La photographie mobilisée 1914-1918

Mobilised Photography: 1914-1918

Alexandre Lafon

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/abpo/3398>

DOI : 10.4000/abpo.3398

ISBN : 978-2-7535-5229-6

ISSN : 2108-6443

Éditeur

Presses universitaires de Rennes

Édition imprimée

Date de publication : 31 octobre 2016

Pagination : 33-49

ISBN : 978-2-7535-5220-3

ISSN : 0399-0826

Référence électronique

Alexandre Lafon, « La photographie mobilisée 1914-1918 », *Annales de Bretagne et des Pays de l'Ouest* [En ligne], 123-3 | 2016, mis en ligne le 31 octobre 2018, consulté le 10 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/abpo/3398> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/abpo.3398>

La photographie mobilisée 1914-1918

Alexandre LAFON

Post-doctorant, FRAMESPA UMR 5136, université de Toulouse, Jean-Jaurès – CRID 14-18,
Directeur adjoint du GIP « Mission du centenaire de la Première Guerre mondiale »

La réalité de guerre est depuis la deuxième moitié du XIX^e siècle de plus en plus accessible grâce à des média et supports de plus en plus variés. La photographie fait partie de ceux-là et participe à la mise en images de la guerre, et à la « guerre des images », pour reprendre le titre de l'ouvrage récent de Benjamin Gilles et Arndt Weinrich¹. Toutefois, l'intérêt accordé aux images en général et à la photographie en particulier comme sources est apparu assez récemment dans l'historiographie de la Grande Guerre².

Il y a à la fois des pratiques publiques, médiatisées, de la photographie, mais aussi des pratiques privées, celles des combattants au front, qui ont massivement existé entre 1914 et 1918, mais que les premiers historiens-combattants du conflit ont ignoré³. De plus, soulignons que la photographie participe aujourd'hui encore à la construction de notre imaginaire de la guerre⁴. Deux logiques nous semblent à l'œuvre durant le conflit autour de la photographie comme médium : le souci immédiat d'une mise en mémoire visuelle de la guerre par différents acteurs et l'intérêt porté à la mise en images, tout aussi immédiate et véridique, du conflit en cours à des fins

1. GILLES, Benjamin, WEINRICH Arndt, *1914-1918, une guerre des images, France-Allemagne*, Paris, La Martinière, 2014.

2. Pour ne prendre que les ouvrages les plus récents : BECKER, Annette, *Voir la Grande Guerre. Un autre récit*, Paris, Armand Colin, 2014 ; WINTER, Jay, « Essai photographique », dans WINTER Jay (dir.), *La Première Guerre mondiale*, Volume 1 « Combats », Paris, Fayard, 2013, p. 683-687.

3. Ni Jean Norton Cru, ni Jacques Meyer n'évoquent la photographie comme possible support de témoignage combattant, à l'image de Marc Bloch ou de Maurice Genevoix. Ils inscrivent le témoignage combattant dans une approche classiquement et uniquement littéraire. CRU, Jean-Norton, *Témoins. Essais d'analyse et de critique des souvenirs de combattants édités en français de 1915 à 1929*, Paris, Les Etincelles, 1929, réédition, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 1993-2006 ; MEYER, Jacques, *La vie quotidienne des soldats pendant la Grande Guerre*, Paris, Hachette, 1966.

4. JALABERT, Laurent, PUTON Jean-Pierre, « La photographie de la Grande Guerre, affirmation d'un témoignage patrimonial », *Situ* [En ligne], 23 | 2014, mis en ligne le 13 mars 2014, consulté le 19 juillet 2015. [<http://insitu.revues.org/10992>; DOI : 10.4000/insitu.10992].

d'information médiatique. Le champ de bataille focalise l'attention des contemporains, qu'ils soient combattants, journalistes ou décideurs militaires. À la veille de la Première Guerre mondiale, la photographie connaît une certaine démocratisation comme pratique publique et privée. Les progrès techniques facilitent alors les prises de vues et permettent un développement des clichés plus aisé et plus perfectionné. En parallèle, les procédés techniques d'impression des photographies, comme la similigravure et l'autotypie, offrent une reproduction rapide et de bonne qualité. Ainsi, ces différentes innovations favorisent l'essor de la photographie comme support de mise en mémoire des destins personnels, familiaux ou communautaires, et comme support de communication dans la presse généraliste et spécialisée ainsi que sur les cartes postales. Le succès de certains imprimés de la presse illustrée comme *L'Illustration* ou *Le Miroir*, dit l'engouement du public pour la découverte de l'actualité par l'image. La photographie permet de donner à voir ce que l'on présente alors encore souvent comme « la réalité ». Professionnels et amateurs sont de plus en plus nombreux. Charles Lansiaux témoigne de cet investissement dans la pratique photographique et de son développement avant 1914. D'abord petit employé, il devient photographe amateur sur le tard puis photographe professionnel installé à Paris, proposant : « Photographie artistique et industrielle [...] photographie documentaire pour amateur. » Il sera mandaté durant le conflit pour produire des vues de Paris marqué par la guerre⁵.

Le conflit qui s'ouvre en août 1914, bouleversant les destins individuels, communautaires et familiaux, du fait de l'implication de toute la société dans la guerre, est aussi dès le début un événement médiatisé avec une ampleur inédite. Dans une société alphabétisée dans laquelle l'accès à l'information par la presse s'est généralisé, la guerre accélère la diffusion de l'image photographique du fait d'une volonté publique et privée de « voir » ce qui se déroule, de la possibilité d'en donner une représentation visuelle la plus réaliste possible et d'en conserver aussi la trace mémorielle. Mais rapidement, l'enjeu devient le contrôle de ce qui est montré de la guerre dans l'espace public. Il s'agit de ne pas dévoiler à l'opinion des représentations pouvant influencer négativement le moral de la population, ni de livrer à l'ennemi des informations précieuses, tactiques et stratégiques. La presse, l'autorité militaire, l'État, les soldats usent ainsi de la photographie selon une logique commune : dévoiler la guerre par l'image et en conserver le souvenir. Pourtant, la confrontation de chacune de ces sources montre combien la « réalité » supposée de la guerre fixée par l'image photographique connaît des divergences de sens. La mobilisation massive et différenciée de la photographie en guerre nous renseigne finalement sur la nature spécifique de ce conflit.

