

## La critique des images de guerre aux États-Unis

À propos de *Believing is Seeing* d'Errol Morris

François Brunet

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/elh/238>

DOI : 10.4000/elh.238

ISSN : 2492-7457

### Éditeur

CNRS Éditions

### Édition imprimée

Date de publication : 10 juin 2012

Pagination : 57-67

ISBN : 978-2-35698-046-5

ISSN : 1967-7499

### Référence électronique

François Brunet, « La critique des images de guerre aux États-Unis », *Écrire l'histoire* [En ligne], 9 | 2012, mis en ligne le 10 juin 2015, consulté le 23 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/elh/238> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/elh.238>

---

# La critique des images de guerre aux États-Unis

## À propos de *Believing is Seeing* d'Errol Morris<sup>1</sup>

« IL FAUT VOIR LES ESSAIS RÉUNIS dans ce livre comme un recueil d'énigmes. Imaginez qu'on découvre dans un grenier un coffre rempli de photographies. Chaque photographie nous plonge dans une investigation. Qui sont ces gens? Pourquoi les a-t-on photographiés? Que pensaient-ils? Que nous disent-ils sur nous-mêmes? Que pouvons-nous savoir sur le photographe et ses motivations? Chacune de ces questions est susceptible de nous entraîner sur un chemin tortueux, plein de méandres. Une excursion dans le labyrinthe du passé et la texture [*fabric*] de la réalité. » (Errol Morris<sup>2</sup>)

« Il apparaît aujourd'hui que la plupart des images canoniques de cette première veine de

photographie de guerre [guerre de Crimée, guerre de Sécession] furent mises en scène ou truquées. C'était là chose prévisible. » (Susan Sontag<sup>3</sup>)

« Mais une image qui serait de l'œil à l'état pur, de la pensée absolue ou de la simple manipulation, cela n'existe pas. » (Georges Didi-Huberman<sup>4</sup>)

Né en 1948, passé par différentes formations (histoire, philosophie) mais surtout autodidacte, ayant exercé divers métiers dont celui de détective privé, et également connu depuis les années 2000 comme réalisateur de films publicitaires pour les plus grandes marques américaines, Errol Morris est consacré aux États-Unis comme l'un des maîtres du nouveau cinéma documentaire,

François Brunet, Université Paris Diderot (Laboratoire de recherches sur les cultures anglophones) / Institut universitaire de France.

1. Errol Morris, *Believing is Seeing. Observations on the Mysteries of Photography* [Croire, c'est voir. Observations sur les mystères de la photographie], New York, Penguin, 2011 ; désormais cité *BS*.
2. *BS*, p. xxii.
3. Susan Sontag, *Devant la douleur des autres* [2002], trad. de l'anglais Fabienne Durand-Bogaert, Chr. Bourgois, 2003, p. 61.
4. Georges Didi-Huberman, *L'Œil de l'histoire 2, Remontages du temps subi*, Éd. de Minuit, 2010, p. 71.

fondé notamment sur le montage d'interviews et la reconstitution de scènes historiques. La mort, la politique et la guerre, ainsi que la fragilité de tout récit « factuel », ne sont jamais absentes des films de Morris: *Gates of Heaven* (1978, sur une entreprise californienne visant à humaniser le traitement des animaux de compagnie après leur mort); *The Thin Blue Line* (1988, qui démonte par une série d'interviews le dossier à charge contre le condamné à perpétuité Randall Adams), film qui lui valut un succès critique massif et durable ainsi que l'attribution d'une bourse « génie » de la fondation MacArthur; *The Fog of War. Eleven Lessons from the Life of Robert S. McNamara* (2003, qui reconstitue et réinterprète le point de vue de Robert McNamara, secrétaire de la Défense sous Kennedy et Johnson, sur la séquence politique et stratégique qui s'étend de la crise des missiles cubains au lancement de la guerre du Vietnam), qui lui valut l'Oscar du meilleur documentaire; enfin *Standard Operating Procedure* (2008, exploration méticuleuse des motivations et des significations des photographies d'actes de torture prises dans la prison d'Abu Ghraib en 2003 par plusieurs militaires américains). Comme le note Kathryn Schulz, la démarche qui domine l'œuvre de Morris est une inlassable épistémologie critique du document et du récit documentaire en général; épistémologie critique, hypercritique même, mais

nullement sceptique et plutôt anti-sceptique (Morris défend et recherche la vérité historique). Comme le souligne aussi Schulz, le terrain principal d'exercice de cette hypercritique, dans ce livre comme dans les films récents de Morris, est la photographie de guerre, ou des guerres<sup>5</sup>.

