

**Les films documentaires portant sur les photographes de guerre****The documentary films involving the photographers of war**BOUSSAADA Safa ★<sup>1</sup><sup>1</sup> E.S.A.C., Université de Carthage, Tunisie. Email: [safa.boussaada@gmail.com](mailto:safa.boussaada@gmail.com)*Reçu le: 20/06/2021**Accepté le: 01/10/2021**Publié le: 17/12/2021***Résumé**

L'accélération des conflits internationaux placent la photographie au centre des enjeux médiatiques. Certes, les photographes comme les cinéastes ont eu recours à l'image pour produire du sens à partir du réel. Les cinéastes se sont focalisés sur le réel afin de produire du sens ; notamment la réalité qui nous révèle les coulisses du travail du photographe de guerre et le processus de fabrication de l'image où le récepteur la perçoit comme une icône. Le choix du sujet de cet article, part d'une conviction profonde que tout au long des guerres civiles mondiales, les photographes de guerre reviennent en profondeur sur ces différents événements tragiques, ce qui a mené plusieurs cinéastes à s'intéresser à ces figures emblématiques.

**Mots clés :** Photographie, Documentaire, Cinéma, Photographe de guerre, Image, Narrativité cinématographique, Arts visuels.

**Abstract**

The acceleration of international conflicts place photography at the center of media issues. Admittedly, photographers as filmmakers have used the image to produce meaning from reality. The filmmakers have focused on reality, in order to produce meaning; in particular the reality which reveals to us the « behind the scenes » of the war photographer's work and the process of making the image where the receiver perceives it as an icon. The choice of the subject of this article, starts from a deep conviction that throughout civil wars, or world wars, the war photographers return in depth to these various tragic events, which has led several filmmakers to take an interest in these emblematic figures.

**Keywords:** Photography, documentary, Cinema, War photographer, Image, Cinematographic narrative, Visual arts.

★ *Auteur expéditeur :* Safa BOUSSAADA*Email :* [safa.boussaada@gmail.com](mailto:safa.boussaada@gmail.com)

### Introduction

De nos jours, la nature du temps photographique se trouve profondément modifiée : l'image gagne l'autonomie qui lui permettra de fonctionner comme fiction et non seulement comme document. De même, c'est par le biais de plusieurs photographies qui ont été prises pendant les deux guerres mondiales et les différents conflits actuels dans le monde, qu'on note que la photographie documentaire a toujours été un document où « toute base de connaissance, fixée matériellement, susceptible d'être utilisée pour consultation, étude ou preuve<sup>1</sup> » (Robert, 1989) est un document.

Dans le cas de la photographie documentaire, Christian Gattinoni ajoute au concept déjà cité du document photographique, la notion de témoin, qui donne à voir et rend sensible la réalité en la définissant ainsi dans son ouvrage *les mots de la photographie* « l'ensemble des phénomènes matériels et sensibles qui nous entourent et qui nous incluent dans la mesure où nous pouvons appréhender cette situation par la pensée<sup>2</sup> » (GATTINONI, 2004, p. 253).

En effet, depuis que la photographie et l'image animée coexistent, les échanges entre les deux pratiques ont été permanentes. Bien qu'elles possèdent a priori des outils et des codes narratifs distincts, des cinéastes et des photographes ont franchi les frontières qui existaient auparavant entre eux. Leur proximité semble si évidente que des photographes ont souvent eu le désir de pratiquer aussi l'image animée, comme l'indique Henri Cartier-Bresson, qui a opéré la synthèse entre sa pratique de la photographie et celle du film documentaire, en expliquant le principe de cette synthèse « le documentaire, c'est du reportage photo avec un appareil qui bouge. Le montage permet la continuité, il faut l'accepter ainsi. Or, en photo, la continuité perdue n'a jamais été un problème pour moi. Je suis plutôt avec le photoreportage, à la recherche de la photo unique, à savoir : de la condensation. J'ai appris qu'on pouvait changer d'outil, passer de l'appareil photo à la caméra. Peinture, dessin et photographie laissent le spectateur dans le temps de la contemplation. Le montage filmique, lui, impose son rythme de lecture comme la danse.<sup>3</sup> » (MONTIER, 2007, p. 146)

Aujourd'hui, l'image animée intrigue et attire toujours les photographes, mais il faut bien noter que les cinéastes aussi ont eu recours à leurs caméras afin de transmettre un savoir, porter un discours et révéler ce qui se passe derrière l'objectif du photographe de guerre lors de son aventure photographique. On peut conclure alors que la photographie documentaire n'a pas cessé d'évoluer grâce à l'envergure symbolique qu'elle prend à une époque de remise en cause des valeurs de l'art et à cette fusion entre l'image fixe et l'image animée, qui depuis leurs inventions jusqu'à leurs évolutions les plus récentes, ont été considérées comme deux disciplines bien distinctes.

Dans ce cadre, s'illustre le sujet de ce travail « les photographes de guerre dans les films documentaires » au cours duquel nous allons porter notre attention sur la place du photographe de guerre dans les films documentaires d'une part. Puis, nous analysons l'interaction du cinéma à la photographie d'autre part et le rôle du photographe de guerre dans le déroulement des faits à travers l'image filmique dans le film documentaire d'autre part.

En outre, on ne raconte pas la même histoire à travers des photographies qu'à travers un film, ce qui va nous mener à nous interroger sur les liens de parenté qui unissent ces deux médiums fondés sur la capacité de l'image à communiquer d'une part et d'analyser ce regain d'intérêt des cinéastes pour les photographes de guerre dans leurs œuvres cinématographiques d'autre part, où ils suivent le cours de l'événement depuis son émergence jusqu'à sa dilution, tandis que le photographe de guerre doit se concentrer sur la totalité de l'événement en une fraction de seconde, ceci nous mène à poser une question centrale : Quel est le statut éthique du photographe de guerre dans les films documentaires ?

Certes, pour Pierre Bourdieu, la photographie fixe un aspect du réel, où elle est tenue pour la reproduction exacte et objective de la réalité. S'inspirant de cette définition, il montre que « le fait de prendre des photographies, d'en conserver ou de les regarder, peut apporter des satisfactions dans cinq domaines : la protection contre le temps, la communication avec autrui, la réalisation de soi-même, le prestige social et la distraction ou l'évasion<sup>4</sup> » (BOURDIEU, 1992, p. 33).

En revanche, un nouvel engouement pour une approche documentaire est apparu dans le milieu de la photographie. Ce regain d'intérêt nous mène à répondre à notre première interrogation : Qu'est-ce qu'une photographie documentaire ?

Selon la confirmation de Gabriel Bauret « la photographie est la manifestation d'un lien qui s'établit entre le point de vue, pris dans son sens propre, et le point de vue au sens figuré... Si bien qu'historiquement, elle est devenue naturellement un instrument de dénonciation de certaines réalités, et par-delà, cette dénonciation, de lutte sociale et politique<sup>5</sup> » (BAURET, 1965, p. 38).

À partir de ce point de vue, la photographie documentaire, sous les différentes formes qui viennent d'être énoncées, peut donc fournir des renseignements intéressants sur des faits historiques.

Plus loin, le photographe américain de l'agence New-yorkaise *VII Photo*, Ed Kashi répond à ce propos « avec le travail de documentaire et le journalisme en règle générale, je crois qu'il faut présenter des solutions ; ce n'est plus suffisant de montrer les problèmes<sup>6</sup> » (CALABRESE, 2013, p. 28). Pour Kashi, la photographie documentaire nécessite un travail collaboratif et une faculté de cultiver une relation avec ses sujets en raison de la sensibilité requise pour traduire ces histoires visuellement.

En ce sens, la photographie documentaire ne cesse d'effectuer des propositions sur la base de valeurs, envisagées comme absolues : la vérité du témoignage, la fécondité de l'expérimentation, l'autorité de la représentation, la relation entre l'image et le spectateur, et le pouvoir de l'imagination. Elle s'ouvre à toutes les dimensions pour devenir autre chose qu'un simple enregistrement du réel, ce qui nous mène bien évidemment à nous interroger sur ce que la photographie documentaire a de spécifique, c'est-à-dire de son identité philosophique et d'une manière générale sur son réel pouvoir, car la photographie documentaire est avant tout une nouvelle forme de pensée humaine instantanée qui a un réel pouvoir malgré le type de son contenu.

