



paramètres

Catherine Saouter

Images et sociétés

Le progrès, les médias, la guerre



Extrait de **Les Presses de l'Université de Montréal**

IMAGES ET SOCIÉTÉS
LE PROGRÈS, LES MÉDIAS, LA GUERRE

paramètres 

CATHERINE SAOUTER

IMAGES ET SOCIÉTÉS

LE PROGRÈS, LES MÉDIAS, LA GUERRE

Les Presses de l'Université de Montréal

Extrait de la publication

Catalogage avant publication de la Bibliothèque nationale du Canada
Saouter, Catherine, 1956-

Images et sociétés : le progrès, les médias, la guerre
(Paramètres)
Comprend des réf. bibliogr.

ISBN 2-7606-1868-4

1. Communication visuelle.
2. Illustrations, images, etc. — Interprétation.
3. Sémiotique et médias.
4. Guerre dans les médias.
5. Photographie documentaire — Aspect social.
6. Progrès — Aspect social.

I. Titre.

II. Collection.

P93.5.S258 2003

302.23

C2003-941116-8

Dépôt légal : 4^e trimestre 2003

Bibliothèque nationale du Québec

© Les Presses de l'Université de Montréal, 2003

Les Presses de l'Université de Montréal remercient de leur soutien financier le ministère du Patrimoine canadien, le Conseil des Arts du Canada et la Société de développement des entreprises culturelles du Québec (SODEC).

IMPRIMÉ AU CANADA EN SEPTEMBRE 2003

à Kerry-Anne

DU MÊME AUTEUR

Le langage visuel, Montréal, XYZ, 1998.

Communication en temps de crise (sous la direction de D. Maisonneuve, A. Char et C. Saouter), Sainte-Foy, Presses de l'Université du Québec, 1999.

Conflits contemporains et médias (sous la direction de C. Saouter et C. Beau-regard), Montréal, XYZ, 1997.

Le documentaire, contestation et propagande (sous la direction de C. Saouter), Montréal, XYZ, 1996.

Comme l'eau, comme le gaz, comme le courant électrique
viennent de loin, dans nos demeures, répondre à nos
besoins moyennant un effort quasi nul, ainsi serons-nous
alimentés d'images visuelles et auditives, naissant et
s'évanouissant au moindre geste, presque à un signe.

PAUL VALÉRY, 1934

Page laissée blanche

INTRODUCTION

Cet ouvrage propose une pérégrination à travers un peu plus de cent cinquante années d'utilisation des images documentaires. Il débute avec l'invention de la photographie en 1839 et se clôt, en épilogue, sur les signes d'une nouvelle utilisation, éventuellement fructueuse, de ce genre d'images par les internautes.

L'ouvrage décrit la place, les fonctions et les usages de l'image documentaire dans les sociétés occidentales, de la Révolution industrielle au tournant du *xxi*^e siècle. Tout en suivant le fil du continuum historique, il retrace la généalogie des techniques qui complexifient et accentuent progressivement la démultiplication des images dans l'espace social : photographie, presse imprimée, cinématographie, vidéographie, télévision et réseau Internet. L'image dite documentaire ne peut être envisagée et, *a fortiori*, discutée, sans tenir compte, au-delà de la phase de sa production, de son exposition et de sa circulation dans l'espace public. L'étude de l'image documentaire, pour être cohérente par rapport à son sujet, doit nécessairement prendre en compte la part qu'elle accomplit dans l'élaboration du discours social, autant par les configurations du monde qu'elle propose que par les objectifs communicationnels qu'elle remplit. Contrairement à l'image dite artistique, dont la culture contemporaine retient essentiellement la démarche de son auteur et les dimensions esthétiques, l'image documentaire est fondamentalement liée à sa communication en société. Elle dépend donc foncièrement des moyens de sa diffusion, autrement dit des médias de communication, médias qu'il faut entendre au sens large, c'est-à-dire comme

supports matériels de médiation, autant la presse imprimée ou le réseau de télévision que la carte postale, l'affiche ou les sites et courriers électroniques du réseau Internet.

