
Gueule cassée regardée, Gueule cassée regardante : comment et pourquoi des photographies de l'Autrefois nous parlent-elles dans le Maintenant ?

Auteur : Reimer, Lucy

Promoteur(s) : Hamers, Jeremy

Faculté : Faculté de Philosophie et Lettres

Diplôme : Master en arts du spectacle, à finalité spécialisée en cinéma et arts de la scène (histoire, esthétique et production)

Année académique : 2020-2021

URI/URL : <http://hdl.handle.net/2268.2/12060>

Avertissement à l'attention des usagers :

Tous les documents placés en accès ouvert sur le site le site MatheO sont protégés par le droit d'auteur. Conformément aux principes énoncés par la "Budapest Open Access Initiative"(BOAI, 2002), l'utilisateur du site peut lire, télécharger, copier, transmettre, imprimer, chercher ou faire un lien vers le texte intégral de ces documents, les disséquer pour les indexer, s'en servir de données pour un logiciel, ou s'en servir à toute autre fin légale (ou prévue par la réglementation relative au droit d'auteur). Toute utilisation du document à des fins commerciales est strictement interdite.

Par ailleurs, l'utilisateur s'engage à respecter les droits moraux de l'auteur, principalement le droit à l'intégrité de l'oeuvre et le droit de paternité et ce dans toute utilisation que l'utilisateur entreprend. Ainsi, à titre d'exemple, lorsqu'il reproduira un document par extrait ou dans son intégralité, l'utilisateur citera de manière complète les sources telles que mentionnées ci-dessus. Toute utilisation non explicitement autorisée ci-avant (telle que par exemple, la modification du document ou son résumé) nécessite l'autorisation préalable et expresse des auteurs ou de leurs ayants droit.



Gueule cassée regardée, Gueule cassée regardante :
comment et pourquoi des photographies de
l'Autrefois nous parlent-elles dans le Maintenant ?

Mémoire présenté par Lucy Reimer
En vue de l'obtention du grade de *Master en Arts du spectacle, à finalité*

2020-2021

Travail de fin d'études

**Gueule cassée regardée, Gueule cassée regardante :
comment et pourquoi des photographies de
l'Autrefois nous parlent-elles dans le Maintenant ?**

Mémoire présenté par Lucy Reimer (S160911)
En vue de l'obtention du grade de *Master en Arts
du spectacle, à finalité*

Sous la direction de Jérémy Hamers

Composition du jury :

Livio Belloi

Lison Jousten

Remerciements

Avant tout, j'aimerais souligner le caractère particulier qui a régi la rédaction de ce mémoire. En temps habituel, celui-ci est synonyme d'épreuve. Ainsi, écrire un travail de fin d'études en pleine pandémie, alors que l'incertitude règne, fut un challenge que j'ai souvent pensé impossible. Au final, il fut un compagnon extraordinaire, avec lequel j'ai pu m'évader, apprendre, avancer et oublier, quelques heures par jour, le cataclysme extérieur. Écrire ce travail est devenu une aventure, où je fus capable de mettre de côté l'anxiété ambiante, sur le présent, ma vie d'étudiante que je ne pouvais plus vivre, et le futur, ô combien incertain. Chaque personne qui a contribué, de près ou de loin, à la création de ce mémoire est donc devenue un adjuvant, comme on en retrouve toujours dans les histoires, un soutien indéfectible.

En premier lieu, je remercie M. Jérémy Hamers, mon directeur de mémoire. Les problèmes de connexion et les agendas surchargés, souvent bouleversés par de nouvelles mesures sanitaires, n'auront pas eu raison de ce travail, même si les difficultés de communication n'ont pas facilité la tâche. Les recommandations et conseils prodigués, toujours justes, m'ont permis de déterminer avec précision le sujet de mon mémoire et les développements que j'ai souhaité y apporter.

Je remercie également Me Lison Jousten pour toutes les lectures recommandées. Ces ouvrages furent déterminants dans le chemin pris pour ce travail, me permettant d'engager des réflexions sur le sujet principal, mais aussi plus globales, voire personnelles.

Naturellement, je remercie ma famille, mon père et ma mère en particulier, qui, en plus d'être témoins de l'angoisse liée au mémoire, ont aussi dû me soutenir dans cette vie bouleversée, où l'espoir s'est perdu de nombreuses fois et où les larmes ont souvent coulé. Je remercie aussi mon frère et ma sœur, dont la simple présence me fait toujours oublier les soucis.

Enfin, j'aimerais remercier mes deux meilleures amies, Léa et Sissi. En elles, j'ai pu trouver un espace bienveillant pour étaler mes confidences, mes joies, mes doutes, mes réflexions sur la vie actuelle, sur mon futur. Notre amitié aura rendu la vie « Covid » moins pénible.