Autant dire, la photographie documentaire peut constituer un rapport visuel, dans le cadre d'une enquête où les éléments descriptifs jouent un rôle important, infiniment plus précis et plus complet qu'un rapport écrit : éléments caractéristiques du milieu, comportements et attitudes des gens... Il faut bien entendu, que les photographies pour un pareil rapport, soient faites avec un souci d'objectivité. De ce fait, le caractère polysémique de la photographie documentaire et la forte influence du contexte de la situation ne doivent pas être ignorés.

Donc, comme le confirme Paul Almasi « une photo peut-être un symbole, elle peut agir comme un stimulant ; soulever des passions et mettre au pilori un système, une idéologie ou un pouvoir<sup>7</sup> » (ALMASY, 1986, p. 70). Ceci a été adopté par les réalisateurs des films documentaires qui seront analysés ultérieurement, où leur intérêt se porte sur la façon dont l'image photographique a été fabriquée, plus précisément pendant les révolutions arabes de 2011, car les photographies projetées durant ce qu'on appelle le printemps arabe, sont devenues symboliques : des signes iconiques de la révolte populaire contre la dictature des régimes.

## ***1. La photographie documentaire : une écriture par l'image***

### ***1.1 La photographie documentaire : un discours sur le réel***

La photographie documentaire est considérée comme l'une des formes les plus classiques de formulation d'une narration par l'image. Dès ses origines, elle a été définie comme un langage destiné à transmettre des informations par le biais des images qui doivent avant tout raconter quelque chose : c'est leur fonction première, en admettant que la valeur esthétique ne peut entrer en compte que dans un second temps.

Par ailleurs, les photographes documentaires considèrent que la présentation d'éléments symboliques au sein d'une image et la saisie d'une action, constituent les deux principales fonctions permettant l'introduction d'une narration par l'image fixe. Cette fraction de seconde qui saisit l'événement ou l'action à son point culminant a été définie par Henri Cartier-Bresson par *L'instant décisif*<sup>8</sup>. Ce concept reste toujours pertinent notamment pour comprendre une narration à travers une image unique ou un reportage. « Cette conception centrée sur la capture d'un moment critique, d'une situation éloquente n'est pas pour autant dépassée : elle supporte admirablement la logique du reportage qui persiste dans la presse écrite<sup>9</sup> » (AUDET, 2006, p. 15), estime le chercheur québécois René Audet.

Certes, la dimension narrative de la photographie documentaire impose des responsabilités au regard de l'histoire. C'est pour cette raison que nous la considérons comme un outil de documentation et d'investigation en même temps du réel et de soi.

Mais il ne s'agit pas de réduire la photographie documentaire à un concept bien spécifique tel que l'instant décisif, car chaque image possède bien évidemment un contexte dont la connaissance est nécessaire à sa compréhension historique.

La découverte d'un texte par exemple, peut profondément bouleverser la perception d'une image photographique. Plus largement, s'il est important d'analyser le contexte de l'image photographique documentaire, il faut aussi étudier le concept de l'essai photographique, qui est une forme de narration visuelle se basant sur la succession de plusieurs images étroitement liées par un contexte graphique et textuel.

Certes, avec l'émergence de l'essai photographique et pour la première fois dans l'histoire des médias, la photographie assume l'essentiel de la narration historique. D'après la théoricienne et photographe Gisèle Freund « la tâche des premiers reporters photographes de l'image était de faire des photos isolées pour illustrer une histoire. Ce n'est qu'à partir du moment où l'image devient elle-même l'histoire qui raconte un événement dans une succession de photos accompagnées d'un texte souvent réduit aux légendes seules, que débute le photojournalisme<sup>10</sup> » (Gisèle FREUND, 1974, p. 107).

Nous constatons alors que le processus de la photographie documentaire obéit aux mêmes modalités de l'écriture narrative comme l'indique Roland Barthes « Une photographie de presse est un objet travaillé, choisi, composé, construit, traité selon des normes professionnelles, esthétiques ou idéologiques qui sont autant de facteurs de connotation, et d'autre part, cette même photographie n'est pas seulement perçue, reçue, elle est lue, rattachée plus au moins consciemment par le public qui la consomme, à une réserve traditionnelle de signes<sup>11</sup> » (Roland BARTHES, 1961, p. 130).

Par ailleurs, la photographie peut être considérée comme un document. Celle-ci présente deux caractéristiques : l'enregistrement mécanique, et donc « objectif » de la réalité, et l'importance du sujet de la photographie même. La photographie documentaire a été très souvent associée à l'idée de

« document », c'est-à-dire qu'elle sert avant tout à témoigner une réalité et par la suite à rappeler l'existence de cette même réalité.

Dans le mot « document », il y a également une idée d'exclusivité : la photographie documentaire témoigne d'une façon qui lui est propre, parfois elle est plus crédible qu'un récit et sa valeur est d'autant plus forte qu'elle est unique. Il faut bien évidemment apporter un certain nombre de nuances à cette première approche, car la fonction documentaire a évolué depuis les origines de la photographie jusqu'à nos jours.

En réaction à la définition de photographie documentaire, le photographe américain Walker Evans a utilisé l'expression « style documentaire » qui avait été proposée pour son travail « ce dont je ne cesse de parler, cette chose là (le style documentaire) dégage une pureté, une rigueur, une simplicité, une immédiateté, une clarté qui s'obtiennent par absence de prétention à l'art<sup>12</sup> » (GATTINONI, 2004, p. 90). Cette opposition entre une photographie proprement documentaire, qui se présente comme un document, et une photographie qui emploie un style documentaire est le fondement pour tout développement du genre et de l'utilisation de la photographie documentaire en tant qu'outil relativement structuré dans ses formes et significations, et travaillé par une histoire qui s'est progressivement enrichie.

Cependant, l'approche documentaire de la photographie continuera à être utilisée de façon importante après Walker Evans. Parmi les premiers à employer le terme « photographie documentaire » dans l'historiographie de la photographie nous trouvons l'historien Beaumont Newhall<sup>13</sup>. À la moitié du XXe siècle, celui-ci propose une définition très large du genre qu'il affinera tout au long des années. Dans son premier texte, la différence entre fonction documentaire et fonction d'information n'est pas très claire. Mais ce qui est important à relever ici c'est la création d'un terme qui sera énormément repris et qui reste toujours très utilisé de nos jours. Ce qui nous semble toujours pertinent dans l'analyse de Beaumont Newhall est la différence qu'il établit entre pur document et photographie documentaire : « le profond respect pour les faits, et le désir de créer une interprétation active du monde dans lequel nous vivons, distingue la meilleure photo documentaire de plats enregistrements photographiques<sup>14</sup> » (NEWHALL, 1949, p. 186).

Certes, de plus en plus perfectionnée, la photographie documentaire informe visuellement et contribue à la connaissance, pour ne pas dire à la compréhension des événements, trouvant ainsi sa place dans le contexte de la narration des faits et de la révélation de la réalité sociale et historique. Tout d'abord, il faut s'interroger sur le rapport particulier que l'image photographique entretient avec le réel : utiliser la photographie documentaire pour témoigner des événements est étroitement lié aux possibilités objectives de la technique photographique, où la photographie est conçue comme un moyen objectif par excellence d'enregistrer le réel.

Ensuite, la photographie documentaire révèle également des éléments insoupçonnés, ou inaccessibles à l'œil nu. Autrement dit, elle ne se contente pas de refléter et d'enregistrer, elle est également apte à explorer un « au-delà » des réalités immédiates en appréhendant l'invisible ou en évoquant les différentes réalités sociales et historiques.

Ceci est bien montré dans le travail documentaire de certains photographes au cours de l'histoire, où ils ont essayé de capter l'instant pour raconter une histoire, une situation ou une rencontre entre des personnages ; comme l'indique le cas de la « Farm Security System Administration (FSA) » aux Etats-Unis en 1935. Le gouvernement Roosevelt demande que soit dressé un bilan des effets de la grande dépression économique des années trente, qui a profondément marqué les Etats-Unis, et que l'on enquête sur les conditions de vie et de travail à travers le pays. Le meilleur

moyen d'opérer ce témoignage est bien sûr de recourir à la photographie documentaire. Le sociologue chargé de cette mission, Roy.E. Stryker, demande donc à plusieurs photographes, parmi lesquels Walker Evans, Ben Shahn, Dorothea Lange et d'autres, la réalisation d'un inventaire précis des difficultés économiques de la paysannerie américaine. Cette expérience de la FSA fait date dans l'histoire de la photographie documentaire et constitue une des plus importantes missions à caractère social et de témoignage historique.