Nous voudrions privilégier ici une réflexion transversale sur l'usage de la photographie et la pratique photographique en guerre, d'abord comme

5. *Paris 14/18, la guerre au quotidien. Photographies de Charles Lansiaux*, Paris, Paris Bibliothèque, 2013, p. 7.

pratique de médiatisation de la guerre attendue, mais aussi comme outil de contrôle des représentations de la guerre. Il nous semble enfin utile de souligner la valeur mémorielle assignée à la photographie, notamment aux yeux des combattants qui en furent des producteurs-témoins essentiels.

La photographie pour voir la guerre

Benjamin Gilles et Arndt Weinrich affirment à juste titre dans leur dernier ouvrage que la Première Guerre mondiale fut « le premier grand affrontement médiatique⁶ ». En temps de guerre, la photographie publiée dans l'espace public connaît un développement exponentiel. Cela s'inscrit dans une demande du public, issu de toutes les couches socioprofessionnelles et sur tout le territoire, de « voir la guerre ». En effet, plusieurs facteurs contribuent à cristalliser cette demande : la mobilisation et l'absence massives des hommes dès août 1914 et le besoin des familles de recevoir des informations. La presse, principal et quasi unique média d'information, s'emploie à fournir des images. Quotidiens, hebdomadaires et magazines spécialisés entrent en concurrence afin d'offrir les vues les plus sensationnelles et « véridiques » de la guerre, essentiellement du champ de bataille et du front.

Dès avant la guerre, la photographie s'est installée comme document d'illustration dans la presse qui connaît alors son âge d'or. La presse papier d'information utilise de plus en plus la photographie imprimée alors que la presse illustrée bénéficie d'une popularité grandissante, s'appuyant sur des moyens techniques modernes, comme le développement de l'offset mis au point en 1910. Le nombre de clichés publiés dans *L'Illustration* avant-guerre augmente ainsi considérablement, apportant un complément à l'iconographie traditionnelle composée de gravures et autres reproductions de peintures. Le quotidien *Excelsior* propose à partir de 1910 une actualité photographique, tout comme *Le Miroir*, devenu un supplément « hebdomadaire entièrement illustré par la photographie » en 1912⁷. L'entreprise s'inscrit dans une démarche pédagogique et populaire : il s'agit d'apprendre par l'image. *Le Miroir* passe de 300 000 à un million d'exemplaires chaque semaine pendant le conflit et devient un support informatif majeur⁸. Il dynamise une économie de la photographie médiatique nourrie de l'attente du public. Les différents titres de la presse quotidienne comme les magazines et autres suppléments illustrés entrent ainsi dans une concurrence acharnée face à la demande d'images « réelles » que semble devoir procurer la photographie. Les maisons de presse cherchent rapidement à diffuser le cliché le plus sensationnel possible, alors même qu'au début du conflit, l'offre photographique était quasi inexistante, du fait de l'absence de jour-

6. GILLES, Benjamin, WEINRICH, Arndt, *1914-1918, une guerre des images*, op. cit.

7. BEURIER, Joëlle, *14-18 insolite. Albums-photos des soldats au repos*, Paris, Nouveau monde éditions, 2014, p. 10.

8. *Ibidem*, p. 8.

nalistes sur les lieux de combat, des mouvements continuels des troupes, de l'interdiction de l'usage d'appareil photographique dans la zone des armées et du filtre attentif de la censure. Chacun cherche à capter l'attention des lecteurs : « Cette admirable photographie est la première à notre connaissance qui montre vraiment une charge à la baïonnette », proclame ainsi *L'Illustration* en juin 1915⁹.

Très vite, les éditeurs créent l'émulation nécessaire à la production photographique en proposant de récompenser les photographes amateurs combattants, capables d'envoyer aux rédactions des clichés à la fois empreints de réel et de sensationnalisme. Ainsi, dès août-septembre 1914, le journal illustré *Le Miroir* offre de très fortes sommes d'argent à ses lecteurs capables de fournir « la plus saisissante photographie de guerre¹⁰ ». Tout en souhaitant combler l'attente des civils de l'arrière, la presse illustrée joue sur la participation des combattants à la couverture iconographique de la guerre. Le choix assumé du qualificatif « amateur » et « authentique » pour ces vues venues du front renforce leur poids symbolique, tout en vivifiant la notion clé d'actualité. Coup double pour la presse qui réussit ainsi à rassembler l'ensemble de la population dans une même représentation de la guerre. La multiplication des concours et autres gains promis pour chaque photographie publiée montre la constitution d'une véritable économie sociale de la photographie d'actualité, qui participe au développement de sa pratique durant la guerre. L'actualité du conflit devient un feuilleton iconographique partagé. Mais que pouvait-on montrer et quelles étaient les attentes du public ? Comme il a été rappelé plus haut, le contexte même du déroulement de la guerre à ses débuts empêche la constitution de corpus photographiques exploitables. La censure veille également, alors même que les rédactions, prises de court, n'ont pas encore le recul suffisant pour offrir des photographies montrant les réalités crues de la guerre et des combats. Les photographies ne disent donc pas grand-chose. Elles restent pauvres et peu démonstratives. Les canons de la représentation de la bataille sont repris, leurs visées sont édifiantes¹¹. La guerre est vue à travers le prisme du portrait des généraux, des scènes de la vie militaire, ponctuées de charges à la baïonnette fictives mais présentées comme vraies. D'autant que les journalistes inscrivent leurs récits dans des codes ultra-normés, fruits encore de l'autocensure et de stéréotypes hérités : ennemi diabolisé, troupe française magnifiée, générosité et habileté des soldats en campagne, héros de cartes postales, nous aurons l'occasion d'y revenir plus avant. L'usage persistant de la gravure, de la peinture et du dessin contribue à élaborer un premier imaginaire de guerre entre 1914 et 1915.

9. *L'Illustration*, n° 3772, 19 juin 1915, p. 628-629. [http://www.histoire-image.org/site/etude_comp/etude_comp_detail.php?i=53#sthash.RSx5vZtS.dpuf].

10. BEURIER, Joëlle, *Images et violence 1914-1918. Quand Le Miroir racontait la Grande Guerre*, Paris, Nouveau monde éditions, 2007.

11. « Ce conflit met en évidence des combattants sans âge pour des combats sans temporalité : c'est tout le passé français qui fait vibrer les champs de bataille », comme le souligne Laurent Gervereau, dans *Images de 1917*, Paris, MHC-BDIC, 1987.

