvelle focale voire propose un champ de

nouveaux repères. La photographie de guerre bascule inlassablement entre photo impactante et approche allusive et subtile. La photographie renvoie, finalement, à une situation toujours plus complexe que celle proposée et contient implicitement les conditions vastes de sa création.

Comme mentionné plus haut, ce mémoire a permis, sans que cet objectif fût anticipé, de questionner, à posteriori, la place de l'homme dans sa représentation. L'une des conclusions majeures, rapidement évoquée en partie 1.2 mais peu développée, est que la création et l'interprétation le poids de l'image dans la guerre répond, avant tout, de la place de l'homme dans le processus.

Chaque photographie, de sa genèse à sa publication, jusqu'à sa trace laissée dans la mémoire ou dans des dispositifs de patrimonialisation, résulte d'un choix, de confrontations, de limites, imposées par l'Homme lui-même. La ligne générale sous tendue par la volonté humaine de création de l'image et de son utilisation constitue une composante principale du « régime photographique ». Alors aujourd'hui, l'image, par sa place omniprésente qu'elle occupe, les pratiques informationnelles qu'elle redéfinit - « Les gens lisent moins de texte depuis qu'ils sont sollicités par l'image ¹⁴⁸ » - redéfinit un imaginaire propre à la photographie et ici à la guerre. Cependant, il est toujours important, voir primordial, afin de questionner le poids de l'image, de la replacer dans son contexte de « régime », orchestrée avant tout par la dimension humaine. La photographie règne et façonne notre manière d'appréhender le monde et ses enjeux. Afin de ne pas se laisser envouter par son pouvoir visuel et esthétique, il semble nécessaire de saisir que ce qui est présenté brutalement résulte d'un agglomérat puissant de conditions éparses,. De ce fait, il apparaît primordial de redéfinir les contextes et les sources pour connaître la véracité et laisser, ensuite, place à l'émotion.

Cette conclusion peut sembler évidente, toutefois, elle s'inscrit pleinement dans le domaine de « l'infra-ordinaire » cité plus haut. Dès lors, chaque situation nécessite d'être interrogée, questionnée et analysée afin de pouvoir, certes affirmer le poids de l'image dans le conflit, mais également d'en prendre la juste mesure. Bien plus que de la monstration, la photographie occupe une place prépondérante dans la compréhension des intentions humaines. Cette réflexion, aussi banale soit-elle, peut être constitutive pour toute personne créant de l'image, photographe amateur ou professionnel, afin de mesurer le poids des choix, des sujets, de la divulgation des informations et de l'inscription dans un contexte global de compréhension du monde nous entoure. Cependant, elle peut également servir, dans la réception pour interroger l'authenticité, sa provenance, ses intentions ou tout biais pouvant conduire à une perception plutôt qu'à une autre. Comprendre que l'image résulte d'une personne qui l'a choisie, puis d'une personne qui l'a réalisée, en passant par une qui l'autorise, la compose, puis la diffuse et enfin à celle qui la relaie ou l'archive, relève d'un cheminement qui écarte toute forme d'objectivité ou de neutralité que l'on peut allouer à l'image,

148 FREUND, Gisèle, *Photographies et société*, Seuil, 1974.

en la qualifiant de « langage universel ». Cela induit dès lors chaque petit détail comme puissant symbole d'une révélation orientée et spécifique de l'événement.

Au-delà de cette conclusion, qui ne fut pas le premier élément interrogé dans la démarche de recherche du travail, d'autres principes se sont finalement révélés plus complexes à interroger.

Ce travail, comme toute recherche, a présenté, quelques limites. Une limite documentaire en premier lieu. Comme nous l'avions supposé en introduction, le fait que le conflit soit toujours en cours, limite et redessine les formes de la recherche. À la différence d'un travail de recherche classique, qui va tenter de démontrer une idée, en se basant sur des faits ou des théories établies, ici, nous devons questionner le passé et les théories établies, en nous basant sur du présent. De ce fait, les documents d'actualités étaient pléthoriques, les articles et autres communiqués ne manquaient pas. Il a fallu déterminer des critères afin de faire le tri, de se repérer dans les informations, françaises et internationales, et de sélectionner les plus pertinentes en fonction des thèmes universitaires définis. De surcroît, ce foisonnement d'actualité et de médiatisation, brouillait les travaux d'analyse. Au bout d'un an, les bilans ne sont pas tirés, le conflit continue et l'issue n'en semble pas proche, ainsi, les travaux de recherche sur la question, relativement limités, contraignaient l'exposition de contenus théoriques sur le sujet. Il fut alors nécessaire de fonder les recherches sur le cœur du sujet, puis, ensuite, de le faire correspondre avec le cas de la guerre en Ukraine. Le travail fut un jonglage permanent entre l'histoire et le présent, la photographie et la photographie de guerre. Une fois, ces objectifs atteints et les enjeux saisis, il fut captivant d'effectuer des allers-retours entre les deux. Car cela permettait d'élargir deux fois le champ de connaissances autour du sujet, en consultant un grand nombre de travaux sur d'autres affrontements notamment, plutôt que se concentrer uniquement sur ce cas précis.

Une autre limite fut contraignante également dans la rédaction davantage que pour l'intérêt porté au sujet. Les différents entretiens furent réalisés au cours de l'été et de façon relativement étalée. Or, cette longue temporalité, dû à l'adaptabilité nécessaire à chaque photo-reporter a induit une récolte d'informations très rependue dans le temps. Entre chaque entretien, les idées évoluaient, se redessinaient et d'un photographe à l'autre, appétence et curiosité se modifiaient. Il fallait pourtant se concentrer sur le fil rouge du mémoire et garder un axe commun à chaque interview afin de récolter sensiblement des réponses aux mêmes sujets pour pouvoir tirer des analyses comparatives. Il faut noter que chaque entretien fut réalisé avec un professionnel de l'image qui avait, forcément une notion très personnelle de l'interprétation du médium. Chaque interprétation était nouvelle et authentique, cela requérait une écoute et une analyse très personnalisée. J'ai été contrainte de revenir sur les parties déjà rédigées, afin de corriger un axe, requestionner ou de compléter un item. Il va s'en dire que le croisement de ces interviews fut essentiel à l'appréhension du sujet.

Au fil de ce travail, de nombreuses autres problématiques sont apparues et seraient de potentielles pistes de recherches pour de nouveaux travaux sur le même thème. Apparaissant comme une « attestation » de l'instant, l'image de guerre comme « preuve » et témoignage face à la justice sont des concepts supplémentaires pour questionner le poids de l'image dans l'influence de décisions politiques par exemple. Les crimes de guerre en Ukraine sont documentés par des amateurs nationaux, internationaux mais aussi des professionnels et ces productions visuelles peuvent jouer un rôle prépondérant devant les instances judiciaires. La contribution des journalistes et autres créateurs de contenu, les enjeux de contrôle liés aux techniques numériques pourraient être approfondis.

Aussi, avec la puissance de la montée amateur telle que nous l'avons décrite, la question de la sécurité par l'image de guerre se pose. La possibilité de prendre des photos de tout, en permanence, en les diffusant immédiatement interroge la sécurité et sa conservation, lorsque la confidentialité concernant des stratégies d'attaque ou de défense est de mise. Il existe plusieurs types de photographies amateur : celle qui informe, celle destinée à la sphère privée et celle reprenant les codes de l'influence. Les réseaux sociaux et leur omniprésence dans cette guerre de communication font émerger la notion « d'influence de guerre ». De nombreux soldats, ou civils, n'hésitent pas, comme nous l'avons vu, à se mettre en scène, dans un pays en guerre, en reprenant les codes de la création de contenu et de l'influence moderne, destinée, initialement à partager des contenus de divertissement ou de sujets « légers ». Cette influence de guerre pourrait alors perturber toute compréhension du conflit, la fausser ou bien la motiver, donnant une image « instagramable » du conflit pouvant pousser à son entretien ainsi qu'à sa reproduction.

Toutes ces questions sont apparues à la suite des recherches effectuées pour ce mémoire, elles constituent un champ nouveau de travail, mais perdurent l'idée selon laquelle, l'image occupe une place prépondérante, ne pouvant, à défaut, pas inverser l'ordre du conflit, mais grandement l'influencer.

Finalement, (et il me conviendra d'employer le « je » dans cette dernière partie) les rencontres avec les professionnels, cités plus haut, furent le point le plus marquant de ce mémoire pour ma posture et réflexion personnelles. En plus d'alimenter cette recherche, d'appréhender en profondeur les images et leurs enjeux, de découvrir des lieux atypiques (agences, ateliers de travail ...) elles ont été d'un poids fondamental dans l'horizon d'une orientation professionnelle future. Ce mémoire a confirmé, sans le moindre doute, un attrait propre pour la photographie, l'histoire des conflits, les enjeux géopolitiques, l'information et l'art de la représentation visuelle. Toutes les interrogations portant sur un parcours professionnel futur se sont, par ailleurs, redéfinies et éclaircies. En rencontrant tous ces professionnels, la mesure de la représentation de l'information par l'image fut largement incarnée. Personnellement, une évidence se dessine : l'utilisation de la communication ou de l'information afin de faire passer des messages pourra

définir l'ensemble de mon projet de carrière. Le cursus en communication fut essentiel dans l'apprentissage autour de l'intérêt du message et de sa valorisation. Cependant, ce mémoire, en interrogeant la place de l'information et de l'image, dans des événements (aussi graves qu'une guerre) a tenté de mettre en lumière la nécessité de la maîtrise de l'information. De fait, l'envie de « produire de l'information » uniquement ne vient pas seule, mais s'accompagne d'autres composantes. Pour l'avenir, je souhaiterais ne pas contraindre mon parcours professionnel uniquement à la communication ou au journalisme et m'arrêter au partage de l'information en oubliant la dimension visuelle. De même que la profonde envie de devenir photographe ne se cantonne pas à l'acte de la prise de la photographie. L'unification des deux procédés devrait construire une voie qui ne se résume pas uniquement au travers du terme « photojournalisme ». L'essence et le fondement du travail que, d'un point de vue personnel, je souhaiterais exercer, devraient se situer sur le point d'équilibre et d'oscillation entre ces composantes afin de pouvoir prendre part dans tous les procédés de la création de l'image : partir du choix du sujet, de son investigation autour de la construction de l'angle, du déplacement sur le terrain, construire de l'information par l'image et le texte, façonner les conditions de sa réception, sortir des voies classiques du média traditionnel et laisser place à une créativité nouvelle. Il apparaît nécessaire que la livraison de mon travail rédactionnel ou visuel s'inscrive dans un procédé artistique par des contenus et des dispositifs variés et inattendus. Ce mémoire m'a permis de saisir le rôle et la majesté de toutes ces étapes lorsque l'image devient Médium. Cet écrit bousculant, m'a obligé à repenser les acquis premiers, à élargir mon champ de vision et mon désir d'être « passeuse d'informations vraies ». Il m'apparaît pleinement intéressant d'occuper le rôle de trait d'union ou de chambre d'écho, dont il faut assumer, en pleine conscience, les risques d'interprétation et de récupération. Par une lucidité, une expérience et de réelles compétences j'espère pouvoir donner la possibilité, à mes futurs lecteurs, d'éveiller leur conscience jusqu'à me faire confiance en tant que relais d'événements.

Table des matières

RÉSUMÉ.....	3
REMERCIEMENTS.....	4
Introduction.....	6
Partie I : Construction de la photographie de guerre : cloisonnement de ses conditions de réalisation	16
1.1 - Photographie de guerre et guerre des photographes.....	16
1.1.a Pratiques amateurs de la photographie en guerre.....	17
1.1.b Dérives et limites de l'image de guerre amateur.....	22
1.1.c Photographe, une profession menacée.....	26
1.2 – Technique et supplément d'âme – rencontre avec cinq professionnels.....	29
1.2.a Intentions créatrices de l'image de guerre	30
1.2.b Supplément d'âme	32
1.2.c Expérience esthétique comme ultime refuge du subjectif	36
1.3 – Photographie de guerre : émotion contre raison	37
1.3.a Construction des représentations de la guerre	39
1.3.b Rhétorique du langage dans la construction d'une représentation visuelle	40
Partie II : Réception de la photographie de guerre : la bataille de l'implicite.....	55
2.1 - Iconisation de l'image : une image, peut-elle résumer le conflit ?	55
2.1.a Iconisation par le fond	57
2.1.b Iconisation par la forme.....	60
2.1.c Définir l'image icône pendant un conflit en cours	65
2.2 - Image de guerre, guerre de l'image	67
2.2.a Propagande et récupération politique de l'image de guerre.....	68
2.2.b Guerre informationnelle et stratégies de politiques visuelles	70
2.2.c Nouvelle forme de communication présidentielle - La figure de Zelensky.....	76
2.3 - Médiatisation et patrimonialisation de la photographie de guerre.....	78
2.3.a Historique d'une patrimonialisation au service des représentations de guerre	79
2.3.b Médiatisation de l'image de guerre en Ukraine : vers une banalisation de l'image d'horreur ?	81
2.3.c De l'objectif à la cimaise : réception historique d'un conflit en cours	87
Conclusion	91
Bibliographie.....	99
ANNEXES.....	106
CORPUS DE PHOTOGRAPHIES PRINCIPAL	106
CORPUS DE PHOTOGRAPHIES PÉRIPHÉRIQUE	128
CORPUS ENTRETIENS	134

Bibliographie

Ouvrages :

- **BAZIN**, André, *Ontologie de l'image photographique, Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Éditions du Cerf, [1985], 2011.
- **BENJAMIN**, Walter, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée* [1936], dans *Écrits français*, Jean-Maurice Monnoyer, Paris, Gallimard, p. 220, 1991.
- **BAJAC**, Quentin, *La photographie. L'époque moderne 1880-1960*, Gallimard, 2005.
- **BARTHES**, Roland, *La Chambre claire*, Gallimard, 1980.
- **CHARBONNIER**, Sébastien, *Que peut la philosophie ?*, Paris, Seuil, 2013.
- **CHATEAU**, Dominique, *L'Esthétisation de l'art : art contemporain et cinéma, L'Amandier, p. 5, 2014.*
- **COUCHOT**, Edmond, *Des images, du temps et des machines dans les arts et la communication, « Le corps et l'appareil »*, Editions Jacqueline Chambon, Paris, 2007.
- **DEBORD**, Guy, *La société du spectacle*, Gallimard, 1992.
- **DELBECQUE**, Eric, **COMBALBERT**, Laurent, *Le spectacle de la peur*, Jacques Marie Laffont, 2015.
- **DYMYTROVA**, Valentyna, **LAMIZET**, Bernard (dir.), *Penser l'Ukraine après Maïdan. La crise ukrainienne et la reconfiguration des identités politiques*, Lyon, Cahiers Sens public, n° 17-18, 2015.
- **ELLUL**, Jacques, *La Parole Humiliée*, Seuil, 1981.
- **FREUND**, Gisèle, *Le monde et ma caméra*, Denoël, 2006.
- **FREUND**, Gisèle, *Photographies et société*, Paris, Seuil, 1974.
- **FRÖHLICH**, Elke « Joseph Goebbels, un propagandiste profiteur de guerre », dans *Goebbels (Joseph) Journal 1939-1942*, Tallandier, 2009.
- **GODIN**, Christian, *Qu'est-il arrivé à la beauté ?*, Paris, Kimé, 2019.
- **GUNTHERT**, André, *Les icônes du photojournalisme. De l'information à la pop culture*, Audrey Leblanc, Dominique Versavel (dir.), *icônes de Mai 68. Les images ont une histoire*, Paris, Bibliothèque nationale de France, p. 19-31, 2018.
- **GUNTHERT**, André, *L'Image partagée. La photographie numérique*, Paris, Textuel, 2015.
- **HICKS**, Wilson, *Words and Pictures*, New York, Arno Press, pp. 3-5, 1973.
- **JAPPY**, Tony, *Regards sur le poème muet*, Presse universitaire de Perpignan, 2010.
- **JAY**, Paul, **FRIZOT**, Michel, *Niepce Nicephore*, Centre National de la Photographie, 1983.
- **JEANNE-PERRIER**, Valérie, *Les journalistes face aux réseaux sociaux ? - Une nouvelle relation entre médias et politiques*, MkF Editions, 2018.
- **JEANNERET**, Yves, *Penser la trivialité*, volume I, « La vie triviale des êtres culturels »,

- Lavoisier, Paris, 2008.
- **LAGEIRA**, Jacinto, « Esthétisation », *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art*, Paris, Armand Colin, (2e éd.), p. 180, 2007.
 - **LAMBERT**, Frédéric, « Photographie de presse et information », in Almasy, P. et al. (dir.) *Le photojournalisme, informer en écrivant avec des images*, Paris, Centre de formation et de perfectionnement des journalistes, 1990.
 - **LAROUSSE**, Dictionnaire, 2022.
 - **LEROY**, Jean-François, *Visa pour l'image 2022*, Snoeck gent, 2022.
 - **MERLEAU-PONTY**, Maurice, *La prose du monde*, Gallimard, 1992.
 - **MERTON**, Thomas, *Méditation avec les lucioles*, Bayard culture, 2021.
 - **MONDZAIN**, Marie-José, *Image, icône, économie, Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*, Paris, Seuil, 1996.
 - **Musée de l'armée**, Invalides, *Photographies en guerre - Catalogue d'exposition*, Paris, RMNGP, réunion des musées nationaux, 2022.
 - **ODIN**, Roger, *De la fiction*, Bruxelles, De Boek Université, 2000.
 - **PEREC**, Georges, *L'infra-ordinaire*, Seuil, 1973.
 - **RICOEUR**, Paul, *Soi-même comme un autre*, Seuil, 1990.
 - **RICOEUR**, Paul, *Temps et récit. Le temps raconté*. Paris, Seuil, p.292, 1945.
 - **ROUILLÉ**, André, *La Photographie. Entre document et art contemporain*, Gallimard, coll. Folio essais, 2005.
 - **SALMON**, Christian, *La machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, La découverte, 2007.
 - **SANDERS PIERCE**, Charles, *Collected Papers*, Volumes I and II: *Principles of Philosophy and Elements of Logic*, p.278- 280, 1895.
 - **SCHAEFFER**, Jean-Marie, *L'expérience esthétique*, Paris, Gallimard, coll. « NRF Essais », 2015.
 - **SONTAG**, Susan, *Devant la douleur des autres*, trad. de l'anglais par F.Durant-Bogaert, Paris, Christian Bourgois, 2003.
 - **SOUCHIER**, Emmanuël, CANDEL, Étienne, GOMEZ-MEJIA, Gustavo, avec la collaboration de Valérie Jeanne-Perrier, *Le numérique comme écriture. Théories et méthodes d'analyse*, Armand Collin, 2019.
 - **VERAY**, Laurent, *Les Images d'archives face à l'histoire. De la conservation à la création*, Poitiers/Futuroscope, Editions Scérén – CNDP_CRDP, p.39, 2011.