Table des matières

Introduction.....	1
Méthodologie.....	4
I. La représentation du visage mutilé du soldat dans la photographie du XIXe au XXIe siècle	8
1. La guerre de Crimée et la guerre de Sécession	8
2. De la Seconde Guerre mondiale à la guerre d'Indochine	11
3. La guerre du Viêtnam.....	14
4. La guerre du Golfe, d'Irak et d'Afghanistan.....	18
5. Le soldat mutilé dans la photographie médicale militaire de 1914 à 1920.....	22
5.1. La photographie, nouvelle arme de guerre.....	22
5.2. La photographie médicale	24
5.3. Les photographies des Gueules cassées	28
6. Victime ou héros ?.....	32
II. Les images de la libération des camps de concentration en 1945	34
1. Production, diffusion et réception des images concentrationnaires	34
1.1. Production des images.....	36
1.2. Diffusion des images	39
1.3. Réception des images	42
2. La déshumanisation de l'individu et son immortalisation par la photographie.....	45
2.1. L'appareil photographique ou l'objet-révéléteur	46
2.2. Un choc esthétique.....	47
2.3. Image attentatoire.....	49
2.4. Une expérience esthétique ?.....	51
2.5. La reconnaissance du semblable dans le dissemblable.....	53
3. La transformation du voir en regarder	56
3.1. Voir	57
3.2. Regarder	59
3.3. Regarder pour affronter	61
III. Gueule cassée regardée, Gueule cassée regardante	63
1. Le dispositif du portrait photographique	64
1.1. Ressemblance et détails.....	64
1.2. L'immortalisation idéale et anonyme du visage.....	65
1.3. Les anti-portraits de Henry Tonks	67

1.3.1. Le portrait en pastel.....	68
1.3.2. Tonks et ses modèles	69
1.3.3. L'effet spectatorial du visage mutilé dessiné.....	70
1.3.4. Des anti-portraits	71
1.3.5. Dessin versus photographie.....	72
2. Le visage de la Gueule cassée	73
2.1. Face et mutilation	74
2.2. Le visage, symbole de l'identité.....	76
2.3. Le visage ou la mort symbolique	78
2.4. La Gueule cassée, un monstre ?	80
2.4.1. La monstration du corps monstrueux	80
2.4.2. Le choc esthétique et existentiel du monstre.....	81
2.5. Visage-identité, visage-mort, visage-monstre : un point commun.....	83
3. L'anti-portrait de la Gueule cassée, une expérience corporelle et mentale	84
Conclusion	86
Bibliographie	89
Annexe	94

« Une image, au contraire, est ce en quoi l'Autrefois rencontre le Maintenant dans un éclair
pour former une constellation. »

BENJAMIN, Walter, *Paris, capitale du XIX^e siècle: le livre des passages*, 1989, pp. 479-480.

Introduction

En février 2019, alors que je rends visite à ma sœur à Londres, je décide de me rendre seule au musée *Imperial War Museum*, situé au sud de la capitale anglaise. Lors de sa création en mars 1917¹, soit 21 mois avant la fin de la guerre, le musée a pour objectif de rassembler et exposer des objets devenus symboles du premier conflit mondial. Initialement dédié à la guerre 14-18, le musée deviendra rapidement un haut lieu de commémoration et d'éducation, figurant chaque guerre moderne impliquant la Grande-Bretagne.

Lors de ma visite, l'*Imperial War Museum*, dont l'entrée est gratuite, finit à peine les célébrations du 100^e anniversaire de la Première Guerre. Une grande partie de l'édifice a donc été consacrée à cette commémoration. La visite du lieu se fait de manière chronologique. Le rez-de-chaussée est consacré à la Première Guerre, le premier étage pour la Deuxième Guerre, et ainsi de suite, jusqu'aux conflits contemporains comme la guerre d'Afghanistan. La moitié d'un étage est également consacré à l'Holocauste.

Je débute donc ma visite au rez-de-chaussée. L'exposition permanente sur la guerre 14-18 figure de nombreux objets. Sa particularité, comparée à d'autres musées d'Histoire que j'ai pu visiter auparavant, est de parvenir à faire vivre corporellement, en partie du moins, l'expérience de la guerre. Odeur de gaz, son des bombardements, voix de soldats. Un des dispositifs demandait au visiteur de poser ses coudes sur un morceau de bois. En appuyant ses mains sur ses oreilles, le visiteur était alors capable de ressentir et d'entendre des vibrations sourdes, comme s'il était dans une tranchée.

Je déambule ainsi dans cette exposition. Au fur et à mesure de mon avancée, je me sens de plus en plus investie dans ce que je vois, corporellement et mentalement. Alors que cette première exposition se termine bientôt, je remarque, au loin, que plusieurs personnes se tiennent fixes et concentrées face à une vitrine, dont je ne peux voir le contenu. C'est assez surprenant, car jusque-là, la visite pour tous les visiteurs est assez mouvante. Je n'ai pas vu un seul endroit où s'agglutinaient plusieurs personnes. Ma curiosité est piquée. Tout en

¹ « The History of *IWM* », URL : <https://www.iwm.org.uk/corporate/IWM-history>

continuant à regarder le reste de l'exposition, je ne peux m'empêcher de jeter un coup d'oeil au loin. Face à cette vitrine, les visiteurs ne sont jamais les mêmes mais l'effet de groupe ne semble pas déperir.

Ma curiosité provoquant une forte déconcentration, j'abandonne la lecture que je suis en train de faire pour me diriger vers cette vitrine. Une femme et deux hommes s'y trouvent. En m'approchant, une sensation étrange me submerge face à ce que je vois. Dans cette vitrine sont exposés photographies et films de soldats mutilés pendant le conflit. La vitrine n'est pas très grande et, au final, assez sordide face à d'autres dispositifs très didactiques que le visiteur a pu expérimenter précédemment. Mais son effet est sans conteste : quelque chose attire le spectateur, en particulier les photographies. En plus de l'attirer, cette vitrine semble lui dire de rester, pendant de longues minutes. Moi-même, je suis aspirée par ces images qui me sont offertes. Passionnée par l'histoire militaire depuis mon adolescence, l'histoire des Gueules cassées² m'a toujours profondément bouleversée.

