

## Les livres photographiques sur les guerres en ex-Yougoslavie, lieux critiques du traitement médiatique

Éric Pedon et Jacques Walter

---



### Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/questionsdecommunication/6493>

DOI : 10.4000/questionsdecommunication.6493

ISSN : 2259-8901

### Éditeur

Presses universitaires de Lorraine

### Édition imprimée

Date de publication : 1 mars 2002

ISBN : 978-2-86480-839-8

ISSN : 1633-5961

### Référence électronique

Éric Pedon et Jacques Walter, « Les livres photographiques sur les guerres en ex-Yougoslavie, lieux critiques du traitement médiatique », *Questions de communication* [En ligne], 1 | 2002, mis en ligne le 01 mars 2002, consulté le 09 décembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/6493> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.6493>

---

Ce document a été généré automatiquement le 9 décembre 2021.

*Questions de communication* is licensed under CC BY-NC-ND 4.0



---

# Les livres photographiques sur les guerres en ex-Yougoslavie, lieux critiques du traitement médiatique

Éric Pedon et Jacques Walter

---

- 1 Dans le prolongement des travaux que nous avons consacrés aux usages des photographies des « camps » en Bosnie, dans la presse française, ou à la couverture du conflit au Kosovo (Pedon et Walter, 1996, 2001), nous avons déplacé notre recherche sur des objets qui retiennent rarement l'attention : les livres photographiques relatifs aux conflits en ex-Yougoslavie, édités en langue française. Dans le domaine de la représentation de la guerre, il a semblé intéressant d'analyser en quoi l'iconographie propose des figures, des dispositifs, des regards différents de ceux rencontrés dans la presse. La compréhension de leur rationalité devrait permettre de compléter l'étude de la médiatisation de la guerre.
- 2 Appréhender moins la médiatisation des images « collant » à l'actualité qu'une médiatisation davantage différée qu'implique l'édition de livres a conduit à nous interroger plus avant sur les raisons de cette production, sur les projets photographiques des auteurs, sur les singularités iconiques et les qualités des regards en rapport avec des pratiques photographiques différentes. Parmi les justifications des projets fournies par les auteurs, figure majoritairement la volonté de se démarquer de la production visuelle courante (presse et télévision). Cette démarcation se traduit par des ensembles originaux, dont la vocation documentariste et mémorielle est affirmée, apportant une vision et une visibilité de la guerre autres que celles livrées par les médias. Elle se manifeste aussi, et dans des proportions variables, par des critiques à l'encontre du traitement des guerres par les médias remettant en cause la justesse de la perception et la validité de la représentation du conflit. À l'intérieur d'un corpus de treize livres (cf. liste en fin d'article), parus souvent avec le soutien d'institutions publiques ou privées, sept comportent des éléments critiques<sup>1</sup>. En premier lieu, nous présenterons les projets éditoriaux, ce qui permettra en second lieu d'ordonner les

modalités rhétoriques du discours critique, afin de faire émerger les caractéristiques des regards se distinguant de ce que serait l'ordinaire médiatique.

## Les livres photographiques entre acte documentaire et acte artistique

- 3 Ce qui ressort de la lecture des projets photographiques tels qu'ils sont présentés (notamment en quatrième de couverture) est l'intention, d'une part, d'apporter un témoignage singulier sur l'horreur et ses conséquences et, d'autre part, de contribuer à la lutte contre l'oubli. D'autres visées sont manifestes : sensibiliser les consciences, mobiliser l'opinion, faire le récit de la guerre, construire la mémoire de l'événement, provoquer une réflexion par un acte artistique engagé. Ces objectifs contribuent à configurer les projets photographiques et à les contextualiser dans le débat sur les rapports entre image et Histoire. Fortement présent à la fin des années 1990, ce débat a conduit à renouveler le questionnement théorique et critique de la photographie<sup>2</sup>. En outre, par la mise en évidence de configurations différenciées, notre étude vise – mais dans une moindre mesure – à interroger les relations entre technique, éthique et esthétique dans la construction photographique du conflit. Avant de présenter les caractéristiques génériques de ces configurations, il convient de situer la production des livres photographiques et de comprendre leurs enjeux éditoriaux dans le contexte de la diffusion des images d'information, afin d'en appréhender leur portée communicationnelle.

### Les enjeux éditoriaux

- 4 Depuis le milieu des années 1990, le photojournalisme connaît une crise profonde se traduisant par une présence réduite dans la presse, en lien avec la montée en puissance de la photographie *people*. Provoquant une remise en cause de la profession, cette crise a également suscité des interrogations sur les fonctions et les enjeux des images photographiques dans les pratiques d'information<sup>3</sup>. Une des conséquences de cette situation est le recours privilégié au livre comme support de publication par des photographes qui ne trouvent plus place dans le monde de la presse. Photoreporters engagés, travaillant sur des projets à long terme, ils recherchent un style fort au moyen de langages visuels renouvelés : préférence pour le noir et blanc, travail formel innovant, refus des sujets spectaculaires et des stéréotypes, expressivité faisant appel à la suggestion ou à l'évocation, revendication d'une subjectivité et d'une intentionnalité discursive. Ces « nouveaux documentaristes » ambitionnent de produire des récits en contestant les discours sur l'éthique à propos des images d'actualité : ils se veulent davantage des « témoins-écrivains » de l'histoire, s'investissant dans des enquêtes visuelles, que des « témoins-informateurs », soucieux d'obtenir des *scoops*. De surcroît, ils revendiquent la différence entre la photographie d'information et les reportages télévisuels : la photographie a affaire avec la mémoire et le temps, la télévision avec le flux et la vitesse. Ce qui conduit à considérer leurs livres comme des objets de mémoire, des supports de témoignages durables.
- 5 La photographie de guerre n'a pas échappé à ces changements<sup>4</sup>. Elle se trouve au contraire en première ligne, étant donné le passé glorieux et mythologique de ce genre : les reporters de guerre ont longtemps été considérés comme l'élite dans le

milieu du photojournalisme. Fortement touchés par la crise de la publication des images d'information, ils ont d'ailleurs été parmi les premiers à rechercher de nouveaux supports pour la médiatisation de leurs images – livres mais aussi expositions – indiquant par là leur volonté de rupture avec le système médiatique dominant. C'est en ce sens qu'il nous a semblé intéressant d'examiner en quoi la conception et l'édition des livres photographiques consacrés à la guerre en ex-Yougoslavie manifestent, à un degré variable, un parti pris critique de la production médiatique ordinaire.

