

La guerre n'est pas faite pour les images

Laurent Gervereau

Les médias de masse, la multiplication industrielle des images, le cumul de tous les supports, ont déplacé le territoire de la guerre¹. Autrefois, les mouvements de troupes et leurs bonheurs et malheurs (victoires ou défaites) pesaient sur des terrains limités, avec une onde de choc à retardement. De nos jours, certains affrontements ne sont plus mondiaux spatialement, mais, avant même d'avoir lieu, participent d'une guerre planétaire de l'information.

De ce fait, la différence entre la tactique et la stratégie se brouille. Clausewitz avait bien discerné l'importance des populations civiles dans la gestion globale de la guerre. Mais la tactique concernait les batailles, tandis que la stratégie appréhendait les peuples. Désormais, il semble bien que la tactique ne se sépare plus de la stratégie. Une victoire sur le terrain peut se perdre dans l'opinion, et inversement.

Face au déversement, deux outils scientifiques semblent pertinents : la mesure circonstancielle des opinions publiques, quand cela est réalisable, de manière à évaluer l'impact ; la comparaison avec des phénomènes antérieurs, permettant d'appréhender les mécanismes à l'œuvre². Concernant ce second aspect, tâchons, pour clarifier les esprits dans nos débats actuels, de dégager quelques axes majeurs.

Pauvreté des images

Des images pauvres. Là réside le premier paradoxe du temps de guerre. Ce temps d'exception reste lié à des mémoires imprégnées du spectacle de la guerre, un spectacle à sens unique, restreint.

L'épopée plonge ses racines dans les périodes les plus anciennes où, de Ramsès à Uccello, le moment du combat, de l'affrontement – c'est-à-dire ce qui demeure le plus bref du temps général de la



Wang Qingsong (détail)

1 – Cette synthèse a été réalisée pour les revues *XX^{ème} Siècle* et *Quasimodo*.

2 – La représentation de la guerre a suscité des travaux importants, tels : Joël Cornette, *Le Roi de guerre. Essai sur la souveraineté dans la France du Grand Siècle*, Paris, Payot, 1993 ; Philippe Dagen, *Le Silence des peintres. Les artistes face à la Grande Guerre*, Paris, Arthème Fayard, 1996 ; Thérèse Blondet-Bisch, Robert Frank, Laurent Gervereau et André Gunthert (dir.), *Voir-Ne pas voir la guerre. Histoire des représentations photographiques de la guerre*, Paris, BDIC-Somogy, 2001 ; Benjamin Stora, *La Guerre invisible*, Paris, CNRS, 2001 ; Philippe Buton (dir.), *La Guerre imaginée*, Paris, Seli Arslan, 2002.

guerre –, se voit survalorisé. La peinture de batailles, dont, par exemple, le château de Versailles offre un exemple saisissant, ne cèle rien de la violence du choc et de ses effets (blessés, morts, agonies). Mais elle la circonscrit à la sphère militaire. Seuls quelques auteurs, comme Jacques Callot avec les *Misères et Malheurs de la Guerre* (1633)³, soulignent ce que nous appelons aujourd'hui pudiquement les «*dommages collatéraux*».

La caractéristique de tous ces travaux reste leur volonté narrative. Ce sont de véritables bandes dessinées en une image où le regard du spectateur se promène et restitue les phases de l'action. Voilà qui influencera un genre : le film de guerre. Il naît pendant le premier conflit mondial⁴, mais c'est vraiment avec la Seconde Guerre mondiale – et surtout après – que se développe l'archétype. Il faut attendre Samuel Fuller puis Stanley Kubrick, ensuite le post-Vietnam, pour que s'insinue du Jacques Callot en images mobiles.