L'ordonnancement chronologique de l'ouvrage permet de discuter, en parallèle, les rôles assignés aux images et la problématique de leur *mise en média* dans une culture de masse. Les premières pratiques de la photographie, les moyens de diffusion, le rôle de la propagande en démocratie, les guerres médiatisées et la culture de masse, l'espace public et la chronique médiatique, en autant de chapitres, fournissent les corpus nécessaires pour repérer l'enjeu de la démarche : cerner un point de vue sur le monde exprimé par et dans des images.

Le traitement du sujet s'appuie de façon prépondérante sur la photographie documentaire et, tout en suivant son évolution dans le temps, fait avec les autres formes d'images — illustrations, gravures, caricatures, cartes postales, films, reportages, etc. — les renvois, comparaisons et compléments nécessaires. Cette description s'appuie abondamment et systématiquement sur des analyses d'images, cas exemplaires ou corpus, choisis fréquemment dans la production canadienne et québécoise de 1839 à aujourd'hui.

Le but ultime de l'ouvrage est de cerner les représentations par l'image médiatisée que les sociétés occidentales dites démocratiques et industrielles se sont données d'elles-mêmes. Cette image, contradictoire, exprime le paradoxe de l'utopie du progrès au service de la concorde, dans des sociétés que ce même progrès place en fait parmi les plus guerrières de l'histoire. Pour cela, les représentations de la guerre occupent ici la portion congrue de l'étude et elles en donnent le fil conducteur. L'histoire de la guerre, pendant la période considérée, sinon toujours, rythme, conditionne, modèle l'histoire des sociétés. Depuis le début de la Révolution industrielle, la guerre est à la fois le premier bénéficiaire et le plus grand promoteur du progrès technique, particulièrement dans le domaine des communications. Depuis le XIX^e siècle, les conflits marquent régulièrement les étapes de l'avancée technologique. La conquête de l'Algérie, la guerre de Crimée, la guerre de Sécession ont démultiplié l'extension des réseaux télégraphiques. La Première Guerre mondiale a inauguré la radiophonie, la seconde a retardé le développement de la télévision, la guerre froide a livré l'invention d'Internet... Paroxysme des disfonctionnements des sociétés, la guerre livre

aussi, à ce moment, une expression exacerbée des visions du monde, aussi bien par la révélation des souffrances que par l'acharnement des propagandes. En cela, il n'y a pas à se surprendre que les plus grandes photos du siècle, celles que l'on considère ensuite comme emblématiques, soient régulièrement prises pendant des conflits. De surcroît et de façon paradoxale, les périodes conflictuelles rendent très explicite le vœu profond des sociétés qu'elles déséquilibrent, celui de la paix et de la sécurité que le progrès devait justement combler de façon perpétuelle. Les représentations de la guerre offrent donc un panorama incontournable des enjeux profonds de la vie en société et imposaient qu'on les privilégie dans la présente étude.

Une telle entreprise n'aurait jamais pu être réalisée sans le soutien de collaborateurs dont l'apport a été essentiel. Je veux saluer tout d'abord les personnels des centres d'archives et de documentation, dont la discrétion traditionnelle masque l'importance du soutien décisif qu'ils apportent au chercheur. Que ceux d'entre eux qui liront ces lignes aient l'assurance de ma très grande reconnaissance. Je veux aussi remercier Serge Bernier, directeur de l'histoire et de l'héritage aux quartiers généraux de la Défense nationale à Ottawa, et ses collaborateurs, pour leur appui dans mes démarches et pour l'accès qu'ils m'ont livré à la mémoire des conflits canadiens. Je veux tout particulièrement remercier mon collègue Daniel Kieffer qui m'a fait don de sa collection de photographies documentaires, stimulant et rendant possible bien des aspects du présent travail. Enfin, que ceux qui ne sont pas nommés, mes étudiants, mon éditeur, mon entourage, qui ont subi l'épreuve de côtoyer une personne en train, longuement, d'écrire et de réécrire, sachent combien j'ai de gratitude à leur égard.