- **VITKINE**, Benoît, *Donbass*, Les Arènes, 2021.

Articles scientifiques :

- **ABOUT**, Ilse, **CHEROUX**, Clément, « L'Histoire par la photographie », *Études photographiques* n°10, Novembre 2001, p. 20
- **CARON**, André.H, **CARONIA**, Letizia, « Mobile Communication Tools as Morality-Building Devices », *Encyclopedia of Mobile Phone Behavior*, 2015.
- **Collectif D'ACRIMED**, « Médias et Ukraine : la guerre en continu », *ACRIMED*, 14 avril 2022 .
- **CROCQ**, Louis, « Impact émotionnel des images de guerre », Conférence à la société médico-psychologique du Val-de-Grâce, 30 mai 2016.
- **CUNY**, Cécile, **NEZ**, Héroïse, « La photographie et le film : des instruments de pouvoir ambivalents », *Participations*, n°7, 2013.
- **DANCHIN**, Emmanuelle, « Photographe, inventer et instrumentaliser le patrimoine architectural dévasté durant la Grande Guerre », actes du colloque d'Amiens des 16-18 mars 2011, Amiens, Encrage, 2013.
- **DAVALLON**, Jean, « Le pouvoir sémiotique de l'espace. Vers une nouvelle conception de l'exposition ? », *Hermès*, n°61, 2011.
- **DUGUET**, Laura, « Guerre et photographies », *La Revue D'Histoire militaire*, 23 juin 2022.
- **FARTAS**, Nadia, « Précarité en arts et en images : frontières de l'esthétisation », *Images Re-vues*, 2021.
- **VERGOPOULOS**, Hécate, « Réponse à la question : qu'est-ce que l'insolite ? », *Communication & langages*, n°163, 2010.
- **HORNE**, John, « Populations civiles et violences de guerre : pistes d'une analyse historique », *Revue internationale des sciences sociales*, n°174, 2002.
- **Journée d'études**, « Images de guerre. La couverture médiatique du conflit Russo-Ukrainien », Université Côte d'Azur, 16 novembre 2023.
- **LAVOIE**, Vincent, « War and the iPhone. New Fronts for Photojournalism », *Études photographiques*, n°29, mai 2012.
- **LAVOIE**, Vincent, « Le fardeau des mots, le choc des photos. L'écriture photojournalistique ou la préséance de l'image sur le texte », *Revue Protée*, volume 36, numéro 3, p. 89–97, hiver 2008.

- **LEBLANC**, Audrey, DUPUY, Sébastien, « Le fonds Sygma exploité par Corbis. Une autre histoire du photojournalisme », *Études photographiques*, n°35, p. 88-111, printemps 2017.
- **RIO**, Alain, « La photographie de guerre (I). La photographie de guerre depuis la guerre de Crimée jusqu'à la « Grande Guerre », *Photophiles magazine photo*, 2007.
- **RIO**, Alain, « La photographie de guerre (II). La photographie de guerre depuis la guerre civile espagnole jusqu'à la première guerre du golfe », *Photophiles magazine photo*, 2007.
- **SOUCHIER**, Emmanuël, « La mémoire de l'oubli : éloge de l'aliénation », *Communication & langages*, n°172, 2012.
- **TANASE**, Thomas, « Carl von Clausewitz (1780 – 1831). Le héros de la guerre moderne », *Hérodote.net*, 05 septembre 2020.
- **VAN ELSLANDE**, Jean-Pierre, « Méthodes et problèmes. La mise en scène du discours », Université de Neuchâtel, 2003.

Articles de presse :

- **ANKER**, Katherine, « Débat de grands photojournalistes : la beauté des images rend-elle la guerre glamour ? », *Canon*.
- **BONNET**, Cyril, « La guerre de Crimée, photographiée en... 1855 », *L'Obs*, 2014.
- **BOURGEOIS**, Marie-Pierre, « Présidentielle : pourquoi Macron lie son entrée en campagne à la sortie de la crise ukrainienne », *BFMTV*, 2 février 2022.
- **CLIONAUTES**, « Quand *Le Miroir* racontait la Grande Guerre », *Les Clionautes*, 2007.
- **D'ISTRIA**, Thomas, « À Lviv, dans l'ouest de l'Ukraine, des icônes et des œuvres d'art mises à l'abri », *Le Monde*, 8 mars 2022.
- **DUNLEAVY**, Dennis, « Camera Phones Prevail: Citizen Shutterbugs and the London Bombings », *The Digital Journalist*, juillet 2005.
- **EUTROPE**, Xavier, « Les 7 facteurs qui favorisent la médiatisation d'un conflit », *INA, La Revue des médias*, 21 mars 2022.
- **FRANCE INFO**, « Guerre en Ukraine : Vladimir Poutine a annoncé le lancement des opérations militaires lors d'une intervention surprise à la télévision », *FranceInfo*, 24 février 2022.
- **GIEFFERS**, Hanna, « Gerechtigkeit, Nicole Tung, 29, zieht in der Krieg und fotografiert. Warum ? », *Der Spiegel*, 2016.
- **GIRAUD**, Véronique, « Photographier la guerre, toute une histoire », *Naja* 21, 31 mars, 2023.
- **GUILLOT**, Claire, « Visa pour l'image : en Ukraine, des photographes dans la guerre des

images », *Le Monde*, 5 septembre 2022.

- **JUSKO**, Suzanne, « La guerre en Ukraine se joue aussi sur TikTok, ces jeunes Ukrainiens nous racontent comment ils l'utilisent », *Huffington Post*, 22 février 2023.
- **KILIÇ**, Bülent, « De Kiev à Kobané », *Visa pour l'image*, 2023.
- **LAZEYRAS**, Quentin « Guerre en Ukraine: fake-news et guerre de l'info, la propagande pro-russe est-elle dangereuse? », *Nice Matin*, 24 août 2022.
- **LE MONDE**, « Six mois de guerre en Ukraine en photos », *Le Monde*, 27 août 2022.
- **LHUISSET**, Emeric, « Avec Hors Pistes, une réflexion sur l'image de guerre à l'ère du smartphone », *Centre Pompidou*, 20 décembre 2022.
- **NOCETTI**, Julien, « Guerre de l'information : quatre enseignements du conflit en Ukraine », *INA, La revue des médias*, 24 février 2023.
- **PARTFALIAZ**, « Damon Winter : Un Photographe Peut-Il Vraiment Travailler Avec Un iPhone? », *Partfaliaz*, 20 mai 2011.
- **RAJEHI**, Khalil, AFP, « Massacre de Boutcha : des images satellites contredisent la version russe », *Cnews*, 5 avril 2022.
- **RANDRIANARIMANANA**, Philippe, « Ukraine : la guerre de communication du président Zelensky », *TV5 Monde*, 23 septembre 2022.
- **SIDERIS**, Félicia, « Le massacre de civils à Boutcha, cas d'école de la propagande russe et de la comploosphère », *TF1*, 4 avril 2022.
- **SMART MOBILES**, « Tech / 89 % des photos prises dans le monde sont capturées par le smartphone ! », *Services Mobiles*, 4 avril 2023.
- **TF1**, « Guerre en Ukraine : qui est Dmitri Peskov, le bras droit de Vladimir Poutine ? », *TF1*, 5 avril 2022.
- **VERNER**, Robin, « Une Russe de 19 ans encourt la prison pour avoir critiqué l'invasion de l'Ukraine sur internet », *BFMTV*, 30 janvier 2023.
- **YORK**, Joanna, « "Première guerre TikTok" : comment l'Ukraine combat sur les réseaux sociaux », *France 24*, 24 février 2023.
- **ZABUNYAN**, Dork, « La Syrie en images : de la banalisation de l'horreur à l'horreur du banal », *AOC*, 23 avril 2018.

Audiovisuel

Vidéos :

- **ABOUT PHOTOGRAPHY**, *The Falling Soldier by Robert Capa (1936) Story behind perhaps the most well known war photograph* - <https://www.youtube.com/watch?v=jBF2qCxQG88>
- **ARTE Reportage**, *Ukraine : un photographe dans la guerre* -

<https://www.youtube.com/watch?v=-AILVDfaldo>

- **BFMTV**, Ukraine, la guerre des drones -
<https://www.youtube.com/watch?v=1CQtQ73KWQ&t=991s>
- **LCP**, Ukraine, des photographes dans la guerre -
<https://www.youtube.com/watch?v=1CQtQ73K-WQ&t=1011s>
- **VILLA**, Charles, Ils sauvent des vies sur le front en Ukraine -
<https://www.youtube.com/watch?v=cKSG8RVYV4w>

Podcasts :

- **FRANCE CULTURE**, « Épisode 1/5 : Henri Cartier-Bresson et la révolution de l'instant décisif », 26 juillet 2021- <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/la-culture-change-le-monde/henri-cartier-bresson-et-la-revolution-de-l-instant-decisif-5668089>
- **FRANCE CULTURE**, « Guerre en Ukraine : profusion des images, transformation de la preuve », 10 mai 2023 - <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/esprit-de-justice/guerre-en-ukraine-profusion-des-images-transformation-de-la-preuve-5468288>
- **FRANCE CULTURE**, « Quels rôles jouent les images dans la guerre ? », 14 avril 2022 - <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/la-grande-table-idees/quelle-place-pour-les-images-dans-la-guerre-9336054>

Réseaux sociaux :

-Instagram

- @adrienne_surprenant
- @emerichhuisset
- @guillaumeherbaut
- @lucasbarioulet
- @russian_kremlin
- @_stuck_in_here_
- @veroniquedeviguerie
- @william.keo
- @zelenskiy_official

-TikTok

- @romantrokhymets
- @angelikovtun

Sites internet :

- ADAY, service de veille des médias : <https://aday.fr>
- Carte créée par l'ONG Centre for Information Resilience (CIR) afin d'identifier la provenance des photographies et dans l'optique de se prémunir des fake news : <https://maphub.net/Cen4infoRes/russian-ukraine-monitor>
- Carte mentale, Mathew Brady : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/mathew-brady/>
- Donbass Insider : www.donbass-insider.com
- Définition « figure de style » : https://fr.wikipedia.org/wiki/Figure_de_style
- Définitions des figures de styles : www.lalanguefrancaise.com
- Définition « loi de proximité » : https://fr.wikipedia.org/wiki/Loi_de_proximite
- Expositions : - www.parismusees.paris.fr
- Histoire de l'Ukraine : <http://www.chemin-lumineux.com/2016/12/17/ukraine/>
- Livre de Guillaume Herbaut : www.laboutiquevu.com
- Sélection du TIME, des 100 photos de l'année : <https://time.com/6234958/top-100-photos-2022/>

ANNEXES

CORPUS DE PHOTOGRAPHIES PRINCIPAL

Analyses des images et des photographies présentées dans le corps de la recherche.

Annexe 1 :



Ces deux images sont des captures d'écran réalisées par smartphone à partir de vidéos postées sur le compte Tik Tok d'Angelina Kovtun. L'image de gauche est issue d'une vidéo du 27 janvier 2023 et celle de droite du 5 octobre 2022. Cette étudiante Ukrainienne documente, depuis le début de la guerre, son quotidien sous les bombes. Maitrisant les codes des réseaux sociaux, la « tiktokeuse » et « instagrameuse », partage de courtes vidéos avec du texte en anglais et ukrainien et des musiques tendances. L'orientation de la caméra au format portrait, facilite le visionnage sur un écran de téléphone et permet une identification plus intense. L'étudiante partage ses émotions, réalise des challenges, suit les vidéos « tendance » et raconte son expérience personnelle dans son pays en guerre. Ses vidéos comptabilisent des millions de vues et illustrent pleinement le phénomène de documentation des conflits par l'amateur et le journaliste citoyen. Vivant sur place, sa connaissance des lieux est pointue et ses accès sont plus facilités que pour un journaliste étranger.

Annexe 2 :



Ces deux images sont des captures d'écran réalisées par smartphone à partir de vidéos postées sur le compte Tik Tok de Roman Trokhymets. L'image de gauche est issue d'une vidéo du 24 mai 2023 et celle de droite du 5 février 2023. Ce soldat Ukrainien, contraint de rejoindre la ligne de front au déclenchement de la guerre, partage tout son quotidien, là où les professionnels de l'image ne peuvent pas se rendre. Nous le voyons dans les tranchées, camps de base, sur des tanks, arme à la main et lors de ses entrainements physiques. Généralement le sourire aux lèvres et avec une musique en fond sonore, le soldat documente, par des vidéos filmées en selfie face caméra, en anglais et en ukrainien, son activité. Ses messages sont souvent éloquentes et animés et laissent percevoir une motivation intense du côté des troupes ukrainiennes. Il n'hésite pas à détailler chacune de ses actions et présente des lieux, comme les « trous de combats », auxquels lui seul à accès. Ses vidéos représentent une vitrine de l'armée Ukrainienne pour le monde entier et le soldat est régulièrement invité par les plateaux télévisés ukrainiens pour détailler son avancée.

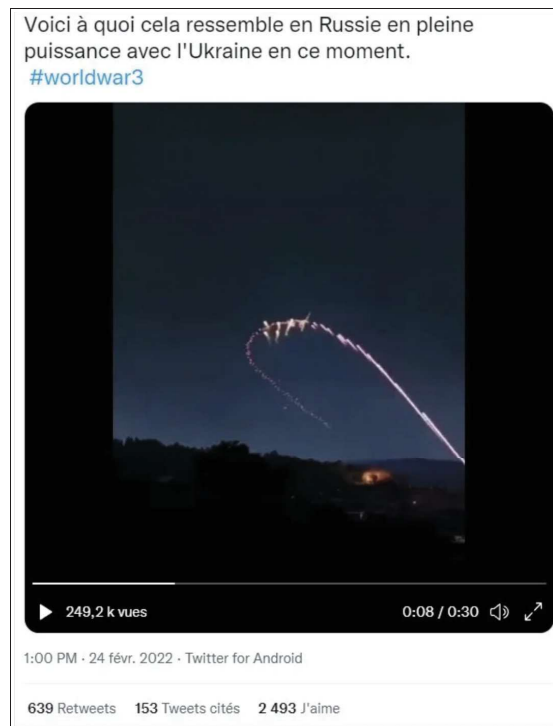
Annexe 3 :



Cette image est une capture d'écran réalisée par smartphone sur le réseau social X (anciennement Twitter) en 2022. Sur la photographie nous voyons une personne accrochant un drapeau russe sur un bâtiment officiel Ukrainien. Cependant, il s'agit d'une dérive de l'utilisation de l'image amateur.

Cette photographie avec la légende expliquant l'action, est erronée. Il ne s'agit pas d'une photo prise en 2022 mais en 2014, lors de l'annexion de la Crimée par les Russes. Cette photographie n'a alors pas de rapport direct, comme elle le sous-entend, avec le conflit en cours en 2022, elle représente des manifestants pro russes attaquant le gouvernorat de Kharkov en Ukraine en 2014. Telle que postée et sans vérification, cette image est une fake news et symbolise les dérives de la photographie amateur et de son large partage.

Annexe 4 :



Cette image est une capture d'écran réalisée à partir d'une vidéo le 24 février 2022 sur le réseau social X (anciennement Twitter). La légende indique qu'il s'agit d'un affrontement aérien entre la Russie et l'Ukraine. En réalité, cette image est tirée du jeu vidéo Arma, un jeu tactique paru en 2013. Enregistrées, puis postées par un amateur, ces images donnent de fausses informations et perturbent la compréhension du conflit, elles constituent un risque majeur et sèment le doute quant à la véracité des autres informations partagées.

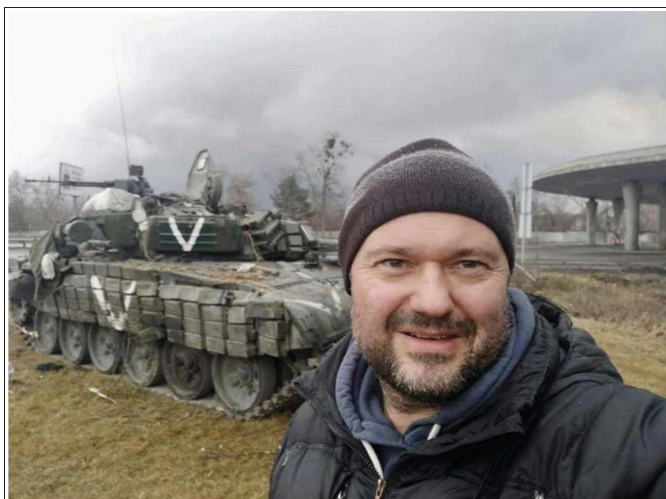
Annexe 5 :



Cette image est un montage de deux photographies satellites prises par la société Maxar Technologies à Boutcha. Celle située sur le dessus date du 28 février 2022 et celle en dessous, du 19 mars 2022. Ce montage est un élément capital dans la compréhension du massacre de Boutcha, nié en bloc par l'armée Russe.

La rue Yablonska est représentée sur les deux photographies, avec un cadrage similaire. Toutefois, dans la photographie du bas, des corps jonchent le sol et témoignent de l'horreur du massacre qui s'est tenu à Boutcha en mars 2022. Le ministère de la défense Russe avait affirmé que les corps avaient été disposés et placés volontairement à ces endroits. Pour autant, la précision de ces images et l'étude de nombreux enquêteurs et médias grâce à ces photos ont révélé l'atrocité réelle du massacre.

