

Gianni Haver

Représentation de l'acte photographique dans la presse illustrée : un dévoilement progressif. 1900-1945

La première presse photographique, à cheval entre deux siècles, est aussi à cheval entre deux techniques. Entre gravure et photographie le choix n'est pas encore définitif. Ce qu'on apprécie chez les « sculpteurs d'images » c'est bien leur capacité à ajouter de la dramaturgie à l'événement, d'étendre l'espace-temps, de mettre en récit. La photographie apparaît encore trop statique et sa reproduction sur papier toujours approximative. Comment concurrencer les planches colorées, qui racolent le lecteur depuis la couverture du supplément illustré du *Petit Journal*, avec leurs explosions, leurs incendies, leurs cris de terreur et leur sang qui coule à flot ?¹ La photographie arrive toujours trop tard, elle ne fait que mettre en pose, elle immobilise.

Mais la technique va rattraper le retard. Les plaques deviennent plus sensibles, l'héliogravure se généralise, les appareils gagnent en maniabilité. Ce qui a toujours fasciné dans la photographie – « miroir du vrai », « reflet du réel » – peut enfin être exploité dans les pages des hebdomadaires, puis des

¹ Sur cette presse voir l'ouvrage de Dominique Kalifa, *L'encre et le sang. Récits de crimes et sociétés à la Belle Époque*, Paris, Fayard, 1995. Pour une approche plus centrée sur l'image : Michel Dixmier et Véronique Willemain, *L'œil de la police. Crimes et châtements à la Belle Époque*, Éditions Alternatives, 2007.

quotidiens. Certes ce rapport à la réalité n'est qu'un leurre, un artifice : on le savait très probablement il y a un siècle. Mais pourquoi casser l'illusion ? Pourquoi se priver de ce regard privilégié, de cet œil doté d'ubiquité ?

Pour faire illusion, il faut cacher les coulisses. L'acteur de la photographie de presse n'est pas le photographe mais le sujet. L'artisan s'efface derrière le résultat de son travail. L'objectif peut cependant capturer d'autres photographes. C'est essentiellement de cette manière que l'acte photographique sera montré dans la presse illustrée, les autoportraits au miroir ou les ombres du photographe dans le cadre étant en effet plus rares. Dans de tels clichés, l'illusion est brisée : le photographe photographié dévoile celui qui le photographie. Il ne s'agit pas d'établir l'hypothèse d'un récepteur naïf, ignorant le fait que derrière une photographie il y a toujours (ou presque) un photographe, mais plutôt de prendre en considération le pacte communicatif implicite soutenant l'usage du cliché de presse qui induit l'idée que le regard du lecteur se poserait « directement » sur l'événement. La présence du photographe dans l'image (celui qui l'a faite ou un collègue qui en fait une semblable) ne casse pas pour autant le fondement de ce pacte communicatif, mais elle déplace le propos. Elle lui donne un autre sens qui vient compléter ou distordre le sens premier.

Pendant longtemps, la présence d'un collègue dans une photographie d'actualité a été perçue comme une bourde². La

² Remarquons que certaines gravures de la presse illustrée de la fin du XIX^e siècle montrent déjà des photographes à l'œuvre, ainsi la couverture du *The Illustrated London News* du 24 juin 1871 est consacrée à l'image d'un incendie, au milieu de laquelle trône un photographe avec son lourd équipement.

bonne prise de vue était censée représenter l'événement en occultant la présence de ceux qui lui permettaient d'exister médiatiquement. Ce n'est que timidement que la presse s'est ouverte à des images dans lesquelles surgissent des bribes de la construction médiatique de l'événement.

La Vie Illustrée du 24 mai 1901 consacre sa couverture au défi du Parc des Princes qui oppose le célèbre cycliste français Jacquelin au champion américain Major Taylor. On y voit les deux sportifs rentrer dans le stade bondé, suivis par un cortège de journalistes et de photographes. Dans les pages qui suivent, un reportage sur le même sujet propose cinq autres clichés, dont l'un a pour légende « l'homme du jour devant l'objectif », nous montrant le vainqueur (Jacquelin) posant devant la caméra (fig. 1). La présence du photographe de presse est ici utilisée exactement de la même manière que dans les décennies suivantes : elle sert à donner la mesure de l'importance de l'événement. Jacquelin ne pose pas seulement devant l'objectif parce qu'il est « l'homme du jour », mais il est l'homme du jour aussi parce qu'il pose devant l'objectif. Autrement dit, la représentation de l'acte photographique sur Jacquelin atteste son statut de célébrité. Ce code semble donc acquis et documenté par des usages relativement anciens dans l'histoire de la presse illustrée photographique. Pourtant, durant cette première décennie du XX^e siècle, ce reportage de *La Vie Illustrée* demeure plutôt une exception. Or, d'autres moyens de dévoiler le photographe existent qui n'exigent pas qu'il se trouve à l'intérieur du cadre. En voici quelques exemples.