Cependant, avec l'inscription de la guerre dans le temps long, le public des lecteurs, comme les producteurs et éditeurs, évoluent dans leur façon de concevoir la guerre et le combat. Les photographies véritables du front apparaissent vraiment à partir de 1915. Laurent Gervereau évoque une rupture en 1916, concomitante d'un processus de démobilisation culturelle de la société française qui ouvre la seconde période iconique du conflit. Cette dernière se caractérise par l'irruption d'un effet de réel, contrastant fortement avec la première période où le flot d'images contribuait plutôt à la déréalisation du conflit. La photographie s'impose alors comme un nouveau medium signifiant¹². Elle permet de voir la guerre au plus près des champs de bataille et des souffrances endurées par le corps de l'ennemi. Les photographies publiées de cadavres et de corps disloqués contribuent dans cette perspective à assouvir aussi le voyeurisme morbide ressenti à l'encontre de l'ennemi par une population éprouvée par la mort et le deuil, au même titre que les journalistes et directeurs de publication qui en sont les représentants.

La demande d'une lecture visuelle de la guerre se nourrit d'un autre support médiatique d'importance : les cartes postales. Tout comme dans le cas de la presse, la production, la diffusion et l'utilisation de la carte postale comme support de communication, connaissent un âge d'or dès avant 1914. Depuis 1904, la carte postale offre la possibilité d'écrire au verso à gauche, dans un espace réduit, ce qui facilite son usage par les catégories sociales les moins sensibles à l'écrit et contribue à sa popularisation. Au recto, la carte postale accueille une imagerie héritée des Almanachs et autres images d'Épinal. La photographie et les photomontages y trouvent toute leur place, permettant de fixer des paysages, des scènes du folklore ou de la vie quotidienne. Là encore, les progrès techniques comme la transformation des modes de vie accélèrent l'usage de ce support médiatique. Le conflit, en favorisant les déplacements, les séparations et le développement d'un certain tourisme du champ de bataille, accentue encore l'usage de la carte postale. Dès les premiers jours d'août, se développe une production orientée en direction de la volonté du public de voir la guerre et les champs de bataille. Des maisons de production photographiques professionnelles et de grands studios comme Nancy et Toulouse¹³ se lancent dans une production massive de cartes postales de guerre. Elles souhaitent constituer des « collections historiques », sur le modèle des collections d'avant-guerre :

« L'ancienne maison Provost a édité [...] des centaines de vues locales relatives à toutes les phases de la mobilisation [...] qui constituent, comme nous l'avons dit, une superbe, très précieuse et unique collection historique¹⁴. »

12. GERVEREAU, Laurent, *Les images qui mentent. Histoire du visuel au xx^e siècle*, Paris, Seuil, 2000, p. 85-129.

13. *Toulouse 1914-1919. Cartes postales photographiques de guerre*, Toulouse, Archives municipales, 2008.

14. *Ibidem*, p. 11.

Il s'agit d'acquérir des collections uniques, qui deviendront rares, esthétiquement réussies, à dimension locale. Et d'inscrire la guerre dans l'environnement connu des acheteurs potentiels. S'introduit alors, dans les arguments de vente, le souci affirmé de constituer une documentation fiable et ainsi de « perpétuer le souvenir des événements vécus à Toulouse ». Les clichés ainsi réalisés, dont les sujets restent très locaux, sont vendus directement ou sous forme de cartes postales. La franchise militaire, et dès lors la gratuité des envois, conjuguée à la masse des soldats partis au front entre août et septembre 1914, contribuent à dynamiser davantage encore la production et la circulation des cartes postales. Les thèmes retenus par les producteurs de l'arrière ne diffèrent pas des photographies publiées dans la presse. Il est question de mettre en scène l'unanimité de la réponse de la population face à l'agression allemande, la mobilisation des troupes et des civils, le départ des contingents, les prisonniers allemands, les civils et les militaires, l'arrivée des premiers blessés, la camaraderie des uns et la forfanterie des autres. Parfois, une nouvelle légende est apposée à un cliché produit avant la guerre. L'exotisme et le sensationnalisme sont recherchés, comme dans cette série toulousaine montrant le passage des troupes indiennes dans la Ville rose. Le public peut ainsi se projeter dans un conflit qualifié d'emblée d'original parce que justement les habitants de Haute-Garonne en deviennent tout autant les acteurs que les spectateurs. Cette production vaut en particulier pour le début de la guerre : elle est déréalisée et épique, dominée par les photographies colorées des hommes et des femmes qui posent, enveloppés du drapeau tricolore, ou de ceux des alliés, regardant vers le ciel et la victoire. Un soldat du haut-Agenais envoie d'ailleurs pour cette seule raison des photographies patriotiques à sa fille restée au foyer¹⁵. Les photographies du front qui s'installent peu à peu dans les cartes postales laissent voir des paysages de ruines, avec des légendes explicites insistant sur les dommages infligés aux populations et au sol national par les Allemands. Elles évoquent au départ des vues de la « campagne de 1914 », puis de la « guerre », voire très rapidement de la « Grande Guerre ». Elles témoignent, tout en y participant, de l'adaptation de la société, de l'univers d'une guerre installée.

Par ailleurs, le marché des plaques stéréoscopiques participe à la construction de l'imaginaire visuel de la guerre après la guerre. Capable de produire des photographies très réalistes, de saisir des scènes en trois dimensions grâce à un appareil spécifique, cette technique donne à voir toute la profondeur de la guerre, de ses paysages, de ses destructions. Soulignons que les ventes de vues stéréoscopiques se développent après 1918 par le biais de maisons d'éditions comme Photo-Plait ou Richard, autour de collections éparées constituées en corpus, vendues avec l'appareil de vision tels *Vues de la Guerre 1914-1918* ou *Champs de Batailles*. Les photographies proposées au public dévoilent des vues plus sensationnelles : cadavres, portraits médicaux de gueules cassées, ruines et vues des

15. LAFON, Alexandre, « Une correspondance de guerre », *Revue de l'Agenais*, n° 241, 2008.

conditions de vie difficiles des soldats. Le public est alors avide d'images censurées en temps de guerre. Elles nourrissent le discours pacifiste contre la guerre, mais également l'image de l'héroïsme *a posteriori* des combattants soumis à la violence et à la déshumanisation du champ de bataille.

Ainsi, la photographie connaît entre 1914 et 1918 une production et une médiatisation massives sur différents supports. Les firmes qui produisent les appareils photographiques le vantent : la photographie raconte « mieux l'histoire¹⁶ ». Elle s'appuie sur une demande du public de voir la guerre en train de se dérouler. Elle aboutit ainsi, en lien avec les modalités de diffusion de l'information et les possibilités de produire et diffuser de la photographie, à la construction d'une imagerie stéréotypée de la guerre. De vecteur informatif, la photographie devient très vite, sous la pression de la demande, un outil de communication essentiel, ce qui en favorise le développement. La Grande Guerre apparaît en ce sens comme un laboratoire des pratiques médiatiques du *xx^e* siècle¹⁷.