Annexe 6 :



La photo de gauche est un selfie posté sur le site internet officiel de suivi du conflit entre l'Ukraine et la Russie, *War.Ukraine*. Administrée par l'ONG Brand Ukraine, en coopération avec le Ministère des affaires étrangères de l'Ukraine, cette page internet trace, en neuf langues, les actualités du conflit.

L'image de droite est une capture d'écran du compte Twitter Ukraine Daily, le 2 avril 2022 et rassemble trois photos prises par Oleksandr Zahorodnyi.

Ce journaliste de la chaîne d'informations Ukrainienne TSN a vu les contours de son métier se redessiner sous l'invasion Russe. Le professionnel de l'information a délaissé les plateaux télévisés afin de documenter à l'aide de son smartphone, durant onze jours, la vie sous les bombes proche de son lieu d'habitation, Hosmotmel.

A l'aide de son téléphone, il présente des scènes d'horreur, des pillards russes en action et des photos d'avions endommagés par les occupants.

Annexe 7 :



Sur cette photographie de Fadel Senna, photographe pour l'Agence France Presse (AFP), prise le 5 avril 2022, nous constatons des familles qui attendent sur les quais de la gare centrale de Kramatorsk, dans l'est de l'Ukraine, afin de fuir de la ville. Comparée à des clichés de 1939-1940 lors du début de la seconde guerre mondiale et de l'exode des parisiens, cette photographie, montrant des centaines d'Ukrainiens amassés sur un quai de gare traduit l'urgence de quitter les lieux. Foule extrêmement compacte, temps gris, l'accumulation et l'addition des personnes, les unes à côté des autres de tous âges, reflète une situation extrême qui mobilise tout le pays et qu'il faut fuir sans faute. Le spectateur saisit l'importance de l'exode sous les bombardements ennemis et comprend également que la place dans les trains se fera rare, condamnant de nombreuses personnes à rester sur place.

Annexe 8 :



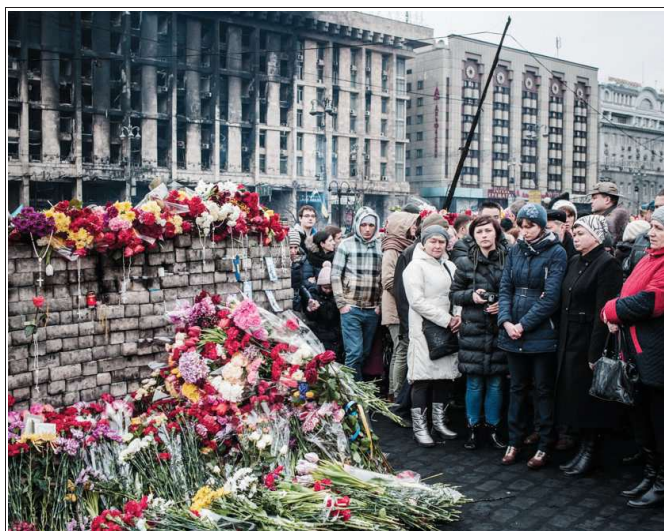
Prise par Finbarr O'reilly pour le New York Times, cette photographie est légendée : « Une femme se recueille à Kiev, devant les portraits de soldats morts du régiment d'Azov ». Ici, le texte permet d'obtenir des précisions sur le lieu et l'origine des soldats décédés. Toutefois, les signes présents sur la photographie suffisent pour tout lecteur ayant connaissance du conflit en Ukraine, à faire écho à cette guerre. En arrière-plan, les panneaux de l'exposition jaunes et bleus, nous amènent directement en Ukraine. Les photos affichées sur ces panneaux sont floues mais restent identifiables en tant que portraits, laissant entendre qu'il s'agit d'une exposition en l'honneur de personnes décédées. Puis au premier plan, la tenue sombre de la jeune fille contrastant avec les roses roses enserrées dans ses bras et ses yeux bleus brillant de tristesse, invitent à penser qu'il s'agit d'un drame. Par le jeune âge de la fille, son attitude et la saturation froide des couleurs de l'image, le lecteur n'étant pas en faveur de l'action Russe, peut s'approprier directement la souffrance, s'identifiant à cette personne et s'accaparant de fait, la souffrance du peuple Ukrainien.

Annexe 9 :



Cette photographie de Sergei Supinsky, pour l'AFP, prise à Borodianka, dans la région de Kiev, le 17 avril 2022, est une allusion au conflit en Ukraine. Même sans légende particulière, le lecteur au fait de l'actualité, comprend instantanément qu'il s'agit de ce conflit. Le drapeau Ukrainien volant au vent aux couleurs contrastantes avec tout l'ensemble, sombre, de l'image indique immédiatement dans quel pays elle a été saisie. Puis, les bâtiments détruits et incendiés sur les côtés de l'image tendent à représenter la violence des bombardements et de la guerre actuelle. La guerre n'est pas évoquée frontalement par des cadavres, des combats, des tranchés ou encore des armes. Toutefois, chaque signe, ici, présent fait allusion au conflit. Le drapeau Ukrainien en est le principal. L'intensité de la guerre étant telle et s'étend si largement, que l'actualité toute entière du pays se résume à ce conflit, le drapeau bleu et jaune étant devenu une référence.

Annexe 10 :



Prise par Guillaume Herbaut pour l'Agence Vu', le 23 février 2014 sur la place de l'indépendance à Kiev, cette photographie fait écho aux scènes de 2022. Nous observons un groupe de personnes se recueillant devant un parterre de fleurs en hommage aux manifestants tués durant les affrontements avec les forces de l'ordre. Les couleurs sont froides, tout comme la météo, en témoignent les tenues chaudes que portent les protagonistes. Les visages sont fermés et les teints pâles.

Annexe 11 :



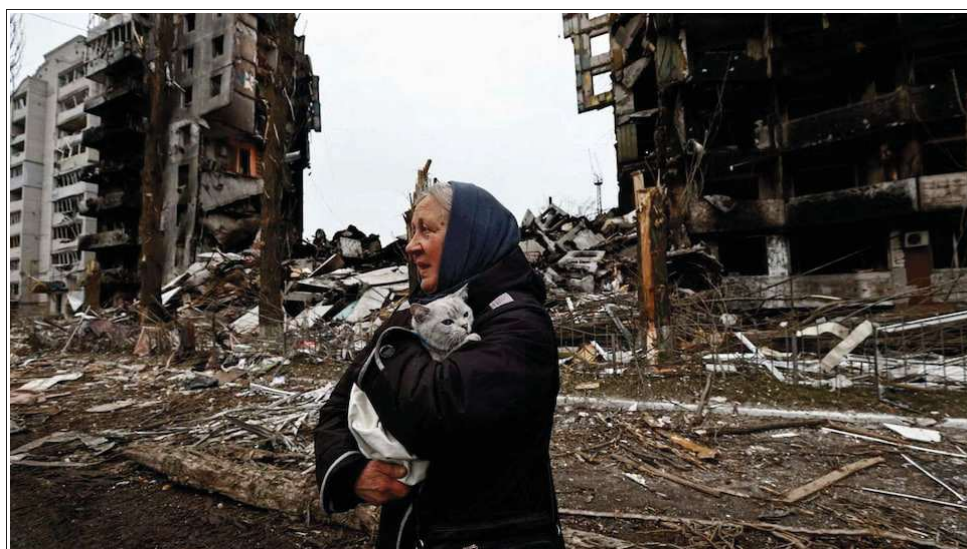
Cette image, faite dans le corps du mémoire, écho à celle ci-dessus. Elle a été prise par Dimitar Dilkov de l'AFP, le 24 février 2023. La composition est similaire. Nous apercevons des personnes se recueillant dans un cimetière, sous une température froide et un ciel gris, devant un parterre de fleurs. Exactement neuf ans séparent ces photos. Pourtant, nous y distinguons la même chose ; des destructions massives et des proches endeuillés venus apporter des fleurs pour se recueillir.

Annexe 12 :



Cette photographie est une juxtaposition de deux images satellites produite par Maxar et relayées sur Google Earth. Cet assemblage d'une photo de la ville de Soledar en Ukraine en 2020 (à gauche) et du même terrain en 2023 (à droite), est représentatif des dégâts causés par la guerre. Le lecteur constate alors directement, par ce montage, quels effets matériels produisent les frappes Russes sur le territoire Ukrainien. La vue aérienne, permet une prise de hauteur physique, rarement diffusée dans la presse, et permettant une remise en contexte global ainsi qu'une relativisation entre les propos soutenus par le gouvernement Russe – euphémisant toujours les détériorations - et les dégâts visibles. La principale similarité soulevée par cette comparaison est le terrain, qui est le même. Mais la réalité n'en reste pas moins différente selon la période de la photo avec, sur celle de 2023, une destruction massive des habitations et des terres liées aux bombardements.

Annexe 13 :



Zohra Bensemra, photographe pour Reuters, est à l'origine de ce cliché pris en 2022 à Borodianka. Ici, la photographe est présente devant une barre d'immeubles, détruite verticalement. En premier plan, une dame, au visage apeuré tient son chat emmitouflé. Tout laisse à penser qu'il s'agit d'une personne délogée de son appartement dont les décombres se situent au second plan, désormais livrée à elle même, dans ce pays de ruines. Pourtant, l'objet même qui a créé cette situation : la bombe, ou tout autre arme de destruction massive, n'est pas présente sur l'image, et l'action n'est pas en train de se dérouler. Il s'agit d'une référence aux bombardements qui se tiennent en Ukraine. Cela permet, cependant de marquer émotionnellement le lecteur en le sensibilisant sur l'intensité des frappes russes, et notamment « l'après ». Soit parce qu'il en était impossible ou bien volontairement, l'omission voulue de la scène du bombardement ne minimise pas pour autant la réception de l'image, la transformant en une compassion de « l'après » - après le passage des bombes, de l'horreur, de la mort – dans une réalité du présent – la survie.

Annexe 14 :



Rodrigo Abd, photojournaliste pour l'Associated Press, a immortalisé la « main d'une personne dans une fosse commune à Boutcha », en banlieue de Kiev en 2022. L'image est simple de composition, la main est entourée de terre. Seul l'ongle du pouce de couleur bleutée et la position de la main retournée, paume vers le ciel - selon l'orientation de l'image - laisse supposer qu'il s'agit d'une personne sans vie. La légende de la photo énoncée précédemment le confirme également. Ici, aucune trace de sang, de blessure, d'armes, ou d'une quelconque forme de douleur. La mort est euphémisée, symbolisée, et représentée par cette main anonyme. Le photographe en appelle à la sensibilité des lecteurs ainsi qu'à leur déduction. Voyant la main recouverte de terre ainsi que la légende mentionnant « fosse commune », le spectateur comprend que l'étendue des massacres

humains est intense au point de ne plus pouvoir assurer les enterrements individuels. De fait, les frappes russes apparaissent comme violemment meurtrières en éliminant un nombre incalculable de personnes, ne permettant plus de les identifier et de leur donner une sépulture digne.

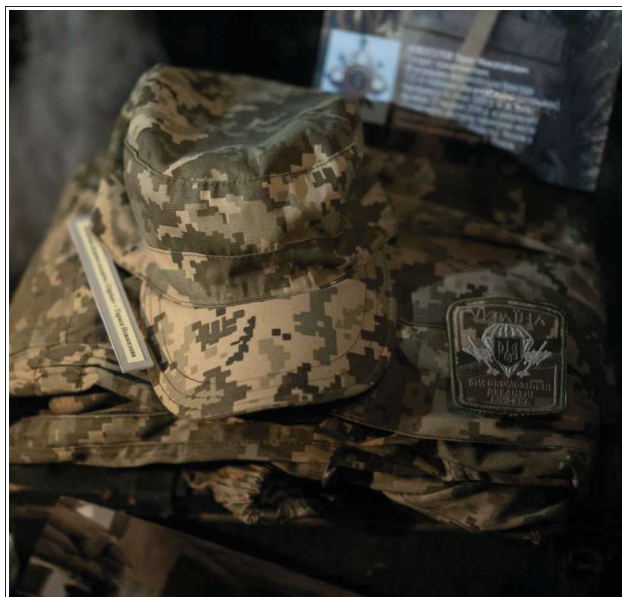
Annexe 15 :



Cette photographie a été prise en Ukraine, à Mykolaiv, le 14 mars 2022, par Guillaume Herbaut de l'agence Vu', représente une rocket qui n'a pas explosée devant un immeuble. Plantée dans le sol, encore intacte, l'engin est aux côtés d'un adolescent, à l'accoutrement plutôt moderne, portant des baskets et un survêtement, passant un coup de téléphone. La rocket a atterri devant l'immeuble, non dessus, n'a pas explosé, ne provoquant donc aucune dégradation. De plus, le coup de téléphone du jeune homme invite à penser qu'il est en train de la signaler afin, que ce dernier soit neutralisé avant une potentielle future explosion.

Pour le lecteur, ne souhaitant pas faire perdurer la guerre ni continuer les combats, ce cliché apparaît également comme une image satirique, révélant l'absurdité des échanges de bombardements et plongeants les habitants – dont ce jeune garçon – dans une réalité d'intense horreur qu'il ne devrait jamais avoir à connaître, ni côtoyer.

Annexe 16 :



Prise par Chloé Sharrock pour l'agence Myop le 22 novembre 2022, nous voyons ici les détails d'un «équipement militaire, d'un Ukrainien décédé lors de la guerre contre la Russie en 2014 dans le Donbass et exposé au musée de l'Armée ». Au-delà de l'aspect historique auquel renvoie la date de « 2014 » faisant écho à un début des combats bien antérieurs que ceux de 2022, ici, nous nous intéresserons à la juxtaposition des éléments permettant la représentation imagée du soldat de guerre. Képi, bande patronymique, insigne et treillis, tous ces éléments sont ceux portés par le soldat au combat. Tous présents sur lui au moment de l'assaut, ils représentent un rapport de causalité entre la guerre et la mort. Exposés dans un musée, sous vitrine, et soigneusement pliés, ils sont témoins du puissant contraste de la situation qui a pu les mener à cet emplacement. Par cette représentation, le spectateur fait le lien entre l'équipement et le combat puis, se représente avec aisance, cet uniforme porté par le combattant, sous le feu, dans la poussière, les intempéries et des conditions extrêmes de survie.

Annexe 17 :



Cette photographie a été prise par Adrienne Surprenant de l'agence Myop, à Izioum, en Ukraine en 2022. Elle représente le jardin d'une habitation. Un rayon de soleil perçant le haut de l'image annonce la fin de la journée, un soleil couchant et l'arrivée de l'obscurité de la nuit. Cette ambiance sombre est perpétuée par l'image des croix en bois apposées au mur à droite de l'image. Dans l'arrière-plan, les objets ménagers, comme la machine à laver, laissent à croire que nous sommes dans la maison d'un particulier car ils symbolisent le milieu domestique. Les croix sur le mur métaphorisent la mort, le fait qu'elles soient présentes sur le côté, comme adossées au mur de la maison, représentent l'entrée de la mort dans les foyers. « Lorsque la mort frappe à la porte », c'est ce que peut déduire l'observateur, à la lecture de cette métaphore visuelle. Seul le contexte de cette image, sa légende, permettent de concevoir qu'il s'agit, en réalité, de l'habitation d'un membre du personnel, Vitaly Borovy, 55 ans, travaillant pour une entreprise de pompes funèbres et étant responsable de la confection des croix en bois pour le charnier de la forêt de Shakespeare.

Annexe 18 :



Cette photographie, d'Adrienne Surprenant, a été prise le 28 décembre 2022 à Vasykiv en Ukraine. Sans contexte, il est difficile d'analyser le sujet de cette photographie. Or, inscrite dans une série de photos faites pendant la guerre en Ukraine par la photographe, nous déchiffrons déjà, qu'il s'agit d'une personne vivant sous l'emprise Russe dans son pays. Puis, la longue description de l'image indique : « Tatiana vit avec son mari Oleksander dans les Mobil-homes, depuis début

septembre, quand ils ont fui Vovchansk, dans l'oblast de Kharkiv, à quelques kilomètres de la frontière russe. Elle tient un mouchoir pour essuyer ses larmes.[...] Ils voulaient partir, mais ne pouvaient que passer par la Russie, [...] « Ici, on a tout ce dont on a besoin, mais on a plus l'envie de vivre, on ne veut rien de tout cela. » confie Tatiana, les larmes aux yeux. [...]». Dès lecture de cette légende, la métaphore, entre ce qui est représenté sur l'image et la mort, l'emprise Russe, se révèle. Ses mains, jointes, fermées de façon appliquée, emprisonnent un mouchoir blanc. Le mouchoir de couleur blanche symbolise la paix, l'envie d'évasion, d'une sortie de la guerre et d'un arrêt de l'horreur. Pour autant, les mains l'enserrant, prennent la place de la Russie, de son oppression et intimidation permanente. Leur taille face au mouchoir imagent, pour le lecteur, le poids mondial et géographique de la Russie face à celui de l'Ukraine.

Annexe 19 :



Ce cliché pris par Adrienne Surprenant représente des « ouvriers attendant de pouvoir creuser sur le site d'une fosse commune où 446 personnes ont été enterrées pendant l'occupation russe ». Réalisée à Izyum, en Ukraine, le 16 septembre 2022, cette photographie met en image « une répétition » de personnes. Elles sont toutes habillées, d'un tablier de protection bleu, d'un casque, de masques et de lunettes. Seules les différences de couleurs des chaussures pour certains et des masques marquent l'authenticité qui se cache derrière chaque « uniforme ». Ici, par cet accoutrement, la répétition exclut la singularité de l'être humain. Mais, ce grand nombre de personnes, venues pour enterrer leurs concitoyens décédés sous les bombardements témoigne, spécifiquement, de l'intensité des combats ainsi que de la mortalité extrême. Cette répétition suggère des éléments nombreux, car on ne peut voir la fin du groupe de personnes à l'arrière plan.

Annexe 20 :



Prise par Guillaume Herbaut pour l'agence Vu', le 21 mars 2022, cette photographie met en image la destruction du centre commercial Retroville de Kiev par une rocket russe causant la mort de huit personnes. Ici, le lecteur constate les dégâts causés par les bombardements et l'attaque ennemie. Face à cette destruction massive, l'image ne met pas en mot la description des ruines, mais invite le lecteur, soit en faisant appel à son empathie, à susciter un sentiment un désarroi, soit, pour celui qui soutient l'offensive Russe, à prouver la réussite d'une mission et des exploits accomplis par l'armée.