À cet égard, aborder cette pratique est l'occasion de s'interroger sur le métier de photographe de guerre qui s'est transformé tout au long de l'histoire, il est question de voir comment elle a instauré de nouvelles caractéristiques qui la définissent. Néanmoins, il se trouve qu'elle est de plus en plus remise en cause depuis longtemps. Il sera donc nécessaire, dans la partie suivante, de réfléchir au rôle et au statut de la photographie de guerre, ainsi qu'à ses tenants et à ses aboutissants.

### ***1.2 La photographie documentaire comme témoignage***

Après avoir expliqué comment la représentation de la guerre s'est développée et comment le métier du photographe de guerre s'est transformé, il est question de voir comment la photographie de guerre a elle-même évolué. Il sera surtout nécessaire de réfléchir à l'efficacité de la photographie de guerre et sur son statut éthique vis-à-vis de l'information, ainsi qu'aux photographes de guerre et leur implication et engagement social et politique. Nous évoquerons donc le statut éthique de la photographie de guerre dans la société et au sein du domaine de l'information, ainsi que la place de photographe de guerre dans le champ social et politique, tout en montrant les différents problèmes et les désagréments qu'il affronte.

La photographie documentaire invite à prendre acte de la dimension narrative des images photographiques, comme l'indique l'exemple précédent de l'essai photographique qui accorde, bien évidemment, à l'image un rôle primordial dans l'élaboration de la narration historique.

À titre de bref rappel historique, le métier de photographe de guerre naît peu après l'invention de la photographie. Les premiers photographes ont quitté leurs studios malgré des procédés encore extrêmement pénibles qui nécessitent beaucoup de matériels. De plus, les premiers reportages photographiques s'attachent à fixer les campements, les installations militaires et à détailler les scènes des conflits, exposant les ravages laissés sur les champs de bataille suite au passage des troupes.

En effet, les premières photographies de guerre sont l'œuvre de pionniers de la photographie qui s'embarquent dans des aventures laborieuses avec un matériel lourd afin de représenter au mieux la réalité de la guerre.

A partir du début XXe siècle, rien ne peut arrêter l'essor de la photographie. Par exemple « En 1904, le *Daily Mirror* publie chaque jour des pages entières de clichés. Une nouvelle profession vient de naître : reporter-photo<sup>15</sup> » (Jacques BOROË et Nicolas VIASNOFF, 1982, p. 16) .

Le reportage photographique a changé radicalement l'approche de la guerre. Mais l'histoire n'a malheureusement pas retenu les noms des premiers photographes qui emportaient avec eux un appareil photo sur les champs de bataille, mais cela n'empêche pas que plusieurs photoreporters ont documenté tous les faits importants.

En plus de sa fonction historique et illustrative, la photographie documentaire devient alors totalement constitutive du récit, qui a tendance à produire des effets d'identification et d'engagement chez l'observateur. La diégèse photographique implique donc un narrateur et un point de vue.

Outre sa fonction narrative, nous constatons que la photographie documentaire est un instrument d'investigation et de dévoilement, la photographie documentaire a toujours abordé les thèmes de conflits, de pauvreté et d'oppression. Contestée depuis des décennies, la volonté du support photographique de fournir un document direct et objectif, a été remise en question à l'époque post moderne.

Ainsi, la photographie de guerre devient un genre établi dans le monde entier où sa diffusion coïncide avec l'intérêt des médias de dévoiler les souffrances et les destructions causées par le conflit mondial. Elle a été abordée sous de nouveaux angles par de nombreux photographes « le reportage n'est plus considéré comme retranscription prétendument objective du réel, mais comme support de l'imaginaire et de la sensibilité du photographe<sup>16</sup>» (Anne GOLIOT-LETE, 2006, p. 268).

À cet égard, le photographe en tant que témoin de l'actualité, est devenu une source d'investigation et rédacteurs de récits pour les théoriciens, les critiques et même les cinéastes.

De ce fait, plusieurs cinéastes ont adopté le parcours du photographe de guerre comme un sujet à traiter d'une part et un personnage à décortiquer d'autre part, vu que le reportage de guerre en lui-même, pose plusieurs interrogations. Dans cette perspective, le métier du photographe de guerre a toujours été un métier à décrypter et un sujet à débattre vu qu'il est présenté souvent comme une figure emblématique qui dévoile ce qui se passe dans le monde par le biais de ses images, porteuses de significations et de messages et parfois univoques et reconnaissables par le destinataire. C'est pourquoi que plusieurs réalisateurs et documentaristes ont eu recours à leurs caméras afin de filmer et tracer le parcours du photographe de guerre dans les zones de conflit, d'où nous découvrirons le lien qui se crée entre la caméra du réalisateur qui filme et l'appareil photographique qui témoigne.

Dans les films documentaires qui s'intéressent aux photographes de guerre, les personnages filmés sont des sujets, c'est-à-dire traités dans la compréhension de leur subjectivité et des interrelations complexes qui se tissent entre celle-ci, l'auteur et le spectateur potentiel. Mais réflexion faite, il est bien nécessaire d'analyser la volonté des cinéastes qui racontent l'histoire des photographes de guerre en mettant en scène leurs parcours, d'où leurs films documentaires deviennent parfois une sorte de fiction dans laquelle les personnages jouent leurs propres rôles.

Quoi qu'il en soit, en suggérant la spontanéité et l'immédiateté, la photographie de guerre fait écho à plusieurs films documentaires qui se sont intéressés à une nouvelle génération de photographes qui refusent la pratique d'une photographie muette et immanente. C'est pourquoi que les cinéastes se sont intéressés à ces figures emblématiques, mais aussi, c'est parce qu'ils ont découvert que la photographie de guerre a un réel pouvoir en étant un discours plus qu'un récit.

De plus, le pouvoir de la représentation de la photographie du réel, dépend principalement de la stratégie adoptée par le photographe de guerre qui encode la réalité dans son message visuel. En prise directe avec le monde, la photographie de guerre demeure un art de partage, où le cinéma l'a mise en relief par le biais des films documentaires fondés sur le réel donc l'afilmique, qui désigne ce que la caméra enregistre sans mise en scène préalable, autrement dit, « l'ensemble des données qui ne sont pas affectées par le filmage<sup>17</sup>» (LIOULT, 2004, p. 42).

En effet, la plupart des films documentaires qui se sont intéressés aux photographes de guerre ont révélé des zones de sensibilité, ou même des points de fixation : des questions, des attentes et des inquiétudes. Ainsi, tout comme la photographie documentaire qui se définit comme une trace et une empreinte de la réalité, le film documentaire peut être aussi « une trace de ce qu'il représente<sup>18</sup> » (PLANTINGA, Vol.63. No.2 (Spring 2005), p. 107), comme le cite Gregory Currie<sup>19</sup>. Il indique aussi que « les documentaires utilisent souvent ce genre de traces. Cependant, il existe peu de films

documentaires qui peuvent légitimement définis comme des traces<sup>20</sup>» (PLANTINGA, Vol.63. No.2 (Spring 2005), p. 107). Ceci nous mène à établir une analyse de quelques films documentaires choisis qui ont fonctionné aussi comme l'a cité auparavant Gregory Currie, en tant que trace descriptive du parcours du photographe de guerre. Nous verrons également que l'approche de ces films a pu conduire à une réappropriation de la place et du rôle du photographe de guerre durant les conflits dans le monde.

## ***2. Deux exemples représentatifs de films documentaires sur les photographes de guerre.***

### ***2.1. « War photographer » de Christian Frei***

Comme nous avons évoqué auparavant, le reportage de guerre est l'une des branches du journalisme les plus connues et mises en avant. C'est aussi vrai dans le monde du septième art. Le photographe de guerre est présent dans de nombreux films, où certains réalisateurs décident de bâtir l'intrigue sur le personnage du reporter.

De ce fait, le photographe de guerre est une véritable muse cinématographique comme l'indique le documentaire *War Photographer* du réalisateur suisse Christian Frei (né en 1959). Sorti en 2001, le film évoque l'histoire du reporter Américain James Nachtwey. Pendant deux ans, le réalisateur accompagne le photographe de guerre sur différents terrains d'opération, en montrant les différentes ambiguïtés du métier et la dérive des médias. Il part sur les traces du photographe dans les régions les plus instables tels que L'Indonésie, Le Kosovo, La Palestine... en utilisant des micros et des caméras spéciales fixées sur l'appareil photo de James Nachtwey pour mettre le spectateur à la place du photographe, où il devient le témoin immédiat de la recherche d'une image de guerre. Le film a été présenté comme une réflexion sur l'approche documentaire de la guerre en général.