La photographie pour « montrer »

La nécessité d'un double contrôle de la production et de la publication de photographies n'échappe pas non plus à l'autorité militaire. D'une part, il s'agit d'éviter la diffusion de photographies pouvant indiquer aux espions ou à l'ennemi la situation des troupes et des installations militaires. D'autre part, il convient de favoriser la diffusion d'images mettant en valeur l'armée française, tout en stigmatisant la guerre menée par l'ennemi et les destructions qui en résultent. Très rapidement, cet enjeu du contrôle et du renseignement explique l'interdiction édictée par les forces d'occupation allemandes des appareils photographiques dans les territoires occupés. Il se double aussi de la nécessité de montrer la guerre dans une double logique de médiatisation (information) et de conservation (garder des preuves). Les progrès et la popularisation de la pratique photographique rendent ce contrôle d'autant plus difficile qu'ils en accélèrent la production et la diffusion.

Contrôler et encadrer : la photographie militaire

La photographie militaire connaît dès avant-guerre une solide tradition. Les unités pratiquent la photographie de groupes, par sous-unités (compagnies, sections) ou par spécialités (les musiciens du régiment). Le service militaire, déterminant dans le parcours de vie des jeunes hommes à l'aube du siècle, était l'occasion (parfois la seule) de se rendre dans l'atelier du

16. LAFON, Alexandre, « La photographie privée de combattant de la Grande Guerre : perspectives de recherche autour de la camaraderie », *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, BDIC, n° 91, juillet-septembre 2008.

17. BEURIER, Joëlle, « La Grande Guerre, matrice des médias modernes », *Le Temps des médias*, 2005-1, 4, p. 162-175, et BEURIER, Joëlle, *Images et violence 1914-1918*, Paris, Nouveau monde éditions, 2007.

photographe afin de se « faire titrer le portrait » et attester ainsi, par sa présence sous l'uniforme, de sa virilité acquise et certifiée en quelque sorte aux yeux de tous. Les portraits des généraux en grand uniforme, diffusés sur différents supports, complètent cet usage à la mode des portraits peints de l'ancien monde bourgeois et aristocratique. La photographie de groupes, posée, montre la cohésion avec les camarades dans une unité hiérarchique bien construite et acceptée. Ces pratiques installées perdurent d'ailleurs pendant le conflit, dans l'espace public (large publication de portraits de généraux dans la presse) comme dans l'espace privé (portraits individuels de soldats envoyés aux familles, portraits de groupe). Des albums des régiments sont ainsi constitués entre 1914 et 1918 et vendus aux soldats, à leur famille, à la population du dépôt de casernement attentive au parcours de « son » régiment dans le conflit. Au front, des photographes professionnels incorporés élaborent également des albums patriotiques. C'est le cas en particulier du photographe professionnel agenais Balistai, mobilisé au 209^e RI, qui prend des photos de son régiment en campagne en 1915, les réunit en albums et les vend avec la bénédiction de l'autorité militaire¹⁸.

La pratique des expositions régimentaires se développe également au front en direction des soldats, comme en atteste la publicité présente dans les journaux de tranchées¹⁹. Les journaux de tranchées, édités à l'arrière-front pour un public de soldats plus que de combattants, n'usent que peu de la photographie pour des raisons techniques mais aussi éditoriales. Ils sont contrôlés par la hiérarchie militaire pour laquelle il n'est pas question de « montrer » de façon réaliste la guerre, mais de construire un discours qui permette aux soldats de l'absorber, grâce à l'humour, la légèreté, l'auto-dérision et l'émotion positive partagées.

Or, ce sont les sociétés qui font la guerre, non des soldats professionnels ou de simples « sujets » sans conscience politique. À l'occasion de l'instauration de l'état de siège, les libertés sont restreintes et contrôlées. Le bureau de la presse au Ministère de la Guerre, chargé de surveiller la presse, les cartes postales, les livres en particulier, fonctionne dès le 5 août 1914. Les images, dont on pense qu'elles construisent, plus sûrement qu'un texte, une représentation du monde, sont tout particulièrement scrutées par les censeurs. Elles alimentent, auprès des futurs conscrits et de la population, une représentation contrôlée du conflit, évitant ainsi le développement d'un regard plus critique²⁰.

L'autorité militaire souhaite donc contrôler également la production photographique avec une double intention : produire des clichés à destination de la presse et du grand public par le biais de ses propres opérateurs et élaborer une banque de données pour l'histoire. Dans cette

18. LAFON, Alexandre, SOLÈS, Bertrand, *Agen et les Agenais dans la Grande Guerre*, Saint-Cyr-sur-Loire, Éd. Alan Sutton, 2004.

19. ROUX, A., « Le salon de Marmita », *Journal de tranchée Marmita* (267^e régiment d'infanterie), n° 10, 30 mai 1915, p. 3. BNF-Gallica.

20. BOURKE, Joanna, *An intimate history of killing*, Granta Books, 1999, p. 12.

perspective, est créée en avril 1915 la Section Photographique de l'Armée (SPA) sous l'égide des ministères des Affaires étrangères, de la Guerre, de l'Instruction publique et des Beaux-Arts²¹. Si la presse française est pensée comme le premier destinataire des clichés réalisés, la presse étrangère des pays neutres doit aussi être largement nourrie par la SPA, en lien avec la commission parlementaire de propagande à l'étranger. Les opérateurs professionnels sont envoyés sur le front ou à l'arrière afin de réaliser des reportages thématiques. Albert Samama-Chikli, recruté en janvier 1916, réalise ainsi un reportage sur les trains sanitaires, puis sur la rééducation des aveugles et mutilés de guerre. Sur 59 reportages, 23 concernent directement les champs de bataille²². Il s'agit de montrer l'armée française sous son meilleur jour, les installations militaires, l'effort de guerre de l'arrière et la mobilisation sans faille de la population et des soldats, métropolitains comme coloniaux. Les reportages portant sur les paysages de guerre doivent montrer des monuments endommagés. La SPA dans ce cadre s'applique à contrer l'action allemande auprès des pays neutres en alimentant les services du ministère des Affaires étrangères (Militärische Film und Photostelle). Toutes les photographies produites par les opérateurs sont en effet passées au filtre de la censure, et plusieurs milliers d'entre elles n'ont pas été publiées pendant la guerre. Elles constituent une vaste banque de données documentaires. La SPA va rapidement collaborer avec la CSP (Chambre Syndicale de la Photographie, créée en 1862) qui regroupe les différentes agences de photographies répondant aux commandes de l'État. Elle s'inscrit donc dans une triple vocation : la production, la diffusion mais aussi l'archivage des images. Nous reviendrons plus loin sur ce dernier aspect.