1 Bernin et Cie, *La Vie Illustrée*, 24 mai 1901. Collection de l'auteur.

Notre héros entre dans la « légende »

1914 : les objectifs commencent par se placer devant les généraux ou les départs en fanfare des troupes et finissent avec elles dans la boue des tranchées. La photographie est en première ligne, mobilisée pour couvrir le conflit. Ce ne sont pas seulement les professionnels qui amènent leurs appareils sur le front, certains officiers ou soldats partent à l'assaut avec leur « Kodak Vest Pocket » dans la poche de la vareuse. Des titres comme *Le Miroir* ou *J'ai vu* achètent certaines de leurs photos et organisent des concours pour primer celles qu'ils considèrent comme les meilleures³. La Grande Guerre change le rapport de la presse à l'acte photographique : il sera de moins en moins l'artifice à cacher et de plus en plus le moment héroïque du poilu photographe.

De révélateur de l'opération mécanique qui s'interpose entre le récepteur et le réel, le dévoilement de l'acte photographique devient le « garant » de la « réalité » de l'image publiée, car lorsque l'image propose l'incroyable, l'horreur et l'étonnant, il n'y a que la réalité physique du photographe qui puisse fonctionner comme caution du « ça-a-été ».

« Notre photographe a saisi l'instant où... », lit-on ainsi dans plusieurs légendes. Le photographe est celui qui défie les mitrailleuses pour capter les meilleurs clichés. C'est un héros moderne. Il n'est pas encore sur la photographie, mais il est déjà *dans la légende* : « La meilleure preuve de leur sang-froid

3 Voir à ce sujet les travaux de Joëlle Beurrier, et particulièrement : *Images et violence 1914-1918, Quand le Miroir racontait la Grande Guerre...*, Paris, Nouveau Monde, 2007 et l'article de Joëlle Beurrier dans ce volume.

est donnée par la photographie même, car elle a été prise sous la mitraille par l'un des hommes de la patrouille » est le commentaire d'« Un instantané pris sous la mitraille », publié par *Le Miroir* du 17 janvier 1915. Le 2 mai de la même année, une double page est consacrée à « Une photographie prise dans des conditions qui dénotent un rare sang-froid chez l'opérateur ». Elle est accompagnée par un petit texte, une sorte de plaidoyer en faveur du photoreportage moderne : « Évidemment nous ne donnons point cette image comme un chef-d'œuvre photographique. Elle manque de netteté et de pose, car elle fut prise par un temps sombre et sous la pluie. Mais c'est peut-être le plus extraordinaire 'document' qui ait été publié depuis le début des hostilités. Nous n'avons pas voulu dénaturer ce cliché. Aussi, en publions-nous l'agrandissement sans aucune retouche, afin de lui conserver, dans son ensemble comme dans les détails, toute son authenticité documentaire ». De son côté, *J'ai vu* reprend la même logique lorsque il précise dans le commentaire de la photo en dernière page de son numéro du 4 février 1915 : « Cette photographie à été prise pas l'aumônier Gas pendant une accalmie du tir ennemi ». La conception de « l'artifice » se serait-elle donc déplacée ? Elle n'est plus dans le dévoilement du technicien qui déclenche l'obturateur mais dans le travail de son collègue, le technicien de laboratoire qui *retouche*, qui *améliore* et qui pour finir dénature « l'authenticité documentaire ».

Certes, le nom du photographe était occasionnellement indiqué (en tant qu'auteur) bien avant la guerre, mais il était très rare qu'il y soit fait allusion dans la légende. Par ce transfert, le rôle d'auteur se double de celui d'acteur de l'événement dont l'image rend compte. Alors même que cet acteur reste encore

invisible, confiné dans les coulisses, son travail est enfin digne d'être aussi documenté et un coin du voile est levé.

Photoreporter superstar

En histoire la quête de l'origine absolue est un exercice non seulement illusoire mais aussi inutile. Il semble plus intéressant de repérer le moment dans lequel certaines transformations sont porteuses d'un sens social et révèlent un changement dans la connotation des pratiques. L'acte photographique est en effet représenté très tôt, dans les cartes postales par exemple. Dans la presse d'avant les années 1920, cela est certes rare, mais pas inexistant. Preuve en est le reportage de *La Vie Illustrée* en 1901 cité plus haut. La starification du cycliste Jacquelin est ici consommée non pas par l'attention du photographe vers l'athlète, qui n'aurait donné qu'un simple portrait du cycliste, mais par la représentation photographique de cet acte, qui produit un effet hyperbolique. Il va de soi que la représentation de l'acte photographique n'est pas dans ce cas exploitée pour valoriser le photographe, mais pour magnifier son sujet. Cependant, la dynamique mise en branle par la presse de guerre entre 1914 et 1918 va se poursuivre dans les périodes suivantes, portée par d'autres guerres et par une intensification de la présence des médias de l'image comme la presse illustrée et le cinéma, pour aboutir à la création d'un nouveau héros des temps modernes : le photoreporter.