- 6 Pour l'analyse des projets, nous nous sommes fondés sur les critères suivants : les thèmes photographiques, la qualité des auteurs, l'importance de la dimension esthétique, l'importance de la présence de textes, la présence de soutiens ou sponsors, le format des livres et la taille des maisons d'édition. Nous avons pu ainsi faire émerger quatre genres de livres : l'album de journalistes de guerre, le document historique, l'essai photographico-littéraire, le catalogue d'exposition. Il va de soi que cette typologie a une valeur heuristique : tel ou tel ouvrage, ressortissant à une catégorie, peut présenter certaines caractéristiques d'une autre.

### Les projets photographiques documentaires

- 7 L'album de journalistes de guerre est une catégorie qui regroupe trois ouvrages rassemblant des contributions photographiques et textuelles de journalistes et de correspondants de guerre, dont la finalité éditoriale se traduit par deux idées-forces : rapporter la réalité de la guerre pour sensibiliser le lectorat, lutter contre l'oubli et critiquer l'attitude des pays européens. Mis en œuvre par l'agence française Sipa Press, *Yougoslavie. Déchirures* se présente sous forme d'une collection de photos, réalisées par six photographes de l'agence (A. Boulat, L. Delahaye, F. Demulder, Futy, T. Haley, A. Kaiser), à propos de lieux exemplaires (Croatie, Vukovar, Sarajevo). *Ex-Yougoslavie 1991-1996. Le temps de comprendre* assemble les photographies d'E. Ortiz, photographe indépendant mais ancien photographe d'agence, et les articles de sept correspondants de guerre internationaux. Dans ces deux livres, présentés comme des témoignages majeurs, le lecteur rencontre fréquemment des images spectaculaires du conflit. Les textes ont pour fonction de raconter la guerre, de dénoncer la diplomatie occidentale mais aussi de célébrer le travail des journalistes et des photoreporters. Par exemple, J. Bony, grand reporter à France 2, rappelle dans le livre de Sipa les difficultés et les risques du travail pour comprendre et chercher la vérité ; il marque ainsi son soutien à la profession de correspondant de guerre dont il rappelle la mission : lutter contre la propagande par l'enquête sur le terrain, éviter les simplifications et les partis pris. La profession est franchement héroïsée dans *Sarajevo 1992 1996. Oslobodenje, le journal qui refuse de mourir*, de Z. Dizdarevic et D. Rondeau : le livre se distingue sur le plan thématique, puisqu'il relate la résistance pour la survie du journal de la part de ses membres. Il combine le récit des épisodes factuels et emblématiques du quotidien par le journaliste bosniaque et le récit sur la vie dans les locaux du journal, et dans Sarajevo, par le photographe français. En rendant hommage aux journalistes et aux photographes, ces livres militent pour la profession et indirectement pour les médias. Nous comprenons par conséquent pourquoi n'y apparaît aucune trace de critique à l'encontre du traitement médiatique.
- 8 Nous ne remarquons pas plus d'éléments critiques envers les médias dans la deuxième catégorie de livres – le document historique – définie ainsi car la dimension historique

constitue la visée principale. Confronter le passé au présent ou réaliser un document-témoignage au service de la vérité historique sont des projets assez éloignés de la sphère médiatique, même si on y retrouve un photographe de guerre tel que G. Peress. *Les tombes. Srebrenica et Vukovar*, écrit avec E. Stover, se fonde sur une visée éditoriale explicitement historico-judiciaire : ce livre doit servir à documenter et évaluer les crimes commis à Srebrenica et à Vukovar pour ne pas oublier la volonté de vérité et de justice des familles des victimes. De fait, il est le récit du travail scientifique réalisé par les médecins légistes et les enquêteurs, lors de l'exhumation des corps des charniers, dans le cadre d'une enquête pour l'ONU. Celle-ci a été menée afin d'établir la vérité sur l'ampleur de la tragédie dans le futur cadre d'une action de justice et de lutter contre les tentations de négationnisme. Les images de G. Peress ont surtout une fonction utilitaire, à tel point qu'il se qualifie lui-même de « photographe médico-légiste<sup>5</sup> ». Cette intention d'apporter un éclairage historique par l'évaluation des dégâts de la guerre est également présente dans *Sarajevo, Bosnie-Herzégovine*, de Z. Filipovic *et al.* Ce livre réunit des images anciennes des agences Roger-Viollet et VU et les confronte à des images actuelles, prises en 1993-1994, par D. Rondeau, Z. Filipovic et G. Foulon. Les sujets photographiés montrent l'architecture et les rues de la capitale bosniaque et permettent de mesurer à la fois la destruction d'un patrimoine et la persistance du passé historique et culturel dans le présent. En documentant l'Histoire par la liaison présent/futur ou par la contradiction passé/présent, les photographies de ces deux livres ont des enjeux qui se situent en dehors de la question de la perception et de la représentation du conflit, bien que leur portée communicationnelle ait plutôt trait à l'information. Il n'en va pas de même avec les deux catégories suivantes où la dimension artistique des photos est revendiquée et justifiée par l'opposition aux formes et aux figures médiatisées dans l'actualité.