*Believing is Seeing*, ce titre en forme d'inversion de la maxime associée à saint Thomas, laisse entendre une ou des thèse(s) à caractère général, voire philosophique: à savoir, comme le dit le prière d'insérer, que « les photographies occultent autant qu'elles ne révèlent » et que « ce que nous voyons est souvent déterminé par nos croyances ». Mais ces thèses, bien connues des lecteurs d'Ernst Gombrich ou de Susan Sontag, ne font pas l'objet d'une démonstration et ne sont même pas vraiment le sujet du livre, animé de bout en bout par le point de vue d'un « observateur » singulier, engagé et réflexif devant une série d'énigmes photographiques. Dans une courte préface autobiographique, Morris évoque son père, tôt disparu et connu de lui par quelques photographies, puis son propre défaut de vision, lié depuis son jeune âge à une opération pour strabisme ayant mal tourné par suite de son refus de porter un bandeau sur son « bon œil » – façon, sans doute, de motiver biographiquement le regard critique qui est le sien. Le livre se déploie ensuite en six enquêtes, mi-policières mi-méditatives,

5. Kathryn Schulz, « Errol Morris Looks for the Truth in Photography », *New York Times*, 1<sup>er</sup> sept. 2011. Voir le site d'Errol Morris <<http://errolmorris.com>> et l'article que lui consacre Wikipedia, <[http://en.wikipedia.org/wiki/Errol\\_Morris](http://en.wikipedia.org/wiki/Errol_Morris)>.

relatées à la première personne, dans un style conversationnel et même bavard, et intégrant comme dans un film documentaire de nombreux entretiens « bruts » avec des témoins, historiens, journalistes, etc., ainsi que de nombreuses photographies, souvent reproduites à plusieurs reprises au fur et à mesure de l'enquête<sup>6</sup>.

Ces six enquêtes sont cependant regroupées en quatre thèmes. « Les intentions du photographe », d'abord, illustrées par une vertigineuse discussion – mêlant ratiocination sur les images et leurs interprétations reçues et enquête « rephotographique » sur le terrain – des deux images fameuses de Roger Fenton en Crimée intitulées *Valley of the Shadow of Death* (1855), l'une montrant une route jonchée de boulets de canon, l'autre la même route sans ces boulets : Susan Sontag a-t-elle raison de les décrire comme « truquées » ? D'où vient cette tradition ? Dans quel ordre furent-elles prises ? Fenton déplaça-t-il lui-même les boulets, et dans quel but ?

Le second thème – « les photographies révèlent et cèlent à la fois » – est illustré par deux chapitres consacrés aux photos de la prison d'Abu Ghraib. Qui était véritablement « l'homme encagoulé » (*The Hooded Man*) et que pouvons-nous en savoir aujourd'hui ? Quelles furent les véritables motivations des militaires américains qui se livrèrent non seulement, dans la prison, à des actes de barbarie, mais à l'enregistrement

photographique scrupuleux de ces actes ? Est-il possible, contrairement à l'accusation officielle de « traitements inhumains » en vertu de laquelle les tortionnaires photographes furent condamnés, de prendre au sérieux les déclarations du sergent Sabrina Harman, à la fois auteure et figurante apparemment réjouie de plusieurs de ces images, selon lesquelles elle voulait, par ces photographies, dénoncer un « système » ?