En premier lieu, le photographe a été connu par sa grande proximité à ses sujets. Dans le film, le journaliste Des Wright raconte ses anecdotes avec James Nachtwey en indiquant « *Il est toujours au cœur de l'action. Il ne reste pas à l'écart. Et cela se voit dans ses photos* ». Cela nous rappelle l'attitude photographique de Robert Capa où Christian Frei débute son film par la citation de ce dernier « si vos photos ne sont pas assez bonnes, c'est que vous n'êtes pas assez près ».

Mais il est bien nécessaire d'évoquer l'approche étudiée dans le film qui se base essentiellement sur la guerre. Au fur et à mesure que les êtres humains se « civilisent », leurs méthodes destinées à exterminer leurs semblables deviennent plus efficaces et plus barbares, comme l'indique James Nachtwey dans le film en décrivant les victimes de la famine « *Ils étaient des produits de la guerre* » où leur malheur a été causé et créé par la guerre bien évidemment. Mais de nos jours, le monde est toujours en guerre et il y a peu de raisons d'espérer que cela changera d'après les propos du photographe lui-même. Mais est-ce que la photographie peut-elle avoir une incidence sur un comportement humain qui traverse toute l'histoire ? Cela peut être profondément critiqué, mais c'est justement cette « ambition » qui a motivé James Nachtwey à photographier la guerre « *Je sentais vraiment que j'étais comme un témoin de l'histoire. Un témoignage historique, non pas d'un point de vue académique ou de loin, mais de ce qui arrive aux gens, les gens ordinaires. Et ce fut l'expérience la plus excitante, et c'est exactement ce genre d'expérience qui m'a incité à être photographe* ».

Dans cet ordre d'idées, la thématique du film révèle que la notion de la guerre est différente de l'image que certains films de guerre nous en donnent. L'aventure et l'action de ces films de guerre se différencient des images que le spectateur perçoit dans le film de Frei qui montre que la guerre est compliquée et souvent ennuyeuse, triste et horrible.

D'ailleurs, le réalisateur raconte que « *plus jamais, moi-même et mon caméraman Peter Indergand n'oublierons les impressions et les images qui nous ont assaillis en juillet 1999 au Kosovo. Des impressions qui m'ont marqué à vie et que je peux, ni ne veux, relater ici. Des impressions de mort et de décomposition : les cruautés extrêmes commises dans ces villages détruits* ». Nous constatons ainsi que parfois certaines images de guerre ne disent qu'une parcelle de vérité. Elles ne rendent pas compte des bruits, des odeurs ou des sensations. Mais pour James Nachtwey, la grande chance de la photographie réside dans sa capacité à éveiller un sentiment d'humanité. Si la guerre est le résultat d'un naufrage de la communication, on peut déduire donc que la photographie en tant que forme de la communication s'oppose à la notion de la guerre. Utilisée à bonne connaissance, on peut dire que la photographie peut devenir un antidote à celle-ci. « *Si un individu comme moi part à la guerre pour faire savoir au monde entier ce qui s'y passe réellement, il essaie à sa manière, de négocier la paix. C'est peut-être la raison pour laquelle les belligérants n'aiment pas la présence des photographes* ».

**Figure N° 1. Captures d'écran. Source: Film «War photographer».**



**Source :** Christian Frei, Film « war photographer », Année de sortie :2001.

Il apparaît clairement que le parcours du photographe a été quasi important pour la réalisation de ce documentaire, mais cela a affecté bien évidemment le déroulement des faits du film qui était un défi cinématographique pour le réalisateur. Tout d'abord, nous avons évoqué auparavant que le réalisateur a utilisé le concept de petites micro caméras fixées sur l'appareil photo de James Nachtwey qui a permis de saisir immédiatement chaque mouvement et chaque souffle du photographe, parfois en l'absence totale de l'équipe. Ainsi le spectateur sera le témoin direct lorsque James Nachtwey explore la guerre et la misère sociale à la quête d'images. Ce choix technique a été une décision primordiale de la part du réalisateur qui n'a pas voulu entourer d'une équipe de tournage, un photographe qui cherche des moments d'authenticité et qui souhaite être aussi invisible que possible, car comme l'a écrit le photographe Suisse Robert Frank « la photographie est un voyage solitaire ».

## **Titre: Les films documentaires portant sur les photographes de guerre**

À travers ce film, le spectateur cherche à rencontrer le reporter, l'interroger sur la mise en scène et la prise de vues qu'il a concerté. Bien qu'il se plaise à demeurer dans l'ombre, l'homme de métier tel que James Nachtwey est parfaitement capable de rendre compte d'une multiplicité d'opérations dont le spectateur ne perçoit que le produit. De plus, cela n'empêche pas le spectateur à découvrir le statut ou la place de la photographie de guerre aujourd'hui car Christian Frei, tout comme James Nachtwey ont évoqué cette problématique tout au long du film : le fait que le photographe de guerre peut profiter de la détresse des autres ou le risque de violer la dignité humaine. Mais le point le plus critique de la place de la photographie de guerre aujourd'hui est expliqué par le photographe lui-même lorsqu'il a affirmé que « *la société devient plus obsédée par le divertissement, la célébrité et la mode. Les annonceurs sont fatigués d'avoir leurs produits exposés à côté des images de la tragédie humaine* ».

Au premier abord, à l'en croire les films Hollywoodiens, les photographes de guerre sont tous des baroudeurs endurcis et cyniques, mais réflexion faite, nous avons vu que le photographe de guerre dans *War Photographer* est une figure emblématique qui côtoie la mort et l'horreur de plus près afin de réaliser des images suffisamment authentiques pour corriger les présentations transfigurées des mass-médias et pour réveiller les gens de leur apathie, pour dénoncer et pour mobiliser, comme l'indique le cas du film documentaire que nous allons aborder où les réalisateurs nous racontent ce que c'est la guerre et comment s'y comporter à travers un ensemble de photoreporters qui étaient au cœur de plusieurs conflits.

### **2.2. « Rapporteurs De Guerre » de Patrick CHAUVEL et Antoine NOVAT**

En outre, Patrick Chauvet et Antoine Novat ont créé un film qui évoque le parcours du photographe de guerre afin de s'interroger sur le rôle et la place du photojournalisme et la photographie documentaire bien précisément face aux différents événements et conflits dans le monde. Le film pose plusieurs problématiques qui se lient au métier du photographe de guerre.

Autant de questions auxquelles tente de répondre ce documentaire en proposant une série d'interviews sur cinquante ans de photographie de guerre. Aux prises avec leurs interrogations sur le sens de leur métier, plusieurs photographes tels que James Nachtwey, dont nous avons auparavant mentionné dans le film de Christian Frei, Luc Delahaye, Laurent Van Der Stockt, Gilles Peress et d'autres, parlent de leur métier et passion.

De plus, Patrick Chauvel et Antoine Novat ont voulu montrer tout au long du film que la photographie de guerre est un genre à part du photojournalisme, vu qu'elle demande du courage pour aller au plus près de l'action où elle exige de grandes qualités humaines pour comprendre les mentalités guerrières. De plus, à travers les différents témoignages de photographes évoqués dans le film, le spectateur réalise que la photographie de guerre a toujours nécessité une évaluation de la dangerosité d'où elle requiert de la détermination pour témoigner et porter un regard distancié sur les conflits.

Dès le début du film, les réalisateurs nous mettent dans une situation de guerre en montrant un photoreporter courir sous les tirs et bombardements à Grozny Tchétchénie en janvier 1995. À travers cette séquence, nous réalisons qu'avec la pratique, l'oreille du photoreporter se fait à l'ambiance de la guerre. Elle apprend à reconnaître le fracas des armes et à identifier les tirs de mitrailleuses et les explosions de bombes. Il apparaît clairement d'après les témoignages des photographes dans le film, que le fait de montrer la guerre, en dénoncer les horreurs, témoigner des souffrances, c'est leur objectif ultime. Mais la passion de l'image ne suffit pas, étant donné qu'ils font

preuve de courage et d'abnégation pour affronter la réalité des conflits par le biais de leur besoin de transmettre un événement et d'essayer d'être la voix de ceux qui le subissent.

Cette rage de témoigner malgré le danger de mort, c'est le dénominateur connu des photographes de guerre, aussi c'est le fait de témoigner et de révéler ce qui se passe dans ces zones d'ombre.