1

DOCUMENTER, REPRÉSENTER : LA NAISSANCE DE L'IMAGE PHOTOGRAPHIQUE

En juillet 1839, à Paris, la Chambre des députés et la Chambre des pairs de la monarchie de Juillet adoptent une loi pour acheter le brevet d'une invention dont leurs collègues physiciens François Arago et Louis-Joseph Gay-Lussac leur avait fait une présentation enthousiaste : le daguerréotype, mise au point par Louis Jacques Mandé Daguerre et Nicéphore Niépce. Cette invention permet de capter, de conserver et de restituer de façon permanente les traces de la lumière réfléchiée sur un support photosensible. Le gouvernement français décide de donner accès libre et universel au procédé : c'est le début de l'aventure photographique.

Un daguerréotype est une surface de cuivre enduite d'un sel d'argent, placée dans une boîte noire, vis-à-vis d'une lentille qui laisse passer la lumière sensibilisant les grains du sel. Soumise à des solutions et à des vapeurs chimiques qui permettent de dissoudre ou de fixer les grains exposés ou non exposés, la plaque conserve une empreinte d'une définition extrêmement fine. La lisibilité de l'image obtenue est parfaite, même si elle est inversée latéralement, comme vue dans un miroir. Le daguerréotype est un exemplaire unique — un même support sert à la prise de vue et au tirage — que l'on incline légèrement pour mieux voir le sujet. On l'enferme dans de petits présentoirs de protection qui deviennent éventuellement de véritables chefs-d'œuvre d'artisanat.

Les avancées de l'optique et de la chimie au cours des décennies précédant cette invention ont permis de réaliser un objectif poursuivi depuis la Renaissance, la reproduction parfaite, authentique, de la réalité :

La Chambre a pu se convaincre, par les épreuves qui ont été mises sous leurs yeux, que les bas-reliefs, les statues, les monuments, en un mot la nature morte, sont rendus avec une perfection inabordable aux procédés ordinaires du dessin et de la peinture, et qui est égale à celle de la nature, puisque, en effet, les empreintes de M. Daguerre n'en sont que l'image fidèle. [...] Déjà, ce réactif a reçu très distinctement l'empreinte de la faible lumière de la lune et M. Arago a conçu l'espérance d'une carte tracée par le satellite lui-même¹.

Par l'emploi du mot *empreinte*, Gay-Lussac souligne le caractère authentifiant du procédé. La *camera obscura* n'est plus un auxiliaire de la peinture et du dessin, elle est celui de la science. Dans le discours qu'il prononce devant l'Académie des sciences, Arago en donne une formidable et célèbre perspective : « [P]our copier les milliers d'hiéroglyphes qui couvrent, même à l'extérieur, les grands monuments de Thèbes, de Memphis, de Karnak, etc., il faudrait des vingtaines d'années et des légions de dessinateurs. Avec le Daguerrotypage, un seul homme pourrait mener à bonne fin cet immense travail². »

Les pères de l'invention, Daguerre et Niépce, comme tous les inventeurs de leur siècle, font partie d'une communauté de chercheurs qui, avant eux ou en même temps qu'eux, expérimentèrent dans le domaine qui leur valut de passer à la postérité. Selon les histoires nationales et l'importance accordée au procédé ou au dépôt du brevet, on retient Daguerre plutôt que l'Anglais William Henry Fox Talbot, qui réalisa des empreintes photographiques, des calotypes, dès 1835 mais ne déposa son brevet qu'en 1841. Selon les appuis dont on disposait, on réussit ou non à faire parler de soi. Ce fut le cas de Daguerre, soutenu par l'illustre François Arago, ce ne fut pas celui de son compatriote Hippolyte Bayard, timide employé d'un ministère qui ne sut se faire valoir, malgré des résultats supérieurs et légèrement antérieurs. Et puis, l'histoire a même quasiment oublié Nicéphore Niépce, pourtant auteur d'un tout premier héliographe en 1827 représentant une vue sur les toits qui avait nécessité huit heures d'exposition. Associé à Daguerre en 1829, il mourut en 1833, laissant la suite des événements et la meilleure part à son collègue, ses héritiers se contentant amèrement d'une portion modeste de la vente du brevet au gouvernement français.