## Les projets photographiques artistiques

- 9 L'essai photographico-littéraire résulte du travail d'un photographe associé, pour la partie rédactionnelle, à un journaliste de presse écrite et à des personnalités pour les préfaces ou postfaces. *Le silence et rien alentour* de D. Rondeau et Z. Dizdarevic est un livre de témoignages qui éprouve, « dans la tension à deux voix entre des textes et des images, une façon de faire du journalisme » ; un dialogue est organisé entre les images sur la vie ordinaire à Sarajevo et les textes du journaliste du quotidien *Oslobodenje*, livrant ses impressions en situation de guerre. *Sarajevo. Ville captive* de J. Brézillon et C. Lecomte est le produit de la rencontre des deux journalistes réunis en 1992 « pour raconter les choses de l'intérieur et capter quelques instants de vie, pour que l'on oublie pas tous ces visages que la guerre a dévorés ». *Mirages et miroirs brisés. Les victimes dans l'ex-Yougoslavie* de C.G. Cupic est le témoignage photographique et écrit du journaliste yougoslave, centré sur des portraits de réfugiés sans distinction de nationalité ou de religion et le récit de fragments de leurs vies, pour que les occidentaux n'oublient pas et ne fassent pas semblant de ne pas savoir. La qualification donnée à ce type de livre se justifie, d'une part, par l'importance prise par les textes en volume de pages (ils occupent 30 à 60 % de pages de texte) ; d'autre part, par le style qui s'apparente davantage au photojournalisme engagé, à ce qu'on appelle l'essai photographique. La vision est plus subjective et propose surtout des instants « faibles », mettant en évidence un point de vue singulier. En outre, les thèmes des images sont très variés : moments insolites, scènes de la vie ordinaire, scènes privées ou intimistes,

paysages urbains, jeux d'enfants, portraits... Les discours photographiques s'éloignent radicalement de celles qui prédominent dans la presse, dans la mesure où elles prennent en charge un espace de représentation plus large, tout en éliminant les scènes militaires. Les textes ont une tonalité littéraire : fragments narratifs au style impressionniste, récits journalistiques à la première personne, exercices de style très codés. Dans les préfaces ou les textes de présentation, des arguments critiques – plus ou moins marqués à l'encontre des médias – mettent surtout en avant la volonté des photographes de témoigner autrement, de médiatiser ce qui reste hors champ dans les autres médias d'information. Ceci nourrit finalement une position morale, voire éthique (lutter contre l'oubli, faire un devoir de mémoire), que l'on retrouve sur un mode accentué dans la dernière catégorie.

- 10 Le catalogue est le genre le plus représenté puisqu'on trouve cinq exemplaires se présentant davantage sous la forme d'objets photographiques liés à des expositions ou à des expériences artistiques<sup>6</sup>. Par rapport aux normes médiatiques, ils proposent soit une vision atypique par l'usage proprement artistique de la photographie, soit une vision singulière par l'emploi d'une forme « remarquable » de photoreportage.
- 11 Trois ouvrages apportent un regard hors norme, non seulement dans la production médiatique, mais aussi à l'intérieur du corpus. *Sarajevo n'est en réalité le nom de rien qui puisse être représenté* de L. Jammes est la trace d'une expérience artistique menée à Sarajevo et exposée à la Galerie du Jour Agnès B. en 1993 : s'interrogeant sur l'horreur ordinaire, l'artiste a réalisé des photos de portraits retouchés d'enfants ou de cadavres, sérigraphiés et collés sur les murs de la ville. *Sarajevo. Légende(s)* de M. Arnaud est le catalogue d'une exposition créée à l'Ancien Musée de peinture de Grenoble, puis présentée à Sarajevo et à Genève ; onze écrivains internationaux (dont D. Sallenave, I. Kadaré, J. Musabegovic, N. Gürsel) proposent un texte en regard de dix portraits d'habitants de Sarajevo. *Mémo* de L. Delahaye est l'hommage rendu par le photographe de Magnum aux morts en Bosnie : il a rassemblé, sans texte, les reproductions de quatre-vingt un portraits de personnes décédées en 1993, provenant des pages nécrologiques d'*Oslobodenje*, exposés aux Rencontres internationales de photographie d'Arles en 1997.
- 12 Un ouvrage propose un regard particulier qui renoue avec un type de photoreportage impliquant un rapport entre le monde et la conscience de l'auteur. *Farewell to Bosnia* de G. Peress est le compte rendu d'une « continuité visuelle d'expérience » selon le photographe ; ses images exposées à plusieurs reprises, parfois très dures, dans la lignée des reportages de la *concerned photography*, livrent l'ordinaire de la guerre vécu par la population bosniaque entre mars et septembre 1993. Comme le déroulement d'un film, le livre présente une suite impressionnante de scènes ayant pour thèmes les gestes quotidiens, les jeux des enfants, les lieux dévastés, les adieux, l'exode sur les routes, les camps, les blessés, les morts au détour d'un chemin ou en attente dans des hôpitaux de fortune.
- 13 Enfin, *Photographier la guerre ? Bosnie, Croatie, Kosovo*, sous la direction de C. Caujolle, rassemble les images de cinq photographes internationaux exposées à l'Historial de la Grande Guerre de Péronne en 2000. L'ouvrage est en quelque sorte hybride, puisqu'il alterne des séries de photoreportages au style très affirmé (M. Kovacevic, G. Rondeau, P. Pellegrin, P. Nozolino) sur la vie quotidienne pendant les conflits des Balkans, et des séries d'images graphiques ou créatives (A. Gusi, Y. Faure).