Plus généralement, c'est dès les années 1920 que la représentation de l'acte photographique acquiert un intérêt pour la presse illustrée et devient plus courante. Pour pouvoir s'interroger sur sa signification, il faudrait savoir s'il y a une seule

manière de procéder, ce qui équivaut à se demander si toutes ces images renvoient à un seul imaginaire visuel. Or, à travers les pages de nombreux illustrés de l'entre-deux-guerres, il est facile de se rendre compte que la mise en image de l'acte photographique exprime des pratiques diverses porteuses de sens différents. Quittons ici le suivi chronologique pour entrer dans une exploration thématique qui traverse environ un quart de siècle, de la fin d'une guerre mondiale jusqu'à la fin de la suivante.

Le photographe en miroir

Pour le photographe de presse du début du XX^e siècle, un événement est quelque chose qui doit pouvoir en large mesure être prévu. Les « scoops » dus à une part de hasard sont rares ou alors sont liés à des événements imprévus qui arrivent lors d'événements prévus, comme le célèbre assassinat du roi Alexandre à Marseille en 1934. Le photographe de *Paris-Soir*, présent sur les lieux pour couvrir le défilé, a ainsi pu réaliser un cliché aussi exceptionnel qu'inattendu. Ce « scoop » est du reste garanti par le caractère public de l'événement lui-même. L'enregistrement photographique a eu lieu à un moment où les témoins se comptent par centaines, ce qui en rend l'authenticité incontestable. Il en ira très différemment avec le célèbre instantané de Robert Capa figurant un milicien frappé par une balle qui a longtemps suscité le doute autour d'une possible mise en scène de l'action. La rareté de la photographie montrant un moment crucial de l'événement explique pourquoi les illustrés de cette période regorgent de portraits individuels ou collectifs. De plus, avant la Grande Guerre, la saisie du mouvement n'est

pas seulement techniquement compliquée à réaliser, mais elle est également considérée comme esthétiquement peu intéressante⁴. Si l'on reprend le reportage de *La Vie illustrée* évoqué précédemment, nous remarquons qu'aucune des six illustrations ne montre la course à proprement parler. Celle qui s'en rapproche le plus est une photographie qui fixe les deux concurrents durant la phase statique qui précède le départ. Ce que l'on montre se sont les protagonistes, les personnes impliquées dans l'événement : athlètes, autorités, public et... photographes. Ainsi, de nombreux événements sont évoqués par les clichés des participants mis en scène dans une attitude qui n'a pas forcément grand chose à voir avec ce qui caractérise la manifestation (dans le cas de *La Vie illustrée* la compétition cycliste), mais qui marque un moment expressément organisé pour satisfaire la prise d'image.

La Patrie Suisse du 24 mai 1922 publie une photo qui rend compte de l'ouverture des travaux du tribunal mixte germano-belge constitué en accord avec le traité de Versailles (fig. 2). Le photographe s'est placé au fond de la salle de manière à pouvoir prendre de face les juges, puis il a probablement demandé aux autres personnes qui participaient à l'assemblée de se tourner et de regarder l'objectif. Quelques pages plus loin dans

4 En effet, certains magazines illustrés sont encore tributaires d'une esthétique photographique héritée du siècle précédent ceci en dépit du fait que la photo instantanée est techniquement possible. Sur le rapport à l'instantanée au XIX^e siècle on peut consulter le chapitre XXIV, « application de la photographie instantanée à l'art » de l'ouvrage de Josef-Maria Eder, *La photographie instantanée. Son application aux arts et aux sciences*, Paris, Gauthier-Villars, 1888 [reprint Arno Press en 1979].



2 Photographia-Pressé, Genève, *La Patrie Suisse*, 24 mai 1922. Collection de l'auteur.

le même numéro figure une image semblable. Il s'agit cette fois d'un cours pour enfants organisé par le Club des dentelles de la Chaux-de-Fonds. La prise de vue du photographe montre la classe en diagonale, les enfants ont arrêté leur travail et tourné la tête pour le regarder. Il s'agit de deux exemples parmi nombre d'autres⁵.