Le thème suivant, « Légendage, propagande et fraude », s'écarte pour un chapitre de la photographie de guerre pour examiner le « cas » de la photographie documentaire des années 1930 et d'abord « l'affaire du réveil intempestif », énigme soulevée par la présence d'un réveille-matin sur une cheminée dans une série de photos prises par Walker Evans dans la maison de l'un des métayers de l'Alabama qui sont le sujet du maître ouvrage de l'entreprise documentaire américaine, coréalisé par Evans et James Agee, *Louons maintenant les grands hommes* (1941). Ce réveil a intrigué et fait soupçonner une manipulation du photographe parce que James Agee ne le mentionne nullement dans sa description hyper-scrupuleuse du même dessus de cheminée. Combinant l'examen des légendes de différentes séries de photos de la période, l'investigation d'un cas célèbre de « manipulation » (un crâne de buffle desséché déplacé par le photographe Arthur Rothstein pour être inséré dans plusieurs

6. À noter que ces enquêtes furent d'abord publiées, le 3 janvier 2010, dans le blog « Opinionator » hébergé par le site du *New York Times*.

vues différentes, qui fit en 1938 un petit scandale<sup>7</sup>), et la confrontation de points de vue très divergents sur le corpus documentaire des années 1930, Morris conclut à sa manière évasive habituelle sur « les nombreuses façons différentes de voir une photographie, et les différentes fonctions qu'elle peut remplir: propagande orchestrée, preuve documentaire, art » (*BS*, 185). Le chapitre 5 (« It All Began with a Mouse »): « Tout a commencé avec une souris », cependant, nous ramène à la guerre avec l'investigation d'un trope — l'insertion de jouets d'enfant, en particulier Mickey Mouse, au premier plan de photos de zones de guerre — dont la récurrence, dans la couverture par Reuters en particulier des bombardements israéliens au Sud-Liban en 2006, a donné naissance à l'une de ces controverses typiques de la profession photojournalistique: y avait-il manipulation? propagande (anti-israélienne ou, au contraire, anti-Hezbollah)?

Le dernier thème du livre, « Photographie et mémoire », revient au moment fondateur de la « guerre civile » américaine (guerre de Sécession en français). Le chapitre 6 reprend l'histoire célèbre du « soldat inconnu » de la bataille de Gettysburg (1863), trouvé mort en possession

d'un ambrotype représentant trois jeunes enfants dont l'identification devint fin 1863, dans le camp nordiste, une « cause » médiatique sinon nationale. Le texte se penche longuement sur l'exploitation qui fut faite de cette image, et des trois orphelins qu'elle montrait, par un orphelinat de guerre d'abord florissant et reconnu avant de se révéler une entreprise véreuse dont les pensionnaires étaient maltraités. La fin du chapitre revient sur le soldat « inconnu », Amos Humiston, dans une méditation sur son rôle en tant qu'individu dans la grande bataille de Gettysburg: cette question, certes, n'a pas de réponse; mais, souligne Morris, c'est la photographie des enfants de Humiston, le fait de savoir qu'il avait une famille, et à quoi ressemblait cette famille, qui lui donne un visage à lui et qui nous donne aussi le visage de la bataille. [Cette image] satisfait un désir profond de faire de nous le sujet de la guerre [*a deep craving to make the war about us*], de nous permettre de nous voir en son milieu. Elle nous permet de ressaisir un individu *unique* dans les complexités sans fin de l'histoire. (*BS*, 267)

Même s'il apporte une multitude d'informations nouvelles, on aura compris que l'intérêt principal du livre de Morris tient à son attitude hypercritique, aux questions sans fin qu'il pose et qu'il oppose aussi bien à l'évidence présumée du document

7. Arthur Rothstein était, comme Walker Evans, l'un des photographes employés par la Farm Security Administration, organisme créé dans le cadre du New Deal en vue de favoriser le relogement et l'amélioration des conditions de vie des paysans déplacés ou ruinés par la crise. La « section photographique » de la FSA développa entre 1936 et 1942 une activité de documentation et de propagande visuelle considérable visant à témoigner à la fois de la crise et des bienfaits de l'action de l'État fédéral. Divers cas de « manipulation », dont celui du crâne de buffle, furent montés en épingle par la presse de droite et des milieux d'affaires hostiles tant aux objectifs qu'aux méthodes de l'administration rooseveltienne.