Je suis donc surprise de voir à quel point ces images, vieilles de cent ans, en noir et blanc, en mauvaise qualité, représentant un passé qui ne ressemble en rien à notre présent, semblent avoir un impact sur le visiteur. Je réalise que quelque chose d'incroyable se produit. Du coin de l'œil, j'observe les spectateurs, qui jamais ne cessent de fixer les images devant eux. Si je continue ma visite du musée pour le reste de la journée, l'évènement qui vient d'avoir lieu ne quitte pas mon esprit une seconde, pas même quand je quitte la capitale anglaise. Ce dont j'ai été témoin reste gravé dans ma mémoire, comme une trace indélébile. Deux questions ne me quittent plus : pourquoi et comment ces images parviennent-elles à capter le regard du visiteur? Plus encore, la longue observation du visiteur me donne cette impression qu'un véritable échange, entre l'individu qui regarde et la Gueule cassée, prend place.

² Le terme « Gueule cassée » aurait été utilisé pour la première fois par le général Picot, mutilé au visage pendant le conflit et très apprécié au sein de l'Union des Blessés de la Face et de la Tête, créée en 1921. Le terme est ainsi rapidement devenu un moyen pour tous les défigurés de 14-18 de s'affirmer, non sans une certaine auto-dérision. (DELAPORTE, Sophie, *Les Gueules cassées: Les blessés de la face de la Grande Guerre*, Paris, Noësis, 1996, p.171) À noter que « Gueule cassée » est souvent orthographié sans majuscule et entre guillemets. Afin de marquer l'importance de ces individus, longtemps oubliés par l'Histoire, ce travail convoquera le terme comme suit : Gueule cassée.

Ainsi se dévoilent l'objet et la problématique de ce travail. Plus de cent ans après leur création, les images des Gueules cassées semblent encore nous parler, semblent encore nous regarder. Ce qui est interpellant, c'est que ces photographies et films ne sont pas véritablement imprégnés dans notre culture du visuel, contrairement aux images de l'Holocauste, par exemple. La fascination du visiteur me laisse donc d'abord penser qu'elle est simplement due à son caractère digne d'une expérience visuelle nouvelle. Mais cette réponse me semble trop simple. Car, si c'est le visiteur qui est fasciné, l'effet provient aussi, indiscutablement, de la photographie elle-même. Le travail présenté ici se concentrera donc sur un objet, la photographie, à travers deux regards, deux sujets, celui du visiteur, le regardant, et de la Gueule cassée, le regardé.

Puisque la photographie exhibée semble créer un lien entre passé et présent, puisque la Gueule cassée, individu du passé, semble regarder le visiteur, individu du présent, l'objectif sera de déterminer comment et pourquoi. Tout d'abord, la première partie de ce travail effectuera un travail historique en questionnant la représentation du soldat mutilé dans l'histoire de la photographie de guerre. Ensuite, un autre objet photographique sera évoqué : les images réalisées à l'ouverture des camps de concentration en 1945. Si, à première vue, la convocation de ce corpus semble hasardeuse face au sujet principal de ce travail, je tenterai de prouver que leur diffusion massive à la fin de la Seconde Guerre a bouleversé notre histoire du visuel. Surtout, je tenterai de prouver que ces images ont offert aux regardants d'aujourd'hui un outil précieux pour pouvoir affronter les photographies des Gueules cassées. Après un focus sur le regardant, ce travail se finira par une troisième partie consacrée au regardé, soit le soldat mutilé, et à l'effet qu'il provoque. À mon sens, la réponse à la problématique de ce travail ne peut se faire qu'en interrogeant l'Autrefois et le Maintenant. Il serait peut-être même possible de dire, et l'étude développée ici tentera de le prouver, que sans le Maintenant, les photographies des Gueules cassées seraient restées à jamais dans l'Autrefois.

Méthodologie

Depuis toujours, les images sont reproductibles.³ Jusqu'à l'invention de la photographie au XIX^e siècle, ces images disposaient toujours d'un *hic et nunc*, faisant d'elles une forme authentique. Cette authenticité, Walter Benjamin la définit comme « une chose [intégrant] tout ce qu'elle comporte de transmissible de par son origine, sa durée matérielle comme son témoignage artistique⁴ ». Parce que les reproductions photographiques se sont accélérées, parce qu'elles sont multipliables de manière illimitée, leur authenticité, le *hic et nunc*, n'a pas disparu mais il est devenu illisible. Souvent, il ne reste plus que le visible, le *voir*. Ce *voir* est interprétable à l'infini. Il est donc dangereux. Dès la fin de la Grande Guerre, l'image est pleinement appropriée par la propagande. Elle est détournée pour véhiculer un discours précis. Sa visibilité est totale mais sa lisibilité, c'est-à-dire le *savoir*, les informations qui permettent de connaître son origine, est entièrement occultée.