- 14 Malgré la diversité des thèmes travaillés et des formats utilisés, l'unité de l'ensemble tient, outre le travail formel plus marqué esthétiquement, au fait que l'engagement artistique – à travers le geste photographique – exprime fondamentalement un rapport des images à l'Histoire et à la mémoire. Le nombre de photos est plus important et la part du texte peut être réduite, voire inexistante, exception faite de *Sarajevo. Légende(s)*. Le contenu de chaque ouvrage est traité selon une homogénéité délibérée : portraits de vivants, photos nécrologiques, exode, hôpital, rue, enfants, lieux symboliques et lieux ordinaires, traces fugitives de vie et de mort. Le parti pris artistique des photographes est patent avec l'obsessionnalité de leur regard et le caractère systématisé des cadrages et des choix de mise en page. Il en résulte une discursivité unique, fonctionnant soit sur le mode de la sérialité (L. Jammes, M. Arnaud, L. Delahaye, M. Kovacevic, P. Pellegrin), soit sur le mode du récit (G. Peress, G. Rondeau, P. Nozolino). Quand ils sont présents, les textes sont surtout des témoignages de l'expérience du photographe ou des commentaires aidant à comprendre une démarche artistique atypique. La finalité première des livres de ces photographes engagés ne serait-elle donc pas de provoquer une réflexion chez le lecteur à partir d'une remise en cause de la fonction informative des images ? À leur sujet, on pourrait sans doute reprendre le propos de C. Caujolle dans l'ouvrage qu'il a dirigé : « Comment photographier la guerre ? ». Le débat, abordé de manière directe ou indirecte, tourne autour de la question du sens des images : quelle forme leur donner pour témoigner de la guerre ? Quels contenus traiter pour parler du conflit ? Ce débat s'appuie justement sur une critique du traitement du conflit par les médias, ce qui rapproche ces ouvrages de l'essai photographico-littéraire.
- 15 En définitive, les ouvrages dans lesquels s'élève une critique contre les médias ne représentent que deux catégories, l'essai photographico-littéraire et le catalogue d'exposition, reliés par une démarche commune : traiter les images et les textes sur un mode artistique par le biais de styles créatifs en matière de photographie ou de rédaction.

## Les livres photographiques entre regards critiques et regards renouvelés

- 16 Dans leurs réactions à l'encontre des représentations médiatiques et des analyses politiques des conflits, ces livres<sup>7</sup> portent des regards critiques et s'appuient principalement sur une argumentation qui se cristallise sur trois thèmes : la dénonciation de l'euphémisation, le refus des stéréotypes et une contestation de la valeur de preuve de l'image photographique. Partant de ces positions, les auteurs entendent manifester par une approche alternative, fondée sur l'esthétisation du contenu iconique et textuel, un engagement moral et politique, sans oublier un questionnement éthique.

### Les rhétoriques critiques

- 17 Pour ordonnancer les rhétoriques critiques à l'égard des médias, nous avons tenu compte de la qualité des auteurs des textes. Ceux-ci se distribuent en deux pôles. D'un côté, se retrouvent des journalistes : le cofondateur et directeur de l'agence photographique VU, C. Caujolle, auteur de nombreux textes sur la photographie et directeur de collections de livres, a signé la préface de *Mirages et miroirs brisés*. Les

victimes dans l'ex-Yougoslavie, la postface de *Le silence et rien alentour*, ainsi que celle de *Photographier la guerre ? Bosnie, Croatie, Kosovo* dont il a également assuré la direction. C'est C. Lecomte, collaborateur d'*Ouest-France* et de plusieurs magazines (*La Vie*, *Impact-Médecin*, *Infos-Juniors*), qui a rédigé les textes de *Sarajevo. Ville captive*. D'un autre côté, les rédacteurs peuvent être des intellectuels, des personnalités politiques, des écrivains. Ainsi, B. Kouchner est-il l'auteur d'un texte dans *Mirages et miroirs brisés. Les victimes dans l'ex-Yougoslavie*. M. Surya, directeur de la revue *Lignes* et spécialiste de l'esthétique, a écrit certains des commentaires de *Sarajevo n'est en réalité le nom de rien qui puisse être représenté*. Aussi, les modalités de l'argumentation oscillent-elles entre une tendance qui privilégie des considérations sur l'image médiatique, et une autre qui s'attache à une réflexion plus générale sur l'image englobant la précédente. Précisons que lorsque l'on dit « médiatique », cela signifie que ce qui serait journalistique ne constitue pas la cible explicite des discours critiques. Tout se passe comme si les professionnels étaient dépassés par l'institution qui les emploie, par les événements ou leurs protagonistes. Sur ces bases, les critiques se déploient selon trois thématiques principales, qui sont néanmoins autant de processus de construction de l'information.

- 18 La première est celle de la dénonciation de l'euphémisation, plus prégnante que les autres. La disqualification du travail d'information des médias est exprimée à travers différentes affirmations : l'association entre les mondes diplomatiques et médiatiques, la construction des faits qui produit un neutralisme affiché par l'opinion, les « tricheries » iconographiques, l'effet de banalisation, le règne du premier degré. Ces assertions se retrouvent dans les livres du type essai photographico-littéraire (Rondeau, Dizdarevic, 1994 : 74, Cupic, 1995 : 12), sous la plume de C. Caujolle, principal protagoniste des discours critiques alors qu'il est le directeur d'une agence photographique. En cela, il est clair qu'il milite pour une certaine conception de la photographie d'information. Par exemple, il estime qu'il s'est trouvé « des regards singuliers, des individus concernés, des pratiques isolées ou radicales qui ont refusé de se mouler dans la convention des genres. Et qui ont développé des projets, à la fois éthiques et visuels, qui remettent en cause les conventions, l'omniprésence de la vitesse dans le champ de l'information et, finalement, qui, en ces temps de religion cathodique, est devenu la norme » (Cupic, 1995 : 13). Un pas de plus est franchi par N. de Pontcharra (Arnaud *et al.*, 1996, volume non paginé), lorsqu'elle écrit que « d'une ville à l'autre émergent une vision et une information décalées par rapport à celles qui sont livrées dans l'urgence et le désordre par les médias. [...] On n'est plus dans la vitesse du fax et du cliché, et en l'occurrence du trajet balistique meurtrier [...] ». Ou encore, à propos du rejet de l'autre : « N'y-a-t-il pas urgence à reconstruire ainsi ce qui a été sauvagement massacré et froidement transcrit sur un écran de télévision ? ».
- 19 La deuxième thématique a trait à la dénonciation de l'usage massif des stéréotypes. Ainsi, à propos des « instants de vie » que *Sarajevo. Ville captive* cherche à faire partager, C. Lecomte précise-t-il que l'objectif du livre est de « les consigner afin que le lecteur dépasse l'onomatopée à laquelle l'image de cette ville a été réduite – *SA RA JE VO des tireurs anonymes, des obus, des boulangeries tachées de sang et des courses folles entre le miaulement des balles* » (Brézillon, Lecomte, 1994 : 7 ; en italique dans le texte). La prégnance des stéréotypes est aussi un élément de la réflexion sur les pratiques photographiques à l'égard de la guerre. C. Caujolle (2000) les trouve animées par le souci du témoignage, la « fascination de la mort », sachant aussi que les images de guerre sont instrumentalisées à des fins de propagande et de manipulation. Argument