Ce regard vers la caméra se différencie de celui d'un portrait. Dans le portrait, le regard est directement adressé au récepteur de la photographie. Il « passe à travers » l'objectif car le sujet n'est là que pour se faire photographier. Les regards collectifs vers le photographe (on ne fixe pas un photographe dans les yeux mais dans l'objectif) marquent, eux, la suspension du temps « réel » afin de satisfaire le rite représenté par l'acte photographique. L'espace de quelques secondes, deux événements sont donc co-présents : la réunion et l'acte photographique. Les deux sont repérables sur le cliché et les regards convergents forment une sorte de miroir qui renvoie l'image (invisible) du photographe. Il s'agit là peut-être d'une mode passagère (pour s'en assurer il faudrait passer au peigne fin de nombreuses années de presse illustrée), que l'on ne retrouve pas telle quelle pendant les années trente. Elle se poursuit toutefois dans d'autres types de regards croisés. Ainsi lorsque le photographe de *L'Écho illustré*, Louis Bacchetta, réalise son reportage consacré à la rentrée scolaire de 1938, « On va à l'école »⁶, il n'hésite pas à livrer à la rédaction la photographie d'un enfant qui « répond » au photographe en lui renvoyant le

5 Voir encore à titre d'exemple *La Patrie Suisse* du 12 avril 1922 p. 88 et 93, ou du 26 avril 1922 p. 108.

6 *L'Écho illustré* du 17 septembre 1938.



3 Louis Bacchetta, « On va à l'école », *L'Écho Illustré*, 17 septembre 1938. Collection de l'auteur.



UN JOYEUX DÉPART POUR LE CAMP DE SKI

Cette année encore, les enfants de ski pour le printemps, organisés par l'Association suisse des clubs de ski, offrent à quelques centaines de jeunes gens du canton et approches cantons, une belle et agréable excursion, une participation à l'un des plus beaux et des plus intéressants spectacles de la région. Les jeunes gens qui ont été sélectionnés, ont été envoyés par train à la gare de Champ pour partir à 10 heures. Avec quelques autres, ils ont fait les bagages, attendant le train de départ à 11 heures. Ils ont été accompagnés par les parents et les amis, qui les ont accompagnés à la gare de Champ. Les enfants de ski pour le printemps, organisés par l'Association suisse des clubs de ski, offrent à quelques centaines de jeunes gens du canton et approches cantons, une belle et agréable excursion, une participation à l'un des plus beaux et des plus intéressants spectacles de la région. Les jeunes gens qui ont été sélectionnés, ont été envoyés par train à la gare de Champ pour partir à 10 heures. Avec quelques autres, ils ont fait les bagages, attendant le train de départ à 11 heures. Ils ont été accompagnés par les parents et les amis, qui les ont accompagnés à la gare de Champ.

4 Photographe non cité, « Un joyeux départ pour le camp de ski », *La Patrie Suisse*, 15 janvier 1945 (détail). Collection de l'auteur.

geste mimé de l'acte photographique les doigts pliés autour des yeux pour faire office du Leica de Bacchetta (fig. 3)⁷. Le sujet joue au photographe et dévoile ainsi sa présence. Dans la couverture de *La Patrie Suisse* du 15 janvier 1945, « Un joyeux départ pour le camps de ski » : des adolescents se serrent les uns contre les autres aux fenêtres du wagon pour assister au spectacle de leur propre mise en spectacle (fig. 4). Le photographe les prend en contre-plongée alors que l'un d'eux saisit le photographe. La présence dans l'image d'un objectif pointé pose immédiatement la question du sujet invisible de la photographie potentielle. La couverture du magazine qu'on a sous les yeux est censée avoir son inaccessible « reflet inverse » quelque part dans un album de souvenirs de vacances. Autour de thèmes légers comme l'enfance, les rédactions des illustrés n'hésitent pas à s'amuser en dévoilant de manière explicite l'interaction entre photographe et sujet.

Le « mur des photographes »

L'événement existe avant tout par sa médiatisation dont l'un des indices est la présence de ceux qui rendent possible son existence médiatique : les montrer c'est garantir le statut d'événement. Dans ce processus, les photographes et les opérateurs de ciné actualités sont en première ligne. Leurs machines à enregistrer le « réel » semblent de ce point de vue bien plus significatives et impressionnantes que le crayon

7 La photographie de Bacchetta anticipe de plusieurs décennies celle bien plus connue de Marc Riboud prise à Shanghai en 1992 et publiée dans Marc Riboud, *50 ans de photographie*, Paris, Flammarion, 2004, p. 27.

et calepin du journaliste. Plus il y a de photographes, plus l'événement est important, car pour le dire avec Sylvain Maresca : « Ici s'opère un basculement : de technique d'enregistrement du réel, la photographie (ou l'enregistrement radiophonique, ou encore le film d'actualité) devient un outil au service d'une hiérarchisation préalable de l'importance des événements⁸. »

Ceux qui se sont déplacés pour rendre compte de l'événement en deviennent donc partie intégrante. Plus encore, ils sont le révélateur qu'un fait peut accéder au statut d'événement. Ils s'imposent donc à leur tour comme objet *représentable* de l'événement. Ainsi le dispositif des photographes devient en lui-même digne d'intérêt : ils sont immortalisés alignés, à côté de leur outil respectif, telle une équipe de football, comme par exemple dans la *Berliner Illustrierte Zeitung* du 14 décembre 1919 ou dans la *Schweizer Illustrierte Zeitung* du 21 mai 1921 (fig. 5).