Les images qui vont être analysées tout au long de ce travail tenteront d'être *vues* et *lues*. D'après Georges Didi-Huberman, la lisibilité des images, c'est en faire la description, une construction discursive, en restituer des sens, et au final, elle sera même peut-être « susceptible de conférer aux mots eux-mêmes leur lisibilité inaperçue⁵ ». Pour articuler lisibilité et visibilité, Benjamin plaide pour une pratique du montage, à travers le cinéma ou l'écriture, par exemple. Ainsi, « le passé devient lisible, donc connaissable, lorsque les singularités apparaissent et s'articulent dynamiquement les unes par rapport aux autres⁶ ». La lisibilité peut aussi être comprise comme un « rassemblement dans un espace et dans un temps restreints d'un nombre suffisant de traits identifiables d'un sujet⁷ ». Il faut rassembler des

³ BENJAMIN, Walter, *L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée* [En ligne], 1936, consultée le 26 janvier 2021, URL : https://monoskop.org/images/archive/a/a0/20130112193812!Benjamin_Walter_1936_Loeuvre_dart_a_lepoque_de_sa_reproduction_mechanisee.pdf

⁴ *Ibid*, p.42.

⁵ DIDI-HUBERMAN, Georges, *Peuples exposés, peuples figurants: L'oeil de l'histoire*, 4, Paris, Éd. de Minuit, 2012, pp. 18-19.

⁶ *Id.*, *Remontages du temps subi: L'oeil de l'histoire*, 2, Paris, Éd. de Minuit, 2010, p.14.

⁷ GERVEREAU, Laurent, et al. (dir.), *Voir/Ne pas voir la guerre. Histoire des représentations photographiques de la guerre*, Paris, Somogy, 2001, p.111.

éléments visiblement communs pour ensuite les identifier, les comparer, pour rendre lisible ce qui était illisible.

Cette conception de lisibilité et de visibilité dans l'image, Benjamin la définit aussi comme dialectique :

Il ne faut pas dire que le passé éclaire le présent ou le présent éclaire le passé. Une image, au contraire, est ce en quoi l'Autrefois rencontre le Maintenant dans un éclair pour former une constellation. En d'autres termes : l'image est la dialectique à l'arrêt. Car, tandis que la relation du présent au passé est purement temporelle, la relation de l'Autrefois avec le Maintenant est dialectique : elle n'est pas de nature temporelle, mais de nature figurative. Seules les images dialectiques sont des images authentiquement historiques, c'est-à-dire non archaïques. L'image qui est lue — je veux dire l'image dans le Maintenant de la connaissabilité — porte au plus au haut degré la marque du moment critique, périlleux, qui est au fond de toute lecture.⁸

L'image est donc comprise dans le présent grâce au passé. Les deux vont de pair. Il ne faut pas voir le présent comme une leçon du passé, ou le passé comme une leçon du présent. Les deux s'entremêlent, se rejoignent, se rencontrent pour former une constellation, un tout. Là, se trouvent l'intérêt et l'objectif de ce travail de fin d'études. Partir d'un objet de l'Autrefois et le comprendre dans le Maintenant. Là aussi est l'expérience vécue dans ce musée, *voir* un objet de l'Autrefois et le *regarder* dans le Maintenant. Cette image dialectique décrite par Benjamin met en exergue le caractère à la fois proche et lointain des images qui seront analysées dans ce mémoire. Benjamin définit d'ailleurs l'image dialectique comme une « image fulgurante dans le Maintenant de la connaissabilité qu'il faut retenir de l'Autrefois⁹ ». Il faut, en revanche, nuancer cette notion d'image dialectique. Si, du point de vue de Benjamin, elle est un moyen de comprendre l'histoire, de faire un devoir de mémoire, l'image dialectique confrontant passé et présent sera utilisée ici sous un point de vue esthétique. Il semble que, dans l'histoire de la photographie, des images ont bouleversé notre manière de *voir*, de *regarder*. Ce que nous avons *vu*, à un moment précis de notre temps, fut si extrême qu'une rupture s'est créée. C'est donc cette rupture qui nous permettrait, aujourd'hui, de visualiser l'Autrefois et le Maintenant, comme deux entités très différentes formant un tout. Ainsi, ce concept d'image dialectique sous un point de vue esthétique fait naître, déjà, une nouvelle question : comment et pourquoi certaines photographies (en l'occurrence seront évoquées ici les images des

⁸ BENJAMIN, Walter, *Paris, capitale du XIXe siècle : le livre des passages*, Paris, Cerf, 1989, pp.479-480.

⁹ *Ibid.*, p.491.

camps de concentration et celles des Gueules cassées) ont provoqué une « déchirure » permettant un « passage » vers une nouvelle manière de *regarder* ?¹⁰

C'est dans le but de répondre le plus précisément à cette question qu'il est important de déterminer une ou plusieurs méthodes d'analyses photographiques. Afin d'analyser le corpus d'images présenté dans ce chapitre, deux méthodes vont être utilisées. La première s'inspire du livre *Histoire du visuel au XXe siècle*, écrit par Laurent Gervereau¹¹. Dans son ouvrage, Gervereau réalise son analyse sous forme d'un entonnoir. Il part d'un point de vue globalisant (un thème ou une époque, par exemple) pour finir sur un point de vue microscopique (en analysant une pièce représentative de la généralité). Cette technique sera un outil idéal afin d'étudier une histoire des visages de soldats mutilés représentés dans la photographie du XIX^e au XXI^e siècle. En s'attardant sur quelques conflits armés qui ont défini ces siècles, plusieurs images seront analysées suivant leur pertinence.