Les photographies exposées

Des expositions de clichés et d'œuvres sont ainsi proposées pendant la guerre, à Paris mais également en province, alors qu'en parallèle sont exhibés les trophées militaires pris à l'ennemi : canons, mitrailleuses, avions. Cette pratique de l'exposition est née avant-guerre. On pense ici à l'œuvre de la Société de Conférence illustrée de photos couleurs, créée par le photographe professionnel Jules Gervais-Courtellemont, dont l'entreprise trouve dans la guerre un champ d'activité important. En 1916, est créée la Maison de la Presse sous le contrôle conjoint des ministères de la Guerre et des Affaires étrangères. Son rôle est de proposer des expositions et des albums photographiques capables de convaincre les opinions publiques des pays neutres et alliés de la prochaine victoire de la France et de son bon droit à lutter contre un ennemi violent et fourbe. Elles proposent des expositions de photographies et de vues héroïques édulcorées, des créations d'œuvres

21. GUILLLOT, Hélène, *Photographier la Grande Guerre : les soldats de la mémoire 1915-1919*, thèse de doctorat, Université de Paris 1 – Panthéon-Sorbonne, 2012.

22. HENRYOT, Fabienne, « Les missions d'Albert Samama-Chikli, photographe de l'Armée, à Verdun », dans *Verdun 1916, la guerre en relief*, Metz, Éditions Serpenoise, 2006, p. 61-62.

picturales réalisées par des artistes missionnés, comme des images des exactions commises par les Allemands. Des expositions régimentaires sont ainsi mises en œuvre et d'autres, à destination de l'arrière, comme au Salon des Armées de juillet 1916 organisées au jardin des Tuileries (salle du Jeu de Paume). Une « deuxième exposition interalliée des photographies de guerre » est proposée dans le même lieu en décembre 1917. La photographie y est présentée comme un document susceptible d'édifier le public, parmi lesquels les militaires. L'entrée est pour eux gratuite, et les permissionnaires, très nombreux à Paris, sont invités en particulier à s'y rendre afin de voir « les photographies les plus caractéristiques et irréfutables de la barbarie allemandes²³ ». Le Bulletin des Armées de la République daté du 11 octobre 1916 est explicite :

« Ce que nous demandons à nos exposants, c'est la "chose vue" pendant la campagne : paysages de guerre, coins pittoresques de cantonnements, reproductions de villages, de scènes d'hôpitaux, portraits ou caricatures de poilus, interprétations de types caractéristiques entrevus, paysans du front, mercantis, infirmières, etc. »

Ces expositions parisiennes se doublent d'autres manifestations du même type sur l'ensemble du territoire, organisées par la SPA à l'image de celle de Biarritz de septembre 1916 proposée au pavillon de Marsan, popularisée par des clichés... de la SPA. Ces expositions patriotiques sont alors photographiées et diffusées. Signalons également l'Exposition d'œuvres d'art mutilées ou provenant des régions dévastées par l'ennemi le 25 novembre 1916. À l'heure où l'armée française sortait victorieuse mais affaiblie de la bataille de Verdun, le but de cette exposition était d'attiser l'opinion publique en lui montrant, par l'objet, la réalité et la poursuite des « atrocités allemandes » popularisées dans la presse dès 1914. Dans la même veine, il s'agissait de montrer que l'Allemagne mettait en danger la richesse du patrimoine français dans les régions occupées²⁴. La SPA présentait ainsi des clichés de monuments français et italiens bombardés, afin de démontrer la solidarité entre ces deux pays frappés par les destructions allemandes. Les pays alliés engagés auprès de la France usent également de ces manifestations très encadrées afin de valoriser leurs actions, à l'image de l'exposition portant sur la prise de la crête de Vimy de mai 1918 à la Grafton Galleries soutenue par l'*Australian Official War Photographs and Pictures*. L'art de la photographie est ainsi mobilisé dans une évocation publique contrôlée de la guerre²⁵.

23. LINSOLAS, Jean-Marie, « La photographie et la guerre : un miroir du vrai ? », dans PROCHASSON Christophe, RASMUSSEN, Anne (dir.), *Vrai et faux dans la Grande Guerre*, Paris, La Découverte, 2004, p. 103.

24. MAINGON, Claire, « L'instrumentalisation du patrimoine blessé. Paris, 1916 : l'Exposition d'œuvres d'art mutilées ou provenant des régions dévastées par l'ennemi au Petit Palais », *In Situ, Revue des patrimoines*, 23/2014.

25. DAGEN, Philippe, *Le silence des peintres. Les artistes face à la Grande Guerre*, Paris, Fayard, 1996.

Une mobilisation plus technique : photographies médicales et aériennes

La photographie profite également de la guerre pour connaître un autre développement comme outil technique au service des armées. Elle devient ainsi un auxiliaire de l'artillerie et du renseignement en embarquant dans les avions d'observation, toujours plus nombreux au-dessus du champ de bataille au fur et à mesure que la guerre dure et se modernise. L'imagerie médicale s'appuie également de plus en plus sur la photographie pour attester des blessures, en conserver la mémoire, pour traiter plus efficacement les corps délabrés par les blessures de guerre. Aucun de ces clichés à valeur médicale n'est présenté au public sauf pour montrer la capacité du Service de santé à soigner et rééduquer les hommes infirmes au travail, et donc à poursuivre l'effort de guerre après avoir été réformés pour mutilation. Aucun des films réalisés sur les soldats victimes de traumatisme de guerre ne sera également montré au public, aucun corps tremblant, convulsé ou figé en des postures ridicules sous l'effet des traumatismes nerveux dus à la guerre. Il faudra attendre les années vingt pour voir surgir des albums photographiques entiers dévoilant les horreurs de la guerre. Ils s'appuient sur un discours soit ultra-patriotique, soit très pacifiste, la guerre y étant dénoncée à travers la souffrance « enfin » montrée des hommes qui y prirent part.