Cependant, le daguerrotypage, bien que promis à un destin florissant, est relativement éphémère. Le terme lui-même ne devient pas générique. Il est

rapidement remplacé par *photographie*, de l'anglais *photography*, créé par l'astronome John William Herschel en 1836 et décliné par H. F. Talbot sous la forme *photogenic drawings*. Les *photographes* supplantent les *daguerréotypistes* ou les *photographistes*, terme découlant pourtant plus logiquement des racines grecques³. Un problème persistant contraignait l'utilisation du daguerréotype : le temps de pose extrêmement long. Dans son ouvrage, Daguerre en avertit l'usager avec une minutie qui illustre bien le scrupule du technicien mais qui, aujourd'hui, prend une coloration toute poétique :

Ce temps peut varier, pour Paris, de 3 à 30 minutes au plus. Il faut aussi remarquer que les saisons, ainsi que l'heure du jour, influent beaucoup sur la promptitude de l'opération. Les moments les plus favorables sont de 7 à 3 heures ; et ce que l'on obtient à Paris dans 3 ou 4 minutes au mois de juin et juillet exigera 5 ou 6 minutes dans les mois de mai et d'août, 7 ou 8 en avril et en septembre, et ainsi de suite dans la même proportion à mesure qu'on avance dans la saison. [...] On conçoit que dans le midi de la France, et généralement dans tous les pays où la lumière a beaucoup d'intensité, comme en Espagne, en Italie, etc., les épreuves doivent se faire plus promptement⁴.

Dès 1851, des procédés autrement plus efficaces entrent en concurrence. L'Anglais Frederic Scott Archer achève avec succès la mise au point de plaques de verre enduites, au moment de la prise de vue, d'une nouvelle solution de collodion humide. Le temps de pose est réduit de façon significative à quelques secondes et la sensibilisation à la lumière dans la *camera obscura* fournit un négatif transparent qui rend possibles des tirages multiples. Cette reproductibilité donne à la photographie son caractère de média, et l'on se souvient que le sociologue allemand Walter Benjamin, témoin contemporain de l'expansion de la culture de masse, fait de cette reproductibilité le vecteur par excellence de cette phase de la civilisation.

En multipliant les exemplaires, [les reproductions] substituent un phénomène de masse à un événement qui ne s'est produit qu'une fois. En permettant à l'objet reproduit de s'offrir à la vision ou à l'audition dans n'importe quelle circonstance, elles lui confèrent une actualité. Ces deux processus aboutissent à un considérable ébranlement de la réalité transmise — à un ébranlement de la tradition, qui est la contrepartie de la crise que traverse actuellement l'humanité et de son actuelle rénovation. Ils sont en étroite corrélation avec les mouvements de masse qui se produisent aujourd'hui⁵.

Jalonnant la voie de ce développement, les améliorations techniques de la photographie apportent toujours plus de maniabilité et de simplification dans la procédure. Alors que les plaques de verre au collodion humide exigeaient encore autant de dextérité que de motivation de la part de techniciens avertis, l'utilisation conjointe de l'enduit de gélatino-halogénure d'argent, préparé par l'Anglais C. E. Bennett en 1878, et du support souple en celluloïd fabriqué par l'Américain George Eastman à partir de 1881, facilite de façon déterminante l'appropriation de la photographie par les masses.

Parallèlement au perfectionnement des solutions chimiques et de leurs supports à l'étape de la captation, sont améliorés au même rythme les procédés de tirage des images positives. Les supports métalliques du daguerréotype tombent en désuétude, et sont remplacés par les cartons, puis les papiers. Dès la fin du XIX^e siècle, la technique est tout à fait au point et n'est plus remise en question avant le tournant du XXI^e siècle, avec l'apparition des techniques dites numériques, reliées au développement de l'informatique. En même temps, les lentilles et la *camera obscura*, désormais appelée boîtier, connaissent, grâce à des entreprises telles l'autrichienne Voigtlander, l'allemande Leica ou l'américaine Eastman avec son célèbre Kodak, des perfectionnements et des miniaturisations qui font de la photographie un procédé absolument efficient en tous lieux et toutes circonstances. Facilité d'utilisation, rapidité de la prise de vue, performance des résultats, modicité des coûts : la congruence de ces facteurs est pleinement acquise avant la fin du siècle. Entre autres symptômes de cette édification, la pratique amateur s'est très largement répandue, donnant naissance à des clubs de passionnés, parmi lesquels une certaine Société caennaise de photographie qui propose de façon exemplaire, comme sujet de son concours de 1894, le meilleur « instantané pris pendant la marche d'un train au cours des excursions des 13 et 15 mai⁶ » de cette année-là.