Comme dans le film de Christian Frei *War Photographer*, Patrick Chauvel et Antoine Novat se sont concentrés sur le parcours du photographe de guerre James Nachtwey qui se voit comme un témoin de l'histoire, où ils ont montré pourquoi ce photographe a choisi d'exercer ce métier à travers une interview menée par Patrick Chauvel dans le film. Il indique « *Au début, c'est par goût d'aventure, de défis, de voyage, d'envie de faire carrière et aussi de faire la différence. Et plus tu es confronté à la souffrance des autres, à l'injustice et à la tragédie, plus les raisons personnelles s'effacent naturellement devant l'envie de témoigner et d'essayer de maintenir le dialogue afin que les choses changent. Si personne ne sait ce qu'il se passe, si tout se fait dans l'ombre, tout peut arriver* ».

Plus qu'un témoignage, le reportage de guerre est aussi un travail de mémoire pour les prochaines générations, comme l'affirme le photographe indépendant Laurent Van Der Stockt dans le film « *Enregistrer la réalité et la porter sans arrêt : est-ce que ça fait avancer les choses ? Est-ce qu'on dérange encore vraiment ? On doit déranger, on doit être une épine dans le pied* ». Il faut dire que les reporters de guerre ont souvent du mal à ramener des images. L'armée ne laisse pas toujours beaucoup de marge de manœuvre aux photographes en temps de guerre.

D'ailleurs, ceci est expliqué par James Nachtwey dans le film lorsqu'il évoque le pouvoir de la photographie de guerre dans le déroulement des faits politiques et comment les services de communication des armées l'ont bien compris. « *Nous faisons une différence, parce que si nous ne faisons pas une différence, pourquoi s'intéressent-ils ? Au milieu des années quatre-vingt, le gouvernement Sud-Africain n'a pas permis la couverture de la violence dans la commune. Pourquoi l'armée Américaine n'a pas permis aussi l'accès de la presse durant la guerre du Golfe si nous ne faisons pas une différence ?* ».

En évoquant la place de la photographie de guerre dans le champ politique, Patrick Chauvel et Antoine Novat se réfèrent à une autre problématique qui se base sur l'appartenance politique des photographes et leur comportement face aux différents camps politiques au cours des guerres. Par exemple, durant la révolte des étudiants à Jakarta en Indonésie en mai 1998, James Nachtwey indique qu'il ne fait pas partie d'un agenda politique et qu'il n'est pas un idéologue en affirmant « *J'ai un point de vue humain et je suis généralement du côté des opprimés et des victimes de l'injustice* ».

Quant à Luc Delahaye, qui s'oppose avec les propos de James Nachtwey, indique dans le film, que c'est important pour un photographe de prendre position, ça veut dire choisir son camp et être d'un côté ou d'un autre sur la ligne de confrontation. « *C'est important parce que c'est une façon de reconnaître les limites de la photographie, face à l'ambiguïté de la situation. Donc acceptons les limites de la photographie. J'accepte de me mettre dans une situation à visibilité limitée* ».

Cette approche est étroitement liée à la subjectivité du photographe, de son engagement et de son angle de traitement du sujet, vu que l'un des problèmes du reporter de guerre se caractérise par la subjectivité des images car il participe à la constitution d'un témoignage. Ceci est l'une des premières responsabilités du photographe de guerre vis-à-vis de l'information : Laurent Van Der Stockt affirme que « *si on fait ce métier avec un peu de sens civique, on a effectivement un devoir d'enregistrement de mémoire, mais pas n'importe comment. Je ne veux pas faire partie d'un système qui fonctionne comme ça, sans savoir vraiment où il va, sans savoir s'il fait plus de mal que du bien* ».

». À ce sujet, les réalisateurs montrent que généralement, les photographes de guerre tentent par le biais de la photographie d'organiser visuellement ce qu'ils ont sous les yeux. Autrement dit, mettre un peu d'ordre et de sens dans un univers parfois très chaotique d'où certains photographes s'intéressent au mouvement des sujets humains et à la signification de leurs rapports. « *Ce qui m'intéresse, ce sont les individus, leurs voix, leur subjectivité, parce que je crois à la subjectivité, je crois que c'est une fiction de prétendre l'objectivité du journalisme. Je pense qu'il faut avouer la subjectivité. En étant honnête, offrir au lecteur une méthode de déconstruction et de reconstruction de ce qui est la réalité* ». Affirme Gilles Peress, photographe de l'agence Magnum.

Sur ce point, nous constatons qu'à travers le film la signification de guerre, qui est présentée comme la science des sentiments, où le photographe essaye de saisir le fait vrai par rapport à la réalité profonde. Parce que 'en photographiant la guerre, la plus petite chose peut être un grand sujet et le petit détail humain peut devenir un leitmotiv.

### ***3.Représenter le photographe de guerre dans les films documentaires durant le printemps arabe***

Nous avons abordé précédemment un exemple représentatif d'un film documentaire qui s'intéresse au profil de photographe de guerre afin d'étudier l'intérêt des cinéastes pour ces porteurs de récits d'où ils étaient les protagonistes dans ces films. Mais à travers ces documentaires, nous allons approfondir notre analyse afin d'évoquer la place de la photographie de guerre aujourd'hui, surtout dans des zones de conflits et de tension bien précises, comme l'indique l'exemple de quelques pays des révolutions arabes en 2011, qui ont été un terrain favorable pour les photographes de guerre afin d'effectuer leur travail d'une part, et pour les cinéastes qui ont ramené leurs caméras afin de témoigner et de raconter le parcours de quelques photographes pendant leur couverture des événements d'autre part.

Certes, en 2011, les soulèvements sociaux de la Tunisie, de L'Égypte, de la Libye... ont ouvert la discussion sur le rôle de la photographie dans le débat démocratique, où se pose la question de l'influence de la photographie sur l'opinion publique en termes d'agitation sociale. C'est pour cela que quelques réalisateurs, vidéastes et documentaristes ont pris leurs caméras pour filmer ce qui se passe autour de ces photographes pour les suivre en racontant en images leurs parcours et leurs aventures. Ceci on le constate dans deux films documentaires que nous allons étudier dans la partie suivante de deux jeunes réalisateurs qui ont pris leurs caméras afin de filmer et tracer le parcours d'un groupe de photographes de guerre durant les révolutions arabes.

#### ***3.1 War reporter "Al Hay Irawah" - Les révolutions arabes derrière les objectifs***

Raconter l'histoire de la révolution Tunisienne déclenchée en janvier 2011 et qui s'est propagée progressivement dans d'autres pays arabes tels que L'Égypte, la Libye et la Syrie, le réalisateur a choisi de suivre le parcours de cinq reporters de guerre au cœur du conflit, en montrant à travers ces personnages les soulèvements populaires sanglants, où nous assistons pour la première fois à des changements qui n'ont pas été impulsés par le « haut » comme l'accoutumée, mais provoqués par un réel soulèvement populaire sans encadrement ni « leadership », réclamant la dissolution des régimes politiques et revendiquant la liberté, la dignité et la justice sociale.

Certes, le film alterne entre deux niveaux de réalité : d'une part, la description d'un ensemble de contestations populaires arabes, d'ampleur et d'intensité très variables, et d'autre part, la rencontre

avec des figures emblématiques qui nous font découvrir leurs propres vérités, leurs contradictions et surtout leur humanité.

Au premier abord, l'intrigue de *War Reporter, Al Hay Irawah* prend racine suite à des manifestations insurrectionnelles en Tunisie, en Égypte, en Libye et en Syrie, en passant par les territoires palestiniens. Durant l'année 2011, l'ampleur de cette vague de contestations populaires a continué à se propager dans la quasi-totalité des pays arabes. C'est à travers ces personnages, témoins de ces événements, que l'auteur dresse un portrait de cette vague révolutionnaire et explore les facettes du métier du reporter de guerre de 2011 à 2013 dans les pays arabes, à partir desquels s'amorce le reportage photographique avec l'actualité.

Mais réflexion faite, l'intrigue du film se résulte aussi d'un dispositif dont la caméra occupe le centre ; pas en tant qu'enregistreur neutre, mais comme partie prenante du triangle auteur-appareil de prise de vues-personnes filmées. Le tournage se joue entre ces trois pôles, y compris dans les résistances qui en résultent telles que les limites des outils dont il faut tenir compte et les conduites à adopter pour contourner les difficultés. Le réalisateur provoque des situations filmables, confronte ses intentions aux possibilités de l'appareil et se sert de la caméra afin d'appivoiser les personnages qu'il veut approcher. De plus, les entretiens qu'il a menés avec ces photographes, en collaboration de certains participants dans le film, ont enrichi la structure narrative cinématographique.