En ce qui concerne la photographie, la guerre d'Espagne marque la césure⁵. En effet, les maquettes et les montages incisifs des magazines (*Vu*, *Life*, *Regards*) accompagnent la vision rapprochée des combats à l'œuvre chez Robert Capa, Chim ou Gerda Taro : pré-film ou actualités de guerre, point de vue d'un camp. Tout cela forge une vision irréaliste : la guerre concerne les militaires seuls ; la guerre, c'est l'action ; pendant la guerre, on ne s'ennuie pas. Vraiment l'inverse de ce que nous révèlent les croquis des soldats de 1914-1918 : une guerre d'attente, de corvées, d'angoisses.

3 – Dans cet ouvrage, le peintre et graveur lorrain saisit toutes les horreurs de la guerre de Trente Ans en Europe (incendies, exécutions de masse, viols, pillages, famines, etc.).

4 – Laurent Véray, *Filmer la guerre 1914-1918*, Péronne, Historial de la Grande Guerre, 1995.

5 – François Fontaine, *La Guerre d'Espagne (18 juillet 1936-1^{er} avril 1939) à travers la presse illustrée française*, thèse de doctorat, Paris IV-Sorbonne, 2000.

Wang Qingsong, *Another Battle*, série n° 5, 2001, 120 x 200 cm





Wang Qingsong,
Another Battle, série n° 8, 2001,
120 x 200 cm

Notre compréhension de la guerre reste ainsi fortement marquée par de telles narrations iconiques simples, irriguant aujourd'hui les jeux vidéos. Son pouvoir d'information se trouve totalement réduit à un archétype. Son rapport aux faits ne concerne que l'exception du temps de guerre.

Pourtant notre compréhension des événements passe aussi par des icônes à valeur ajoutée, des images fixes ou mobiles, emblématiques, résumant à elles seules un affrontement⁶. La guerre, en effet, par ses phases successives, suscite des « figures ». L'assaut – nous l'avons vu – est le plus ancien, mais le blessé ou le portrait du chef n'ont pas moins d'importance. Ces figures, nous les connaissons, nous les reconnaissons, et leur appliquons une compréhension automatique : ce sont des codes. Ils forment une signalétique de guerre.

Certaines images se révèlent singulièrement pauvres (mouvements de troupes, matériel, bombardements comme autant de feux d'artifices). Elles ne se comprennent que par leur commentaire qui les détourne totalement. Alors l'intoxication, le « communiqué », priment – quand l'excitation indécente de journalistes condamnés à combler le vide n'agit pas comme propagande souvent inconsciente.

6 – Wolfgang Cillessen (dir.), *Krieg der Bilde. Druckgraphik als Medium politischer Auseinandersetzung im Europa des Absolutismus*, Berlin, Deutsches Historisches Museum, 1997.

D'autres, au contraire, restent des figures à interprétation réflexe. Lors de la guerre de Crimée, Gustave Doré, par ses gravures en 1855 dans la revue mensuelle *Musée franco-anglais*, ne celait rien des blessés et des morts. Ils faisaient partie des fracas du combat et montraient l'héroïsme militaire aux civils. En revanche, blessés et morts disparaissent des photographies, privilégiant les ruines. Il faut attendre la guerre de Sécession aux États-Unis pour qu'ils s'imposent dans les recueils, tandis que les souffrances des civils, avec la figure récurrente des femmes et des enfants sous les bombes, s'impriment massivement ensuite pendant la guerre d'Espagne. L'ouverture des camps nazis en 1945 propage dans le monde l'photos ou films de charniers et ensemble de vues insoutenables dans l'horreur.

Désormais, notre culture visuelle traduit automatiquement de telles figures de la guerre. Les populations civiles veulent ignorer le fait que la guerre transgresse les règles sociales du temps de paix. Alors, les blessés, les morts, les ruines, les souffrances des civils semblent autant d'icônes insupportables. Insupportables d'autant que dans ce combat mondial de l'information n'opère plus la mobilisation automatique des esprits propres à une nation en guerre, solidaire de ses enfants risquant leur vie au front et acquiescant à la légitimité des buts de guerre. Des peuples, hors théâtre d'opérations et hors engagement sur le terrain, sont à convaincre. Ils peuvent voir différemment les mêmes images. Dans ce cadre, la mort et les souffrances développent une rhétorique utile à effets réflexes.