À cette époque, les appareils utilisés par la presse sont encore relativement lourds, peu maniables et nécessitent parfois l'usage d'un trépied. Leurs utilisateurs sont donc souvent cantonnés dans un lieu précis, comme des estrades, afin de ne pas se gêner l'un l'autre. Mais dès qu'un outillage plus léger s'est généralisé, ils se sont mêlés à l'événement, cherchant un point de vue original, distinct des centaines d'autres clichés pris à la même occasion. Il sera dès lors quelquefois impossible pour les photoreporters de détacher la

8 Sylvain Maresca « Pre-voir l'actualité. La notion d'événement redéfinie par la photographie de presse » in Gianni Haver (dir.), *Photo de presse. Usages et pratiques*, Lausanne, Antipodes, 2009, p. 27.

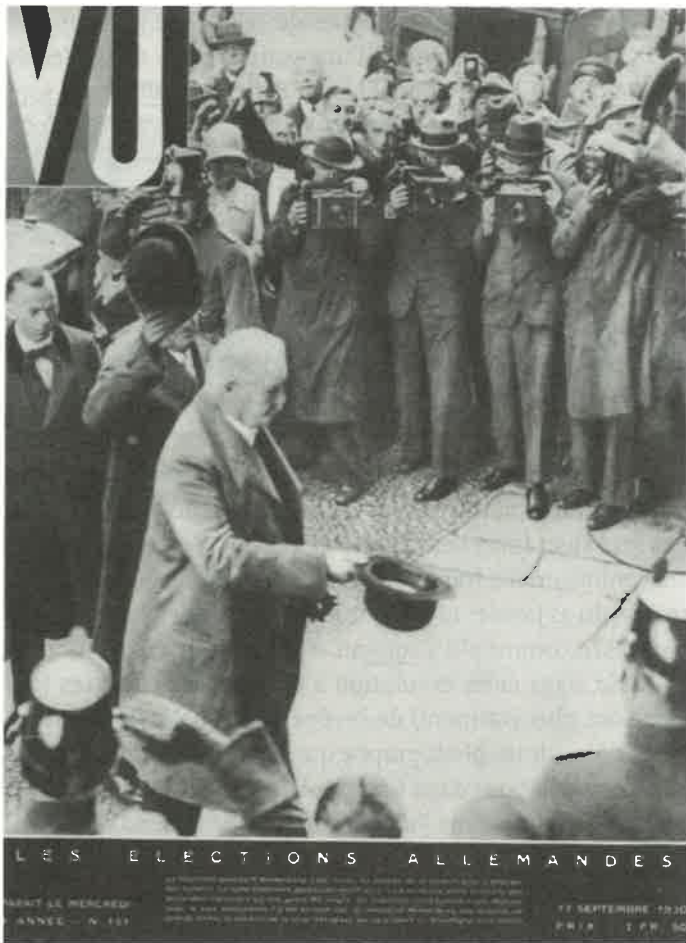


5 Photographie non citée, *Schweizer Illustrierte Zeitung*, 21 mai 1921.
Collection de l'auteur.

représentation de leurs collègues de celle de la personnalité qu'ils traquent. Descendant d'une voiture entre deux files de photographes, les personnalités du Parlement allemand sont probablement difficiles à photographier sans les autres reporters qui les entourent. La composition du cliché révèle que l'on n'a même pas essayé, et même au contraire offert une place privilégiée au « mur des photographes » comme on peut le constater sur la couverture de *VU* du 17 septembre 1930 (fig. 6).

Il n'est pas rare que le reporter fasse quelques pas en arrière pour mieux inclure les collègues comme par exemple dans la photographie de Neuhauser publiée par *La Patrie Suisse* le 21 octobre 1925 à l'occasion de la conférence internationale de Locarno, qui montre « la délégation allemande devant le front des photographes ». Parfois, un photographe se tourne simplement vers ses collègues qui deviennent ainsi son seul sujet (Max Kettel dans *L'Illustré* du 31 octobre 1935). La crise ministérielle française est représentée à la une de *L'illustration* du 22 janvier 1938 par une double file de photographes organisée comme s'il s'agissait d'un peloton d'exécution. Et bien sûr, dans cette émulation à montrer les coulisses (qui n'en sont plus vraiment) de l'événement quelqu'un a même l'idée de saisir un photographe qui se tourne pour photographier ses collègues dans une mise en abîme de plus en plus poussée, comme dans *l'Illustrierte Familienfreund* du 11 janvier 1941 (fig. 7).