qu'il avait utilisé également dans un autre livre (Cupic, 1995 : 12). Puis, centrant son propos sur le XX<sup>e</sup> siècle, il relève les courants dominants jusqu'aux années soixante-dix : l'exaltation des hauts faits et l'immortalisation des actions diplomatiques au détriment de la vie quotidienne, réservée à la pratique des amateurs. En revanche, il introduit une nuance en précisant qu'« il y a aussi une autre manière, souvent brillante, qui consiste à jouer avec ou contre les stéréotypes de l'image d'information : évoquer ce qui se déroule sur le terrain (*ibid.*). Pour sa part, dans *Sarajevo n'est en réalité le nom de rien qui puisse être représenté* (1994, ouvrage non paginé), M. Surya estime que les clichés de guerre cherchent « une représentation apitoyante du malheur ». Plus précisément, ils ont comme fonction de permettre que « nous puissions voir, par les yeux de qui l'a vue, la guerre. Mais une telle attente est sans issue, [...] parce que c'est pour ne pas avoir à la voir nous-même que nous attendons que la guerre s'arrête à ces images ». Ce qui est aussi en lien avec la dénonciation de la spectacularisation par C. Caujolle, qui conduit à la fascination et l'impuissance : « Nous restions là, impuissants à regarder les spectacles successifs des diplomates, des soutiens généreux, des intellectuels mobilisés, des morts, des souffrances » (Rondeau, Dizdarevic, 1994 : 74). Cette relative impossibilité d'accéder au réel figure d'une façon radicale dans la dernière thématique qui constitue une montée en généralité.

- 20 En effet, dans le propos tenu par M. Surya, un autre aspect est très important, parce qu'il touche à une croyance fortement ancrée en remettant en cause le statut de la photographie comme preuve. Exemple des morts de Timisoara à l'appui, ce *topos* de la critique des médias est au service de la contestation de la croyance voulant que « montrer *démontre* ». Par essence, les images, dont les photographies, seraient dans l'incapacité d'assumer une véritable représentation. En l'espèce, « la prétention qu'ont en général les images à représenter des tragédies consiste à réduire celles-ci à moins que ce qui devrait en être connu (parce que les tragédies sont toujours plus insoutenables que les plus insoutenables des images qui pourraient en être montrées) ». On voit là comment la critique des médias se recentre sur le médium en tant que tel. Cette dimension est d'ailleurs au cœur de polémiques sur la valeur testimoniale de photographies de certains conflits du XX<sup>e</sup> siècle, que ce soit par exemple celles des camps en Bosnie (Pedon, Walter, 1996) ou celles des camps nazis (Walter, 2001).
- 21 L'ensemble de ces critiques peut paraître sévère, sans toutefois accuser de front les journalistes et les photographes en particulier. Par la valorisation de pratiques minoritaires, C. Caujolle révèle ce qu'il reproche aux autres : la valorisation du discours engagé du rédacteur en chef de *Oslobodenje* renvoie à la tiédeur des publications paraissant hors de la zone de conflit ; ou bien les textes de journalistes racontant l'ordinaire des gens, tout en évoquant les difficultés du métier, s'opposent aux textes centrés sur l'événementiel spectacularisé. Il en va de même pour les photographes : à ceux qui participent du système à produire des images, le directeur de l'agence VU oppose les photographes indépendants et engagés qui ont continué leur travail de documentation et de témoignage. Ce sont là des approches alternatives, parmi d'autres, que les ouvrages peuvent livrer au public. Celles-ci se doivent alors de faire face à plusieurs contraintes. Les unes, liées à l'iconographie de ces conflits, consistent à pouvoir prendre le contre-pied des dénonciations. Les autres relèvent d'une évolution des techniques de communication : C. Caujolle (2000) rappelle que la photographie de presse est de toute façon supplantée par l'image télévisuelle – de son point de vue aisément médiocre et manipulatrice –, et qu'elle serait en passe de l'être par l'Internet. Il précise aussi que « la fonction documentaire de la photographie continue d'avoir un

sens. Non pas contre, mais à côté de la télévision » et pose les questions de savoir pourquoi les clichés de C.G. Cupic « ne trouvent-ils pas leur place naturelle dans ce qui s'appelle toujours "presse d'information générale" ? Pourquoi ne viennent-ils pas, en accompagnement ou en contrepoint des images des événements factuels nous rappeler les permanences et lutter contre l'oubli ? » (Cupic, 1995 : 13). De fait, les approches alternatives, censées apporter d'autres façons de voir, prennent sens dans le cadre des relations entre éthique et esthétique, évoquées à la fois par C. Caujolle (Cupic, 1995 : 13) et F. Mayor, directeur général de l'Unesco (Arnaud *et al*, 1996).