Comme pour bien d'autres inventions, la réussite expérimentale de la procédure ne préfigure que très imparfaitement la réalité des usages qui en seront fait. Au départ, dans le cas de la photographie, des voies d'exploration sont esquissées. Avec Arago et Gay-Lussac, il est question d'un usage auxiliaire de la science : photographier la lune et les hiéroglyphes. De fait, en 1851, John Adams Whipple réalise un premier daguerréotype de la lune. En 1862, Warren de la Rue photographie 12 phases du satellite. Progressivement, les expéditions scientifiques remplacent l'indispensable dessinateur-aquarelliste par le photographe désormais chargé de documenter les travaux.

Pour les amateurs férus de nouveauté, il est question de performance dans la maîtrise du procédé : accumuler des vues, faire le meilleur instantané de n'importe quoi. Ainsi fait Jacques Henri Lartigue, qui commence à prendre ses photos en 1900 à l'âge de six ans. L'enfant-photographe prend des milliers de clichés qu'il agence soigneusement dans des albums. Il dresse la chronique de la Belle Époque, saisissant au passage les balbutiements de l'aéroplane et les premières passions automobiles. Cette œuvre enfantine et spontanée, 70 ans plus tard, a les honneurs du Museum of Modern Art de New York, puis du Musée des arts décoratifs de Paris.

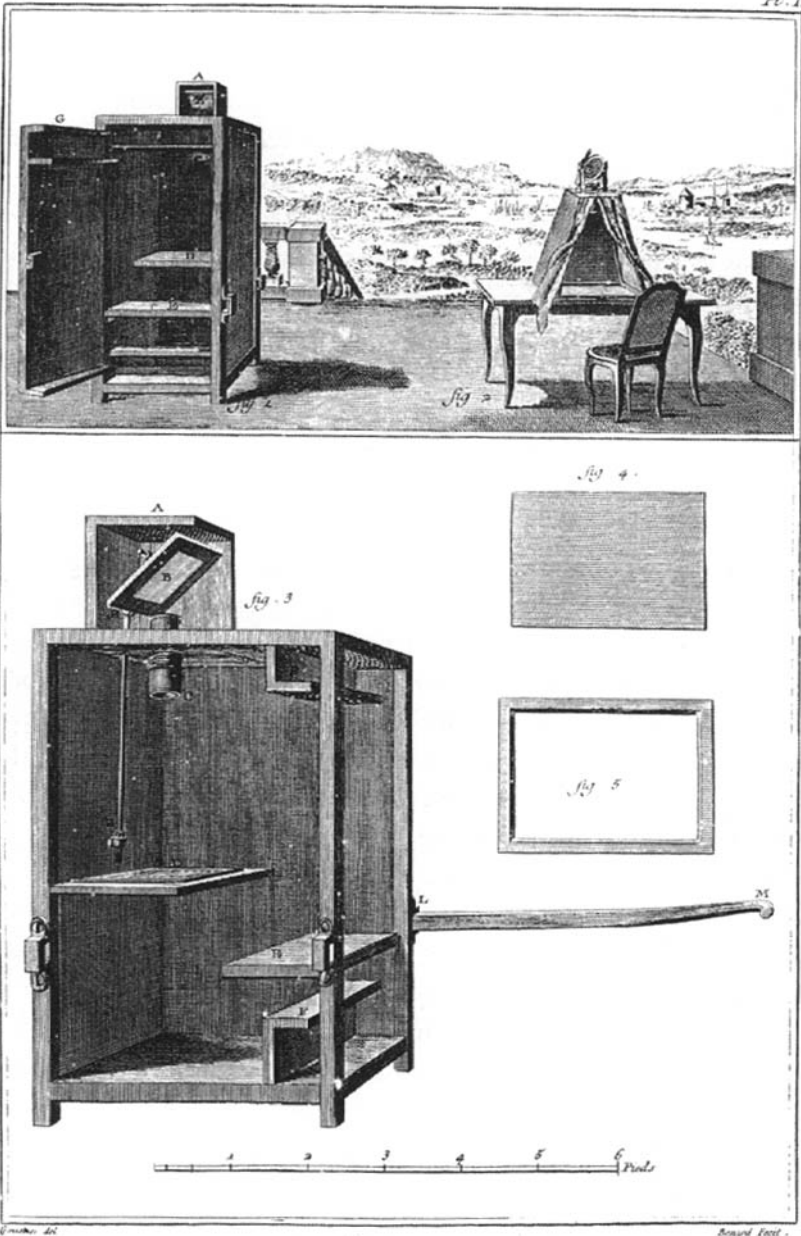
Pour le grand public, c'est la captivante démocratisation du portrait. Elle provoque une véritable daguerréomanie, fait la fortune des premiers studios photographiques et tue le métier de miniaturiste, trop coûteux et trop lent à répondre à une demande jusque-là essentiellement réservée aux classes supérieures de la société. Pour le monde des beaux-arts, c'est la catastrophe. Charles Baudelaire a beau vitupérer contre l'industrie photographique, « refuge de tous les peintres manqués, trop mal doués ou trop paresseux pour achever leurs études⁷ », non seulement le nouveau procédé est plus performant en matière de réalisme parfait, mais encore, au nom de ce même réalisme, risque-t-il de confisquer à son profit le domaine du beau et de la création des œuvres d'art. W. H. F. Talbot n'a-t-il pas déjà réalisé son autoportrait en photographe, arborant boîtier et objectif, à la manière du peintre arborant palette et pinceaux ?