La deuxième méthode sera justement utilisée afin d'analyser le plus pertinemment possible ces photographies. Elle s'inspire de deux auteurs, Ilsen About et Clément Chéroux, auteurs de l'article *L'histoire par la photographie*.¹² Selon About et Chéroux, il faut étudier trois champs dans une photographie. Tout d'abord, il faut s'attarder sur le photographe, car « mésestimer l'importance de l'auteur, c'est en somme risquer de ne pas comprendre ce qu'il a voulu dire ou faire à travers le geste photographique qu'il accomplit ». Lors de ce travail, il faudra donc se poser les questions suivantes : quelle est l'identité du photographe ? Pour qui travaillait-il ? Quelle est son expérience ? Quelles sont ses revendications ? Quels moyens de diffusion privilégie-t-il ? Il faut ensuite étudier le dispositif technique, c'est-à-dire étudier la technique choisie (l'angle de prise de vue, le choix de la couleur ou du noir et blanc) mais aussi le contexte de création de l'image, puisque « chaque image possède un contexte dont la connaissance est nécessaire à sa compréhension historique ». Il faut, enfin, analyser le sujet photographié. Qui est-il ? A-t-il un nom ? Où vit-il ? Quel a pu être son contexte de vie ?

¹⁰ DIDI-HUBERMAN, Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Éd. de Minuit, 1992, p.138.

¹¹ GERVEREAU, Laurent, *Histoire du visuel au XXe siècle*, Paris, Éd. Points, 2003, 544 pages.

¹² ABOUT, Ilsen, CHÉROUX, Clément, « L'histoire par la photographie » dans *Études photographiques* [En ligne], 10, Novembre 2001, mis en ligne le 18 novembre 2002, consulté le 26 janvier 2021. URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/261>

Qu'est-ce qui explique que le sujet se retrouve devant l'appareil photographique ? En résumé, cette méthode analysera tout ce qui se trouve en amont de la photographie, c'est-à-dire tout ce qui se rend possible l'image, mais aussi l'instant de sa réalisation ainsi que l'aval, c'est-à-dire la réception et la diffusion de l'image.¹³

Ces deux méthodes de travail me permettront de faire émerger une histoire, un contexte précis avant, pendant et après la création de ces photographies. Elles ne seront pas seulement visibles, elles deviennent aussi lisibles. Rendre une image lisible, c'est aussi ne pas oublier que le réel photographié, mise en scène ou instantané, a bien existé. Il a été « là ». C'est seulement à partir de là, lorsque le visible et lisible s'articulent, que l'image se révélera « extraordinairement documentaire¹⁴ », c'est-à-dire qu'elle devient « une image qui permet de témoigner et d'offrir des preuves¹⁵ ». À noter que dans la première partie de ce travail l'analyse des photographies se fera chronologiquement (on se penchera très brièvement sur les images de guerre du XIX^e siècle pour finir sur celles du XXI^e siècle) mais omettra volontairement le premier conflit mondial. Celui-ci, étant le point central de ce travail, sera évoqué en dernier. Si la chronologie a ici été bouleversée, c'est pour mieux comprendre et situer le regard du spectateur du XXI^e siècle face aux images des Gueules cassées.

¹³ HAVELANGE, Carl, STRIVAY Lucienne, « Histoire culturelle du visuel » [notes prises lors du cours MEDC0003-1], Université de Liège, 12 octobre 2020.

¹⁴ L'utilisation du terme « documentaire » n'est pas à confondre avec la photographie documentaire. Si une photographie est toujours documentaire car étant une preuve d'un réel immortalisé à travers le cliché, le genre de la photographie documentaire utilise cette preuve comme « arme puissante pour éveiller la conscience sociale ». (LUGON, Olivier, *Le style documentaire: d'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*, Paris, Macula, 2001, p.10)

¹⁵ LUGON, Olivier, *Le style documentaire: d'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*, Paris, Macula, 2001, p.15

I. La représentation du visage mutilé du soldat dans la photographie du XIX^e au XXI^e siècle

1. La guerre de Crimée et la guerre de Sécession

Le premier conflit armé photographié fut la guerre Américano-mexicaine, qui a eu lieu entre 1846 et 1848¹⁶. Si ce conflit marque le début de la photographie de guerre, la mauvaise qualité des images ainsi que leur nombre réduit ne permettent pas d'en faire un cas d'analyse pertinent. La guerre de Crimée, en revanche, peut faire l'objet d'une étude fort intéressante. Elle est le point de départ du livre dirigé par Laurent Gervereau, *Voir, Ne pas voir la guerre. Histoire des représentations photographiques de la guerre*, qui se penche sur l'histoire des représentations photographiques de la guerre, de 1855 à nos jours. Entre 1853 et 1856, le conflit en Crimée fait donc rage. Comme toutes les guerres précédentes, des peintres sont envoyés sur place afin de représenter le conflit. L'enjeu : « Ordonner les éléments figuratifs [d'une bataille] pour produire du sens et une émotion.¹⁷ » La peinture, une fois rentrée au pays, doit créer une raison d'être à la guerre. La photographie fait son apparition mais à titre d'outil pour les peintres. Grâce à l'utilisation du daguerréotype, nom donné au procédé mis au point par Louis Daguerre dans les années 1830¹⁸, il est désormais possible de fixer le réel, permettant à l'artiste-peintre d'ajouter plus de détails à son œuvre.