## Des approches alternatives

- 22 Partant du postulat que les regards photographiques sont uniques, on serait tenté de décrire et d'analyser chaque album *per se*. Or, cette logique de catalogue s'avère peu productive pour comprendre les processus prévalant dans des livres qui mettent en œuvre des approches alternatives. Globalement, ces livres ne peuvent tomber sous les critiques que leurs auteurs ont adressées aux médias. Ils proposent des regards qui en prennent le contre-pied *via* une posture plus engagée – explicitée ou non –, associée à une focalisation sur l'ordinaire de la vie des populations civiles pour l'essai photographico-littéraire, et à des interventions sur le photographique au sens plastique pour le catalogue d'exposition.
- 23 Du côté de l'essai combinant geste photographique et geste littéraire, les auteurs insistent sur le renouvellement de pratiques journalistiques, du photoreportage en particulier. Du reste, ce sont bien des ouvrages de journalistes<sup>8</sup> qui, comme pour presque tout journal, associent texte et photographie. Simplement, ces professionnels produisent un objet qui exploite et agence d'une autre manière la matière première. Nous illustrerons cette tendance avec *Le silence et rien alentour*. Dans la postface, C. Caujolle explicite la liaison entre la préoccupation journalistique et les connotations littéraires du titre : « En organisant, sur des feuilles blanches, le dialogue entre des photographies happées au quotidien de ce temps de guerre et des mots surgis de cette situation de guerre, nous ne prétendons pas apporter une nouvelle pierre au récit factuel. Ce n'est pas l'actualité, telle qu'elle est conçue dans sa dimension événementielle, qui est en jeu, mais plutôt ce qu'il peut et doit y avoir de permanences, de doutes, d'interrogations, de rages et de questionnements sans réponses face à l'actualité. Autant pour ceux qui la subissent que pour ceux qui viennent de l'extérieur, et tentent d'en rendre compte et d'en témoigner ». Ainsi, les auteurs se déclarent-ils aux antipodes de l'euphémisation. Se déclarent, parce que c'est souvent la composante langagière plus qu'iconique qui le manifeste. En l'espèce, les auteurs ou éditeurs affirment une position engagée et militante. *Sarajevo. Ville captive* tiendra lieu d'exemple. L'engagement pour une cause figure sur la quatrième de couverture : « Tirer les leçons de l'histoire, prendre du recul... pour que "ça" ne recommence pas. Mais ça a recommencé au cœur de l'Europe, au bout de ce siècle. Purification ethnique, meurtres de masse, exode... Et si la belle Europe cosmopolite, pétrie de culture, entichée d'idéaux humanistes était bel et bien en train de mourir à Sarajevo ou ailleurs ! ».
- 24 D'une façon générale, on ne retrouve pas d'images stéréotypées de scènes spectaculaires (scènes militaires ou images fortes de blessés et de cadavres) telles qu'on pouvait les rencontrer dans les médias. Ainsi, les auteurs vont-ils s'efforcer de témoigner sans céder à cette tendance et privilégier l'approche du quotidien des

populations civiles. Par exemple, J. Brézillon et C. Lecomte (1994 : 7) estiment que leur livre propose une « simple alliance des mots et de l'image pour raconter ce qui se trame dans les cerveaux et visualiser le décor des gestes osés ou réfrénés. Des instants de vie à Sarajevo que l'Histoire oubliera mais qui hantent nos mémoires ». Concrètement, leur regard est structuré de façon systématique : page paire, un titre court – e.g. « Points d'interrogation » (*ibid.* : 14) – et deux textes, courts eux aussi. Page impaire, une photo en noir et blanc, cernée de noir, toujours du même format. En l'occurrence (*ibid.* : 15), un enfant dans une rue, tenant un objet, le bras d'un autre appuyé sur une sorte de châssis en bois, en contrebas des passants... Donc, rien de spectaculaire, encore moins dans les portraits de réfugiés de C.G. Cupic, pas plus que dans les livres qui s'apparentent au deuxième genre, le catalogue d'exposition. On pourrait s'attendre au contraire, d'autant que les images qu'ils contiennent ont été exposées. Ce qui, sans parler des questions techniques comme le format ou la qualité du tirage, leur confère un statut autre que celui de la photographie de presse. À partir du sens commun, on estimerait alors qu'elles deviennent objets de spectacle. Or, une exposition est une mise en visibilité qui ne transforme pas toute œuvre en spectacle et tout visiteur en spectateur. En quoi consistent alors ces ouvrages qui sont le fait de plasticiens et de photographes ?

- 25 *Sarajevo n'est en réalité le nom de rien qui puisse être représenté* est nettement inscrit dans le champ des arts plastiques. Dans la capitale bosniaque, L. Jammes a notamment retouché des polaroids d'enfants devenus des anges, puis a entrepris d'exposer des sérigraphies, grandeur nature, sur les murs de la ville. Une autre part de son activité a été de photographier des cadavres à la morgue et de les afficher. Ces œuvres sont présentées dans le livre. Il est alors compréhensible que les textes aient été confiés à des spécialistes de l'esthétique, et non à des journalistes, pour donner les clés de lecture face à un mode d'intervention et d'engagement qui peut déconcerter : L. Jammes ne livre aucune information, mais ses images questionnent la conscience du lecteur sur l'horreur, la souffrance. Les ailes d'anges qu'il ajoute aux portraits d'enfants sont nécessairement perçues comme une intervention de l'artiste et manifestent une mise à distance à l'égard d'une représentation réaliste et de « l'illusion de [la] neutralité », mythes sur lesquels serait fondé le reportage photographique. On rencontre ce geste interventionniste dans *Comment photographier la guerre ?* avec le travail de Y. Faure et A. Gusi. Selon ce dernier, qui pratique essentiellement la photographie créative et qui avait participé à l'exposition « 1914-1998. Le travail de mémoire » au Parc de la Villette, *Srebrenica, 1995-1996*, est né « comme un témoignage graphique des horreurs » (Caujolle, 2000 : 57). Mais ce témoignage n'est pas celui d'un témoin oculaire, pas plus qu'il ne se veut réaliste. Il s'agit d'« une réponse plastique de solidarité », inspirée explicitement du tableau *Guernica* de Picasso, en particulier avec le thème du cheval. L'œuvre est donc composée d'une série de tableaux photogrammatiques – le négatif n'est pas utilisé, c'est un travail à partir de photographies déjà réalisées (photos de presse, photos d'amis de l'artiste...) – avec un encadrement très apparent qui renforce la référence picturale. Dans le même ouvrage, une part de la production d'Y. Faure se détache également parce que, comme le dit avec justesse C. Caujolle (2000 : 128), ce photographe, qui n'est pas un reporter, a une pratique d'expérimentateur. Sa démarche est animée par une « question [...] permanente, douloureuse : au-delà de ce que je vois, que puis-je montrer qui soit susceptible de provoquer une réaction salutaire ? Face à ce que j'expérimente, la photographie n'est que fiction ; comment assurer, dignement, cette situation paradoxale, ce conflit permanent du réel et de son image ? ». Avec le