Cependant, il n'est encore aucunement question de photographie de reportage, genre qui deviendra primordial et donnera ses lettres de noblesse au nouveau média. Pour l'heure, la pratique empirique, au moins autant sinon plus que le débat intellectuel, expérimente la photographie dans tous les lieux possibles de l'exercice scientifique, culturel, social ou politique. L'anathème jeté par Baudelaire au nom de l'art tombe en désuétude ; aux anticipations d'Arago succèdent l'usage anthropométrique rapidement envisagé par les corps de police à Paris, adopté dans toute l'Europe avant la fin du XIX^e siècle, puis l'usage universel de la photographie de passeport. La démultiplication des pratiques et leur qualification par les contemporains s'organisent à partir d'un problème déterminant : la photographie relance la question du rapport au réel, sous les angles de la documentation et de la représentation.

La redécouverte du paysage

Dans le domaine des expressions visuelles, le rapport au réel, tel qu'il est exprimé depuis la Renaissance, soutient une production d'images formalisées en fonction de règles strictes élaborées par Leon Battista Alberti, Piero della Francesca et Filippo Brunelleschi, entre autres. La perspective monoculaire permet l'imitation parfaite et un compte-rendu fidèle du monde vu par une fenêtre dont le cadre est celui du tableau. Dans les instruments du peintre et du dessinateur, voici rajoutée une *camera obscura*, initiée par le même paradigme, dont les versions portatives permettent la projection sur une tablette à dessin, par exemple celle de Canaletto, de tel point de vue sur Venise ou sur Londres, grâce à la captation des rayons lumineux à travers une lentille taillée à cette fin. Le dessinateur n'a plus qu'à tracer les contours des formes ainsi projetées.