Si les photographies de la guerre de Crimée immortalisent principalement des champs de bataille, elles capturent, en réalité, l'instant d'après, lorsque les armes et canons ont cessé de tirer. L'appareil photographique étant particulièrement lourd, il ne peut être déplacé en plein combat. Encore plus surprenant, sur ces champs de bataille en ruines, aucun cadavre ou blessé n'apparaît¹⁹. Ce choix de cadrage démontre une chose : l'homme du XIX^e siècle, habitué à voir la guerre sous forme d'une composition arrangée, n'a pas encore exploité la capacité à

¹⁶ SAOUTER, Catherine, *Images et sociétés. Le progrès, les médias, la guerre*, Les Presses universitaires de Montréal, 2003, p.111.

¹⁷ GERVEREAU, Laurent, et al. (dir.), *op.cit.*, p.39.

¹⁸ MÉLON, Marc-Emmanuel, « Histoire de la photographie » [notes prises lors du cours CINE0008-1], Université de Liège, 18 septembre 2017.

¹⁹ GERVEREAU, Laurent, et al. (dir.), *op.cit.*, p.41.

tout enregistrer de l'appareil photographique. Raison pour laquelle les images de la guerre de Crimée ne font qu'effleurer le conflit. Et quand elles ne figurent pas les champs de bataille, elles aiment photographier les soldats, propres et sûrs d'eux, posant fièrement face à la caméra. Les visages de soldats sont donc capturés dès la moitié du XIX^e siècle mais dans une certaine distance, où rien ne trahit encore la violence du conflit armé.

La guerre de Sécession, qui a lieu une décennie plus tard, entre 1861 et 1865, est le « premier grand conflit couvert systématiquement par la photographie²⁰ ». Les milliers de clichés réalisés dégagent deux grands thèmes iconographiques : la vie quotidienne des soldats et l'effet de la guerre, notamment les blessures.²¹ En effet, c'est lors de la guerre de Sécession que la photographie va « [rendre] compte, au plus près, des dégâts corporels²² ». Le livre de Sophie Delaporte, *Visages de guerre : Les gueules cassées, de la guerre de Sécession à nos jours*, prend comme point de départ la guerre civile américaine afin d'étudier l'histoire des soldats défigurés, tout conflit confondu. « Les photographies apportent ainsi à l'événement guerrier une signification nouvelle. [...] [Les opérateurs] font sauter la barrière d'invisibilité des corps mutilés ou des cadavres en rapportant à l'arrière le tragique de la guerre.²³ »

Car ces images seront diffusées en masse dans les revues médicales mais également dans des musées, créés exclusivement dans un but pédagogique, afin de montrer les ravages de la guerre et les progrès de la médecine. Un point consacré à la photographie médicale reviendra sur la diffusion de ces images. Ici, il nous faut se concentrer sur la manière dont sont représentés les visages des soldats mutilés. Là est la particularité de la guerre civile américaine : ces visages défigurés sont abondamment photographiés. S'ils ont été longtemps

²⁰ *Ibid.*, p.43.

²¹ *Ibid.*

²² DELAPORTE, Sophie, *Visages de guerre : Les gueules cassées, de la guerre de Sécession à nos jours*, Paris, Éd. Belin, 2017, p.104.

²³ *Ibid.*, p.105.

oubliés, ces portraits ont été relayés sur Internet ces dernières années.²⁴ Parmi ces portraits, on retrouve celui de Rowland Ward (Annexe I²⁵), dont l'histoire a pu être retracée grâce à des internautes.²⁶ Son portrait a été réalisé à l'initiative d'un musée ouvert à Washington en 1862, alors que le pays est toujours plongé en pleine guerre. Les médecins à la tête de l'établissement vont, pendant toute la durée du conflit, photographier des blessés dans le but de rendre compte de leur état et des soins prodigués. Derrière chaque photo sont inscrits le nom du patient ainsi que l'histoire de la blessure, où elle a eu lieu et dans quelles circonstances. C'est ainsi que Rowland Ward est photographié en 1865 et qu'on apprend qu'il a été défiguré par un obus en 1864. Le témoignage de l'arrière-arrière-petit-fils de Ward permet de retracer son parcours après la guerre. Il aurait fondé une famille avant de mourir en 1898. Il aurait vraisemblablement vécu une vie normale malgré la défiguration.

La réalisation des clichés du soldat Ward témoigne du but pédagogique donné à ces images. Il n'y a pas un portrait mais plusieurs, réalisés sur un temps long (d'autres images montrent Ward portant une barbe afin de cacher la mutilation). À chaque fois, Rowland Ward est photographié de face mais aussi de profil. Ce n'est donc pas Ward qui s'offre à la caméra, mais bien sa blessure. Le cadrage coupe au niveau de la taille de l'homme, permettant de prendre une distance notable avec la blessure (on est encore loin des gros plans réalisés pendant la Première Guerre). En résumé, si la blessure reste le centre de l'attention de l'image, il est important de noter que le soldat blessé n'est pas anonymisé pour autant. Son nom apparaît sur le cliché, ce qui a permis de retracer facilement son parcours pendant et après la guerre.