Plus que les ruines (sauf de bâtiments symboliques), blessés et morts civils forment, par exemple, un langage en images immédiatement compréhensible, maniant les atteintes aux innocents (enfants, femmes, vieillards, suivant une grammaire accusatrice décroissante). Un signal d'alerte. Mais qui s'avère double. Voilà pourquoi les États-Unis ont choisi d'établir un cordon sanitaire autour du World Trade Center. De toute façon, les autorités de ce pays – le photographe David Douglas Duncan, vétéran de la Deuxième Guerre, en témoigne – ont pour tradition générale de ne pas montrer des morts identifiables par les familles. Voilà pourquoi les talibans ont commencé par nier les dommages des bombardements avant d'organiser des voyages de presse pour faire filmer les enfants blessés dans les hôpitaux.

Images réversibles. Montrant les souffrances de son camp, elles en indiquent la vulnérabilité et peuvent atteindre au moral de l'opinion. Mais, en maniant des figures insoutenables sur lesquelles nous ne réfléchissons plus, des codes de l'horreur – femmes, enfants mutilés, charniers –, elles démontrent une règle de base de la propagande : l'ennemi ne respecte pas les lois de la guerre, c'est un barbare, la lutte est effectivement celle du Bien contre le Mal.

Fragilité des images

Alors s'observe une singulière fragilité des images. Autrefois, nous l'avons dit, à travers la peinture de batailles, nous recevions après coup des vues impossibles – un film, avec morts et blessés aussi, en une seule scène. Aujourd'hui, nous semblons constamment hors champ – c'est quoi la guerre? Les bombardements? Les corps à corps? Les préparatifs et le moral des troupes? Les avancées de blindés? Disons-le nettement, la guerre est un phénomène plurifocal. Il n'existe pas une image juste de guerre. La guerre ne se montre pas. Elle s'approche par des vues diverses et complémentaires.

Nous nous disons baignés par un monde d'images, quand nous ne cessons en fait de lire ou d'écouter des commentaires. Ces images sont toujours accompagnées. Elles se révèlent sous forte dépendance. Ainsi, lorsque George Bush parle de «*War*» («Guerre») pour l'attentat du World Trade Center, il qualifie un événement dramatique n'ayant pas cette signification. Visuellement, le référent en serait davantage les courtes séquences de catastrophes (naturelles ou non) saisies par des amateurs. Du point de vue du sens, l'analogie reste indéniablement la science-fiction et notamment les films apocalyptiques nés pendant la Guerre froide au début des années 1950. Alors, si les images, en plans fixes, n'ont certes rien de cinématographique⁷, ce sont d'ailleurs des images fixes-mobiles, la succession des faits, le phasage, la scénarisation restent stupéfiants et proprement cinématographiques, mais pas guerriers au sens traditionnel. Les mots détournent.

En ce qui concerne le début des hostilités en Afghanistan, Al-Jazira, seule sur le terrain, comblait pour CNN et le monde entier un manque d'images générant des images de manque. Ces non-images provoquent force adjonction de logos, titres, sous-titres, bandes passantes, commentaires, signes de l'«internetisation» d'une télévision mosaïquée. Images prétextes. Images pré-textes.

De toute façon, nous ne cessons de lire, d'entendre. Regardons-nous les mêmes séquences sur Kennedy, de Gaulle ou Mitterrand comme lors de leur vivant, alors que le commentaire a changé? Déjà, en 1937, une partie importante des journaux français reprenait le communiqué des franquistes accusant les Républicains d'avoir rasé Guernica. Les images ne mentent pas. La ville fut rasée. Mais on nous ment sur les images. La guerre est d'abord un temps de combat sur le front de l'information.

Ce qui est en cause devient la valeur d'information des images. Sous dépendance, servent-elles à autre chose qu'à amplifier le discours? Existe-t-il une nécessité d'images et une qualité particulière dans leur production?