Dès les premiers plans du film, une atmosphère inquiétante s'est posée. À travers la caméra subjective, nous apercevons ce que le photoreporter est en train de voir à travers son appareil, en filmant les ruines d'un endroit bombardé. Cette brève séquence dans une zone de conflit syrien n'est en fait qu'un rituel quotidien pour les photographes de guerre, avant de révéler les coulisses de leur métier délicat en premier lieu et des révoltes populaires arabes en deuxième lieu.

**Figure N° 1. Captures d'écran. Source : Film « War reporter "Al Hay Irawah" » plan 1&2**



**Source :** Mohamed Amine Boukhris, Film « War reporter Al Hay irawah » (2013), Tunisie.

Le film commence par une citation de Rémi Ochlik (1983-2012) photographe de guerre français mort en Syrie en 2012 lors d'un bombardement « *D'après ce que je vois, la guerre est pire qu'une drogue* ». Cette réplique inaugurale du reporter va nous accompagner tout au long du film où l'appareil photographique devient un moyen d'en faire le portrait des différents événements dans les zones de tensions.

En effet, le premier plan subjectif où nous percevons l'ombre projeté sur le sol d'un reporter muni de sa caméra entrain de filmer un endroit bombardé en Syrie, nous interpelle afin de nous faire participer au processus d'identification au personnage, et pour en déduire que la caméra est le sujet de l'action. Donc, le point de vue de la caméra est celui d'un personnage, qui est le reporter, de telle

## Titre: Les films documentaires portant sur les photographes de guerre

sorte que nous ayons la sensation de partager la perception visuelle de celui-ci. Graduellement, nous découvrirons les identités des personnages du film au générique début, après avoir aperçu quelques photographes de guerre en Syrie comme des silhouettes indéchiffrables. Ensuite, nous apercevons durant les premiers plans du film un photographe blessé par terre, en train d'obtenir de l'aide de la part de ses collègues photographes.

Figure N° 2. Captures d'écran. Source : Film « War reporter "Al Hay Irawah" » plan 14,15,16.



Source : Mohamed Amine Boukhris, Film « War reporter Al Hay irawah » (2013), Tunisie.

Tout au long de ces séquences introductives du film qui servent à constituer une situation initiale, nous comprenons que nous sommes devant une réalité dont la principale musique est faite de tirs et d'explosions, où un ensemble de reporters tiraillés entre l'adrénaline et l'information, tente de montrer aux gens cette réalité.

Nous découvrirons ainsi les enjeux de ces photographes de guerre qui travaillent pour témoigner de ces événements contemporains. Le spectateur est totalement immergé dans la vie de ces rapporteurs de guerre, qui, passionnés par leur travail, s'efforcent jours après jour de capturer les instants décisifs, les émotions, les manifestations violentes dans les rues de Tunis, ou encore du Caire, de la Libye, la Syrie ou même la Palestine, au risque d'être gravement blessé ou d'y perdre la vie. De ce fait, leur situation précaire qui met en jeu leur vie, nous sensibilise, nous rend témoins et nous fait partager leur drame et leur aventure.

Ainsi donc, nous constatons que le réalisateur dans *War Reporter* devient lui aussi un reporter et un témoin qui nous offre des images de la révolte populaire égyptienne, et nous offre aussi un autre point de vue d'un réalisateur égyptien Ramadhan Salah, témoin des révoltes arabes d'une part, et du parcours des photographes de guerre durant la révolution égyptienne d'autre part, en soulignant le point commun entre les réalisateurs et les photographes d'où chacun d'entre eux utilise sa caméra pour raconter l'actualité quel que soit la qualité du support de prise de vue utilisé, comme il indique dans le film « *J'ai filmé plusieurs photographes de guerre qui ont travaillé sur les manifestations en Égypte...De nombreuses photos des photographes portant ces grands masques à gaz sont distribuées et médiatisées. Ils se cachaient derrière les blocs de ciment pour éviter les tireurs d'élite. Ils prenaient leurs caméras ou ils se faufilaient un peu, afin de saisir la chance de prendre des clichés lorsqu'il y a du gaz lacrymogène afin de changer l'angle de prise de vue et pour prendre des photos* ».

À travers ces propos, nous découvrirons l'implication de la théorie de l'instantané ou l'instant décisif, avancée par Henri Cartier Bresson, que nous avons mentionné auparavant, est toujours omniprésente. Photographier des événements historiques ou photographier des révoltes populaires arabes se basait sur le même principe : le photographe de guerre est présent comme un chasseur d'images. La théorie respecte toujours la restitution de la vision du photographe au moment de la prise de vues sur un laps de temps très court. Cela a constitué le credo de toute une génération de reporters qui, tout au long des événements des révoltes arabes en particulier, restituent «

l'instantanéité » de l'image photographique qui a été formée sur le modèle du momentané où l'image est prise sur le vif et à l'insu du sujet, cherchant à produire une impression de naturel d'une part, et de faire l'exclusivité de l'événement d'autre part.

*War Reporter* est un documentaire qui s'applique à ne pas poser de questions, mais à la vue du parcours du photographe de guerre, elles apparaissent tout naturellement. Dans les images de guerre en Libye filmé par le photographe belge marocain Ahmed Bahaddou, nous voyons à la fois ce que perçoit le personnage, mais aussi un peu du personnage lui-même. Dans ces images de guerre, la subjectivité d'Ahmed Bahaddou s'exprime de façon souvent plus explicite grâce au contexte.

Notons que ce type d'image subjective issue du champ de vision du personnage, porte la trace, dans certains cas, de ses modalités de vision. Ainsi, l'image est en mouvement, tremblante et saccadée quand le photographe se déplace dans une zone de stigmates de la guerre, de la destruction et de la bêtise humaine. Le cinéaste a voulu révéler les conditions de travail d'une grande majorité de reporters de guerre qui évoluent dans les pays de guerre et surtout, comme l'explique lui-même que « ce n'est pas un film sur les reporters, mais un film avec les reporters ».

### ***3.2 Engagement et implication des personnages principaux***

En se basant essentiellement sur des scènes filmées en urgence sur les lieux des révolutions avec peu de moyens, le film nous livre des entrevues avec les personnages principaux qui nous permettent de prendre du recul et de laisser place à des moments d'émotion, notamment lorsque la parole est donnée aux familles de ces reporters tels que Nathalie Donnadiou, la compagne de Lucas Dolega, mort en Tunisie en 2011, ou par les reporters eux-mêmes : Nassim Boumzar, Eyad Hamad, Nicolas Garriga, Rémi Ochlik, et Ahmed Bahaddou.

« *Un reporter ne devient le sujet que quand il est blessé, enlevé ou tué.* » confie le photographe Palestinien Eyad Hamad à la caméra. Le comble du reporter est au cœur du film qui pour une fois, fait passer devant la caméra ceux qui préfèrent la tenir, où nous cherchons ainsi à rencontrer les reporters, les interroger sur la mise en scène et la prise de vues qu'ils ont concerté. Bien qu'ils se plaisent à demeurer dans l'ombre, ils sont parfaitement capables de rendre compte d'une multiplicité d'opérations dont le spectateur ne perçoit que le produit : comment ont-ils disposé les personnes qui figurent sur l'image ? En fonction de quels critères ou contraintes les ont-ils cadrées ? A ces interrogations, s'en ajoutent d'autres qui s'intéressent à l'implication de cet ensemble de reporters dans ce documentaire.

Ainsi, leur engagement nous mène à se demander s'ils étaient eux qui ont fait le film. Contrairement au réalisateur qui a collecté plusieurs *rushes* en effectuant un travail de recherche de documents audiovisuels et un travail de montage, les reporters étaient aussi les caméramans et photographes pendant le tournage. En procédant de cette manière, l'auteur du film a pu récupérer des *rushes* dévoilant des images fortes montrant à la fois la peur du reporter et le danger auquel il est constamment confronté. C'est donc un documentaire sur et avec les reporters de guerre : filmer et photographier la vérité au péril de leur vie, comme ce fut le cas de Rémi Ochlik, où il apparaît dans le film avant sa mort en Syrie en 2012. Il a aidé le réalisateur à définir la ligne dramatique du film en lui donnant aussi quelques photographies et vidéos de son travail pendant le Printemps Arabe.