La Grande Guerre revivifie en quelque sorte le souci de contrôle de l'image par les pouvoirs publics, et particulièrement par les militaires. De ce point de vue, la photographie devient un objet d'attention majeure. Elle nécessite d'être surveillée de près, elle est utilisée comme un outil dans l'arsenal des « armes » de communication et de renseignement. Mais de par son aptitude à fixer le souvenir, la photographie devient aussi pendant la guerre un support d'attestation et de conservation de la mémoire, en particulier pour les combattants qui s'emparent de sa pratique sur le champ de bataille.

Conserver la mémoire : la photographie comme attestation et pratique sociale

Les combattants sont devenus tout particulièrement les acteurs de la mise en mémoire du conflit à travers une pratique privée de la photographie. Elle est pensée dans une double dimension : conserver la mémoire des événements qu'ils traversent personnellement mais documenter finalement une expérience de guerre qu'ils pensent comme partagée, voire universelle.

La photographie comme outil de conservation et de justification

La guerre qui s'ouvre en août 1914 se joue sur le terrain du droit international. Les États-nations belligérants s'avèrent soucieux de justifier leur

choix aux yeux de leurs opinions publiques engagées et attentives. Cet enjeu de la « guerre juste » impose un rapport juridique au conflit. Il s'inscrit dans le droit international mentionné plus haut, en particulier dans les attendus des conférences de La Haye de 1899 et 1907. Pour faire vite, il s'agit de montrer l'anomie de l'ennemi qui enfreint les règles de la guerre. Dans cette perspective, le procédé technique de la photographie, comme preuve visuelle, peut attester des exactions commises par l'ennemi hors des règles et des lois internationales de la guerre alors en vigueur, et que la notion de « guerre du droit » vient renforcer. Les autorités françaises recueillent ainsi des témoignages photographiques des traces des exactions ou « atrocités » allemandes de l'été 1914 qui alimentent un ensemble de documents rendus rapidement publics²⁶. Il s'agit de désigner l'Allemagne aux yeux du monde comme un État barbare. Les clichés de ruines ou de destructions des usines ou des vergers après le recul de début 1917 s'inscrivent dans une visée identique²⁷. Dans cette même perspective, la photographie est également utilisée par les délégués de la Croix Rouge internationale et par les délégués des États neutres qui prennent des photographies des camps de prisonniers partout en Europe²⁸. Elles permettent ainsi de documenter les rapports réalisés sur les camps et de publier des séries de cartes postales diffusées dans les différents pays belligérants. Montrer l'intérieur de camps modèles sur son territoire permettait de justifier du souci du pays de proposer un traitement digne et humain aux prisonniers ennemis. Cette mise en mémoire des violences et destructions de guerre est pensée aussi dans l'optique des futures négociations et traités de paix. Elle permet de justifier des demandes de réparation.

La photographie alimente ainsi ce qu'André Gunthert nomme « l'utopie documentaire », c'est-à-dire le souhait d'amasser de la documentation sur l'événement pour en rendre compte. Dans cette perspective, dès 1914, un couple d'industriels parisiens, Louise et Henri Leblanc, entreprend de collecter tous les documents possibles sur le conflit mondial naissant : livres, revues, presse, archives, peintures, dessins, affiches, photographies, objets, soit plus de 22 000 pièces dont un grand nombre de photographies. En 1917, les Leblanc font don à l'État de leurs collections. Sur proposition du Parlement, le fonds Leblanc est rattaché au ministère de l'Instruction publique dans une double perspective : être à la fois une œuvre d'éducation populaire et un support scientifique à partir duquel l'histoire de la guerre pourra être écrite. Le 11 janvier 1918, un décret valide la donation des collections Leblanc à l'État et, le 25 février suivant est créée la Bibliothèque-musée de la Guerre. Dans une perspective identique, la Bibliothèque de Paris commande à Charles Lansiaux, dont nous avons rappelé la trajectoire professionnelle en introduction, des vues de Paris en guerre afin de

26. Sur cette question, voir HORNE, John, KRAMER Alan, 1914. *Les atrocités allemandes*, Paris, Tallandier, 2011, notamment la troisième partie.

27. DANCHIN, Emmanuelle, *Le temps des ruines, 1914-1921*, Rennes, PUR, 2015.

28. [grandeguerre.icrc.org].

constituer un fond documentaire de première main. Notons également que le sous-secrétariat aux Beaux-Arts finance la totalité de l'opération de création de la Section Photographique de l'Armée, voyant alors l'opportunité de constituer un fonds d'archives capable de témoigner devant l'histoire. Comme le souligne avec justesse Hélène Guyot : « Appareil politique et artistique à diverses facettes, la SPA n'en est pas moins une organisation photographique vouée aux fonds d'archives qu'elle constitue²⁹. »

La photographie privée de combattants : attester, témoigner, conserver

La photographie privée de combattants connaît depuis quelques années un intérêt marqué. Elle offre de notre point de vue trois axes de recherches : l'étude de la vue choisie par les soldats, l'étude des « temps » et des formes de la pratique photographique, l'économie de la photographie au front (échanges, ventes, circulation générale). La variété des regards photographiques portés par les opérateurs permet de prendre en compte l'épaisseur sociale de l'expérience de guerre. Raoul Berthelé, Désiré Sic, Léon Hudelle ou Georges Tardy³⁰ fixent tout à la fois une guerre identique et profondément différente en fonction des identités sociales et militaires que porte chacun d'eux.

La présence de photographes au front s'appuie sur des conditions techniques favorables. Les soldats pouvaient en effet emporter des appareils classiques et performants ou des appareils plus maniables comme le Vest Pocket de Kodak créé en 1888. Malgré les multiples interdits imposés par l'autorité militaire pendant l'ensemble du conflit et à tous les niveaux de la hiérarchie, les soldats, souvent issus des catégories les plus instruites et aisées, produisent des clichés de toutes sortes. En novembre 1915, Georges Tardy, qui s'est vu offrir par son frère ingénieur rappelé à l'arrière, un appareil photo en septembre, écrit :

« Ces temps-ci, je fais assez de photo. Mon tarif est celui adopté avant moi par mon camarade Fressinaud qui a aussi un Vest Pocket, 2frs les 6 ou 0,35 la pièce. Cela fait plaisir à pas mal de gens et me distrait. Je n'oublie pas de prendre des vues des environs, et un de ces jours, j'enverrai mes pellicules à Louis qui fera des papiers³¹. »

29. GUILLOT, Hélène, « La section photographique de l'armée et la Grande Guerre. De la création en 1915 à la non-dissolution », *Revue Historique de l'Armée*, 258/2010, p. 110-117.