concours de S. Le Trividic, l'une des solutions retenues est l'introduction d'éléments extérieurs à ce qu'il avait sous les yeux. En l'espèce, dans la série *Souvenir de guerre*, au premier plan de photographies de bâtiments, dont certains en ruine, des figurines de soldats en action.

- 26 Les caractéristiques majeures des travaux de ces trois photographes<sup>9</sup>, s'inscrivant dans un geste artistique, procèdent de démarches somme toute assez proches : l'exhibition d'une trace artefactuelle. En tant que telle, elle constitue une solution retenue par des photographes pour utiliser le médium à d'autres fins que celles du photojournalisme (témoigner et prouver). Il s'agit aussi d'une manière d'offrir une alternative aux stéréotypes iconiques de la presse. C'est-à-dire des clichés faisant qu'une photographie ne semble pas se différencier d'une autre, tant elle correspondrait à ce que serait la représentation collective d'une guerre. En quelque sorte une image naturalisée. Certains vont donc non seulement rendre sensible l'artefact, mais aussi produire des œuvres qui exhibent leur singularité, si ce n'est leur unicité ou leur irréductibilité par rapport à la réalité. Pour y parvenir, les choix esthétiques sont variés : référence à la peinture, ajouts d'éléments au photographiable ou au photographié. L'exhibition de la trace artefactuelle peut aller jusqu'à un geste extrême que M. Surya appelle la « décomposition » (Jammes, 1994). Il explique que celle-ci résulte notamment du rapport à la mort, omniprésente dans les guerres : « On se méprend généralement au sujet de l'engagement des artistes. Si ce qu'ils montrent a atteint à l'état de décomposition, il faut que l'image au moyen de laquelle ils le montrent soit elle-même décomposée. Ils ne s'engagent pas à moins que cela (au prix de la décomposition des formes de leur art) ». Il précise encore que « pour qu'un tel travail ait quelque chance d'aboutir, il conviendrait que l'image travaille à son entière et intentionnelle *déconsidération en tant que preuve*. Y compris d'elle-même (d'elle-même comme technique ; qui plus est, d'elle-même comme œuvre) ». Allant à la morgue, L. Jammes en rapporte « *la preuve par défaut*, quand c'est de l'excès de preuve qu'est en général menacé le fait simplement de photographier ».

## Conclusion

- 27 Certains livres photographiques apparaissent bien comme étant des lieux critiques à l'encontre de la couverture des conflits en ex-Yougoslavie par les médias. Ils remettent en question les conceptions qui prédominent dans trois instances du traitement photographique. Du côté du *photographiant*, la dénonciation porte sur l'euphémisation dominante dans les discours d'information et l'engagement pour une cause est prôné. En ce qui concerne le *photographiable*, les critiques s'attachent à stigmatiser le recours aux stéréotypes et à la spectacularisation ; la démarcation se fait alors en privilégiant des scènes rendant compte de l'ordinaire de la vie civile en temps de guerre. Enfin, en matière de *photographique*, c'est le statut même de la photographie en tant que preuve qui se voit dénié ; à l'inverse, c'est l'exhibition d'un geste artistique explicitement artefactuel qui est valorisée. On voit bien comment cette remise en cause participe à l'exploration des relations entre technique, éthique et esthétique. Au-delà, il conviendrait de s'interroger sur la portée de ces ouvrages. Il est patent que ces albums touchent un public limité et ne sauraient, à court terme, concurrencer fortement les images médiatiques. En revanche, ils participent à une forme de régulation de l'activité

médiatique – photographique en particulier – et constituent vraisemblablement une mémoire d’avenir des conflits.

---

## BIBLIOGRAPHIE

Docquier F. Piron F. dir., 1998, *Image et politique*, Actes du colloque des Rencontres internationales de la photographie d’Arles 1997, Actes Sud / AFAA.

Pedon E., Walter J., 1996, « Les variations du regard sur les “camps de concentration” en Bosnie. Analyse des usages de la photographie dans un échantillon de journaux français », *Mots. Les Langages du politique*, 47, juin, pp. 23-45.

Pedon E., Walter J., 2001, « La couverture photographique du conflit du Kosovo. Comparaison des “unes” des quotidiens *Libération* et *Le Monde* », pp. 417-428, in : Mathien M., dir., *L’information dans les conflits armés. Du Golfe au Kosovo*, Paris, L’Harmattan.

Walter J., 2001, à paraître, « “Mémoire des camps” : une exposition photographique exposée », *Médias, nouvelles technologies et redéfinition des territoires de la communication*, VIII<sup>e</sup> colloque franco-roumain, Bucarest, 30 juin - 4 juil.

### Livres photographiques

#### 1992

Sipa Press, Bony J., Kouchner B., *Yougoslavie. Déchirures*, Saint-Etienne, Éd. Édi Loire.

#### 1994

Filipovic Z., Foulon G., Rondeau G., Vallet P., Sidran A., *Sarajevo, Bosnie-Herzégovine*, Paris, Éd. du Demi-Cercle.