Certes, le réalisateur s'est intéressé à la dimension humaine des photographes qui ont une manière différente d'appréhender leur métier. Prenons l'exemple du photographe Algérien Nassim Boumzar qui déclare ses motivations et sa passion envers ce métier, mais déplore aussi les

traumatismes psychologiques inhérents à la profession « *Tout ce que tu as vu dans la journée, qu'est-ce qu'ils t'ont dit, les réflexions, le moindre bruit auquel tu n'as pas fait attention, ont été enregistrés. Il y a des gens qui te parlent d'eux-mêmes, après, il y a une femme qui te jette un mot évoquant sa souffrance, tu ne réagis pas ; mais la nuit, ces mots reviennent et ça commence à travailler dans ta tête, et là tu ne dors pas. Tu es là, tu entends ton oreille qui siffle, tu commences à réécouter ces sons sans le vouloir, tu entends les bombardements, les tirs, les pleurs, des gens déchirés par le « Grad », et là tu ne dors pas. C'est un équilibre et si je n'ai pas cet équilibre, je meurs. Ce n'est pas une balle qui va me tuer, c'est de perdre la caméra qui me tue... Tu es dans cette espèce de mouvement et tu le partage à ta manière par l'image, par ton amour, par tous ».*

Néanmoins, ceci ne s'applique pas avec la théorie de Pierre Bourdieu que nous avons mentionné auparavant par exemple, où « le photographe de presse se reconnaît dans le stéréotype du reporter : on « fait » l'événement c'est tout<sup>21</sup>» (BOURDIEU, 1992, p. 174), car les photographes nous indiquent d'autres caractéristiques et fonctionnalités dans leur métier. Nassim Boumzar se focalise sur l'importance de la distance qui sépare le photographe du sujet photographié. Il partage l'avis de la citation célèbre de Robert Capa « *Si vous photos ne sont pas assez bonnes, c'est que vous n'êtes pas assez proche* » en évoquant lui aussi qu'il « *faut être proche pour avoir d'autres images* » car la distance est une autre caractéristique qui semble s'imposer dans le genre documentaire de la photographie.

Nous pouvons observer une méthode de distanciation mise en œuvre par les personnages dans le film qui est la distance spatiale : le « bon » photographe est celui qui se rend au cœur de l'action, il s'engage, il est présent sur les lieux où les faits se déroulent. Nous voyons ici une application de l'engagement dont nous avons déjà parlé. De cette approche, dérive un genre d'images bien défini des révoltes arabes dont la plupart de ces photographies sont devenues des images où la mise en valeur du mouvement est prégnante. La présence humaine, centre de l'action, est primordiale.

La photographie documentaire vise au contraire de ne pas suivre cette approche. Pour obtenir cet éloignement critique, souvent le photographe pose une distance entre lui-même et le sujet. La distance spatiale semble être la solution pour les photographes qui s'intéressent au traitement des sujets de grande ampleur. Cette distance est aussi un moyen de contextualisation. Mais l'approche adoptée par les reporters dans le film est différente de celle-ci, car chacun d'eux cherche l'exclusivité en se focalisant sur l'instantanéité de la transmission des faits surtout que pendant les révoltes arabes.

Nous avons évoqué auparavant l'approche documentaire de la photographie élaborée par Roland Barthes, qui sera omniprésente tout au long du film à travers les révélations des photographes eux-mêmes. Le premier thème qui est le *studium* caractérise l'implication du photographe, son investissement et implication personnels dans un événement bien précis. Nous, en tant que spectateur destinataire, recevons leurs reportages comme des témoignages politiques ou sociaux, ou en tant que documents d'actualités.

Comme l'indique Roland Barthes, pour mieux reconnaître le concept du *studium*, il est bien nécessaire de reconnaître et d'étudier les intentions du photographe. C'est pour cela que malgré l'existence d'une armée de reporters qui s'inscrit dans l'actualité d'aujourd'hui, il y a toujours cette passion envers ce métier que le film a voulu montrer par le biais de la projection de quelques photographies qui s'alternent avec un monologue intérieur et une *voix off* des photographes, faisant partager au spectateur leurs réflexions en marge des dialogues qu'ils tiennent à l'écran.

Le deuxième thème s'opposant avec le *studium* que nous avons mentionné aussi, est le *punctum*, se dégage aussi de cet ensemble de photographies projetées dans le film où l'intrigue de ces images « part de la scène comme une flèche, et vient me percer. « Le *punctum* d'une photo, c'est ce hasard,

qui en elle, me pointe mais aussi me meurtrit et me poigne<sup>22</sup>» (BARTHES, 1980, p. 49). Mais la force de ces images iconiques ou symboliques provoque toujours nos interrogations, car la poursuite du scoop et de l'image-choc, prouve effectivement que la quête du spectaculaire est une réalité.

À l'ère des caméras, la réalité fait l'objet de nouvelles sommations : la chose réelle peut n'être pas assez effrayante, il faut alors la rehausser ou la mettre en scène de manière plus convaincante. Peut-être encouragé par cette nouvelle manière de réagir aux clichés ainsi que par la recherche de l'exclusivité, le spectacle s'invite de plus en plus dans l'information, et par conséquent, dans la photographie de guerre comme l'indiquent quelques photographies de cadavres ou de morts en Libye ou en Syrie, ou même les images dévoilées de la mort de ces auteurs d'images tels que Lucas Dolega mort en Tunisie, et Rémi Ochlik en Syrie.

### ***Conclusion***

Représenter quelqu'un, c'est parler à sa place et faire entendre sa voix. Le film documentaire, au contraire a souvent préféré l'exploration de la vie des hommes, des personnages qui appartiennent à des milieux inaccessibles pour faire entendre leurs voix. C'est pour cela que l'auteur du documentaire emploie l'image comme un geste consistant à rendre sensible notre monde réel, dans la mesure où les choses, les êtres, et les événements deviennent accessibles à notre perception. L'idée de filmer sans chercher systématiquement à contrôler la réalité est devenue dominante.

Nous avons vu, en premier lieu, que la photographie documentaire est un document ponctuel qui représente un objet continu comme la guerre, la réalité... La photographie est donc ponctuelle mais sa lecture est continue, d'où son côté symbolique renvoie à une continuité de lecture et arrive à exprimer un objet continu. La photographie documentaire symbolise et condense le réel ; sa lecture permet la projection de cet instant dans une continuité expressive mentale, d'où l'image devient un objet symbolique.

Ainsi donc, le film sur la photographie documentaire est un objet continu qui représente un objet ponctuel où nous avons évoqué l'interaction du photographe avec son environnement dans un axe spatio-temporel bien précis.

En second lieu, nous avons vu que la photographie documentaire n'a pas cessé d'effectuer des propositions sur la base de valeurs, envisagées comme absolues : la vérité du témoignage, la fécondité de l'expérimentation, l'autorité de la représentation, la relation entre l'image et le spectateur et le pouvoir de l'imagination. Elle s'ouvre à toutes les dimensions pour devenir autre chose qu'un simple enregistrement du réel, ce qui nous a menés à s'interroger sur ce que la photographie documentaire a de spécifique, et à révéler un peu de son essence.

En troisième lieu, nous avons constaté que la photographie de guerre bien précisément, représente le meilleur moyen pour faire passer des idées. Elle est destinée à faire réfléchir, dans le but d'éveiller les consciences. Etant considérée comme une pratique à portée collective, elle choisit l'individu comme sujet d'interrogation ultime d'où émerge le profil du photographe de guerre, ce porteur de récit qui a suscité l'intérêt des cinéastes. De même, qu'il s'agisse de guerres civiles, de guerres mondiales, sans oublier les conflits modernes tels que les révolutions arabes populaires, les photographes de guerre reviennent en profondeur sur ces différents événements tragiques ; ce qui a mené plusieurs cinéastes à s'intéresser à ces figures emblématiques, afin de filmer et tracer leurs parcours lors de la couverture d'un événement. Leurs différentes aventures photographiques ont

suscité l'intérêt des cinéastes comme l'indique le cas du film documentaire que nous avons choisis : *War reporter* de Mohamed Amine Boukhris (Tunisie).

À travers les révélations des photographes dans les films, et par le biais de différentes séquences et scènes qui nous révèlent leur implication et engagement durant les révoltes arabes, ainsi que leurs conditions de travail dans des zones de conflits tels que la Libye, la Syrie, la Tunisie et même les territoires palestiniens, nous pouvons également déduire qu'ils font ce métier par adoration du risque. Pour certains, rien n'est aussi exaltant que l'excitation du combat rapproché, rien ne donne autant de valeur à la vie, que le fait d'y survivre. Ils ne peuvent pas se détacher de l'adrénaline procurée par la guerre, devenant des « drogués » de l'information et du danger.