Dans ce type de représentation, les photographes sont une « foule ». Ils n'apparaissent ni individualisés ni surtout héroïsés, comme autrefois dans les légendes du *Miroir*. Par rapport à ces dernières, ils ont par contre acquis un statut de visibilité. Ce n'est que durant les années trente que le photoreporter (tout



6 Photographe non cité, Couverture de *VU*, 17 septembre 1930.
Collection de l'auteur.



7 Photographe non cité, *Illustrierte Familienfreund*, 11 janvier 1941.
Collection de l'auteur.

comme l'opérateur d'actualités cinématographiques) va obtenir le statut d'un véritable « héros des temps modernes » méritant pleinement une place de protagoniste sur les pages de la presse illustrée. À côté de ces photographes d'exception, un autre usage de la photographie gagne de plus en plus de terrain. La photographie amateur se diffuse, et avec elle, l'image de l'acte photographique privé.

Tous photographes

Le lecteur de la presse illustrée est potentiellement un photographe amateur, comme le montrent durant les années 1920 et 1930, les pages des périodiques abondant en publicités pour des appareils accessibles à toutes les bourses. L'acte photographique, devenu désormais quotidien, intime, n'est plus l'apanage unique du passionné ou du professionnel⁹. La pratique se généralise et sa représentation assume un sens plus large qui s'affranchit en partie de l'événement d'actualité. Des illustrations montrant l'acte photographique privé deviennent ainsi plus courantes dans la presse illustrée, particulièrement durant les années trente. Elles sont notamment convoquées lorsque les journaux traitent du tourisme ou des loisirs. Que ce soit à la mer, à la montagne, au lac ou en visitant une ville¹⁰,

9 Sur les transformations de l'usage privé de la photographie durant cette période voir : Sylvain Maresca, « L'introduction de la photographie dans la vie quotidienne », *Études photographiques*, n°15, novembre 2004, mis en ligne le 20 septembre 2008. URL : <http://etudesphotographiques.revues.org/index395.html>. Consulté le 02 septembre 2009.

10 Voir par exemple : *L'Abeille* du 13 juillet 1935, *Sonntag* du 22 janvier 1939, *Illustrierte Familienfreund* du 2 août 1941, *L'Écho Illustré* du 9 juillet 1938.

photographier ses proches fait désormais partie des rituels liés à la détente. Dès lors les illustrés se font les porte-paroles du bon usage de la technique en prodiguant aux lecteurs des conseils sur la manière de réaliser le meilleur cliché. Ils mettent en perspective la photographie en racontant son histoire et explorent ses possibilités, parfois extraordinaires, notamment avec une série de reportages sur les temps d'exposition extrêmement courts¹¹.

Notons enfin, la présence dans la presse illustrée d'images de célébrités saisies au moment où celles-ci utilisent leur caméra : un moment censément privé (la collecte d'images pour leurs souvenirs personnels), exposé au public comme s'il était surprenant¹². En effet, dévoiler la vie privée ou intime d'une personnalité faisait déjà épisodiquement partie des stratégies de ces magazines bien avant l'apparition de la presse dite *people*.

11 « Jean Claude débute en photographie », *L'Illustré* n°24 1938 ; « Alles wird fotografiert » *Illustrierte Familienfreund*, 2 août 1941 ; « Wie man nicht fotografieren soll », *Illustrierte Familienfreund*, 9 août 1941. Des articles très semblables montrant l'effet d'une goutte qui tombe dans l'eau ou l'éclatement d'une ampoule, fixé au moment où elle est frappée par un marteau ont été publiés par : *Zürcher Illustrierte* du 1^{er} mai 1934, *Schweizer Familie* du 6 novembre 1935, *Lectures du Foyer* du 14 mars 1936 et *L'Écho Illustré* du 26 septembre 1936.

12 *L'Illustré* du 7 février 1935 publie une photographie d'Hermann Goering avec une Rollei au cou ; *Le Miroir* du 19 septembre 1939 montre le ténor Polonais Jean Kiepura photographiant sa femme, la comédienne Martha Eggert ; *La Semaine* du 6 février 1941 met à la une un « Maurice Chevalier photographe sur la Côte d'Azur » ; et *Das Illustrierte Blatt* place en couverture, 25 janvier 1941, l'étonnante photographie d'Erwin Rommel sortant de l'ouverture latérale de la tourelle d'un char d'assaut pour pointer son Leica vers un objectif invisible.

La mise en images de ces actes photographiques ordinaires, liés aux loisirs exigent une claire répartition des domaines, avec d'un côté l'activité divertissante de « l'homme de la rue »¹³, pour utiliser une expression en vogue à l'époque, et de l'autre celle, souvent présentée comme bien plus périlleuse, du professionnel.