Annexe 21 :



Lauréate du premier prix du Wolrd Press Photo, image iconique de la sélection des 100 photos du

Time, cette photographie capturée par Evgeniy Maloletka, un photographe ukrainien, est une icône par ce qu'elle donne à voir de cette guerre. Au troisième plan, un immeuble dégageant encore une fumée indique des bombardements récents. Au second plan l'immeuble dévasté, ravagé par les bombes et le souffle des explosions, est détruit, inhabitable et tombe en ruine. Autour de celui-là et au sol, les arbres sans végétation, dressent un tableau noir, et témoignent de l'impossibilité de tenir en vie. Finalement, au premier plan, une femme pâle, ensanglantée, au visage blafard, le ventre rond, est évacuée par cinq hommes, pour certains équipés de gilets pare-balles, sur un brancard. Sur fond de gravats fumants, elle est allongée sur un drap représentant une forme de fraise géante, ce qui tranche avec les arbres morts et les façades éventrées à l'arrière.

Les procédés de construction de l'image sont plutôt simples, l'image est en couleur, son cadrage est assez commun - sujet au centre - sans flou particulier ni jeu de luminosité. Pourtant, la photo rassemble tout ce qui traduit de l'actualité du peuple Ukrainien dans ce conflit et peut devenir alors un symbole puissant de ce désastre. Pour autant, la légende de l'image et l'explication du contexte par le photographe apporte une dimension nouvelle et renforce le caractère iconique. La scène se tient environ deux semaines après le début de la guerre. L'explication de celle-ci nous apprend qu'il s'agit, en réalité, d'Iryna Kalinina, enceinte, évacuée de la maternité de Marioupol. Son enfant est mort-né suite à cette explosion et elle, décèdera trente minutes plus tard. Ce récit glaçant, possible grâce à la juxtaposition du texte et de l'image forme un ensemble symbolique, que Pierce définirait comme « index ». Cette paire, image et légende, forme une proposition d'index informationnel crucial pour définir le symbole. La symbolique de cette image se base alors sur ce qu'elle représente : l'horreur de la guerre, mais également sur ce qu'elle sous-entend. La mort de cet enfant, à peine né à cause des bombardements, traduit symboliquement les absurdités de la guerre et laisse l'empreinte d'une mort entravant, à tout prix, toute forme de vie.

Annexe 22 :



Cette photographie de Laurence Geai représente, un homme faisant ses adieux à sa mère, sa femme et sa fille de trois mois à Odessa, le 3 mars 2022. Elle a été republiée notamment dans l'article du *Monde* : *Six mois de guerre en Ukraine en photos*¹⁴⁹. Isolée du flux d'informations pour dresser un premier retour sur la guerre en cours, cette image est devenue symbolique par le moment qu'elle a capturé mais, également et surtout, pour son esthétique qui la distingue des autres images du même sujet. Le lecteur vit le moment, le départ est imminent. Les regards désespérés des trois femmes qui fixent l'homme, sont poignants de sincérité et de douleur. Le reflet de la vitre, caractéristique esthétique majeure de l'image, laisse apercevoir un quai vide derrière l'homme forcé de rester pour combattre. Une symbolique forte qui renvoie à la douleur de l'abandon forcé et de la confrontation à la solitude, peut-être, éternelle. Enfin, la main sur la vitre en guise de retenue, de dernier contact séparé par le froid d'une vitre glaciale, incassable mais transparente, permet de voir toute la douleur qui l'envahit. À quelques secondes près, (un détail, un regard, la main, le quai) le message aurait pu être différent. Cette photo, capturée à l'instant même où tous les signes étaient alignés traduit, par une esthétique forte, l'un des moments cruciaux et « iconiques », du début de la guerre en Ukraine : l'exode forcé des populations et la condamnation des hommes au combat. En ceci, et à la suite des nombreuses reprises et publications, cette photographie tend à devenir une icône du conflit en Ukraine.

Annexe 23 :



149 Service photo du journal Le Monde « Six mois de guerre en Ukraine en photos », *Le Monde*, 27 août 2022.

Cette autre photographie d'Evgeniy Maloletka pour l'Associated Press, a été réalisée le 11 mars 2022, à Marioupol en Ukraine. Contredisant la notion du photographe comme professionnel de « l'après-coup », prise au moment décisif, cette photographie illustre parfaitement le paradoxe de la beauté de la guerre : elle est un coup d'œil immanent et transperçant. Saisie en pleine action, au moment même de l'explosion, l'image, par ses atouts spectaculaires revêt, tristement, des caractéristiques esthétiques fortes. Le contraste des couleurs en est l'une des plus saisissante. Tout est noir et gris, et l'impact provoqué par les affrontements, vient briser tout sentiment de quiétude, apporté par la sombre couleur du ciel, semblant tapisser la ville et les bâtiments. De plus, aucune forme de vie humaine, ou animale n'est visible sur l'image et cet éclat rouge orangé, provoqué par l'explosion vient pourtant trancher et anéantir l'existence de toute forme de vie éventuelle. La taille du souffle, des flammes et de la fumée commençant à apparaître ainsi que le vol des débris sur le côté gauche de l'image, semblent faire entendre le fracas dans lequel cette bombe a explosé. Ici, l'image devient envoûtante par ce qu'elle représente, mais surtout la façon dont elle le fait. La dimension esthétique est flagrante laissant le spectateur dans une alliance de ressentis : compassion pour les Ukrainiens et conscience de la puissance des frappes Russes. Par sa symbolique, cette photo a fait l'objet de nombreuses publications dans la presse, notamment à l'international.

Annexe 24 :



Sur cette image de Lucas Barioulet pour *Le Monde*, des employés du musée national Andrei Cheptytsky à Lviv descendent, le 7 mars 2022, un fragment d'une iconostase afin de le mettre à

l'abri des bombardements. D'abord cette image est puissante car ce musée accueillant la plus riche collection d'icônes du pays depuis son ouverture en 1991, n'a jamais été vidé. Cette photographie capture alors un moment extra-ordinaire, jamais produit et qui s'inscrit de fait dans l'histoire du lieu et de la période. Ensuite, ici fond et forme sont travaillés et renvoient à un symbole métaphorique extrêmement puissant qui est celui de la « descente » de la culture. En descendant les marches, les employés vont masquer, protéger, abriter l'œuvre d'art et de fait la rendre invisible. Cela renvoie à la façon dont la guerre, sa violence et ses bombes, réduit et écrase toute autre forme de vie que celle de la souffrance, ne laissant plus aucune place à la culture, l'art et l'histoire. Pour tout ce qu'elle représente et les réceptions dont elle a déjà fait l'épreuve, cette image s'inscrit dans l'histoire culturelle du pays et renvoie à la substitution de la dimension culturelle par celle belliqueuse.

Annexe 25 :



Prise par le photographe Guillaume Herbaut de l'agence Vu' pour Le Monde, cette image illustre une forme particulière de la puissance ukrainienne représentant l'engagement des populations dans le conflit. Il s'agit d'une file de civils ukrainiens participant volontairement à un entraînement militaire organisé par l'armée à Kiev. Cette photographie a été prise le 5 février 2022, soit quelques jours avant l'invasion Russe. Alors, le rayonnement de cette image illustre la volonté Ukrainienne de montrer la préparation au conflit, la mobilisation des civils et le rassemblement des populations ukrainienne pour se défendre. Le but de cette image, allant pleinement dans le sens du gouvernement Ukrainien est avant tout d'expliquer que l'armée est prête de son côté et s'affaire à préparer les civils en indiquant que tout le pays est impacté et déterminé à se soulever.

Annexe 26 :



Cette autre image, prise dans la région de Riazan en Russie en octobre 2022 par Zvezdanews, une chaîne de télévision nationale illustre les techniques de communication du Kremlin. Sur la photographie, au centre, Vladimir Poutine est en pleine visite d'un centre de formation pour conscrits mobilisés. Iconiquement, son long manteau noir contraste pleinement avec le kaki des habillements et équipements militaires, faisant ressortir la figure présidentielle. L'illustration du déplacement du président au contact de ses troupes, qu'il a ordonné d'envoyer combattre, est un moyen pour l'état d'affirmer ses positions, d'exposer la puissance de ses préparations et d'annoncer que l'entièreté du combat en vigueur est soutenue par la figure présidentielle qui se déplace physiquement afin de soutenir ses combattants. Vladimir Poutine tient dans son bras droit des lunettes de protection balistique, obligatoires à porter sur un pas de tir, et laissent donc supputer qu'il vient d'assister à une démonstration de tirs par les soldats. Cela invite à croire que les armements, supervisés par le président lui-même, sont au point techniquement et qu'ils ne laissent aucune place à une quelconque faille de faiblesse.

Annexe 27 :



Cette photographie, prise par la section photographique de la présidence ukrainienne met en scène Volodymyr Zelensky déambulant dans la ville de Boutcha, victime d'un des plus gros massacres depuis le début de la guerre. La légende apprend que lors de ce déplacement il visite le centre d'aide humanitaire et s'entretient avec les résidents locaux. Il prend la parole face aux médias internationaux et ukrainiens au cours de la journée affirmant « *Il est très important pour nous que des journalistes soient ici. Nous voulons que vous montriez au monde ce qu'il s'est passé, ce qu'a fait l'armée russe* ». Ceci est la preuve que, face au déni Russe, à ce moment, la communication est nécessaire et voulue par le président tout comme la présence des photographes permettant de mettre en image le massacre afin de servir d'élément de preuve et de rétablir la vérité. La tenue du président sur cette image est à souligner. Habillé de kaki, il porte une veste militaire, un pantalon cargo à poche et un gilet par balle. Ici, le président ne semble pas vouloir faire marque de distinction mais au contraire, preuve d'insertion dans ce que traverse son pays. Il incarne un personnage de terrain, se fondant dans l'habillement et sur les lieux de ceux qui tentent de protéger coûte que coûte le pays. Entouré d'une petite dizaine d'hommes, tous, même non militaires, sont vêtus d'habits qui rappellent l'uniforme et les soldats l'accompagnant sont eux, en tenue de combats avec des casques lourds, des armes qu'ils portent en position « patrouille basse » prêtes à être employées et leurs chargeurs approvisionnés. Ici, alors qu'il se rend sur les lieux d'un massacre, la figure présidentielle veut construire l'image d'un président allant au contact des populations, tentant de constater des faits pour les relayer et prêt à ne pas se laisser abattre par les événements.



Ce montage rassemble des captures d'écran de différentes Unes de journaux français, du 5 mars 2022. De gauche à droite ; La voix du nord, Nice-matin, Midi Libre, Sud Ouest, L'est Républicain, Le Monde. Toutes ces Unes utilisent la même photographie d'illustration. Il s'agit d'une image prise le 4 mars, suite à la menace d'explosion de la centrale nucléaire de Zaporijia. Cette photographie est tirée d'une vidéo de caméra de surveillance de la centrale. Elle donne une réelle impression de bombardement. Or, il s'agit en réalité d'une fusée éclairante. Une attaque a bien eu lieu mais pas directement sur la centrale, seulement à quelques mètres des réacteurs. La multiplication de la reprise de cette photographie en unes des médias interroge fortement la sur-sollicitation des spectateurs à l'actualité et leur exposition permanente aux images « chocs », pouvant, au détriment de la réalité, semer un doute constant.

CORPUS DE PHOTOGRAPHIES PÉRIPHÉRIQUE

Annexe 29 :



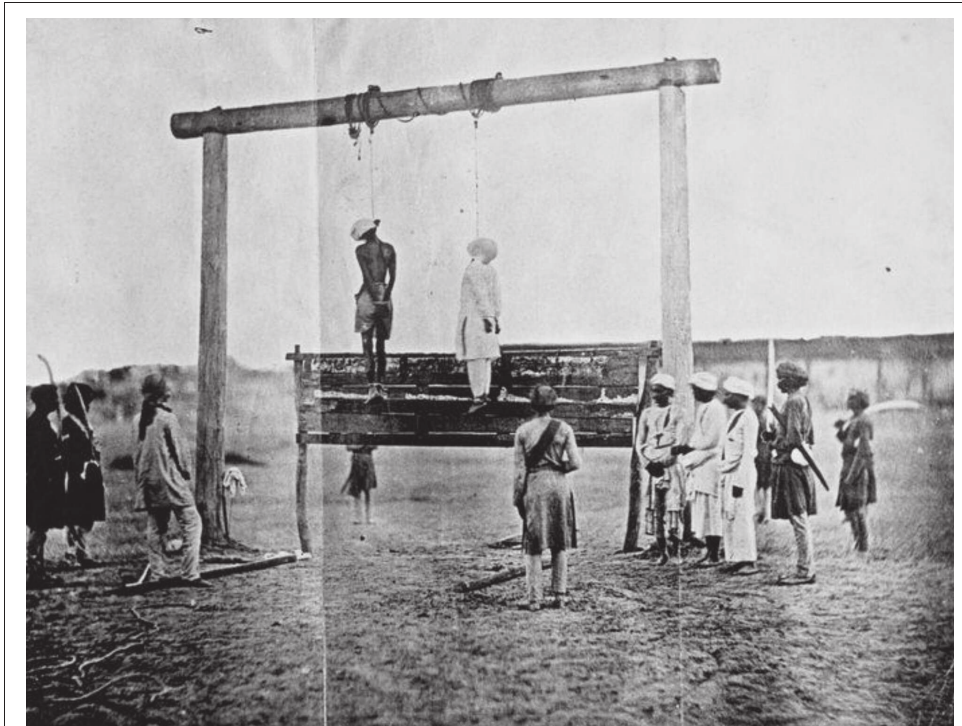
Le Point de vue du Gras est la première photographie (ou héliographie : littéralement « écriture par le soleil » ou « gravure par la lumière ») permanente réussie et connue de l'histoire de la photographie, prise par l'inventeur français Nicéphore Niépce en 1827 dans sa maison de Saint-Loup-de-Vareennes près de Chalon-sur-Saône en Saône-et-Loire.

Annexe 30 :



La vallée de l'ombre de la mort, le 23 avril 1855 durant la guerre de Crimée à Sébastopol. Photographie : Roger Fenton

Annexe 31 :



« Exécution par pendaison de deux mutins indiens, sous les yeux d'une petite foule de militaires », 1858. Photographe : Felice Béato

Annexe 32 :



Mort d'un soldat républicain, 1936. Photographe : Robert Capa

Annexe 33 :



THE KODAK CAMERA.

“You press the button, -
- - - we do the rest.”

The only camera that anybody can use
without instructions. Send for the Primer,
free.

The Kodak is for sale by all Photo stock dealers.

The Eastman Dry Plate and Film Co.,

Price \$25.00—Loaded for 100 Pictures. ROCHESTER, N. Y.

A full line Eastman's goods always in stock at LOEBER BROS., 111 Nassau
Street, New York.

*Publicité pour le premier appareil photo kodak : « you press the
button, we do the rest », 1889.*

Annexe 34 :



Annexe 35 :



Volodymyr Zelensky et Emmanuel Macron le 16 juin 2022 au palais Mariinsky à Kiev. Photographe : Ludovic Marin / POOL / AFP

Annexe 36 :



La table qui séparait Vladimir Poutine et Emmanuel Macron lors de leur rencontre à Moscou le 7 février 2022. Photographe : AP/SIPA

Annexe 37 :



Une du journal Le Miroir, n° 109 du 26 décembre 1915. Russe et Français au poteau dans un camp de prisonniers en Allemagne.

Cf. phrase au dessus de la photographie « Le Miroir paie n'importe quel prix les documents photographiques relatifs à la guerre, présentant un intérêt particulier ».

Annexe 38 :



Photographie d'une partie de l'exposition d'Emeric Lhuisset au Centre Pompidou lors du festival Hors Pistes le 18 février 2023. Photographe : Lily Chavance

Annexe 39 :



Photographie d'une partie de l'exposition de Guillaume Herbaut dans la galerie de l'agence Vu' le 18 novembre 2022. Photographe : Lily Chavance

CORPUS ENTRETIENS

Re transcription des entretiens menés avec cinq professionnels de l'image.

Entretien n° 1 : Emeric Lhuisset, artiste plasticien, 40 ans, le 17 juillet 2023, à son atelier dans le 20ème arrondissement de Paris.

Comment vous présentez-vous ?

Tout dépend face à qui. Si, toutefois, je devais mettre un mot sur ma pratique, je dirais artiste plasticien. Sur une zone de guerre je me présente comme photographe car l'artiste n'existe normalement pas ou n'y travaille habituellement pas. À cet endroit, je préfère me présenter comme photographe, la légitimité est davantage établie sur ces terrains et cela simplifie la relation.

Quelles ont été vos motivations pour traiter la guerre ?

J'ai grandi en banlieue parisienne, dans le 91, il n'y avait pas de centre d'art à côté de chez moi, je n'ai pas beaucoup été baigné dans ce domaine. Les premières œuvres que j'ai découvert, c'était à l'école, dans les livres d'histoire. Il s'agissait d'œuvres liées à l'histoire et souvent à la guerre.

Cela a alors influencé ma perception de l'art. De plus, petit je me rendais régulièrement chez ma grand mère qui avait conservé les livres d'histoire géographie de son enfance. En lisant ces livres, je me suis aperçu que les récits des événements que moi j'apprenais à l'école, à propos des mêmes événements, divergeaient complètement. Je me suis alors rendu compte très jeune que l'histoire représentait une multitude de récits et qu'ils changeaient en fonction des périodes, des zones politiques et géographiques. C'est quelque chose qui m'a fasciné et rapidement donné envie de comprendre ce qu'il c'était vraiment passé et pourquoi. Aujourd'hui, c'est devenu mon travail. Je vais dans les lieux où l'histoire se fait, pas spécifiquement la guerre. Je suis témoin de l'histoire en construction et tente d'en ramener quelque chose.

Comment s'organise votre pratique en tant qu'artiste ?

Je travaille aujourd'hui avec une double perspective. Celle de l'immédiateté, qui montre un événement un peu masqué ou une prise de recul qui tente de déconstruire des idées ou une propagande sur un événement largement médiatisé. J'essaye de donner à voir les choses de la manière la plus sincère possible. Je ne parle pas d'objectivité car je pense que c'est un leurre. Quel que soit son statut, photographe, journaliste, artiste on ne peut pas être objectif. Nous partons toujours de quelque part. Je préfère parler davantage de sincérité.