photographique qu'aux dénonciations trop rapides ou trop tranchées de « manipulations ». Encore faut-il souligner deux choses. Ce livre de « non-spécialiste », publié chez un éditeur grand public, ne semble pas avoir d'équivalent en dehors des États-Unis, où l'ancienneté, la vigueur et le caractère public de la tradition de critique de l'image sont à la mesure de la puissance qui y est traditionnellement reconnue aux images. Chez Morris, le niveau souvent microscopique de l'exégèse des images et des mots reflète, prolonge et vulgarise plus avant cette critique publique de l'image, qui, aux États-Unis, remonte au moins aux années 1930 et a connu une expansion par paliers avec les luttes sociales et politiques des années 1960-1970 et, à partir des années 1980-1990, le débat sur la révolution numérique. Les controverses sur la véracité, la puissance et la moralité des images – de presse ou de télévision – n'ont peut-être jamais atteint dans le passé la fréquence et l'intensité qui est la leur depuis des affaires comme le procès d'O. J. Simpson en 1994 ou, surtout, la séquence qui va du 11-Septembre à l'élection d'Obama en passant par la « guerre contre la terreur » et le scandale d'Abu Ghraib en 2004. Un peu de la même façon qu'Edgar Poe écrivait dans ses *Marginalia* des années 1840 que le doute devant l'imprimé était devenu la chose la

plus partagée du monde, et la crédulité l'apanage des sages<sup>8</sup>, on pourrait dire qu'après l'an 2000, et alors que la presse d'information, entrée bon gré mal gré dans une compétition effrénée avec les blogs, exploite à satiété les ressources d'illustration imaginative que lui donne la technologie numérique, le doute devant l'image est (re)devenu une base élémentaire de sa compréhension sociale. De cette tradition américaine, bien peu connue en France, il faudrait écrire l'histoire, qui est loin de se résumer au scepticisme moralisant et pessimiste d'une Susan Sontag. Et dans cette tradition – c'est le deuxième point –, il faudrait montrer que la photographie et le cinéma des guerres n'ont jamais cessé d'être au premier plan, en raison directe de la prégnance culturelle et politique des images de guerre dans le xx<sup>e</sup> siècle américain.

\* \* \*

La place centrale des images de guerre dans la culture américaine remonte en fait à la guerre de Sécession, souvent considérée comme la « première guerre moderne », guerre civile sans merci dont le bilan de 600 000 morts militaires dépasse à ce jour le bilan cumulé de toutes les guerres postérieures des États-Unis<sup>9</sup>. Dès août 1861, le photographe Mathew Brady,

8. « Les sages ont la sagesse de se détourner de l'incroyance. Être sceptique n'est plus une preuve ni de culture ni d'esprit » (E. A. Poe, *Democratic Review*, XV, déc. 1844, dans *Préfaces et Marginalia*, édité. Claude Richard, Alinéa, 1983, p. 81).

9. Voir François Brunet, « La première guerre moderne : guerre et photographie », dans Marie-Jeanne Rossignol (dir.), *Aux origines de la démocratie américaine*, La Documentation photographique, Dossier n° 8038, 2004.

ex-portraitiste des célébrités new-yorkaises et auxiliaire iconique de l'élection de Lincoln en 1860, s'était mis en campagne pour suivre les armées fédérales avec une escouade d'opérateurs, préfiguration de nos actuelles agences de presse. Brady revendiquait pour la *camera* la fonction d'« œil de l'histoire » et pour lui-même, par avance, le rôle d'« historien » de la *Civil War*<sup>10</sup>. À partir des années 1860, la photographie et ses porte-parole, du moins nordistes, proclamèrent une triple prérogative de vérité, de mémoire et d'éveil pacifiste, qui, quoique entièrement régie par le point de vue unioniste, allait définir jusque dans les années 1930 ce que l'on pourrait appeler un évangile photographique: foi en la vérité des images photographiques, notamment en tant que documents historiques, mais aussi foi en leur capacité à transformer le monde. « Une telle image comporte une morale utile », écrivait en 1866 le photographe Alexander Gardner, ex-employé de Brady, dans son *Sketch Book of the Civil War* en commentaire à l'image célèbre de Timothy H. O'Sullivan intitulée *Une moisson de la mort*, montrant des cadavres étendus sur le