30. 1914-1918. *Images de l'arrière-front*. Raoul Berthelé, lieutenant et photographe, présentées par Rémy Cazals, Toulouse, Privat, 2008 ; TARDY, Georges, *Un poilu dans la Grande Guerre. Lettres et photos de Georges Tardy*, Mérignac, Éd. B. Tardy, 2009 ; LAFON, Alexandre, MIÈGE, Colin, *Une guerre d'hommes et de machines*. Désiré Sic. *Un photographe du génie 1914-1918*, Toulouse, Éditions Privat, 2014 ; *La Grande Guerre 1914-1918. Photographies du capitaine Hudelle*, présentées par Rémy CAZALS, Carcassonne, Archives départementales de l'Aude, 2008.

31. TARDY, Georges, *Un poilu dans la Grande Guerre*, Éd. Bruno Tardy, 2009, p. 134.

Trois raisons nous semblent ainsi participer de la production photographique au front et de son succès : rendre compte, pour soi et les autres, de sa présence au cœur de l'histoire; se distraire en réalisant individuellement mais le plus souvent accompagnés de camarades des photographies des temps de loisirs, l'expérience de la guerre ayant été aussi une expérience sociale enrichissante du point de vue des liens interrelationnels³²; s'adonner à une pratique commerciale lucrative. De nombreux combattants dont nous avons croisé le témoignage, expliquent comment et pourquoi ils vendent leurs productions à leurs camarades. Ajoutons pour finir, la dimension touristique de la pratique photographique combattante. En effet, dès la guerre, les soldats « visitent » littéralement le champ de bataille, individuellement ou en groupes, et prennent des vues afin d'alimenter leurs souvenirs ou les correspondances qu'ils échangent avec leurs proches³³. Des soldats se transforment ainsi en véritables reporters de guerre, à l'image de Marius Vasse, vendeur à la Samaritaine, classe 1911, qui cesse de tenir son carnet en 1916, au moment où il se met à la pratique photographique. Il s'emploie à alimenter la presse et les illustrés et vend par exemple un cliché à *L'Illustration*³⁴ avant l'offensive d'avril 1917. La frontière s'en trouve par là même parfois ténue entre la pratique privée et la diffusion publique. Maurice Genevoix cite par exemple le cas de Boquot, soldat âgé de 35 ans et originaire de l'Ariège. Il s'agit en fait de Jules Carbonne : « J'ai de belles photos, quand même! On les enverra aussi à la grande *Illustration*. En douce, avé mes initiales... Pas de chiqué, hé, ces documints³⁵. » Quatre de ses clichés ont été effectivement publiés dans *L'Illustration* en date du 27 mars 1915. Ils montrent les lignes retournées des Épargnes, photographies encore largement reprises aujourd'hui lorsqu'il s'agit d'illustrer le champ de bataille de 1914-1915. Maurice Genevoix le décrit dans son récit comme un véritable reporter soucieux de rapporter des vues sensationnelles du front. On retrouve ce souci de témoigner des choses vues à travers les reportages quasi ethnographiques des soldats de l'armée d'Orient.

Les portraits permettent aux combattants d'attester de leur présence au front, de leur inscription individuelle dans la guerre. Ils laissent ainsi une trace visible de chacun d'eux au cas où la mort les frapperait et les ferait disparaître. L'image de soi est aussi attendue par ceux avec qui on entretient une relation à distance. La photographie de la tombe, prise par les camarades et envoyée à la famille, permet également de rassurer les parents sur le devenir du corps du défunt. La mise en scène des portraits fixés au front est souvent positive et gomme les réalités vécues par le soldat. Il s'agit de vue prise sur commande, pendant des temps de détente où

32. LAFON, Alexandre, *La camaraderie au front 1914-1918*, Paris, Armand Colin, 2014.

33. BEURIER Jöelle, *14-18 insolite*, op. cit., p. 21 et 34.

34. BEQUART, Damien, « Hurtebise, le Dragon, Vauclerc : une campagne au Vest Pocket Kodak », *La Lettre du Chemin des Dames*, n° 22, 2011, p. 10.

35. DELUDET, Florent, « Ceux de 14 : un témoignage, des hommes », dossier en postface de l'édition de *Ceux de 14*, Paris, Flammarion, 2013, p. 891 et GENEVOIX, Maurice, *Ceux de 14*, Paris, Flammarion, 2013, p. 803.

les pratiques sociales sont les plus joyeuses. Certains parents conservent d'ailleurs sur sa tombe le portrait émaillé du fils tombé à la guerre, dans le cimetière communal, ou son portrait cerné d'un crêpe noir sur un des meubles qui habille la pièce principale du foyer. La photographie du défunt « en uniforme », ainsi exposée aux yeux de la famille et des visiteurs, symbolise l'attachement au disparu, comme elle atteste auprès de la communauté, du sacrifice affiché d'un de ses membres.

« La dernière lettre de Lourme s'accompagne de deux photos Kodak, dont l'une représente une partie de canot sur la Vesle³⁶ » (Vailly), écrit Maurice Genevoix dans une lettre du 1^{er} décembre 1914 adressée à Paul Dupuy. À l'autre extrémité, la photographie des loisirs combattants rend ainsi compte de ce que ces derniers retiennent de leur guerre. Elle démontre que le partage des temps de loisirs constitue un élément central de l'expérience combattante, mais aussi et avant tout une expérience sociale³⁷. L'analyse des albums photographiques des soldats témoigne du fossé qui pouvait exister entre une « réalité » photographique du front vécue et enregistrée par les combattants et l'imaginaire de l'arrière plus largement orienté par les photographies officielles ou passées par le filtre de la censure, et de l'autocensure. Jamais vraiment ce qui a pu être de l'ordre de l'essentiel pour les soldats n'a été publié, parce qu'il ne relevait pas de la logique éditoriale des journaux : les photos de groupes, les portraits d'hommes grimés et joyeux, les parties de pêche ou de natation entre hommes, ne correspondaient pas à l'attente du public de « voir » la guerre imaginée et qu'il fallait « montrer ». Les soldats eux-mêmes, en envoyant des clichés plus sensationnels, ont participé à ce découplage entre la mise en album officiel et la pratique privée.