Le « chasseur d'images », nouveau héros des temps modernes

Le photographe professionnel peut être représenté de manière relativement anodine, attendrissante ou parfois humoristique lorsqu'il ne s'agit pas d'un photoreporter. L'« apprenti » de la couverture de *Patrie Suisse* du 31 janvier 1931 (un enfant à côté d'un vieil appareil) en est un exemple tout comme la saynète formée de six clichés publiée par le même journal le 27 mai 1939, où un « photographe de rue » s'agit en tous sens autour du trépied soutenant sa caméra. Plus intéressant visuellement, le petit reportage « Der Mann hinter der Kamera » (*In Freien Stunden*, 15 février 1930, fig. 8) qui, tout en jouant sur le registre comique, offre au regard des lecteurs « les cadrages basculés et les angles inédits qui sont alors le principal symbole de la Nouvelle Vision »¹⁴. Ces

13 Il faut cependant remarquer que souvent ce sont de femmes qui sont montrées en utilisatrices de l'appareil photographique pour les loisirs.

14 Olivier Lugon analyse certains éléments visuels amenés par la nouvelle photographie allemande qui connaît son apothéose en 1939 à travers l'exposition, "Film und Foto" (Fifo) de Stuttgart. Voir son article « Le marcheur », *Études photographiques*, n°8, Novembre 2000, mis en ligne le 20 septembre 2008. URL : <http://etudesphotographiques.revues.org/index226.html>. Consulté le 02 septembre 2009.



8 Photographe non cité, « Der Mann hinter der Kamera », *In Freien Stunden*, 15 février 1930. Collection de l'auteur.

images se rattachent ainsi à l'avant-garde photographique, particulièrement celles que saisit le photographe en contre-plongée, le visage caché sous la toile de son appareil, le transformant ainsi en un drôle de quadrupède. Ces exemples ne concernent pas le photographe de presse mais plutôt son cousin moins aventureux : l'artisan chez qui se faire tirer le portrait.

Ainsi, quelques années seulement après la guerre, le poilu-photographe s'était déjà transformé en acrobate dans les pages de certains magazines. C'est ce qui semble ressortir de l'article « Nos photographes à l'œuvre » (*L'illustré*, 18 novembre 1922) : « Nos lecteurs ne se doutent guère, lorsqu'ils feuilletent négligemment *L'illustré*, des difficultés considérables que doivent surmonter parfois nos reporters-photographes pour "croquer" le mieux et le plus vite possible telle scène d'actualité particulièrement intéressante ». L'article contient quatre images sur lesquelles le photographe est montré suspendu à la corde d'une grue, perché sur la statue d'un monument ou dangereusement installé sur un toit : des représentations qui préfigurent la célèbre image placée en 4^e de couverture de *Voilà* le 7 novembre 1931¹⁵ pour annoncer le reportage « Chasseurs d'images ». Ce qualificatif est d'ailleurs destiné à rencontrer un certain succès puisqu'il sera re-

15 Cette image est souvent reproduite. On la trouve notamment (retournée et recadrée) sur la couverture de l'ouvrage de Bodo Von Dewitz, Cordula Lebeck, Robert Lebeck, *Kiosk. Eine Geschichte der Fotoreportage. A History of Photojournalism*, Göttingen, Steidl, 2001, et reproduite entièrement dans Jacques Wolgensinger, *L'histoire à la une. La grande aventure de la presse*, Paris, Gallimard, 1989, p. 104. La composition du quatrième de couverture de *Voilà* était similaire à celle de la une.

pris par de nombreux titres d'articles consacrés à la figure du photographe de presse tout au long des années 1930¹⁶. Le reportage « Der mutige Pressephotograph » (*In Freien Stunden*, 8 novembre 1930) se rallie lui aussi à une représentation acrobatique du métier. On y voit des reporters utiliser leurs appareils dans des situations extrêmes, l'un d'eux étant même agrippé à l'aile d'un biplan. Même approche dans *La Patrie Suisse* du 1^{er} août 1931 : la photographie de l'opérateur accroché à la structure d'un gratte-ciel en construction met en évidence les conditions de réalisation du reportage « Prouesses d'ouvriers ». Ces représentations sont à ce point acquises qu'on peut les détourner pour s'en moquer, comme le fera *Tempo* dans une petite série contenant entre autres un photographe pointant son objectif sur un lanceur de couteaux auquel il sert de cible (4 avril 1940), ou encore un autre empoignant son appareil, accroché au dos d'un skieur en pleine descente (11 avril 1940).

Ces exemples montrent des prouesses du temps de paix, presque toutes réalisées en milieu urbain.¹⁷ Dès la seconde moitié des années trente, avec la guerre d'Éthiopie, d'Espagne ou sino-japonaise, le photoreporter devient une figure marquante de la représentation guerrière, un rôle qui va pleinement s'épanouir durant la Seconde Guerre mondiale. Dans ce cadre, il est désormais accompagné par un autre personnage similaire, un autre « chasseur d'images » : l'opérateur d'actua-

16 Les reportages publiés par *L'Écho Illustré* du 2 avril 1938 et par *La Patrie suisse* du 22 avril 1939 portent par exemple ce même titre.