²⁴ Sur Twitter : <https://twitter.com/CivilWarMed/status/1207365941937541120> ; sur le site en ligne du Daily Mail qui a publié une dizaine d'articles sur la guerre de Sécession : <https://www.dailymail.co.uk/news/article-2021188/Civil-war-surgery-The-grisly-photos-wounded-soldiers-treated.html> ou <https://www.dailymail.co.uk/news/article-2812304/Gangrene-amputations-excisions-Haunting-portraits-Civil-War-soldiers-horribly-maimed-American-battlefields.html> ; sur YouTube : <https://www.youtube.com/watch?v=WSsHxnHEH1s&bpctr=1613386225> ou <https://www.youtube.com/watch?v=A7awtrPaRh8>

²⁵ Toutes les photographies présentes dans ce mémoire se trouvent en annexe, à la fin du travail. Afin de faciliter la lecture, un portfolio regroupant les mêmes images est disponible sous un fichier différent.

²⁶ En particulier sur ce site : <https://bullrunnings.wordpress.com/2009/11/23/rowland-ward/>, spécialisé dans la guerre de Sécession et dont un témoignage de l'arrière-arrière-petit-fils de Rowland Ward a pu être recueilli.

2. De la Seconde Guerre mondiale à la guerre d'Indochine

Si le XIX^e siècle est marqué par l'apparition des blessés et des cadavres dans la photographie de guerre, les hommes du XX^e siècle vont, au fur et à mesure des conflits, comprendre leur impact idéologique sur la population. La guerre deviendra désormais aussi une guerre des images. Ces dernières seront contrôlées, censurées, utilisées à des fins de propagande. Ce contrôle émerge réellement lors de la Première Guerre mondiale, nous le verrons à la fin de cette partie. Il faut tout de même noter que, pour les soldats défigurés, la fin du premier conflit mondial signe une rupture dans leur représentation à travers les images. Si leurs visages sont très présents entre les années 1860 et 1920, ils disparaîtront de l'imaginaire visuel pendant de nombreuses décennies.

Afin de mieux comprendre la diffusion des photographies de guerre entre 1939 et 1945, une brève histoire de l'image dans la presse s'impose. En 1869, la première photographie est utilisée dans un magazine à titre d'illustration.²⁷ Pour l'homme ordinaire qui, jusque-là « ne pouvait visualiser que les événements qui se passaient tout près de lui, dans sa rue, dans son village, [...] une fenêtre s'ouvre sur le monde²⁸ ». La pratique devient réellement courante au début du XX^e siècle, d'abord en Angleterre et elle arrive aux États-Unis après la Première Guerre mondiale. Un appareil photographique, le Leica, grâce à ses « clichés en instantané, [sa capacité à] capturer des moments fugaces, mais aussi de réaliser trente-six poses d'affilée » va provoquer une montée en puissance des magazines illustrés durant les années 1920.²⁹ La photographie change la manière dont la presse est lue : l'information doit aussi désormais « se voir ». Graduellement, l'image va dominer le texte. Dans les magazines illustrés, ce dernier est relégué au statut de simple légende. Désormais, il accompagne l'image, et non plus l'inverse, remplit les zones d'ombres que la photographie n'a pas pu combler. Ces zones d'ombres permettent surtout aux éditeurs de nuancer à souhait le message d'une photographie. Car, si la lecture est relayée au second plan avec les magazines illustrés, c'est justement elle qui va forger l'opinion du lecteur, le guider vers un point de vue. C'est

²⁷ BACOT, Jean-Pierre, « La naissance du photo-journalisme. Le passage d'un modèle européen de magazine illustré à un modèle américain » dans *Réseaux*, vol. 151, no. 5, 2008, p.12.

²⁸ FREUND, Gisèle, *Photographie et société*, Paris, Éd. Seuil, 2017, p.100.

²⁹ ROUILLÉ, André, *La Photographie. Entre document et art contemporain*, Paris, Gallimard, 2005, pp.161-162.

ainsi que la photographie devient un moyen de propagande, afin de manipuler la population. « Le monde en images est [alors] façonné d'après les intérêts de ceux qui sont les propriétaires de la presse : l'industrie, la finance, les gouvernements³⁰ ».

Au début de la Seconde Guerre mondiale, les pays impliqués ont déjà bien compris l'importance des images. En Allemagne, la propagande tourne à plein régime. La presse, les magazines, les cinémas sont bombardés d'images de propagande, mettant en scène Hitler et ses soldats comme les créateurs d'un nouveau monde. La construction de cette image est puissamment contrôlée. Même lorsque la presse illustre les batailles qui tournent mal pour les Allemands, les informations ne seront pas relayées par la couverture médiatique. Rien ne doit laisser penser que le conflit commence à tourner en leur défaveur. Aux États-Unis, les images sont tout aussi contrôlées, mais une différence majeure sépare les deux pays : le « laisser-faire visuel », institué par Roosevelt en 1942.³¹ Cette année-là, le président américain crée un bureau, nommé « *Office of War Information* », afin de permettre une meilleure collaboration entre les services gouvernementaux et la presse.³² Cette association, possible grâce à une guerre qui commence à tourner en faveur des Alliés, favorise ainsi une certaine levée de la censure aux États-Unis. Moins de censure, mais toujours plus de contrôle. La presse diffuse désormais régulièrement des photographies de soldats américains morts au combat, mais cette diffusion n'est pas anodine : elle doit justifier la guerre, transformer les « boys » en martyrs. Ce laisser-faire visuel va pleinement profiter aux magazines illustrés et un en particulier : *Life*.