Puis, en plus de l'immédiateté, j'essaye également d'inscrire mon travail dans un temps plus long. C'est une responsabilité que nous avons en tant qu'artiste, ce que l'on produit aujourd'hui est une trace de ce que l'on va laisser demain comme témoignage de notre époque. Dans cent ans, cent cinquante ans, lorsque l'on regardera notre époque, nous verrons ce que nous aurons choisi de

laisser. L'idée est de laisser le moins possible de manipulation de l'histoire, tout en offrant un témoignage de notre époque.

Comment avez-vous choisi d'aller en Ukraine?

Fin 2013 je n'y avais jamais mis les pieds. Je ne portais pas une attention particulière à ce pays. Puis les manifestations sur Maïdan à Kiev ont commencé. J'étais à Paris à ce moment-là, je suivais de loin dans la presse ce qu'il s'y passait. Puis, il y a eu les premiers morts par balles. J'ai donc pris la mesure de l'événement et vu qu'il ne s'agissait pas que de simples manifestations. Dès lors, j'ai voulu comprendre et ai commencé mes recherches. J'ai tout de suite constaté qu'entre les médias pro-russes et ceux pro-occidentaux, les versions étaient totalement divergentes. Il ne s'agissait pas seulement de deux perspectives différentes sur un même sujet, j'avais l'impression que nous parlions de deux sujets radicalement différents.

J'ai donc décidé d'y aller. Je suis arrivé en Ukraine le jour où Viktor Ianoukovitch, l'ancien président, a fuit le pays. Depuis, je n'ai pas compté, mais j'y suis retourné de nombreuses fois. Depuis le conflit de 2022 j'y suis allé dès le début, en mars, et je vais y retourner prochainement.

Comment préparez-vous vos sujets ? Laissez-vous place au hasard une fois sur place ?

Dans les projets que je mène, j'ai des protocoles d'action très clairs. Malgré cela, beaucoup de choses se décident sur place et peuvent évoluer.

Les protocoles dont je parle, ne signifient pas que j'ai connaissance en amont des images que je vais faire. Je connais la forme du résultat que je souhaite produire, mais son contenu dépend de beaucoup de facteurs.

Quand je suis arrivé sur Maïdan en 2014, j'ai voulu capturer ce moment de latence où pendant quelques jours, il n'y avait plus de président et où le pays était sous contrôle de la population. J'ai donc eu cette idée du portrait et des questionnaires. Je réalisais des portraits des gens que je voulais photographier, afin d'avoir leur regard, leur attitude et le questionnaire donnait à voir leur attentes, craintes et espoirs. J'ai cherché longtemps un fond, pour les photographies, qui soit visuellement neutre et symboliquement fort. Je ne savais pas à l'avance ce que j'allais trouver sur place. J'ai finalement choisi les portes en taule calcinée qui fermaient l'accès à l'hôtel de ville, c'est un lieu que je n'aurais pas pu prévoir à l'avance.

Je savais que je voulais faire cent portraits pour avoir un échantillon assez représentatif de Maïdan et aussi en référence à la centurie céleste (surnom donné à ce moment là aux cent morts qu'on avait sur Maïdan). Mais je ne savais pas qui allait être photographié, comment, etc.

Une des rares choses que j'avais prévu à l'avance était le livre, imprimé sur papier journal, que je voulais réaliser. Ce qui m'intéressait dans le choix de ce papier était de faire référence aux médias. Contrairement aux journaux, ici, je donnais directement la parole aux gens pour déconstruire la propagande. L'idée n'était pas d'être d'accord ou non avec ces personnes mais de

lire directement leur parole. Pour moi, c'était un bon moyen pour déconstruire la propagande autour de cet événement.

Comment choisissez-vous vos thèmes de travail ? Pourquoi montrer une chose plutôt qu'une autre ?

Je suis libre de faire les sujets que je veux. Il m'arrive parfois de faire quelques commandes. Mais les seules que j'accepte sont celles où l'on me laisse carte blanche.

Pour les sujets, je prends ce qui m'intéresse et me tiens à cœur. Concernant mon projet pour le centre Pompidou en mars 2022, je l'ai fait car beaucoup de gens que j'ai rencontré pendant Maïdan ont créé des groupes de résistants et m'ont convié à m'intéresser à ce domaine. J'ai été très impressionné par la capacité de résilience de la population ukrainienne et de sa mobilisation. L'exposition à Pompidou était un manifeste sur l'image de guerre et ça fait très longtemps que je travaille dessus et tente de comprendre ce qu'il en est. Alors, il s'agissait du prolongement de mes sujets. Et depuis le 24 février je m'étais mis à collecter un grand nombre de photographies et vidéos amateurs. J'ai fait ça jusqu'à mi-décembre 2022. Je recevais 500 à 600 images par jour. Le but était d'analyser le type d'images produites. Cela m'a permis de construire mon propos pour cette exposition qui a pour but de mettre en lumière ce changement majeur dans l'image de guerre.

Justement, dans quelles mesures la photographie de guerre a-t-elle évolué d'après vous ?

Je me suis aperçu qu'il y avait deux changements majeurs dans la représentation de la guerre. Le premier a lieu entre le XIXe et le XXe siècle, avec l'invention de la pellicule argentique et de l'appareil photo compact ? Dès cet instant, tout le monde peut produire de l'image. Avant cette période, les photographies demandaient une vraie expertise, il fallait être en chambre, avec des négatifs sur plaques de verre, avec un boîtier d'une trentaine de kilos, c'était difficile de faire de la photographie, n'importe qui ne pouvait pas en produire. L'apparition de la pellicule argentique a tout révolutionné.

L'autre volet de ce même changement est l'apparition de la photogravure. Pour la première fois, il était possible de reproduire la photographie dans la presse sur papier journal. C'est un tournant qui prend du temps car la photographie va prendre le dessus sur la gravure et l'estampe dans la presse à la fin de la première guerre mondiale.

Puis, le deuxième changement a commencé avec le 11 septembre 2001, où pour la première fois, les images d'un événement majeur, de niveau international, échappent aux médias. Les gens sur place vont produire de l'image avec des appareils photos numériques ou argentiques et ensuite les poster sur des forums de discussions, l'ancêtre des réseaux sociaux. Dès lors, n'importe qui dans le monde se connectant sur ces forums va pouvoir avoir accès à ces images. C'est la première fois que les médias perdent le monopole de la production et diffusion des images sur un

événement international. Avant, si une image amateur était produite, le choix de la diffusion était réservé aux médias, pas aux internautes.

Le deuxième volet de ce tournant est le début des printemps arabes avec l'apparition progressive des smartphones. Pour moi, la première image symbolique de cette avancée est la première image parue dans les médias de la mort de Khadafi, faite par Philippe Desmazes de l'AFP.

Le troisième volet du changement majeur de la représentation de la guerre, selon moi est avec la guerre en Ukraine, en 2022. Pour la première fois, malgré le fait qu'on ait des milliers de photographes sur place et qu'il s'agisse de l'un des conflits les plus couverts au monde, les images des événements les plus marquants sont majoritairement des images amateurs, de civils ou de militaires.

Sur la ligne de front, le phénomène est assez flagrant ; la quasi totalité des images proviennent des militaires. Très peu d'images de cette zone sont réalisées par des professionnels. Les photographes sont proches de cette ligne et à portée d'artillerie, mais rarement directement sur la ligne de front.

Après ce constat, la reconnaissance des images amateurs est un sujet intéressant. J'observe une sorte de dédain de ces images, particulièrement par la presse papier. Au travers notamment de mon exposition à Pompidou, j'ai souhaité montrer que ces images ne sont pas à négliger.

Quelles conséquences sont à prévoir sur le métier de photographe si les images amateurs sont reconnues ?

Je pense que ça peut représenter un risque. Pour preuve, on demande de plus en plus aux journalistes de presse écrite de faire, en plus du texte, des images sur place avec un smartphone. Mais la place du reporter d'image aujourd'hui est une question fondamentale, notamment dans la guerre.

Selon moi, nous vivons un tournant majeur et à ce titre le rôle de ceux qui produisent de l'image dans la guerre aujourd'hui est à réinventer.

Par exemple, dans mon exposition je proposais deux pistes. La première était basée autour de ces images amateurs. Le but était de comprendre comment, en tant que professionnel de l'image, il était possible de s'emparer d'une image amateur. Dans le chapitre 1 de l'exposition, je montrais une vidéo issue de Tik Tok avec une personne qui se mettait à genoux devant un char. Le but, lors de la découverte de cette vidéo, fut de comprendre son origine. J'ai beaucoup enquêté pour trouver la vidéo originale. Puis, à partir de cette vidéo originale, il fut nécessaire d'enquêter sur la véracité de ce qui était montré. J'ai réussi à trouver la ville dans laquelle ça a été tourné, puis le lieu précis de l'événement. Le travail est toujours en cours, car j'ai identifié la personne à genoux, mais la finalité est de se rendre dans cette ville, de l'interviewer, de photographier les lieux de la scène et de trouver davantage de vidéos de cette action.

Tout ce travail est réalisable à partir de l'image amateur. Sur cet événement il n'y avait pas de

reporter, mais je considère que c'est une image très forte, qui tend à construire une icône. Après avoir authentifié l'image, il est possible de prolonger le travail, en allant à la rencontre des personnes témoins de la scène. Là encore, il faut un journaliste et un professionnel pour réaliser ce travail. Il est possible, autour de l'image amateur de s'emparer de nouveaux sujets. Et pour cela, il faut des spécialistes de l'image car ce travail d'enquête est particulier. Être bon en technique et technologie afin de revenir à la source de l'image ne suffit pas, il faut également une culture de l'histoire de guerre, de l'histoire de l'art et une sensibilité à l'image que possède généralement le photographe, l'iconographe. Ce rôle d'enquête et d'approfondissement est donc une des évolutions du métier envisageable pour le professionnel.

La deuxième piste que je proposais dans le deuxième chapitre de l'exposition est celle d'une approche post-documentaire. Nous sommes dans un travail où l'on s'interroge sur le médium photographique, l'histoire de l'iconographie locale, l'histoire de l'art, de celle du protagoniste dans la guerre etc. Ce travail, seul un professionnel de l'image peut le produire. Ces pistes sont deux voies possibles parmi beaucoup d'autres. Ce métier est en train de se réinventer. Pour moi, la recherche de l'événement et du spectaculaire me paraît absurde et inutile. La photo du professionnel lors de l'événement n'est pas toujours à privilégier. Si un bâtiment est bombardé par exemple, le photographe fera une belle photo, bien cadrée mais l'amateur, dans l'immeuble d'en face filmant avec la main et voix tremblante traduira sûrement plus d'émotions que l'image du professionnel.

Pensez-vous que votre travail, vos images, peuvent avoir un poids décisif dans l'issue des combats ?

L'image a un rôle à jouer très important dans la société. L'art de manière général. Même s'il ne changera peut-être pas les choses directement, c'est un grand vecteur d'influence. Il peut changer des regards, qui amènent les gens à agir différemment et par ce biais là, faire changer les choses. Il est important de sortir des académismes et de produire autrement. C'est un reproche que je ferai plus aux médias qu'aux photographes. Les photographes réalisent les images qu'on leur demande, que les médias leur réclament. Pour en sortir, c'est aussi aux médias d'accepter une autre forme de représentation.

Vous disiez que l'objectivité était un leurre, que pensez-vous de la personnalisation de l'information ? Le photographe est-il davantage représenté dans la presse que son œuvre ?

Je n'ai pas cette impression. Quand on voit les photos dans Le Monde par exemple, si je ne connais pas le photographe, je vois simplement une photo plutôt que la personne qui est derrière. Je n'ai pas l'impression que les auteurs soient particulièrement mis en avant. Il y a toujours eu une grosse construction autour du mythe du photographe de guerre, qui date surtout de l'époque

Capa. Certains cultivent toujours un peu ce mythe. Je pense que c'était toutefois plus présent avant. Car son rôle a évolué, il y en a plus, c'est plus compliqué de se faire un nom. Selon les conflits, les reporters sont plus pris pour cibles. Des plus en plus de photographes locaux naissent aussi sur les lieux des événements.

Si les photographes sont davantage des locaux, y'a t-il plus de biais dans la construction photographique que si elle est réalisée par un étranger ?

Je pense que c'est clairement quelque chose qui influence le traitement. La question de l'objectivité est un leurre. Quand l'événement touche le pays dans lequel le photographe vit, son approche va être différente.

Il me semble que pour le conflit en Ukraine, le journal Le Monde, afin de mettre plus de distance, ne prend pas de photographe Ukrainien. Personnellement, je pense que les deux sont importants. Beaucoup m'expliquent que l'image amateur ne peut pas être reconnue à cause de ses sources incertaines, et de la subjectivité de la personne. Pour autant, les journalistes ne sont pas plus objectifs. La carte de presse et la position de professionnel ne garantit d'aucune neutralité.

Un amateur, par la naïveté de ce qu'il a face à lui, pourra parfois être plus objectif. L'amateur souvent mesure beaucoup moins l'impact de l'image et les rouages de sa construction. Il pourra donc avoir plus de mal à la manipuler qu'un professionnel.

D'après vous, le photographe cherche-t-il à esthétiser la guerre ?

Je pense que l'esthétisme est au cœur de mon travail. On peut y tendre. La base de mon travail et de ma réflexion est construite sur le poème le dormeur du val, d'Arthur Rimbaud. Cela représente d'abord l'image d'un jardin d'Eden puis du soldat et de la brutalité de la mort. Je trouve ce poème magnifique et je m'en sers dans mon travail. L'esthétisme est un piège qui permet d'accrocher le regard afin de donner envie au lecteur de s'intéresser à une situation et ses singularités.

Je ne sais pas s'il est possible de parler d'esthétisation de la guerre, mais parfois, il y a un certain esthétisme dans la guerre. En temps de guerre tout est exacerbé, on peut haïr pleinement ou aimer profondément, tout est très fort et peut, de fait, générer une esthétique propre et particulière.

Finalement, qu'est-ce que l'image de guerre ?

Je ne suis toujours pas capable de la définir. C'est le sujet principal et le questionnement permanent de mon travail.

Entretien n° 2 : William Keo, photographe, membre de l'agence Magnum, 27 ans, le 19 juillet 2023, à l'agence Magnum, dans le 11ème arrondissement de Paris.

Comment vous présentez-vous ?

Sur le terrain, je me présente comme photographe, je pense que c'est le plus simple. Je suis photographe mais je fais parfois du photojournalisme et de l'enseignement.

Quel est votre lien avec l'Ukraine ?

Je suis allé deux fois en Ukraine avant l'invasion en 2022. Après je me suis plus concentré sur la Syrie. J'avais plus d'attrait pour ce territoire, j'ai l'impression que l'on partage plus de racines avec ces pays qu'avec ceux de l'est.

La première fois, j'y suis allé pour des commandes, la seconde j'étais seul. En 2018, j'y suis allé car c'était un territoire très peu couvert à ce moment là. Ce conflit menaçait toute l'idée d'union européenne et d'unification, donc je souhaitais comprendre les enjeux de ce conflit et pourquoi était-ce si calme à cet instant.

J'ai prévu d'y retourner avant la fin de l'année et au moins une fois par an à l'avenir. Ce qui est difficile avec l'Ukraine c'est qu'il faut composer avec ce qui est faisable. Pendant cette guerre, l'enjeu de communication est très fort et le contrôle est de fait massif. Je suis resté plusieurs fois bloqué, à ne pouvoir être que sur les lignes de front.

Comment travaillez vous ? Avez-vous des commandes ou êtes-vous libre du choix de vos sujets ?

L'agence Magnum a un fonctionnement un peu spécifique, ce que je vais dire ne vaut peut-être que pour ici. D'abord, avec l'équipe éditoriale, nous établissons à l'avance les sujets que l'on aimerait faire et ceux que l'on a déjà fait ou sur lesquels nous sommes spécialisés.

Lorsque je suis rentré à Magnum, j'avais déjà quelques territoires de prédilection sur la zone du moyen orient. J'ai travaillé en Iraq et en Syrie surtout. J'avais aussi fait l'Ukraine en 2018.

Puis, la deuxième possibilité avec Magnum, est que nous avons la possibilité de « pitcher ». Nous pouvons écrire nos idées, en collaboration avec l'équipe éditoriale afin de les proposer à des médias. Il peut s'agir de sujets courts, d'actualités ou de magazines, plus long avec des présentations pdf. Aussi, une fois sur le terrain, l'agence peut pousser auprès des médias pour informer de ma présence sur place et avoir des commandes.

Comment créer vous vos images ? Laissez-vous pleinement place au spontané ou prenez-vous le temps de construire à l'avance les représentations que vous souhaitez ?

Ça dépend. Je photographie beaucoup en fonction du résultat que je veux. Par exemple, lorsque l'on désire fortement un objet, nous le voyons partout, mon processus créatif en photographie est le même.

Lorsque j'ai une idée en tête, je vais la chercher jusqu'à la trouver en photo.

Parfois, pour certains reportages il faut beaucoup de planification. Selon le sujet on va avoir besoin de « key pictures », des photos qui représentent tel ou tel aspect et qui sont des marques référentielles de mon sujet. Par exemple en Ukraine si je veux représenter la guerre, je sais que je vais avoir besoin de photos de destruction. Dans ce cas, il s'agit d'images plus construites.

Mais globalement, je pense souvent au fond et à la construction plutôt qu'à la forme que je veux.

Un photographe regarde beaucoup d'images, nous en avons beaucoup en tête, et l'on s'inspire de ce qui a été fait avant. Par exemple, si je traite de la pauvreté en Syrie, je vais regarder tous les sujets qui ont gravité autour de ce thème dernièrement. Cela donne une idée de l'approche choisie, du résultat, du format. Construire le fond est le plus important car ça nous amène sur les bons territoires de construction de l'image.

Que pensez-vous de l'esthétisation de ces situations de crise ?