Le projet photographique consiste à trouver la solution pour remplacer le dessinateur par un support sensible. C'est bien ce qu'exprime Daguerre à propos de ses « recherches dont le seul but est de fixer les images de la chambre obscure⁸ ». La solution trouvée, le réel lui-même laisse son empreinte — la lune se dessine elle-même, dit joliment Gay-Lussac. Les premières pratiques de la photographie consistent alors à re-regarder le réel dans les voies exactement tracées par la peinture. On s'installe dans les mêmes positions, devant les mêmes sujets et on refait le corpus. Il est frappant de voir que la première image de Nicéphore Niépce est *une vue par la fenêtre* sur les toits de sa demeure, que celles de Daguerre sont *une nature morte* dans son atelier et *une vue par la fenêtre* de son studio sur un boulevard parisien. Talbot, équipé de sa toute petite *camera obscura*, sa *mouse-trap*, sort à l'extérieur comme le peintre de Venise, prend des vues de son domaine et les rassemble dans l'ouvrage *The Pencil of Nature*. De la classique hiérarchie des genres issue des académies royales du xvii^e siècle, le photographe, spontanément, reprend à son compte la tradition du paysage, la nature morte et ne pense pas encore aux mises en scène, à la manière de la peinture d'histoire, genre considéré jusque-là comme le plus noble : il est question de documenter, non de représenter. Quand il se pique d'audace, le photographe se lance dans de grands voyages pour aller aux sources de la réalité, aux fondements de la civilisation qui a mené à une si magnifique



Dessain, Chambre Obscure.

ill. 1: Camera obscura, *Encyclopédie Diderot et d'Alembert*.

invention : il va prendre les empreintes des monuments antiques, ceux de Rome, de la Grèce et même du Moyen-Orient.

C'est ce que fait Pierre Gustave Gaspard Joly de Lotbinière, originaire de Suisse et nouveau résident du Bas-Canada, dès la fin de l'année 1839. Né en 1798, il est devenu seigneur de Lotbinière, seigneurie située sur la rive sud du fleuve Saint-Laurent, entre Montréal et Québec, par son mariage avec l'héritière. Il se trouve à Paris au moment de l'annonce de l'invention et il a d'ores et déjà prévu un voyage en Grèce et au Moyen-Orient⁹. Il acquiert immédiatement un équipement complet. À la suggestion de l'éditeur français Lerebours, il emporte son matériel et produit 92 daguerréotypes de l'Acropole d'Athènes, du Sphinx de Gizeh, de la pyramide de Khéops, de Jérusalem, du Liban, de la Terre Sainte. Toutes ces vues sont perdues¹⁰. Certaines sont cependant connues par leurs reproductions gravées dans l'ouvrage en deux volumes publié en 1841 et 1842 par Lerebours et trois associés, justement titré *Excursions daguerriennes, Vues et monuments les plus remarquables du globe*¹¹, et dans *Panorama d'Égypte et de Nubie* publié en 1841 par Hector Horeau. Cinq vues de Joly de Lotbinière figurent parmi les 60 reproductions gravées de *Excursions daguerriennes*. Le globe, dans ses deux volumes, est composé des pays de l'Europe et de la Méditerranée. Une vue sur les chutes de Niagara vaut pour toute l'Amérique et le reste de la planète. L'Italie, terre de la prestigieuse antiquité romaine, en compte 24 pour elle toute seule... À Joly de Lotbinière revient l'honneur des premières vues de l'Acropole, ce qu'il exprime fièrement dans l'extrait de son journal imprimé en vis-à-vis de l'image : « Cette vue a été prise dans l'automne de l'année 1839 ; je tiens à le constater, parce que c'est la première fois que l'image du Parthénon a été fixée sur une planche par le procédé si ingénieux de Daguerre, et parce que chaque année peut amener de nouveaux changements dans l'apparence de ces ruines célèbres [...] »¹². Enthousiaste, « [son] embarras fut grand, cependant, lorsqu'il fallut choisir entre tant de chefs-d'œuvre¹³ » et, sur les bords du Nil, il laisse exprimer avec ferveur ce projet de documenter les plus hauts lieux de la civilisation, tels qu'on les concevait au XIX^e siècle :

Où trouver ailleurs un champ plus vaste à réflexions ? Cette île [Philae] ne fut-elle pas la limite de la puissance des Grecs et des Romains, celle des armes de Napoléon, celle même du soleil, dont les rayons verticaux venaient autrefois

Page laissée blanche



Extrait de la publication