De ce fait, le métier de photojournaliste est une somme de contradictions : il s'agit de trouver le juste équilibre entre les exigences de la profession, la pertinence journalistique et les intérêts économiques. Argent, technologie et parts de marché, ont pris le pas sur le contenu des agences de presse qui sont devenues de grandes machines à exploiter les images, ce qui est passablement réducteur pour le photographe risquant d'y perdre son identité.

Toutefois, la photographie de guerre n'a pas toutes les qualités que nous voulons bien lui prêter. Son côté esthétique peut déranger et la rendre moins efficace dans sa mission. De plus, elle ne peut évidemment pas être le remède miracle contre la guerre, et les événements des temps modernes. Mais elle n'est pas non plus le miroir de la réalité comme beaucoup de monde était prêt à le croire durant les événements récents. Plusieurs interrogations relatives à notre époque viennent remettre en cause son pouvoir et le rôle du photographe ; puisque notre société serait devenue une société du spectacle. Celle-ci, dirigée par les grands médias, transformerait la guerre en spectacle et les « spectateurs » seraient moins touchés par les images.

Par contre, cela n'empêche pas qu'aujourd'hui, nous avons encore énormément besoin de témoigner des faits de guerre qui tourmentent nombre de pays. Au-delà des événements qui sont couverts par l'actualité contemporaine, le reporter de guerre peut documenter des faits qui ne sont pas présentés dans la presse, ou ceux dont ils ont arrêté de parler. Désormais, personne ne nous parle de la situation actuelle de la ville de Misrata en Libye ; bientôt, nous allons aussi oublier le sort de Homs en Syrie, une ville dont nous avons pu entrevoir la destruction dans de rares images. Et il ne faut pas oublier les conflits qui ont été complètement dédaignés par l'information occidentale comme celui entre le Soudan du Sud et le Soudan qui n'ont pas été résolus avec la division du pays.

Pour conclure, il est évident que le nombre d'événements à documenter est encore très élevé. Cependant, pour la photographie documentaire d'aujourd'hui, l'enjeu se situe non pas dans les sujets à traiter mais dans les outils à employer.

### 5. Les citations et références

<sup>1</sup> ROBERT.L (1989) *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Dictionnaire Le Robert. Paris.

<sup>2</sup> GATTINONI Christian (2004) *Les mots de la photographie*, 2004, éditions Belin. Paris. P.253

<sup>3</sup> MONTIER Jean-Pierre (2007) *L'art sans art d'Henri Cartier Bresson*, éditions Flammarion. Paris.P.146

<sup>4</sup> BOURDIEU Pierre (1992) *Un art moyen, Essai sur les usages sociaux de la photographie*, les éditions de Minuit . Paris. P.33

<sup>5</sup> BAURET Gabriel (1965) *Approches de la photographie*, éditions ARNAUD COLIN, Paris. P.38

<sup>6</sup> CALABRESE Stéphanie (2013) *La photo documentaire* , éditions Eyrolles, Paris. P.28

- <sup>7</sup> ALMASY Paul (1986) *Les pouvoirs de l'image photographique*, [article] éditions Communication & language (4<sup>ème</sup> trimestre) pp. 89-100. P.70
- <sup>8</sup> L'instant décisif est un concept inventé par Henri Cartier-Bresson, qui définit le moment exact où le photographe presse le déclencheur, et capture une image. C'est le moment exact où une image unique, et qui ne se reproduira jamais de la même manière, est capturée par le photographe.
- <sup>9</sup> AUDET René (2006) *Jeux et enjeux de la narrativité dans les pratiques contemporaines (art visuel, cinéma, littérature)*, éditions Dis voir, Paris. P.15
- <sup>10</sup> FREUND Gisèle (1974) *Photographie et société*, éditions du Seuil, Paris. P.107
- <sup>11</sup> BARTHES Roland (1961) *Le message photographique*, Communication,1, pp. pp. 127-138. P.130
- <sup>12</sup> GATTINONI Christian (2004) *Les mots de la photographie*, éditions Berlin 2004. P.90.
- <sup>13</sup> Dans la première édition de son histoire de la photographie, le chapitre dédié au sujet s'appelle tout simplement « Documentary ». La dernière édition de l'œuvre -celle de 1982- propose le titre de « *Documentary photography* » en opposition au photojournalisme auquel l'auteur dédie le chapitre suivant. Cf. Beaumont NEWHALL, "*History of photography*", New York, 1949, ET Beaumont NEWHALL, "*History of photography*", New York, MoMa, 1982.
- <sup>14</sup> « "The deep respect for facts and the desire to create active interpretations of the world in which we live that mark documentary photography at its best apart from bald camera records". » NEWHALL Beaumont (1949) *History of photography*. New York : MoMA. P.186
- <sup>15</sup> BOROIE Jacques et VIASNOFF Nicolas (1982) *Histoire de la photographie de guerre*, éditions Nathan, Paris. P.17
- <sup>16</sup> GOLIOT-LETE Anne, Martine JOLY, Thierry LANCIEN, Isabelle-Cécile LEMEE, Francis VANOYE (2006) *Dictionnaire de l'image*. Éditions VUIBERT. Paris. P.268
- <sup>17</sup> LIOULT Jean-Luc (2004) *A l'enseignement du réel. Penser le documentaire*. Aix-en-Provence : Université de Provence.pp,41-44.
- <sup>18</sup> « Gregory Currie writes that, a documentary film itself is the trace of that which it represents." Carl PLANTINGA "What a documentary after all" PLANTINGA Carl (2005) *What a documentary after all. The journal of Aesthetics and art criticism, Vol.63. No.2, 107.*
- <sup>19</sup> Gregory CURRIE, Professeur de Philosophie à l'Université de New York.
- <sup>20</sup> "Documentaries often take use of such traces. There are very few documentaries, however, that can legitimately be said to function as traces." PLANTINGA Carl (2005) *What a documentary after all. The journal of Aesthetics and art criticism, Vol.63. No.2, 107.*
- <sup>21</sup> BOURDIEU Pierre (1992) *Un art moyen, Essai sur les usages sociaux de la photographie*. Chapitre *La rhétorique de la figure ?* Les éditions de Minuit, Paris. P.174.
- <sup>22</sup> BARTHES Roland 1980) *La chambre claire (Note sur la photographie)*, éditions Gallimard, Seuil. Paris. P.49.

## **6. Liste Bibliographique**

- ALMASY, P. (1986). Les pouvoirs de l'image photographique . *Communication et langages*(4<sup>ème</sup> trimestre ), pp. n°70, .
- Anne GOLIOT-LETE, M. J.-C. (2006). *Dictionnaire de l'image*. Paris: Éditions VUIBERT.
- AUDET, R. (2006). *Jeux et enjeux de la narrativité dans les pratiques contemporaines (art visuel, cinéma, littérature)*. Paris: Éditions Dis voir.
- BARTHES, R. (1980). *La chambre claire (Note sur la photographie)*. Paris: Cahiers du Cinéma, Gallimard, Seuil.
- BAURET, G. (1965). *Approches de la photographie*. Paris: Éditions ARNAUD COLIN.
- Bourdieu, P. (1992). *un art moyen , essai sur les usages sociaux de la photographie*. Paris: les éditions de minuit.
- BOURDIEU, P. (1992). *Un art moyen, Essai sur les usages sociaux de la photographie (Vol. Chapitre La rhétorique de la figure.)*. (L. É. Minuit, Éd.) Paris: sous la direction de Pierre Bourdieu, Robert Castel.

- CALABRESE, S. (2013). La photo documentaire. Paris: Éditions Eyrolles.
- GATTINONI, C. (2004). Les mots de la photographie. Paris: Belin.
- Gisèle FREUND. (1974). Photographie et société. Paris: Éditions du Seuil.
- Jacques BOROË et Nicolas VIASNOFF. (1982). Histoire de la photographie de guerre. Paris: Nathan.
- LIOULT, J.-L. (2004). A l'enseigne du réel. Penser le documentaire . publication de l'Université de Provence , Aix-en-Provence,, pp, 41-44.
- MONTIER, J.-P. (2007). L'art sans art d'Henri Cartier Bresson. Paris: Éditions Flammarion.
- NEWHALL, B. (1949). History of photography. New York: MoMA.
- PLANTINGA, C. (Vol.63. No.2 (Spring 2005). What a documentary after all Source . The journal of Aesthetics and art criticism, p 107.
- Robert, L. (1989). Dictionnaire alphabétique et analogique de la Langue Française. Paris.
- Roland BARTHES. (1961). Le message photographique. Communications / 1, pp. 127-138.