Jammes L., *Sarajevo n’est en réalité le nom de rien qui puisse être représenté*, Paris, Flammarion 4/ Galerie du Jour-Agnès B./Yvon Lambert/Association française d’action artistique.

Peress G., *Farewell to Bosnia*, Zurich, Éd. Scalo.

Rondeau G., Dizdarevic Z., *Le silence et rien alentour*, Arles, Éd. Actes Sud.

#### 1995

Brézillon J., Lecomte C., *Sarajevo. Ville captive*, Paris, Éd. Syros.

Cupic C. G., *Mirages et miroirs brisés. Les victimes dans l’ex-Yougoslavie*, Éd. Altamira, S. l.

#### 1996

Arnaud M. et al., *Sarajevo. Légendes(s)*, Grenoble, Éd. Grenoble Alpes Métropole.

Dizdarevic Z., Rondeau G., *Sarajevo 199-1996. Oslobođenje, le journal qui refuse de mourir*, Paris, Éd. La Découverte / Reporters sans frontières.

Ortiz E., *Ex-Yougoslavie 1991-1996. Le temps de comprendre*, Paris, Éd. Florent-Massot.

#### 1997

Delahaye L., *Mémo*, Paris, Éd. Hazan.

### 1998

Stover E., Peress G., *Les Tombes. Srebrenica et Vukovar*, Zurich, Éd. Scalo.

### 2000

Caujolle C., dir., *Photographier la guerre ? Bosnie, Croatie, Kosovo*, Besançon/Péronne, Éd. de l'Imprimeur/Historial de la Grande Guerre.

## NOTES

1. La période d'édition s'étale sur huit ans (1992-2000), avec un échelonnement correspondant à l'évolution du conflit. 1992-93 : 1 album ; 1994-96 : 9 albums ; 1997-2000 : 3 albums. Le premier livre a été réalisé « à chaud » au début de la guerre en Bosnie, la majeure partie des productions est concomitante à l'intensification des combats jusqu'aux accords de Dayton et aux multiples débats dans la sphère publique française. Durant la dernière période, les ouvrages prennent davantage la forme d'un retour sur les événements, soit en raison de l'actualité (découverte de charniers), soit en raison d'une dimension mémorielle (portraits nécrologiques) ou anthologique (en intégrant le conflit du Kosovo qui, du reste, n'a pas fait l'objet d'albums spécifiques). Nous n'avons pas pris en compte les ouvrages où les photos de guerre sont minoritaires, voire absentes tels que : *Urbicide-Sarajevo. Sarajevo, une ville blessée*, Association des Architectes de Bosnie-Herzégovine (DES-SABIH), Paris, Centre Georges-Pompidou, et *Voyage balkanique, Dalmatie et Bosnie Herzégovine en 1929 et maintenant*, Heidsieck C.-M. et al., S.l., Association Voyage balkanique, parus en 1994.

2. On se rapportera en particulier à Docquier et Piron, 1998.

3. Voir en particulier E. Roskis, « Le crédit perdu du photojournalisme », *Le Monde Diplomatique*, nov. 1998, et les nombreux articles consacrés à ce sujet par M. Guerrin dans le quotidien *Le Monde*.

4. En attestent les nombreuses parutions concernant le génocide au Rwanda, et la crise en Algérie. Voir également le documentaire de P. Chauvel, *Rapporteurs de guerre*, diffusé en mai 1999 sur Canal+.

5. « Un photographe médico-légiste », propos recueillis par B. Ollier, *Libération*, 24 mars 1998.

6. Leurs éditions ont été soutenues par des institutions œuvrant dans le champ artistique, par exemple : Agnès B., Association française d'action artistique, Délégation aux arts plastiques, Fondation de France, ministère de la Culture, Unesco, Yvon Lambert.

7. Sur les treize albums étudiés, sept font mention d'une approche différente, voire opposée aux pratiques d'information dominantes : Rondeau, Dizdarevic, 1994 ; Jammes, 1994 ; Brézillon, Lecomte, 1995 ; Cupic, 1995 ; Arnaud et al., 1996 ; Dizdarevic, Rondeau, 1996 ; Caujolle, 2000.

8. Z. Dizdarevic est rédacteur en chef du quotidien de Sarajevo, *Oslobodenje*. Le photographe G. Rondeau collabore souvent avec l'agence VU, ainsi qu'avec de grands journaux comme *Le Monde*, *La Croix*, *Marie-Claire*, *Télérama*. Photographe indépendant, J. Brézillon travaille notamment pour *Télérama*, *L'Humanité-Dimanche* et *Infomatin*. C.G. Cupic est journaliste à l'*International Herald Tribune* et photographe.

9. Dans le même ordre d'idée, les images présentées lors de l'exposition *Sarajevo. Légende(s)* sont conçues à partir d'une juxtaposition des textes fournis par les écrivains et les portraits de M. Arnaud. Ce dispositif n'est pas reproduit dans le catalogue.

---

## RÉSUMÉS

Sur la base d'une typologie des livres photographiques parus sur les conflits en ex-Yougoslavie, cet article analyse les projets qui les sous-tendent et met au jour les principales critiques formulées à l'encontre du traitement photographique : l'euphémisation du discours d'information, le recours aux images stéréotypées et la contestation de la photographie comme preuve. Il caractérise les différentes réponses photographiques proposées par ces ouvrages constituant de possibles alternatives aux représentations médiatiques : une posture engagée, une prédilection pour des scènes de vie ordinaire, une expérimentation artistique.

## INDEX

**Mots-clés** : Photographie, guerre, ex-Yougoslavie, critique, médias, éthique, esthétique.

## AUTEURS

### ÉRIC PEDON

Centre de recherche sur les médias  
Université de Metz  
pedon@zeus.univ-metz.fr

### JACQUES WALTER

Centre de recherche sur les médias  
Université de Metz  
walter@zeus.univ-metz.fr