17 Mais pas toujours, comme le démontre la séquence de cinq photos publiées par *Match* du 5 janvier 1939 avec pour titre : « Un requin avale l'appareil d'un spécialiste de la photographie sous-marine ».

DANS UN CHAMP DE POLOGNE



PRÈS DE VARSOPOL, LES PETITES KAMARADKI ET LEURS ANIMAUX ALLEMANDS, LES SOUS-ALTERNES... L'UNE DES PETITES VOIT LA SÈVE VIEUX.

Page 1

UNE PETITE FILLE. UN PHOTOGRAPHE...



LE PHOTOGRAPHE JULIEN BRYAN, DE L'AGENCE AMÉRICAINE WIDE WORLD, ÉTAIT LÀ AVEC UN DE SES CAMARADES, IL ESSAIE DE CONSOLER L'ENFANT.

Page 2

9 Julien Bryan « Dans un champ de Pologne » et « Une petite fille. Un photographe... », *Match*, 26 octobre 1939. Collection de l'auteur.

lité cinématographique. Les deux figures finissent presque par se confondre. Souvent montrés en uniforme, partant à l'attaque avec leur caméra, ces nouveaux héros de la guerre médiatisée auront droit aux mêmes honneurs que les combattants. Des films seront tournés à leur gloire comme *Inviati speciali* (Romolo Marcellini, Italie, 1943) ou *Cameramen at War* (Ministry of Information, Grande Bretagne, 1943)¹⁸ et ils auront régulièrement l'honneur de la une dans la presse illustrée. Le premier numéro de la célèbre revue de propagande allemande, *Signal*, sorti en avril 1940, montre un opérateur de guerre à l'œuvre. Son équivalent italien, *Tempo*, met en première page un opérateur montant à l'assaut avec sa caméra en janvier 1942 puis encore un autre le 11 mars 1943. L'illustré espagnol *La Semana* du 20 janvier 1942 introduit un reportage sur la « Division azul » en mettant un opérateur en couverture. Enfin, la *Berliner illustrierte Zeitung* du 2 janvier 1941 publie, toujours à la une, l'image d'un photoreporter coincé dans la cabine d'un *Stuka*. Tous ces preneurs d'images sont en uniforme, tels de vrais soldats. En Suisse aussi les opérateurs du Cinéjournal auront leur une, comme celle de *La Patrie Suisse* du 31 mai 1941¹⁹, encore une fois titrée « Chasseurs d'images ». L'amalgame entre les deux métiers est systématique. Le célèbre duo d'images de *Match* le 26 octobre 1939, où les clichés occupent chacun une

18 Sur les représentations cinématographiques du photojournalisme aux USA voir Bonnie S. Brennen, « From headline shooter to picture snatcher, The construction of photojournalists in American film, 1928-39 », *Journalism*, vol. 5, n° 4, 2004, p. 423-439.

19 Ici l'opérateur suisse est en civil, mais dans d'autres reportages ses collègues peuvent être montrés en uniforme, comme c'est le cas dans *Ciné-Suisse* du 1^{er} août 1941.

pleine page et sont intitulés « Dans un champ de Pologne » et « Une petite fille. Un photographe... », le montre bien (fig. 9). Dans la première, on voit une jeune fille pleurer sur le cadavre de sa mère. Dans la seconde, elle pleure toujours, mais cette fois elle est consolée par le photographe qui la serre contre lui. Un photographe qui est en l'occurrence avant tout un caméraman (Julien Bryan) et qui tient bien visible dans la main droite sa caméra 16mm Bell and Howell 70. Le photographe-caméraman est dans ce dernier cliché passé de l'autre côté de l'objectif tout en continuant à brandir son instrument, sorte de bannière de sa profession et du rôle qu'il doit assumer dans ces situations dramatiques. D'autres magazines ont publié des clichés de Bryan montrant la petite fille (*L'illustration* du 4 novembre 1939 par exemple) mais, à ma connaissance, sans celle où l'on voit le photographe. Par son choix rédactionnel, *Match* pose une question fondamentale, devenue impossible à écarter à partir du moment où la présence physique du photoreporter est dévoilée par les images : celle de l'implication personnelle de celui-ci dans les situations dont il est le témoin. Un débat qui ne cesse d'être réactivé²⁰, car le fait que ce « héros des temps modernes » soit en même temps le passif enregistreur d'images du désespoir d'autrui ne peut que plonger dans l'embarras.

20 Par exemple autour de la photographie de Kevin Cartner, « Vautour guettant une petite fille en train de mourir de faim », réalisée au Soudan en 1993. Pour un aperçu des polémiques sur ce cliché, on peut consulter le catalogue de Daniel Girardin et Christian Pirker, *Controverses. Une histoire juridique et éthique de la photographie*, Lausanne, Actes Sud/Musée de l'Elysée, 2003, p. 247-249.