champ de bataille de Gettysburg (1863, bilan estimé à 50 000 morts). « Elle montre l'horreur et la réalité nues de la guerre, plutôt que la parade. Voici les terribles détails! Puissent-ils contribuer à empêcher qu'une autre calamité ne s'abatte sur la nation<sup>11</sup>. » En 1911, la grande histoire illustrée de la guerre civile éditée par Francis Trevelyan Miller exploitait la collection de Brady dans une visée de consensus national et pacifiste :

C'est dans ces photographies que tous les Américains peuvent se retrouver, sur le terrain commun de leurs traditions chéries. [De plus,] ces photographies sont des appels à la paix [...]. Leur mission n'est pas que d'enregistrer l'histoire; elle est de faire l'histoire.<sup>12</sup>

En 1938, la grande histoire photographique de l'Amérique par Robert Taft<sup>13</sup> était encore largement tributaire de ce schéma, même si elle marquait aussi l'émergence d'une critique du document photographique qui peut apparaître comme une version « grand public » des problématiques développées au même moment par Walter Benjamin.

Dès les années 1860, cependant, il s'était trouvé des voix à New York – où Brady exposait

10. Mary Panzer, *Mathew Brady and the Image of History*, Washington, Smithsonian Books, 1997; Don Nardo, *Mathew Brady: « The Camera is the Eye of History »*, New York, Enslow, 2009.

11. Alexander Gardner, *Gardner's Photographic Sketch Book of the Civil War*, Washington, Solomons, 1866; texte en regard de la pl. 36, *A Harvest of Death*.

12. Francis T. Miller (dir.), *The Photographic History of the Civil War*, New York, Review of Reviews, 1911, vol. 1, p. 18.

13. Robert Taft, *Photography and the American Scene. A Social History 1839-1889* [1938], New York, Dover, 1964; voir François Brunet, « L'histoire photographique de l'Amérique selon Robert Taft (*Photography and the American Scene*, 1938) », *E-rea* [En ligne], n° 8.3, 2011, <<http://erea.revues.org/1777>>, 30 juin 2011, cons. le 9 févr. 2012.



*O'Sullivan, Timothy H., A harvest of death, Gettysburg, Pennsylvania, 1863, Bibliothèque du Congrès*



*Gardner, Alexander, Home of a rebel sharpshooter, 1863, Bibliothèque du Congrès*



*Gardner, Alexander, A sharpshooter's last sleep, Gettysburg, Pennsylvania, 1863, Bibliothèque du Congrès*

en septembre 1862 une galerie de « morts de la bataille d'Antietam » qui constitue le premier exemple de diffusion grand public d'images de cadavres au champ de bataille – pour critiquer une entreprise « historique » au triple motif de son caractère moralement discutable, commercialement agressif et artistiquement peu orthodoxe<sup>14</sup>. Pendant le siècle qui suivit, l'historiographie de cette guerre civile, crise centrale de l'histoire américaine, ne devait cesser d'en revisiter les causes, les enchaînements et les conséquences, tandis qu'une activité incessante de reconstitution des batailles en perpétuait la mémoire vive tout en révélant doutes, questions et failles de l'historiographie. En 1975, l'historien militaire William Frassanito publiait *Gettysburg. A Journey in Time*<sup>15</sup>, premier opus d'une série d'ouvrages de reconstitution incluant les résultats d'une enquête déjà « rephotographique » sur les champs de bataille photographiés par Gardner et consorts. Frassanito livrait une chronologie contextuelle des prises de vues ainsi que quelques révélations, entre autres le fait que deux des photos les plus connues du *Sketchbook* de Gardner, censées