7 – Comme le soulignait Antoine de Baecque dans *Libération* après le 11 septembre («Toute ressemblance avec la réalité était purement illusoire», *Libération*, 14 septembre 2001).



La guerre est un temps géopolitique incluant la diplomatie, le combat singulier ou les agissements des civils. La tactique et la stratégie. Comprenant alors qu'aucun conflit n'est représentable globalement, il en résulte deux attitudes. La première consiste – nous l'avons évoquée – à démontrer la justesse d'une cause par son illustration. La seconde tient à la volonté de restituer les aspects contradictoires d'un temps de guerre avec des vues subjectives affirmant leurs limites. Voilà la règle de base de l'information en temps de guerre. Aucune image n'a de valeur en soi. Chaque image porte le témoignage de ses conditions de réalisation. En cela, leur somme fournit des éclairages divers et complémentaires. La reprise de modules à haute valeur propagandiste nous renseigne autant que le journaliste embarqué avec les troupes. Tout est information de guerre à condition de posséder la bonne légende. Qui a filmé-photographié ? Comment ? Pourquoi ? Dans quelles circonstances ? Le recouplement des angles de vues ne nous donne pas un film de guerre pré-établi – qui appartient à la fiction –, mais approche des portions de réel. Chacun se forme un jugement par des entrées diverses. Là résident les buts que devraient s'assigner les médias des pays démocratiques. Mais la liberté d'informer est-elle compatible avec le temps de guerre ?

La propagande, même si elle est masquée par pudeur ou tromperie sous le terme de «communication», existe en temps de paix. Elle est sœur de la publicité et participe au développement de la sphère politique. La guerre radicalise l'enjeu en brouillant les frontières, quand voir, sur des images fixes ou mobiles, un élément de décor permettant de localiser une troupe en opérations peut fournir au camp adverse des éléments précieux sur sa position et occasionner sa destruction. Il s'agit alors d'un crime par les images. Au-delà de pareil exemple critique, décrit-on un conflit de la même manière lorsque ses soldats sont au front ? L'Union sacrée de 1914, qui fait rire aujourd'hui dans ses débordements cocardiers, est un réflexe psychologique sans cesse renouvelé. Nous sommes propagandistes involontaires. Notre regard, quelles que soient les images observées, les rend propagandistes.

Mais parfois cela ne suffit pas. Faut-il alors rétablir un contrôle des images, comme veulent s'y soumettre les médias américains, pour ne pas aider les terroristes ? Même si cela ne relève pas de notre propos, l'autocontrôle semble bien sûr préférable aux retours d'Anastasia (surnom de la censure). Il s'applique à la nature des informations fournies, mais aussi au *genre* des images. En effet, la guerre demeure une situation hors-normes, antinomique du temps de paix, transgression radicale. Elle reste insupportable pour les civils (voir le cas singulier du Vietnam avec des journalistes au combat titulaires de la carte de «priorité 3»⁸). Tout ce qui les heurte habituellement de façon sporadique (catastrophes – naturelles ou non –, crimes...), fonde *de facto* le quotidien d'un conflit.

8 – C'est-à-dire que, derrière les blessés et les politiques, ils pouvaient librement accompagner les combattants partout, prioritairement.

L'inmontrable demeure ainsi une question sous-jacente à chaque affrontement. Alors que des mots peuvent dénoncer l'insoutenable, quel est le rôle des images ? L'ouverture des camps en 1945⁹ provoqua l'irruption de vues de charniers ou de corps squelettiques. Cette horreur¹⁰ ne rendait pas visible une déportation et une extermination que les acteurs ou les historiens passèrent des années à expliquer. La torture, non plus, n'est jamais visible, sinon par ses résultats. Les images mécaniques furent ainsi absentes sur ce sujet pendant la guerre d'Algérie, alors que les dessinateurs (Siné, Bosc) créèrent à l'époque des dénonciations fortes¹¹. Images insaisissables.