•

Au terme de ce court panorama, revenons à notre propos introductif. Entre 1914 et 1918, pour nous en tenir à cette temporalité, la photographie connaît une croissance nette de sa pratique et de sa diffusion. L'offre et la demande de ce support iconographique, qualifié alors de réaliste, profitent des progrès technologiques. Ils s'intensifient parce qu'ils profitent également de l'attente de voir et de montrer l'actualité par l'image ou de conserver en images « objectives » le réel. L'image photographique devient ainsi en guerre moins une image-narrative qu'une image-témoin, celle de la réalité saisie sur le vif. Ainsi, le contexte de la guerre propulse d'emblée l'image photographique comme support mémoriel essentiel du « vrai ». Elle est mobilisée sur le terrain médiatique, contrôlée par les autorités, tout en amplifiant son rôle de support d'attestation assez spécifique de la Première Guerre mondiale.

36. GENEVOIX, Maurice, DUPUY, Paul, *Correspondance, 28 août 1914-30 avril 1915*, Paris, La Table Ronde, 2013, p. 65.

37. BLOCH, Marc, *L'Histoire, la Guerre, la Résistance*, Paris, Quarto/Gallimard, 2006, p. 196-197.

Deux éléments saillants nous semblent alors importants à retenir. La Première Guerre mondiale installe définitivement l'image photographique au cœur de la sphère médiatique. Elle accélère la demande de voir l'actualité, c'est-à-dire ce que vivent les pères, frères ou maris mobilisés sur le front. En parallèle, l'autorité militaire, d'abord mal préparée, s'applique rapidement à en contrôler la publication et surtout la production. Le contrôle de l'image n'est pas une nouveauté introduite par la Grande Guerre. Cependant, la mise en place d'une censure et d'une production contrôlée de l'image photographique souligne la profondeur sociale de ce conflit. Les outils de contrôle et de fabrication de l'image photographique par l'autorité militaire, en particulier dans le but de recenser les pertes et destructions induites par les troupes allemandes, de convaincre de la justesse du droit à la guerre et à réparation, disent là aussi la totalisation du processus guerrier. La Grande Guerre favorise en parallèle le développement d'une pratique photographique privée, individuelle ou liée à des groupes. Elle permet aux soldats en particulier d'attester de leur présence au front et de conserver leurs souvenirs, souvent les meilleurs. La photographie fixe en effet les temps relationnels les plus joyeux, fêtes et moments de détente collectifs. La frontière n'est cependant pas étanche avec la sphère publique puisque les combattants fournissent des clichés aux journaux. Mais ce ne sont pas les photographies de leur expérience sociale propre qu'ils privilégient, mais bien ce qu'attend le public : le sensationnel des explosions d'obus, des cadavres et des avions écrasés. On ne les trouve pas ou peu dans les albums mis en forme par les soldats. Là n'est pas leur centre d'intérêt. Ainsi, si la production photographique globale de guerre s'inscrit dans un même mouvement, à savoir voir et conserver les souvenirs de la guerre en les documentant, elle conforte aussi à mon sens le fossé entre deux conceptions et deux expériences de la guerre : celle vue par le grand public et que l'on souhaite que l'arrière voit ; celle vécue par les acteurs combattants depuis le front. Ce découplage que la mobilisation de la photographie en guerre révèle, témoigne là de la rupture induite par la Grande Guerre avec les guerres passées. Sa modernité se matérialise dans l'implication des sociétés qui y prennent part, et surtout dans l'importance que les combattants se font de leur présence au feu comme témoins.

Pour finir, la mobilisation de la photographie montre ainsi combien la guerre moderne use des mêmes mécanismes de contrôle des images pour contrôler, orienter, justifier une posture et des décisions politiques. Documenter la guerre à charge contre l'ennemi, c'est prévoir ce que l'on lui demandera comme comptes à rendre. Mais la guerre moderne, à travers la photographie, intègre l'évolution des techniques de manipulations des masses. À une nuance près : les albums photographiques des combattants-citoyens ont tout à la fois rejeté l'imaginaire de l'arrière qui a lui aussi évolué quelque peu sur la durée du conflit et construit une représentation plus réaliste et partagée de leur expérience de guerre qui alimente le discours surtout pacifiste du monde combattant d'après-guerre.

RÉSUMÉ

À la veille de la Première Guerre mondiale, la photographie connaît une certaine démocratisation comme pratique privée et comme support de communication dans la presse généraliste et spécialisée. Elle permet de donner à voir ce que l'on présente alors encore souvent comme « la réalité ». Le conflit qui s'ouvre en août 1914 accélère sa diffusion du fait même d'une demande publique et privée de voir ce qui se déroule, d'en donner une représentation visuelle la plus réaliste possible, de conserver les souvenirs du conflit. Il s'agit aussi pour les décideurs de contrôler la production et la diffusion des images, et d'alimenter l'imaginaire de l'arrière sans dévoiler les aspects les plus démoralisateurs du front. Plus largement, elle s'inscrit dans la problématique assez spécifique de la Première Guerre mondiale, celle du « témoignage ». Les soldats en particulier, contre les interdits de la hiérarchie, développent une pratique spécifique de la photographie centrée sur la profondeur de leurs liens relationnels.

L'image photographique comme support mémoriel du « vrai » apparaît ainsi massivement mobilisée durant l'ensemble du conflit. La presse, l'autorité militaire, l'État, les soldats usent de la photographie selon une logique commune : donner à voir la guerre et en conserver le souvenir. Mais la confrontation des corpus montre combien la « réalité » supposée de la guerre fixée par l'image photographique connaît des divergences selon les producteurs et les diffuseurs mentionnés plus haut, presse, autorité militaire, État et soldats.

ABSTRACT

On the eve of the First World War, photography was undergoing a degree of democratisation both as a private hobby and as a communication medium in the mainstream and trade press. It encapsulated what was often presented as "reality". The conflict, which started in August 1914 further accelerated its spread because of public and private demand to see what was happening, to give the most realistic visual representation and to preserve the memory of the conflict. It was also a means for policymakers to control the production and distribution of images, and feed imagination behind the lines without revealing the most demoralising aspects of the front. More broadly, it was part of a very specific problem of the First World War, that of "testimony". The soldiers in particular, despite the prohibitions of their hierarchy, developed a specific practice of photography centred on the depth of their relationship links.

The photographic image as a memorial support of what was "real" thus appears omnipresent during the entire conflict. The press, the military authority, the state, the soldiers used photography as a means of seeing the war and preserving its memory. But the confrontation of different corpora shows how the "reality" of the war supposed to be fixed by the photographic image in fact allowed for many different interpretations depending on whether they were taken by the producers and broadcasters, the press, the military authorities, the state or the soldiers.