représenter chacune un soldat confédéré mort, montraient en fait le même individu, déplacé et accoutré différemment d'une image à l'autre. Cette découverte ouvrait la voie à une nouvelle démarche d'investigation historique des photos anciennes, notamment par la rephotographie ; le livre d'Errol Morris, qui fit le voyage en Crimée pour examiner *in situ* l'orientation du soleil et des ombres sur la « Vallée de l'ombre de la mort », en est encore un avatar. Les travaux de Frassanito, vulgarisés dans une série d'ouvrages grand public sur l'histoire de la guerre civile, alimentaient parallèlement une vulgate dans la presse et une référence pédagogique sur la mémoire de la guerre, le site *American Memory* de la Bibliothèque du Congrès consacrant par exemple une page à « l'affaire du corps déplacé<sup>16</sup> ».

Si toutefois la critique de l'image de guerre a pris au xx<sup>e</sup> siècle la dimension d'un débat national, c'est surtout en raison de la puissance, entre les années 1930 et les années 1990, de la presse illustrée et du mythe du photoreporter, dont Mathew Brady n'est que l'ancêtre<sup>17</sup>. Témoin de la force mémorielle et rituelle des images de guerre

14. Mary Panzer, *op. cit.*, p. 115-128. Le personnage de Brady, longtemps encensé comme un héros, a été soumis à de multiples relectures : voir Alan Trachtenberg, *Reading American Photographs. Images as History, Mathew Brady to Walker Evans*, New York, Hill and Wang, 1989.

15. William Frassanito, *Gettysburg. A Journey in Time*, New York, Scribner, 1975.

16. Site de la Library of Congress, portail American Memory : <<http://memory.loc.gov/ammem/cwphhtml/cwpcam/cwcam1.html>>, consulté le 17 févr. 2012.

17. Voir surtout l'ouvrage classique de Susan Moeller, *Shooting War. Photography and the American Experience of Combat*, New York, Basic Books, 1989.

aux États-Unis, la part qui est la leur dans la liste des prix Pulitzer attribués depuis 1942 comme dans la galerie des grandes « icônes » photographiques aujourd'hui consacrées et étudiées comme telles, à l'instar de la petite Vietnamiennne « brûlée au napalm » photographiée par Nick Ut en 1972, à laquelle on associe traditionnellement aux États-Unis le retournement de l'opinion contre la guerre du Vietnam<sup>18</sup>. Dans les années 1940, Robert Capa, photoreporter d'origine juive hongroise qui construisit avec ce nom d'emprunt une légende de « grand photographe américain », est l'exemple classique du mythe du photoreporter, mythe à raison exacte duquel se développèrent très tôt des polémiques sur ses images les plus célèbres. Ainsi de celles du débarquement du 6 juin 1944 à Omaha Beach, dont le numéro de *Life* du 19 juin attribuait le bougé à « l'immense excitation du moment » alors qu'il résultait plutôt, semble-t-il, d'une malencontreuse manipulation de laboratoire qui détruisit les trois quarts du reportage et ne laissa qu'une poignée d'images viables, mais graineuses. Encore cette explication, donnée par Capa dans sa précoce autobiographie de 1947, *Slightly Out of Focus*, ne devait-elle pas faire taire les spéculations. À Omaha Beach, il avait bien fallu, à tout le moins, que Capa débarque avant

son sujet pour le photographe dans cette posture (en 2007, le soldat fut identifié comme le *veteran* Hugh Riley, qui, âgé de 86 ans, raconta comment, alors qu'il était blessé, Capa l'avait non seulement photographié mais tiré sur la plage à l'abri).