L'esthétisation peut être faite inconsciemment. Ce que je cherche, personnellement, c'est davantage l'information ou la transmission d'une idée à travers l'image. Mais dans une série de photos, parfois une photographie d'atmosphère qui est moins informative, peut en dire beaucoup plus que ce qu'elle ne montre.

Je conçois toujours la photographie en série, lorsque je montre des photos, j'en montre toujours plusieurs.

L'esthétisation parfois, peut être inévitable, mais n'est pas forcément volontaire. On peut être obligés de simplifier des situations complexes pour les rendre plus facilement lisibles et compréhensibles. Donc, de fait, on peut les esthétiser sans s'en rendre compte.

Dans la photographie, le respect du sujet photographié est le plus important pour moi. La culture Ukrainienne et slave, par exemple, se veut fière. C'est une culture où l'on ne montre pas ses émotions. Donc je souhaite respecter cela et ne vais pas chercher à tout prix le gros plan sur une personne en larmes. Le spectateur est déjà au courant que le pays est en guerre et que la situation est difficile. Parfois, le recul est important et permet de respecter la dignité tout en rendant, peut être malgré la volonté du photographe, un peu plus « beau ».

La dignité des gens, dans ces zones est déjà froissée, chaque photographe a une vision subjective de ce respect, mais la distance à avoir lors de la prise de photographies de ces personnes en souffrance est primordiale. Il faut noter qu'une photo brutale ne sera pas forcément belle non plus.

D'après-vous, une photographie traduit-elle toujours le sentiment, la personnalité de celui qui la prend ?

Je pense que oui. On le sent déjà sur le choix de la couleur, du format et des retouches.

Certains photographes vont ajouter beaucoup de clarté ou de saturation. Ce sont des détails qui

en disent beaucoup.

En photographie il se dit que plus une photo est carrée, plus le temps s'arrête. Les formats sont très importants car ils conditionnent la photo. Ils résultent d'un choix effectué par le photographe. Le format 3/2 que l'on trouve en 24x36 en reflex est très dynamique. Selon l'action qui se déroule, le format est important et va plus ou moins être adapté. Plus on se rapproche du carré, moins c'est dynamique et plus il s'agit de sujets documentaires, conceptuels et sur des temps longs. Moi, je suis entre les deux, au format 4/3. Je pense qu'il s'agit du format le plus adapté à ce que je fais en ce moment, mais je change selon ce que je produis.

De fait, on ressent forcément le photographe dans la photo. Les intentions du photographe sont aussi transmises par les lumières choisies. Elles se ressentent aussi dans le sujet photographié, s'il s'agit plus de bâtiments ou d'êtres humains, si la distance avec le sujet est longue ou raccourcie etc.

Personnellement j'essaye d'inclure le plus d'éléments de contexte possibles. En Ukraine, j'essaye aussi de transmettre les éléments autour de l'image. J'ai toujours la volonté d'inscrire les personnages que je photographie dans leur contexte. Tout ce qui est sous jacent, non verbal et la post-production, donne des intentions sur ce que souhaite le photographe et traduit, de façon indirecte, une volonté personnelle à un moment donné.

D'après vous, un photographe, par son travail, peut-il représenter la guerre ?

Je ne pense pas. Aujourd'hui, si un photographe devait présenter un travail, sur le conflit, je pense qu'il faudrait avoir une approche très personnelle afin d'expliquer qu'il s'agit d'une expérience qui lui est propre plutôt que quelque chose de général.

La photographie, par nature, est le résultat d'un cadrage et d'une intention spécifique. De fait, des choix sont faits et on ne peut pas être objectif. Même lors de la rédaction des textes qui accompagnent les images, le champ lexical utilisé peut être politisé, on va utiliser des mots qui traduisent d'une certaine intention, même si l'on veut tendre à l'objectivité. Il sera donc plus honnête de parler du corpus de photo comme un retour sur une expérience personnelle vécue et choisie avec telles intentions et limites plutôt que de l'approcher en disant qu'on a résumé le conflit.

On ne peut pas tout résumer, ni tout montrer. Chacun représente ce qu'il vit et voit à sa façon. Par exemple, si demain il était demandé à un photographe de résumer la France en photos, il y aurait des milliers de façons de le faire. Aurait-il une approche via les services publics, par les paysages, les jeunes, les personnes âgées, la classe moyennes, les jardins, les travailleurs, les mairies, les gares etc. À travers son choix, on peut comprendre l'intention qu'il a et ce qu'il choisit ou non de mettre en image.

Mais au-delà, de ce qui est voulu, il y a des limites incontrôlables. Comme le physique, la taille le poids, ou le sexe par exemple. En Afghanistan, une femme photographe aura bien plus de facilités

à travailler sur des sujets autour des femmes qu'un homme.

Et vice versa, en étant un homme, j'ai des accès que les femmes n'ont pas ou moins. C'est un statut dont on peut jouer dans certaines situations. Tous ces critères sont externes à l'acte photographique mais influencent considérablement la photo en elle-même.

Avec le conflit en Ukraine, nous observons une forte montée en puissance de l'image amateur et de leurs relais par les médias, qu'en pensez-vous ?

Je ne pense pas que ça soit forcément une mauvaise chose. À mon avis, plus on est de photographes mieux c'est.

Il n'est pas bon de combattre les changements. La multiplication des photographes et journalistes amateurs qui documentent des événements amène des réflexions au sein des agences et des questionnements à notre niveau de professionnels. Cela signifie qu'aujourd'hui dans une industrie comme la nôtre avec la montée de la photographie amatrice, nous ne serons plus jamais les premiers à raconter les histoires. De fait, ça révisé nos positions de photojournalistes. Que doit-on faire pour avoir plus de commandes ? Chacun possède sa réponse.

Quelle est la vôtre ?

Personnellement, je pense que si nous ne sommes plus les premiers sur place, nous devons revoir notre façon de raconter les événements. Et pour cela il faut « mieux » les raconter.

Si aujourd'hui j'ai du travail, c'est peut être parce que je raconte mieux que ceux qui vont le faire en premier, avec leur téléphone. En arrivant en Ukraine, je savais que je ne serais pas le premier à raconter l'histoire, ni le premier photographe sur place, donc je me suis demandé comment cibler différemment, comment raconter ce qui l'a déjà été et avec quelle spécificité.

Je pense qu'il faut se servir de cette nouvelle approche d'amateurisme comme d'une force plutôt que de chercher à la combattre. La photographie amateur signifie que le médium devient de plus en plus accessible, qu'il devient plus populaire. La photographie a longtemps été quelque chose de très intellectuel. Acheter des livres de photographies ou de la presse n'est pas accessible à tous. En banlieue, où je travaille beaucoup, la photographie, en tant qu'art, suscite peu d'intérêt.

Avec cet accès croissant à la photographie et la multiplication des canaux de diffusion, la photographie devient plus consommable et accessible au grand public. Par contre, cela implique, que pour nos métiers de photographes, pour lesquels nous sommes rémunérés, nous devons revoir nos exigences.

En 2023, les photographes ne prennent plus seulement des photos, ils s'occupent de la post-production, de la production, de l'écriture qui entoure l'image etc. . Ce qui fait la différence entre les professionnels aujourd'hui, ce sont les photographes qui savent réfléchir à leur sujet, bien les préparer, les mettre en mots. À présent, ce métier ne s'exerce plus par hasard, il demande une exigence particulière, un fort investissement personnel et financier ainsi que des compétences très

développées.

La photographie amateur est une opportunité pour revoir sa position et celle de notre métier. Où sommes-nous utiles, pourquoi et comment faire la différence ? ; ce sont les questions que nous devons garder en tête.

En Ukraine, sur les lignes de front, les photographes Ukrainiens ont moins d'accès que les photographes étrangers. Mais, ils ont une connaissance de la société et des mœurs bien plus profonde et établie que la nôtre. Nous étrangers, aurons plus d'accès à des lignes de front. Alors, si nous sommes dans une position que d'autres ne peuvent pas avoir, il faut y aller, il faut savoir se placer, aller là où l'on ne nous attend pas et repenser notre place.

Dans le cas de l'Ukraine, être étranger offre des opportunités. Par exemple, un photographe Ukrainien, même s'il a un problème, est obligé de rester en Ukraine. Moi, en tant qu'étranger, je peux faire des sujets plus sensibles, si jamais cela représentait un problème pour le pays et qu'on devait me retirer mon accréditation j'ai la possibilité de m'en aller et d'aller faire d'autres sujets ailleurs.

Il faut profiter de ces failles et avoir conscience de ses positions de force pour certains sujets.

Nous connaissons les photos de guerre iconiques de Robert Capa, ou Nickt Ut, pensez-vous qu'il y en aura de ce conflit actuel ?

Je ne pense pas qu'il y aura de photos-icônes du conflit que l'on vit. Même si beaucoup de photographes en ont la volonté et que Magnum a construit aussi sa réputation autour de l'image iconique, de l'instant décisif d'Henri Cartier-Bresson, avec la multiplication du flux d'images, moins d'icônes sont créées. Avec ce conflit, nous sommes noyés sous les images, les icônes sont alors plus rares. Avant, il y avait moins de photographies en circulation, les icônes étaient plus faciles.

Sur une centaine de photographes sur le terrain par exemple, c'était plus facile de tirer son épingle du jeu. Aujourd'hui, il y a eu plus de deux milles accréditations. Il est de plus en plus dur de se ré-inventer et de produire quelque chose de vraiment unique.

C'est pour cela que la préparation du sujet dont on parlait plus haut, sera importante car plus on a travaillé un sujet, plus la narration et l'image le seront aussi.

Je trouve dangereux de créer des images-icônes. C'est réducteur. Une image, n'est pas le meilleur support, pour moi, pour raconter l'histoire. Il est possible de le faire avec des photos mais si demain je prends un livre et que je montre seulement une image isolée, le contexte et les enjeux seront très difficilement saisissables. C'est pour cela qu'on légende les photos. La photographie, en elle même, est incomplète et ne dit pas tout.

Les icônes sont de trop gros raccourcis sur des processus historiques. Les conflits sont bien souvent le résultat d'enjeux antérieurs et ne peuvent se résumer aussi facilement. On ne peut pas juste vouloir créer des images fortes, c'est insuffisant. Avec la photographie amateur, des icônes de guerre peuvent être créées par surprise ou erreur, mais, selon moi, le photojournaliste doit

raconter l'Histoire en ayant conscience de tous les enjeux historiques et pas seulement présents. La photo iconique se résume à un cadre de production d'une « belle » photo ou d'une image forte. Mais il ne faut pas s'y cantonner, il faut être exigeant, inscrire nos photos dans l'histoire pour les lecteurs et les traces que l'on va laisser.

Bien qu'une photographie ne soit pas iconique, peut-elle avoir un impact dans l'issue de la guerre ? Je pense que c'est très romantique de dire qu'une photographie peut contribuer à la paix. Ça permet d'informer, c'est nécessaire certes, mais ça n'est pas au photographe de prétendre vouloir rétablir la paix. Si le but d'un photographe est d'arrêter la guerre, pour moi, il ne fait pas le bon métier.

Le métier c'est l'information. Nous sommes les témoins, et racontons les faits de façon la plus honnête possible et je pense que, malheureusement, ça s'arrête autour de cet enjeu.

Tous les cas de photographies qui ont changé l'histoire, si l'on fouille en profondeur, ça n'est pas vrai. Le plus gros cas, je pense que c'est celui de Nick Ut, mais ça n'est pas cette photographie qui résume la guerre du Vietnam. Cette photo a été icônisée après le conflit et ça n'est pas forcément ceci qui a eu un impact dans le déroulé de la guerre. L'industrie du journalisme a déclaré que cette photo était iconique, mais l'impact réelle de cette photographie au moment de sa prise, aux yeux du grand public, est questionnable.

La photographie peut servir de support politique, mais elle ne change pas le cours d'un conflit.

Les canaux de diffusion sont très nombreux, les gens s'expriment aussi beaucoup, de plus en plus, par eux mêmes, sans médias. Chacun peut raconter son histoire, notre travail maintenant est de raconter à ceux qui ne savent pas.

Notre photographie permet de construire la mémoire collective, l'archive. Elle doit s'inscrire dans un temps beaucoup plus long que le journalisme. Chaque photo doit trouver sa place ailleurs que dans un journal qui durera un temps court. Maintenant, par rapport au conflit en Ukraine, le but n'est pas de trouver l'unique photo iconique, mais de valoriser les archives, faire entrer les photos dans les expositions de guerre, dans les ouvrages collectifs et les livres.

Entretien n° 3 : Guillaume Herbaut, photographe et journaliste, membre de l'agence Vu', 52 ans, le 23 juillet 2023, par téléphone depuis l'Ukraine.

Quelle est votre histoire avec l'Ukraine ?

J'ai commencé la photo lorsque j'avais 18-20 ans et mes premières expériences étaient la guerre en Bosnie et Croatie. Après, je n'ai pas remis les pieds dans des territoires de conflits. J'étais soit dans des territoires compliqués avec des problèmes politiques lourds, soit sur des espaces qui avaient connus la guerre ou étaient dans des guerres dites « latentes », comme les narco-trafiquants. En 2013, lorsque la révolution de la dignité s'est déroulée place Maïdan, je m'y suis immédiatement rendu. Mais, je suis présent en Ukraine depuis 2001. La première fois, c'était pour un projet autour de Tchernobyl. Depuis toujours, ces territoires d'Europe m'intéressent et j'ai pour habitude de dire que je suis un enfant de la guerre froide. Lorsque le mur de Berlin est tombé, ma seule envie était de découvrir ces territoires difficiles d'accès. Tchernobyl m'a fait découvrir l'Ukraine. Dès que j'ai mis un pied dans le pays, j'ai été rapidement saisi. En parallèle de ce projet je me suis intéressé à l'évolution politique et sociétale de l'Ukraine. Depuis 2001, j'y vais chaque année et plusieurs fois par an.

Comment fonctionne votre travail avec l'Agence Vu' ? :

Je suis dans l'Agence Vu' depuis 2 ans. Elle représente des auteurs-photographes. Il n'y a pas que des photojournalistes, c'est plus large. Notre travail est basé sur la collaboration. Je ne travaille pas pour l'agence, nous évoluons ensemble sur divers projets. Je construis ensuite mes sujets et réfléchis toujours avec les journalistes avec lesquels je pars. Nous analysons les contextes et réfléchissons à des angles de reportage.

Généralement, quand je vais en Ukraine, j'ai des commandes pour des journaux. En ce moment, je travaille pour Le Monde.

Comment se construit une photographie ?

Je laisse d'abord place à la spontanéité. Mais une photographie se construit dans le temps. J'ai 20 ans d'expérience en Ukraine. Avant la réflexion de la représentation de la guerre, j'ai travaillé sur la représentation de l'histoire. Pendant sept ans j'ai eu un projet intitulé 7 sur 7. Il traitait des sept événements qui ont marqué, pour moi, ma manière de penser. Il s'agit de lieux et de moments qui se sont déroulés au XXe siècle ; Nagasaki, la Shoah, Tchernobyl, etc... . Pendant tout ce temps, j'ai analysé la représentation d'un événement passé. En 2014, dès lors que je me suis confronté de nouveau à l'actualité, j'ai pu photographier avec tout ce bagage antérieur. Toute cette pratique surgit dans les images que je créé.

Quel est votre rôle en tant que photographe de guerre ?

Selon moi, avec les autres photographes, lors de la représentation d'un conflit, nous sommes une sorte de chaîne où chacun à son rôle. Il y a les photographes de « news » et ceux qui travaillent pour des agences filaires (AP, AFP) qui sont là pour rapporter les événements. Ils vont les montrer d'une façon pure et avec beaucoup de talent. L'interprétation de la situation n'est pas particulièrement ce qui est recherché.

Ce sont les premiers maillons de la photographie de reportage, les plus importants. Nous, nous arrivons après. Personnellement, j'ai un rapport au temps différent. J'essaye d'avoir un peu de recul et donc d'avoir un regard changeant, tout en ayant toujours de l'information. Dans les images que je vais choisir, j'espère apporter plusieurs niveaux de lecture : un niveau factuel et un plus personnel.

Cherchez-vous à esthétiser la guerre ?

Je parlerais plutôt d'esthétisme. L'esthétisation est un mot que je n'apprécie pas car cela sous-entend que j'esthétise ce que je vois. Or, je possède déjà un esthétisme. Je prends de la distance, et ne cherche pas de dramatisation. Je ne cherche pas l'image choc, bien au contraire, il y a une forme de calme dans mes photos et pourtant, elles peuvent être violentes.

Dans notre société l'image est partout, avec les réseaux sociaux, la télévision, nous sommes écrasés par le flux des informations et des images brutales. Il y a cette notion permanente de performance photographique, mais, moi, je cherche à faire des images qui questionnent, interrogent sur l'événement. J'aimerais que l'on s'arrête devant et commence à réfléchir.

Pensez-vous que la photographie est personnifiée ? Que l'on sent davantage la personne qui la prend que ce qui y est montré ?

Il y a toujours une personne qui est derrière. Le mythe de la photographie neutre n'existe pas. Il y a un choix de cadre, qui résulte déjà d'une volonté personnelle. Dans la majorité des agences filaires, les photos sont recadrées. Chez les éditeurs photos des grandes agences, avant même de regarder l'image, le premier réflexe est l'outil de recadrage.

Il y a donc une réalité deux fois recadrée, par photographe et l'agence. Quoiqu'il arrive il y a déjà une interprétation de la réalité, nous sommes comme des écrivains, journalistes, nous choisissons toujours personnellement ce que nous représentons et donnons à voir.

Est-ce qu'un photographe peut symboliser la guerre ?

Je me méfie toujours de cette notion de guerre en générale. Ce qui m'intéresse c'est de représenter la guerre en Ukraine. L'histoire de la photographie est liée à l'histoire de la représentation iconique. On dit d'une photo qui reste, qu'elle est une icône. Donc pour chaque photographe, volontairement ou non, nous sommes toujours à la recherche de l'icône. Personnellement, je cherche toujours une image qui peut symboliser une situation.

L'image peut être icône, mais seule, elle simplifie la réalité, c'est pour ça que la série d'images est primordiale. Elle permet de comprendre la construction d'un reportage et d'une forme de réalité.

Quelle place occupe l'image dans un conflit ?