Mais images insaisies également. Dans ce domaine, plus que l'autocensure, la censure la plus forte reste celle de la non-réalisation des images : reporters tenus à distance ou conflits peu médiatiques. Des guerres se déroulent dans le monde, sans reflets, car les médias commanditaires considèrent qu'elles n'intéresseront pas le public. Guerres invisibles.

Le constat s'impose donc, non pas d'images triomphantes, mais d'un statut fragile des images, comme de leurs capteurs. Dans ce cadre, sommes-nous tous aveugles ou sommes-nous tous manipulés ? Aveugles en partie sûrement, car nous saisissons seuls des éclairs de guerre. Manipulés certainement, car notre perception des images est sous le contrôle étroit des informations factuelles qui nous sont dispensées. Il nous reste donc à scruter ces fantômes qui

9 – Sylvie Lindeperg, *Clio de 5 à 7. Les actualités filmées de la Libération : archives du futur*, Paris, CNRS, 2000 ; Clément Chéroux (dir.), *Mémoire des camps*, Paris, Marval, 2001.

10 – Voir le numéro spécial d'*Art Press* dirigé par Richard Leydier en mai 2001 : « Représenter l'horreur ».

11 – Laurent Gervereau, Jean-Pierre Rioux et Benjamin Stora (dir.), *La France en guerre d'Algérie*, Paris, Musée d'histoire contemporaine-BDIC, 1992.

Wang Qingsong,
Another Battle, série n°2, 2001,
120 x 200 cm



nous sont délivrés, à les requalifier, à les comparer, à les identifier. Notre rapport à l'écran forme aussi une portion de réel. Nous sommes tous en guerre.

Se pose ainsi la question de la censure en temps de guerre. Censure ? Auto-censure ? Plusieurs aspects à conséquences déontologiques fortes surgissent. D'abord, l'accompagnement des troupes et le danger d'une diffusion immédiate de leur positionnement. Ensuite, la nature des images, la question de leurs conditions de tournage, de leur origine, de leur mode de diffusion. Enfin, doit-on tout montrer ? Il existe une différence entre illustrer le fait que la guerre fait des morts, des prisonniers, des victimes civiles et prendre des gros plans de personnes reconnaissables par les familles ou se complaire dans l'horreur.

Cela pose plus largement la question de l'information aujourd'hui. Est-il juste de concentrer les journalistes limités dans leurs mouvements sur ce terrain d'opérations ? La quantité de commentaires ou d'images diffusées et rediffusées, avec textes, bandes passantes, titres, constitue-t-elle un choix ?

La singularité de la guerre en Irak reposera peut-être dans le fait qu'une dichotomie s'est opérée entre la propagande américaine et les opinions publiques. Les États-Unis, ayant très bien géré la continuité graduée entre le World Trade Center et l'intervention en Afghanistan, ont, au départ, reçu un camouflet planétaire. Cela peut aller beaucoup plus loin dans le sens d'une structuration différente des médias et d'une qualification autre de l'«événement» par le biais de contre-informations (notamment grâce à internet). D'abord, les États-Unis eux-mêmes se sont toujours caractérisés par la vivacité de leur contestation interne. Mais surtout regarder notre planète d'Afrique du Sud, de Chine ou du Brésil diffère résolument du sempiternel ping-pong Amérique du Nord-Europe de l'Ouest.

Deux interrogations nous occupent donc. La première, possédons-nous bien tous les angles de vue sur ce qui s'est passé en Irak ou ne continuons-nous pas à regarder massivement à sens unique ? La seconde, est-il légitime de braquer les projecteurs sur cette région du monde, alors que d'autres événements lourds de sens pour l'avenir se produisent peut-être ailleurs ?

La guerre de l'information ne cessera plus.

Laurent Gervereau

Président de l'Institut des Images,
Auteur d'*Histoire du visuel au XX^{ème} siècle* (Seuil)
Directeur du site www.imagesmag.net



Bed-deum, *Que peut l'armée russe ?*