Plus exemplaire encore est la controverse inextinguible qui a entouré l'image non moins célèbre de Capa prise en 1936 en Espagne, connue en français sous le titre *Mort d'un soldat républicain* (et en anglais sous le titre *Falling Soldier*), montrant un milicien en train de tomber à terre, apparemment frappé d'une balle, et qui fut publiée dans *Vu* en septembre 1936 et dans *Life* en juillet 1937. Elle fit l'objet, dès sa publication, de critiques du camp franquiste accusant la partialité d'un reporter engagé aux côtés de l'armée républicaine. Mais c'est à mesure de sa consécration comme icône de la guerre et du photoreportage qu'à partir des années 1970 et jusqu'aujourd'hui elle a été l'objet de discussions aussi passionnées qu'inextricables. Le lieu et la date de l'image sont-ils bien ceux que Capa indiqua en 1936? Qui est l'homme représenté? La photographie et celles qui l'accompagnent ne furent-elle pas apprêtées, au cours d'un exercice? Et Capa en est-il bien l'auteur? Ces questions furent posées en 1975 à la photo de Capa – et à bien d'autres clichés célèbres – par

18. Voir la brillante exploration de ces images de presse « iconiques » comme vecteur de débat public par Robert Hariman et John Louis Lucaites, *No Caption Needed. Iconic Photographs, Public Culture, and Liberal Democracy*, University of Chicago Press, 2007, et mon compte rendu de ce livre paru dans *Études photographiques*, Notes de lecture, <<http://etudesphotographiques.revues.org/index3006.html>>, 26 avr. 2010, cons. 17 févr. 2012. Sur la guerre du Vietnam et les médias, voir Daniel C. Hallin, *The « Uncensored War ». The Media and Vietnam*, 2<sup>e</sup> éd., Berkeley, University of California Press, 1989.

le journaliste britannique Phillip Knightley dans un livre intitulé *The First Casualty. From the Crimea to Vietnam: The War Correspondent as Hero, Propagandist, and Myth Maker* [La première victime. De la Crimée au Vietnam : le correspondant de guerre comme héros, propagandiste et fabricant de mythe]. Par la suite, la thèse du « faux » serait reprise et développée, notamment en Espagne, tandis que l'agence Magnum, dont Capa fut l'un des fondateurs en 1948, et Richard Whelan, son biographe, se consacraient en sens inverse à « prouver que le *Falling Soldier* de Capa est authentique<sup>19</sup> ». Susan Sontag, considérant la manipulation comme acquise, déclarait en 2002 que l'image « perd toute valeur dès lors que le soldat qui s'effondre se révèle être un acteur interprétant un rôle pour l'appareil de Capa<sup>20</sup> ». En 2009, l'exposition consacrée à la « valise mexicaine » de Capa, valise de négatifs de la guerre d'Espagne retrouvée après des décennies de recherches par son frère Cornell Capa, si elle n'a pas apporté de solution définitive à cette énigme, a permis de la remettre à sa place en éclairant pour la première fois de manière aussi détaillée les méthodes concrètes de travail de Capa et de ses comparses et en soulignant à quel

point, dans le contexte d'un reportage engagé, la notion de « photographie authentique » doit être considérée aujourd'hui comme abstraite, voire anhistorique<sup>21</sup>. Cela n'empêchait pas le *New York Times* de souligner plutôt de « nouveaux doutes » à propos de la célèbre image<sup>22</sup>.

Une controverse assez semblable a entouré, pratiquement depuis qu'elle a été prise, en 1945, la photo du lever de drapeau à Iwo Jima par le Marine Joe Rosenthal, disséminée à l'infini, utilisée comme support de réclame pour un emprunt de guerre et consacrée comme emblème de victoire, puis suspectée d'être une « mise en scène » sous prétexte que Rosenthal avait en fait pris plusieurs clichés de deux levers de drapeau distincts et fait poser les cinq soldats dans l'un d'entre eux. L'image a été « réhabilitée » dans les années 2000, à la faveur de la reprise qu'en fit le photjournaliste d'Associated Press Thomas Franklin le 11 septembre 2011 dans sa photo de trois pompiers new-yorkais hissant à leur tour un drapeau, ainsi que grâce au film de Clint Eastwood *Flags of our Fathers* (*Mémoires de nos pères*, 2006), adaptation d'un récit de la bataille d'Iwo Jima par le fils de l'un des Marines qui hissaient le drapeau sur

19. Richard Whelan, « Proving That Robert Capa's "Falling Soldier" Is Authentic », *Aperture*, n° 166, print. 2002 et (version augmentée) <[www.photographers.it/articoli/cd\\_capa/img/falling % 20soldier. pdf](http://www.photographers.it/articoli/cd_capa/img/falling_%20soldier.pdf)>, cons. 17 févr. 2012.