Pour l'Ukraine, comme dans beaucoup d'autres, si nous enlevons la partie militaire, qui est celle principale de la guerre et qui concerne le manque de munition, la violence de l'artillerie, nous sommes dans une guerre de l'image et de la représentation. L'autre niveau est celui de la guerre de la communication. Nous le voyons sur les réseaux sociaux, et surtout sur Instagram. C'est à ces endroits que se déroule la guerre. D'ailleurs, les Ukrainiens sont bien plus forts que les Russes à ce niveau. C'est aussi le talent incroyable de Volodymyr Zelensky d'avoir compris à la suite de sa campagne présidentielle sur Instagram, que la guerre se déroulait aussi en grande partie, de cette façon.

Que pensez-vous de la montée en puissance de la photographie amateur ?

J'en pense que du bien. Aujourd'hui, le premier réflexe de beaucoup de gens, parfois même plus que nous, professionnels, est de sortir le téléphone portable pour photographier. Ce n'est pas une image cadrée, mais elle est là pour communiquer et est vouée à disparaître presque immédiatement. Ces images sont primordiales car elles sont les premiers témoins, avant même l'arrivée des photographies professionnelles. Certes, cela change fondamentalement notre métier. Avant, nous étions les premiers à témoigner en photo, maintenant nous sommes les deuxièmes, après les citoyens avec les téléphones portables. Avec le début de la guerre en Ukraine, de l'invasion Russe, les images les plus fortes ont été faites par le public, les amateurs.

Pensez-vous que cela représente un danger pour l'avenir de votre métier ?

Je ne pense pas que ça soit un danger particulier. Ça invite à le repenser. Mais tout le monde écrit, et pourtant, ça n'a pas enlevé les écrivains. La photographie amateur ne met en danger personne. Mais elle peut être un problème pour les photographes qui n'ont pas de discours, ou de regard particulier. Nous avons toujours besoin de gens qui savent raconter les histoires. La photographie raconte. Il y a une multitude de façons de le faire.

Puis, nous sommes incertains des sources d'une photo amateur, d'où vient-elle, qui l'a produite etc. Pour le professionnel, c'est par ces critères que l'on peut connaître ses positions, ses sources, la qualité de son travail etc.

Le contrôle de la diffusion de l'image amateur étant moindre, cela redessine-t-il les contours de la guerre ?

Depuis toujours il faut faire attention lors de la diffusion d'une image à certaines zones, personnes ou informations à ne pas divulguer. L'image amateur et les réseaux sociaux peuvent facilement

donner une information aux lignes ennemies en précisant ce qui se trouve à un instant précis. Lorsque l'on est photographe on doit respecter cela et réfléchir constamment à ce que l'on photographie, comment on le fait, et quand on le diffuse. Lors de rencontre avec des militaires nous sommes informés de ce qu'il ne faut pas montrer. Parfois, il peut s'agir d'un pylône électrique, mur, bâtiment pour ne pas localiser, et ne pas pouvoir identifier une zone. Nous avons une responsabilité aussi, il ne faut pas tout montrer. Je suis dans cette problématique depuis 2014, j'ai pris l'habitude d'avoir ces règles en tête pour ne pas mettre en danger les gens. Mais parfois, je peux photographier certaines choses en les gardant pour plus tard.

La patrimonialisation de l'image est-elle essentielle ?

Oui. Elle est au cœur de la pratique photographique. Ces documents sont nécessaires pour la compréhension de l'histoire. Nous le voyons lors du visionnage d'images du passé et de la guerre 14/18 par exemple. Grâce à cette mise en mémoire nous comprenons cette époque. Je souhaite inscrire un projet dans le temps afin de donner des clés de compréhension pour plus tard.

Votre démarche présente s'affaire déjà à construire une partie d'avenir ?

Oui. Il faut jouer sur tous les temps et être conscient de tous les niveaux de vie d'une photographie.

Pensez-vous qu'il est encore possible de faire des photographies iconiques du conflit en cours ?

Nous l'avons déjà avec le World Press de cette année. La photo d'Evgeniy Maloletka, est pour moi une photo iconique qui restera dans l'histoire. Je trouve qu'elle résume la première année de guerre. À la différence avec les photos iconiques de Capa, où nous étions avec les militaires, aujourd'hui l'accès à leur côté est plus difficile et il s'agit d'une guerre d'artillerie très forte, donc les premières zones sont très dangereuses et la présence des civils prend une importance de plus en plus grande.

Pensez-vous que le processus d'iconisation est immédiat ?

Non, certaines photos iconiques sont arrivées bien après leur parution. Certaines sont reprises immédiatement et apparaissent partout, mais ne restent pas pour autant longtemps. Celles que l'on voit beaucoup circuler ne sont pas forcément celles qui resteront iconiques.

Finalement, d'après vous, une photo peut-elle changer la guerre ?

Non. C'est un mythe qui fait rêver tous les jeunes photographes. Ce qui fait changer la guerre en Ukraine c'est les armes. Fournir des armes peut inverser l'issue des combats, mais ça n'est pas le rôle de la photographie. La photo témoigne, elle est une preuve pour les crimes et sert pour plus tard.

Entretien n° 4 : Lucas Barioulet, photojournaliste, collaborateur pour Le Monde, 27 ans, le 23 juillet 2023, dans le 17ème arrondissement.

Pouvez-vous expliquer votre relation avec l'Ukraine ?

Il s'agit du premier conflit de haute intensité, entre deux armées conventionnelles, que j'ai couvert. C'est le genre de conflit qu'on ne pensait pas revoir en Europe. J'avais couvert des zones qu'on appelle sensibles, avec des conflits latents, le Sahel, le Pakistan, la frontière avec l'Afghanistan, mais jamais de conflit de cette dimension. C'était une première.

Le 24 février 2022, la guerre commence, ça apparaît comme une évidence, je sens que c'est le moment de partir, je suis motivé, j'ai 25 ans et j'ai envie de couvrir ça. C'est un basculement dans l'histoire, ça se déroule en Europe et ma formation et mon parcours devaient m'amener à ça, à ce moment-là. Donc c'est une réflexion personnelle mais qui se fait rapidement.

À ce moment-là, je suis en contact avec le journal qui constitue les équipes pour partir. Mais j'étais jeune, et je n'avais pas d'expérience du terrain de conflit. Après discussion avec mon rédacteur en chef, il décide de m'envoyer en Finlande pour couvrir le ressentis du côté Russe. Je lui dis que j'irai en Finlande avec plaisir, que je ferais mon travail là-bas mais que j'avais déjà commencé à préparer des sujets pour l'Ukraine. Finalement, quelques minutes après mon appel il me rappelle, et me dit qu'il annule la Finlande pour me faire partir en Ukraine avec Thomas, un autre pigiste. Immédiatement je pars récupérer du matériel au journal et le lendemain je suis dans l'avion.

Pourquoi avoir choisi le photo-journalisme dans des pays en conflit ?

J'ai toujours eu cette envie d'aller dans certaines zones du monde en proie à des conflits, donc pour ça, j'ai suivi des formations, j'ai appris quelques langues et je me suis renseigné sur les manières de travailler dans ce métier là. Je collabore avec Le Monde depuis six ans maintenant, L'AFP et j'ai également des projets personnels.

Je ne considère pas le journalisme de guerre comme le plus prestigieux, au contraire, je trouve que ce n'est pas plus difficile qu'un autre, il ne faut pas plus de courage, c'est juste un genre parmi d'autres comme le journalisme sportif, politique, d'investigation etc.

Moi c'était un journalisme qui m'intéressait par l'envie de voir le monde et par sensibilité aux questions géopolitiques. Inconsciemment, j'avais suivi le genre de chemin qui me mènerait, à faire du conflit.

Quelles sont vos motivations pour couvrir la guerre ?

Je ne me considère pas comme journaliste de guerre. Je n'aime pas ce titre là. Je n'aime pas l'idée de se spécialiser dans la guerre, ni l'imaginaire que ça comprend. Je me considère juste comme un journaliste ayant été amené à couvrir la guerre dans le cadre de son métier. C'était l'actualité, ce qui intéressait les gens il s'agit d'un chamboulement dans notre équilibre et dans

notre monde puisque qu'on sentira les répercussions de ce conflit dans les dizaines d'années qui arrivent.

Donc, comme le Covid, je vois ce conflit comme un événement d'ampleur mondiale qu'il faut couvrir en tant que journaliste. De fait, mes motivations sont les mêmes que pour couvrir un phénomène d'actualité en France, une catastrophe naturelle etc., c'est de raconter ce qu'il se passe et d'être témoin de l'histoire.

Je n'aime pas le storytelling que peuvent faire certains journalistes de guerre en disant qu'ils y vont pour dénoncer les horreurs de la guerre. Certains pensent y aller pour arrêter la guerre et se positionnent en héros. Je ne pense pas que ce soit vrai, nous y allons d'abord en grande partie pour nous même. Personne ne nous force, si nous nous y rendons c'est aussi parce que personnellement nous en avons envie. Il y a forcément la volonté de transmettre et de partager l'information, mais également des raisons plus égoïstes d'envie d'aventure, de découvrir le monde, et de se découvrir soi même en voyant de ses propres yeux ce dont l'actualité parle.

Une fois sur place on constate rapidement si ce métier est fait pour nous, si nous sommes à notre place ou non. Le jugement est rapide dans ces espaces, si vous ne vous trouvez pas à votre place vous le sentez vite. En revanche, si vous partez pour les bonnes raisons qui sont pour moi, la rencontre des locaux et le partage de leurs histoires et événements, votre métier sera exercé de la bonne façon et comme il se doit.

Est-ce difficile de couvrir la guerre ?

Les enjeux sont un peu différents. Couvrir la guerre c'est couvrir la mort. C'est montrer le pire de l'être humain. Forcément nous sommes amenés à voir des choses qui nous remplissent de joie, des actes héroïques, de grande solidarité mais ça fait aussi tomber les masques, les pseudos héros se transforment en bourreaux et nous sommes confrontés au pire de l'humanité.

Couvrir la guerre c'est couvrir le rapport à la mort, sa propre mort et celle des autres, donc au delà de l'aspect journalistique ça apporte aussi beaucoup sur le plan personnel et psychologique.

Quelles sont vos méthodes de travail ?

J'ai toujours combiné les commandes et les départs seul. Je suis à 60% de commandes de la part du Monde principalement et de quelques autres journaux. Mais pour trouver du sens dans ce métier et pour m'attarder sur des sujets plus personnels je garde aussi 40% de reportages freelance, en autonomie. Dans ce cas, je ne pars pas nécessairement sur des terrains de conflit. Mais dernièrement ce fut le cas au Pakistan et à Gaza, je suis parti seul avec mon propre argent pour faire des sujets auxquels je crois. Mais ça n'est pas du tout le même type de départ.

Les départs avec un rédaction sont plus simples. Financièrement je suis aidé, en terme de matériel, de logistique sur place aussi. Nous avons une assurance et un relais, c'est plus facile. La logistique constitue une grande part de notre activité. Quand nous pensons à la photographie de

guerre, cela donne l'image que nous passons nos journées à faire des photos sur le terrain. En réalité, c'est 80% de logistique et 20% de photo. Donc avec une rédaction en soutien, le côté logistique est plus léger car nous sommes appuyés.

Par contre en free-lance, comme je l'ai fait à Gaza, en Mauritanie, au Pakistan etc, c'est plus compliqué. Je pars sois seul, soit en binôme avec un rédacteur, mais c'est à nous de tout organiser : le logement, l'assurance, les médias avec lesquels nous travaillons, les contacts sur place etc. C'est des départs très différents. Pour couvrir des terrains de conflits, comme l'Ukraine il faut bien souvent être passé par des reportages auto-financés. C'est grâce à cela que les rédactions savent que si nous avons la capacité de partir sur une zone de conflit et de tout organiser, nous sommes déjà bien débrouillards.

Construisez-vous vos prises de vues en avance ? Savez-vous quel résultat visuel vous souhaitez obtenir en amont ?

Non. Mais, il y a l'œil, je pense qu'un œil ça s'éduque. Ma mère était professeure d'histoire de l'art, j'ai eu la chance d'avoir fait beaucoup de musées, d'expositions et à force les règles de compositions, de dynamisme, d'éclairage, de sémiologie deviennent plus compréhensibles.

Plus on est exposé à la photo, plus l'œil imprègne les compositions.

Il m'est arrivé plusieurs fois sur le terrain de faire des images et de me rendre compte à posteriori que j'avais fait cette prise de vue parce que j'ai eu en tête, en voyant cette scène, telle photo de tel photographe. L'œil éduqué reproduit assez facilement les compositions qu'il a en mémoire.

Petit à petit chacun se fait son propre style et fait ressorti de sa personnalité dans l'image. J'ai l'impression que sans connaître quelqu'un et en ne regardant que ses photos, je vais pouvoir connaître une partie de lui. La personnalité se retranscrit dans ce qu'on photographie.

Laissez-vous place au hasard une fois sur le terrain ?

Partir avec une idée en tête est un peu contre productif et non-journalistique, comme attitude. Ça serait comme partir sur un reportage en ayant en tête les témoignages que l'on veut récolter. Mais que se passe-t-il si une fois sur place si ça n'est pas ce qu'on attendait ?

Mon ancien rédacteur en chef me le disait très bien : la pire chose qu'on peut demander en journalisme c'est : qu'est-ce que tu veux trouver là-bas ? Il faut y aller mais sans idées trop précises et arrêtées de ce qu'on veut y trouver. Après si l'on me demande de me rendre sur une position Ukrainienne, je sais que le journal va utiliser les photos en illustration plusieurs temps après et en archives. De fait je sais que, même si ça n'est pas les photos que j'aime faire, il faudra une photo un peu générique, du soldat ou de la tranchée par exemple. Ce qui m'intéresse ce sont justement les photos qui n'étaient pas prévues. C'est là où ce métier devient intéressant.

Comment représenter la guerre ? Faut-il laisser place à l'esthétisation ?

Je pense qu'il peut être bien, parfois, que des photographes s'interdisent certaines photos. Certaines images tapent dans les clichés et je trouve plus intéressant, aujourd'hui, une réflexion murie depuis longtemps. J'aime raconter ces événements en zones de conflits en m'écartant de la dimension journalistique et en prenant du recul afin de partager davantage le quotidien et l'ordinaire plutôt que la ligne de front. La guerre c'est aussi 95% de la population à l'arrière et il faut le montrer.

En parlant d'esthétisation la guerre, nous pensons aux photos d'héroïsation de la guerre présentes dans l'imaginaire collectif, par l'intermédiaire des films notamment. Au cinéma ou dans la littérature et l'art, la guerre est très souvent esthétisée, héroïsée. Est-ce malin, intéressant de continuer dans cette voie là ? Il en faut. Mais de nombreux aspects beaucoup plus intéressants dans la guerre sont mis sous silence car moins spectaculaires. Pour autant, la vie ordinaire des gens, la quotidienneté, l'environnement, sont peut-être moins visuels, mais l'approche journalistique rassemblant des points de vue différents sur les mêmes terrains sont tout aussi intéressants pour moi.

Esthétisation rime avec spectaculaire ?

Oui, pour moi l'esthétisation, c'est montrer dans tout ce chaos, l'espoir, le pathos, la résistance, les enfants. Or, c'est beaucoup plus compliqué. Ça ne peut pas se réduire au bien contre le mal et au blanc contre le noir. Il y a beaucoup de gris aussi. C'est valable dans les deux pays. Par exemple, il y a eu des cas de tortures de prisonniers russes par des soldats Ukrainiens et il faut en parler même si ça met en porte à faux les rédactions pour obtenir de nouvelles accréditations ensuite etc. Quand on couvre la guerre, il faut aller sur les deux côtés. Actuellement en Russie c'est compliqué, mais le plus possible il faut aller voir ce qu'il se passe dans les deux camps.

Pensez-vous que l'on puisse dire d'une photographie de guerre qu'elle est « belle » ?

Ça ne me dérange pas qu'une photo de guerre puisse être esthétique, qu'il y ait une belle lumière, que le sujet soit poétique, qu'il y ait de la douceur etc. La forme va servir le fond. Ça va donc permettre à des personnes qui ne veulent pas particulièrement s'intéresser à un tel sujet, d'y être confronté presque de façon involontaire. Dès lors elles auront peut être tendance à se rapprocher, à regarder la photo, puis à lire la légende et donc à être sensibilisé au sujet.

Si la forme sert le fond et permet à des gens de s'intéresser à un nouveau sujet, je suis pour.

Mais, il ne faut pas se limiter à une photo, pour moi les images doivent venir en série, tout comme il serait bizarre de résumer un article à un paragraphe. Si dans une série, une photo sort du lot, est différente et présente une esthétique particulier ou poétique, pourquoi pas. Mais il faut que le reste de la série nous replonge rapidement dans la réalité de la guerre. Je n'aimerais pas voir une exposition avec que des photos dites « belles ».

La photographie est-elle détachée de tout sentiment de celui qui la prend ?

Non, elle y est pleinement rattachée. Nous ne sommes pas sensibles aux mêmes choses. Dix photographes au même endroit feront dix reportages différents. Une photographie représente ce qui résonne en nous à ce moment là. C'est pourquoi je pense qu'il est intéressant de ne pas réserver la couverture d'un conflit à des photographes aguerris. C'est un pari risqué car envoyer des jeunes sur le front peut représenter plus de risques ou de responsabilité. Mais à 25 ans, l'œil n'a pas le même vécu que quelqu'un de plus âgé. Donc ce qui va paraître banal pour une personne ayant l'habitude, ne va surement pas l'être pour un débutant, qui risque d'être plus spécifiquement touché. D'un photographe à l'autre, les sujets varient. Chacun préfère photographier certaines choses plus que d'autres, les sensibilités sont diverses et se retranscrivent dans le choix des sujets et les photos prises.

L'iconisation d'une photographie est-elle nécessaire ?

Beaucoup de photographes rêvent de capturer la photo qui va résumer le conflit, pour moi c'est un mirage impossible.

Pourquoi ? Un photographe ne peut-il pas représenter la guerre ?

Non, il représentera ce qu'il a vu de la guerre, ce qu'il a lui même expérimenté. Déjà par sa position d'étranger ou non, puis en ayant fait des choix plutôt que d'autres. Ce qu'il produit à la fin de son reportage c'est ce que lui décide de produire et de ramener. Mais ces choses existent car il a eu la volonté d'aller dans tels lieux, de parler à telle personne, de faire ce type de cadrage. Tout ce qu'il apporte est emplit de sa subjectivité.

En Ukraine, chaque photographe ne raconte pas une guerre mais des guerres. C'est pour cela que je pense qu'il est primordial d'avoir plusieurs journalistes sur place. En ce moment, les gens s'en plaignent, mais je pense que c'est une bonne chose. Certes, chacun fait son travail à sa façon, avec sa déontologie, mais il faut profiter de cette multiplication des manières de raconter les histoires. Trop de conflits aujourd'hui ont lieu dans des zones qui ne sont pas ou presque pas couvertes, ça représente un vrai problème. Avoir trop de journalistes peut être compliqué pour celui qui reçoit l'information car il doit faire le tri dans le flux, mais au moins la pluralité de l'information est respectée.

Alors que le conflit est toujours en cours, pensez-vous qu'une photo sort déjà du lot ou que les photos qui seront iconiques à l'issue du conflit existent déjà ?

Oui, la photo d'Evgeny Maloletka avec la femme sortant de la maternité est déjà une icône pour moi.

Au-delà de celle-ci je ne sais pas s'il y en a une plus qu'une autre. C'est assez subjectif, certaines marquent plus que d'autres. Mais d'un point de vue journalistique, la photo d'Evgeny, est purement

noble. Il prouve par l'image les crimes de guerre et toute la symbolique est présente. Faire du photojournalisme c'est délivrer des preuves de ce qu'il se passe sur place, elle en est le parfait exemple.

Sa photo est iconique parce qu'il est seul sur place, pour cela, il a dû avoir les accès, le courage d'y aller, la motivation et la ténacité d'aller photographier ce qui se déroulait.

Existe-t-il un bon ton et une bonne distance à adopter sur le terrain ?

Oui, il faut respecter certaines choses. Il faut respecter les gens que l'on photographie, et ceux autour (militaires, sauveteurs,...). Prendre la mesure de notre contrôle infime sur place et ne pas penser que notre métier prévaut sur tous les autres car il ne changera pas l'issue de la guerre est primordial. Ceux qui ne respectent pas ces règles sont assez rapidement identifiés, ça reste un monde assez petit. Il y a une humilité à préserver qui est assez importante je crois.

Que pensez-vous de la montée en puissance de la photographie amateur ?

C'est une nouvelle forme de journalisme, un journalisme citoyen. Cela fait quelques années que nous en parlons. Pour résumer, nous ne serons plus les premiers sur le terrain, sur le lieu d'une guerre, d'une catastrophe ou d'un fait d'actualité. Il y aura déjà toujours des gens sur place qui prendront des photos, commenteront ou ramèneront de l'information. En revanche, notre travail sur place évolue, et c'est à nous d'aller creuser et d'expliquer en profondeur ce qu'il se passe. En tant que photographe, s'il y a eu un bombardement, le but n'est plus seulement de représenter ce qui a été détruit, mais aussi d'aller voir autour, d'englober un contexte plus large afin de produire un récit plus profond et journalistique.

Je pense que c'est une bonne chose, car si l'on est assuré de la véracité et de la provenance de ces photographes amateurs, c'est une bonne source d'information en direct.

Cependant, cela a fait naître des services de contrôle et de « fact checking », notamment dans les agences, car la véracité des propos peut être l'une des nouvelles dérives.

Pour moi, il n'y a pas vraiment de concurrence, il peut y en avoir une fois sur une information spécifique ou un scoop, mais pas sur le fond, donc ça n'est pas réellement un problème.

Quelle place occupe l'image dans un conflit ?

L'image est un langage universel. Elle se partage beaucoup plus facilement sur les réseaux sociaux, que les articles.

Pour moi, les images se rapprochent de l'icône, comme dans la religion d'une certaine manière. Ce sont des symboles qui traduisent un langage de code, de figure. Sur les photos de guerre, on voit souvent des représentations de femmes, enfants et des visages mélancoliques faisant référence à la piéta dans l'art italien, de fait, l'identification à la scène est facilitée.

La photo a une force très importante par rapport au texte. Mais je pense qu'on ne peut pas

dissocier les deux, une photo doit venir avec sa légende c'est essentiel pour la compréhension.

Est-ce qu'une image peut changer l'issue d'une guerre ?

Non. Je pense que des images peuvent avoir une force et peut-être influencer le cours de la guerre mais, pas l'arrêter. Ici, avec la Russie comme pays concerné, c'est très difficile. Son storytelling est très puissant, plusieurs de ses services sont dédiés à sa construction. Ils investissent presque autant dans la communication que dans l'armement. À ce titre, dans cette propagande, la guerre de l'image est très intense.

Pensez-vous que la patrimonialisation soit essentielle à la photographie ?

La médiatisation d'un conflit, en tant que photographe, se résume à la publication d'images choisies par les journaux, dans la presse. Mais je pense qu'il est bon pour les photographes de reprendre possession de leur travail à la manière qu'ils l'entendent via des expositions ou des livres par exemple.

Sur un travail publié dans un journal, un photographe peut avoir d'autres envies et souhaiter reprendre le contrôle de l'exposition et de la transmission de ses images. Il peut être important que le travail serve à autre chose qu'une parution dans un journal.

Les tirages et les livres sont essentiels pour garder des traces tangibles, inscrites dans le temps, des témoignages. C'est ce qui va permettre de garder en mémoire, les parutions dans la presse, ne perdurent pas forcément. Aujourd'hui nous achetons les livres d'Henri Cartier Bresson, Raymond Depardon, Brassai, pas la Une de Libération ou du Monde à une date précise. Cependant, pour produire cet objet de mémoire, le sujet de fond est primordial et il faut avoir de la matière à raconter.

Entretien n° 5 : Adrienne Surprenant, photographe, membre de l'agence MYOP, 31 ans, le 26 juillet 2023, par téléphone.

Quel est votre lien avec l'Ukraine ?

Je n'avais aucun lien avant le début de la guerre, je n'y étais jamais allée. Le départ fut un coup de tête car, d'un point de vue personnel, j'aurais très mal vécu de rester à Paris, beaucoup de photographes, ont dû ressentir ça à ce moment là. Puis, d'abord, je suis allée à la frontière polonaise, j'ai eu quelques commandes pendant trois, quatre jours à la frontière. J'ai souvent couvert des camps de réfugiés et des déplacements internes, mais je le faisais dans des pays que je connaissais, je voyais d'où ces personnes venaient ainsi que la situation qu'elles fuyaient. En étant à la frontière Polonaise j'avais envie de mieux comprendre ce qui les poussaient au départ. J'ai eu une commande avec le média Les Jours et je suis allée avec eux en Ukraine. Toute la première année, jusqu'à janvier, je faisais trois semaines sur place et une semaine à Paris. Depuis, j'ai eu du travail sur le continent africain, donc j'ai moins eu l'occasion d'y retourner depuis le début de l'année. Je pense que j'aurais pu y passer plus de temps mais j'essaye d'avoir un rythme plus tranquille, de ne plus vivre dans les pays dans lesquels je travaille, mais de seulement y travailler. J'espère y retourner bientôt.

Quelles ont été vos motivations à couvrir la guerre ?

C'est difficile à expliquer. Je ne suis pas une photographe de guerre. J'ai travaillé beaucoup dans des pays en conflits, mais je m'intéresse surtout aux sujets comme le traumatisme, qui sont des thèmes connexes. Je ne veux pas à tout prix avoir des photos du front. Il en faut, mais je pense que ce genre de photographie trouve sa limite rapidement. Je préfère des sujets assez poussés, davantage dans l'analyse, avec un peu plus de recul.

J'ai travaillé sur des sujets comme les traumatismes des militaires, c'est primordial car cela nous explique les traces que les conflits laissent sur le long terme. Je pense qu'il faut que l'on se complète dans ce milieu. J'ai eu l'occasion de faire une table ronde avec Emeric Lhuisset, nous en avons conclu que nos travaux sont très différents, mais essentiels et complémentaires. Et le jour où des métiers comme le sien n'existent plus, une partie des personnes souhaitant recevoir l'information sous cet angle ne sera plus touchée, pareil de mon côté.

Comment organisez-vous votre travail ?

Sur un terrain comme l'Ukraine je préfère partir en commande afin de pouvoir avoir une assurance prise en charge par le journal et être payée à la pige. Sans assurance de publication par la suite j'aurai du mal à travailler. Car nous sollicitons beaucoup les gens sur le terrain, dès lors que quelqu'un prend le temps de confier son vécu et ses pires souffrances, je trouve qu'il serait dur de ne rien promettre derrière. Aussi, dans un endroit comme l'Ukraine, si nous ne partons pas avec

des commandes, il est dur de publier ensuite. C'est aussi une forme de responsabilité envers les gens que l'on photographie et à qui on demande des témoignages. Partir en commande c'est être sûr qu'on ne les sollicite pas pour rien.

De quelle manière choisissez-vous vos sujets ?

Les sujets se travaillent avec le journaliste avec qui on part. Eux ont plus de poids dans la partie rédaction, mais tout n'est pas définit d'avance, beaucoup de choses se plient à l'actualité. Nous parlons chacun de nos envies et idées, ensuite le projet se met en forme. C'est un travail d'équipe, tout n'est pas imposé d'avance.

Par exemple pour le Wall Street Journal je devais faire un sujet sur les violations des droits humains et des femmes particulièrement. Finalement, nous nous sommes aperçus qu'il était plus pertinent, au vu de notre contenu, de ne pas se restreindre à la femme, donc nous avons rappelé notre rédaction, en avons discuté et défendu notre nouvelle idée, puis nous avons pu changer de sujet pendant le reportage.

La construction de vos photographies est-elle spontanée ?

C'est spontané. Après, quand il y a un sujet de reportage, nous savons un peu à l'avance, qu'il y a des choses que l'on va devoir nécessairement avoir. Mais il faut faire face à ce que la réalité nous donne et nous apporte.

Par exemple, j'ai travaillé sur un sujet autour des agriculteurs pour Le Monde et évidemment, il fallait des images de champs de tournesols afin d'être complémentaire avec le texte. Mais, il faut aussi, que l'on raconte une histoire et chaque photo représente, en quelque sorte, un mot dans une phrase ou un paragraphe dans un article.

Il y a des choses que l'on doit à tout prix avoir et d'autres qui vont nous surprendre mais peuvent être plus parlantes et lisibles. Et ça serait ridicule de dire que l'histoire ne devrait pas être racontée de telle ou telle manière en justifiant de ne pas prendre la photo. Ça n'est pas notre métier, nous devons réagir à ce que l'on voit, vit, ce qu'il y a devant nous et ça se crée au fur et à mesure.

Dans quelles mesures est-il possible de représenter la guerre ?

Dans la photographie de guerre, il y a une part de chaos et d'horreur, mais le but est de le rendre lisible. Et ça passe par une certaine esthétisation à un moment. Mais qui est, autant qu'un journaliste écrivant un texte, soumise à certaines règles, Une photo, moche, mal cadrée, ne sera pas lisible.

Il y a forcément une part d'esthétisation qui sert le sujet. Cela permet de capter l'attention pour attirer les gens à prendre plus de temps avec une image. L'image répond à certaines caractéristiques esthétiques, une lecture à plusieurs niveaux. Je pense que c'est très important. Mais la réalisation se fait en respectant les règles journalistiques, sans influencer le moment, donc

c'est une manière de composer avec la lumière, l'action. Mais, on ne contrôle pas, ni visualise à l'avance un résultat. C'est assez instinctif.

La guerre, ça n'est pas quelque chose de beau, donc je ne pense pas que les images puissent devenir belles, mais elles sont esthétiques dans le sens où elles correspondent à des signes qui sont une sorte de grammaire visuelle.

D'après-vous, existe-t-il une personnalisation de la photographie ?

La photographie est une histoire de choix. Nous en faisons en allant à un endroit, en déterminant les sujets à traiter, selon notre cadrage, au moment du « clic », en fonction de la distance que l'on adopte, etc. . Nous avons tous des manières différentes de le faire. Je pense faire surtout des photos douces, même en temps de conflit, car je trouve important aussi que les gens que je photographie puissent se reconnaître dans l'image sans se trouver dégoûtant. J'essaye de montrer la douleur d'une façon respectueuse, sans abuser du moment. Nous n'avons pas tous la même sensibilité, chacun le fait de façon différente. Lucas Barioulet, par exemple, a une plus grosse distance, il fait des cadrages d'un peu plus loin. Lorsque je regarde les photos dans la presse, en général, avant de voir le nom, je sais qui en est l'auteur. Il y a une part de chacun et quand on travaille dans le milieu et que l'on regarde les autres, on reconnaît rapidement la pâte, le positionnement et la personnalité. C'est intéressant mais important aussi, ça donne une forme de crédibilité ou de garantie, dans le sens où, certaines personnes, en connaissant leur éthique journalistique, il est possible de connaître la nature de leur travail. En signant une image, nous certifions que ce produit est réel. Si ça n'était pas le cas, on s'effacerait et je pense que l'on passerait à côté de cet acte d'honnêteté ou de prise de responsabilité.

Si la photographie est falsifiée on sait qui pointer du doigt, donc c'est une responsabilité personnelle et c'est celle avec laquelle on vit à tout instant. Avoir un appareil dans les mains représente un devoir très important, nous sommes garant de nos photographies. Donc oui le photographe est visible dans une photographie et il faut qu'il le soit.

Voyez-vous des changements dans votre pratique quant à votre position de femme dans ce milieu particulièrement masculin ?

Cette position permet beaucoup de choses. Autant d'avantages que d'inconvénients. Mais cela dépend vraiment des situations. Sur le front, par exemple, il est bien d'être une femme car nous ne sommes jamais dans un rapport de force, ou de compétition comme les hommes peuvent l'être. Certains fixeurs dans le Donbass ne reconnaissaient pas qu'ils avaient peur car ils étaient entourés de soldats, et ça pouvait devenir dangereux. En tant que femme le rapport de force s'efface, aux checkpoints les militaires étaient plus gentils. Il y a plein de moments où ça calme la situation. À d'autres, en revanche, ça ferme des portes. Certaines personnes, avant de nous connaître, anticipent le fait que l'on puisse, ou non, avoir peur. Au début, je n'arrivais pas à le faire,

mais maintenant je me force à énumérer ce que j'ai fait avant pour rassurer.

Aussi, en tant que femme, certains hommes ont beaucoup plus de facilité à se livrer et à s'ouvrir sur leur intimité. Parfois, en ayant subi de l'oppression dû au fait d'être une femme, je pense que j'ai une sensibilité à certaines choses que les collègues hommes ne verront peut être pas. Je pense qu'il y a quelques nuances dans notre manière d'appréhender le monde et des sujets qui peuvent être intéressants ou pas. L'idée n'est pas de dire que nous voyons le monde avec plus de douceur. Mais simplement que nous pouvons avoir une plus grande sensibilité face à certaines problématiques qui résonneront plus en nous.

Un photographe peut-il symboliser la guerre ?

La guerre c'est une multitude d'aspects. En Ukraine, les accès sont très contrôlés, les photographes et journalistes sont souvent en visite presse et pas réellement sur le front. On ne représente pas la guerre dans sa totalité.

Par exemple, lorsque Volodymyr Zelensky a mentionné pour la première fois le nombre de morts par jour dans la guerre, les accès aux hôpitaux étaient complètement fermés donc nous n'avions aucun moyen de montrer les morts et les blessés. Ils affirmaient leur besoin de soutien, mais ne nous laissaient pas documenter la réalité, alors la représentation de la guerre est erronée. Notre travail est de montrer cette parole, mais dans ce cas, nous ne pouvions pas la vérifier. Il y a beaucoup de caractéristiques autour de la photographie qui la conditionne, C'est pour cela qu'il faut préciser et assumer qu'il ne s'agit que d'une part de la réalité. Reconnaître honnêtement les limites de notre métier est essentiel.

Pensez-vous que le photographe amateur représente un danger pour votre métier ?

Je pense que leurs images sont importantes et intéressantes mais ne sont pas l'égal de celles faites par un journaliste. Nous avons une déontologie, un code, des informations minimum à respecter, un gage de véracité. La photographie amateur n'offre pas ça. Elle peut être très utile, notamment si l'on regarde l'exemple de ce que le New York Times a fait au moment de la libération de Boutcha. À partir d'images d'amateurs, des journalistes sont venus analyser, enquêter et vérifier. L'histoire de Boutcha a pu être élucidée grâce à ces images.

Lorsque c'est bien utilisé et vérifié ça peut être d'une grande utilité, mais ça n'est pas comparable. De plus en plus, on nous propose de nous donner des images, mais nous ne pouvons pas utiliser ce genre d'images de communication, sans sources ni détails. Je trouve que l'on fait des choses complémentaires et je ne veux pas que l'un ou l'autre disparaisse. Mais de plus en plus, je trouve que certaines personnes se positionnent dans le sens d'un remplacement de notre photographie par celle d'amateurs et c'est une chose avec laquelle je ne suis pas du tout d'accord.

Est-il encore possible d'avoir des images iconiques de ce conflit en Ukraine malgré le flux d'images

constant?

Une image peut devenir iconique même dans un grand flux. C'est avant tout le moment, la force de ce qui est représenté et l'émotion qui comptent. Les photographies iconiques prennent note pour le futur de ces événements et ces crimes de guerre qui ont été commis . Donc elles ont une force, une importance historique et une charge émotionnelle très forte, et pour moi, une image de téléphone faite par un amateur ne peut égaler cela.

Pensez-vous qu'une photographie puisse changer l'issue de la guerre ?

Non. Mais les images et la presse contribuent très certainement à d'autres choses. Sans ces images et cette couverture de la guerre, est-ce que les pays européens et les États-Unis auraient réussi à faire passer auprès de leurs populations des dépenses aussi importantes, en terme d'armement ? Je pense que ces photographies viennent contribuer à l'armement ukrainien, au soutien étranger. Donc ça ne change pas l'issue car cela dépend de beaucoup d'autres facteurs, mais elles contribuent à faire évoluer pléthore de petits aspects de la guerre.