20. Susan Sontag, *Devant la douleur des autres*, *op. cit.*, p. 63.

21. Cynthia Young (dir.), *The Mexican Suitcase. The Rediscovered Spanish Civil War Negatives of Capa, Chim, and Taro*, New York, International Center of Photography / Göttingen, Steidl, 2010, et le compte rendu par Rachel Verbin, *Études photographiques*, Notes de lecture, déc. 2011, <<http://etudesphotographiques.revues.org/index3248.html>>, 14 déc. 2011, cons. 17 févr. 2012.

22. Larry Rohter, « New Doubts Raised Over Famous War Photo », *New York Times*, 17 août 2009.

la photo<sup>23</sup>. Comme on le voit à travers les exemples de Capa, de Rosenthal et d'autres encore, les controverses sur la vérité ou la facticité des images ont été d'autant plus vives que ces images avaient été investies de force symbolique ou rhétorique dans des rituels patriotiques ou corporatifs de célébration et de mémoire. Si ces controverses revêtent une dimension proprement iconoclaste, c'est que, de la même façon que l'évangile photographique traditionnel associe un pouvoir symbolique à la vérité prétendument incontestable des clichés, la critique de cette vérité est toujours aussi contestation d'un pouvoir non seulement symbolique mais institutionnel, professionnel, financier ou idéologique.

\* \* \*

C'est donc dans le double contexte de la puissance médiatique, sociale, voire économique, des images de guerre et de la vigueur non seulement d'une réflexion critique, mais d'un véritable discours social, constamment rappelé par la presse, qui prend cette puissance pour cible, qu'il faut comprendre la parution d'un livre comme celui d'Errol Morris. L'on aurait tort, cependant, de voir dans ce livre un simple ressassement de la critique des « images qui mentent<sup>24</sup> ». Ce que fait Morris dans ses enquêtes ne peut se ramener à du *fact-checking*. Il s'agit bien plutôt, à chaque fois, de

réinsérer une image ou une série d'images dans la séquence réelle et singulière de son apparition et de sa circulation, afin de lui restituer une historicité plus concrète et plus pleine – y compris pour « justifier » telle ou telle « manipulation ». De ce point de vue, et toutes proportions gardées, le travail de « remonteur » de Morris, qui étend ici au récit textuel les modalités d'écriture qu'il a illustrées dans le film documentaire, n'est pas sans faire écho au travail plus philosophique de Georges Didi-Huberman, notamment dans sa récente série *L'Œil de l'histoire*, consacrée en large partie aux images du nazisme et de la Seconde Guerre mondiale et à la propédeutique de « l'image dialectique » chez Walter Benjamin. Il s'agit bien dans les deux cas, comme l'écrit Didi-Huberman, d'opposer à la pensée apocalyptique ou métaphysique de « l'enfer des images » un lent travail de dévoilement de l'histoire des images<sup>25</sup>. Dans les deux cas, la notion de montage et celle d'essai sont centrales au propos. Reste la différence de style et surtout, peut-être, de positionnement du discours, l'histoire des images selon Didi-Huberman restant associée au débat intellectuel fondamental mais ésotérique sur la visibilité d'Auschwitz, alors que les « mystères » de Morris s'adressent à une culture des images plus quotidienne et peut-être plus profane.

23. James Bradley, Ron Powers, *Flags of Our Fathers*, New York, Bantam, 2000.

24. Voir Laurent Gervereau, *Les Images qui mentent. Histoire du visuel au XX<sup>e</sup> siècle*, Éd. du Seuil, 2000.

25. Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 104-105.