Le magazine *Life* est créé en 1936 par Henry Robinson Luce. L'homme est déjà à la tête d'un véritable empire des médias de masse. Dans l'introduction du livre *Looking at Life Magazine*, Erika Ross³³ explique longuement la création du magazine et ses objectifs. Henry Robinson Luce n'a, en effet, jamais caché sa véritable intention derrière son magazine illustré : disséminer l'identité américaine dans le monde entier. Le laisser-faire visuel de Roosevelt est

³⁰ FREUND, Gisèle, *op.cit.*, p.100.

³¹ GERVEREAU, Laurent, et al. (dir.), *op.cit.*, p.162.

³² DEMSKY, Jeffrey, « Quatre libertés pour tous : les agences d'information américaine et l'effort de médiatisation des crimes nazi contre l'humanité » dans *Regards croisés sur des guerre contemporaines*, vol. 10, no. 1, 2012, pp.97-125.

³³ ROSSA, Erika, *Looking at Life Magazine*, Washington, Smithsonian Books, 2001, pp.1-19.

une aubaine, il apporte plus de liberté dans la volonté de faire découvrir au monde l' « American Way ». Mais cette liberté profite aux éditeurs et directeurs chez *Life*, et non pas à la population. Les employés du magazine voient surtout la photographie comme un indispensable moyen de contrôle, reconnaissant en la caméra ses capacités de documentation et de surveillance. Cette ouverture progressive vers plus de liberté dans l'image permet au magazine de publier des photographies uniques : celles où l'on voit des cadavres ou blessés américains. Pour l'équipe de *Life*, la diffusion de ces images difficiles révèle « la nécessité d'une prise de conscience de la population des réalités rencontrées par les 'boys' qui combattent³⁴ ». Sans légende, les lectures de ces images sont multiples. Accompagnées d'un texte, il devient alors possible de leur faire dire une chose : ceci est l'œuvre de l'ennemi. La guerre devient ainsi justifiée. L'image crée, entre autres, un sentiment, un besoin de vengeance auprès de la population. L'effort de guerre est à son paroxysme.

Si les photos choquantes sont utilisées pour forger une opinion précise, elles ont cependant leur limite. Les blessés au visage sont, par exemple, souvent mis en scène alors qu'ils sont pris en charge, afin de montrer l'efficacité du service médical. Si leurs portraits sont immortalisés, ces blessés ont presque toujours un bandage sur la tête, occultant toute trace d'une possible défiguration. Lorsque les cadavres sont photographiés, ils sont anonymes, c'est-à-dire qu'on ne voit jamais leur visage. Souvent, ils sont face contre terre, photographiés à une certaine distance de l'appareil. Photographier un homme défiguré ou un corps mort est donc extrêmement rare ou, du moins, ces images ont vraisemblablement été filtrées par la censure. Les atteintes faciales sont pourtant courantes, encore plus que dans les conflits précédents.³⁵ Parmi les chiffres recensés, un nombre important de soldats ont été défigurés suite à une brûlure survenue dans le ciel, lors de la guerre aérienne. Rares, très rares, sont donc les photographies de défigurés.

Cette utilisation de la photographie, qui en devient manichéenne, continuera lors de la guerre de Corée (1950 - 1953).³⁶ Les photographies sont parfois si similaires avec celles prises lors

³⁴ GERVEREAU, Laurent, et al. (dir.), *op.cit.*, p.160.

³⁵ DELAPORTE, Sophie, *op. cit.*, p.138.

³⁶ GERVEREAU, Laurent, et al. (dir.), *op. cit.*, p.144.

du deuxième conflit mondial qu'il est parfois difficile de faire la différence entre les deux. Lors de la guerre d'Indochine (1946 - 1954), les services militaires français réalisent plusieurs milliers de clichés.³⁷ Comparé aux États-Unis, les cadavres de soldats français, ainsi que des blessés, sont photographiés plus fréquemment. Durant trente années, la presse va donc largement relayer les images de guerre, faisant de la photographie une véritable arme. Le laisser-faire visuel atteindra son apogée lors de la guerre du Viêtnam, premier conflit dans l'histoire de la photographie de guerre où, peut-être, les images n'ont pas menti.³⁸

3. La guerre du Viêtnam

La guerre du Viêtnam (1955 - 1975) est un tournant dans l'histoire de la photographie de guerre, dû à l'abondance de photographies du conflit, mais surtout dans la liberté laissée aux reporters sur place. Le président Johnson, en effet, entend assurer « le libre accès des journalistes sur le terrain et faciliter le plein exercice de leur métier³⁹ ». Plus que jamais auparavant, les blessés sont pris en photo. Les cadavres aussi. Mais ces images révèlent une portée qui est toujours la même : insister sur la grandeur et la noblesse du combat.⁴⁰ Les photographies ne doivent pas interroger le lecteur sur le bienfondé du conflit. Ce dernier doit être une évidence. La situation du soldat, blessé ou mort, est causée par l'ennemi, et rien d'autre. Une nouvelle fois, cependant, la mise en scène des blessés et des cadavres a ses limites. Parmi les corpus de photographies, pratiquement aucune n'effectue de gros plans sur des visages défigurés ou morts, le visage étant le « lieu extrême de la vie, par le biais des yeux et de la bouche⁴¹ ». Pour la population restée au pays, le visage permet de mettre une identité sur la personne défigurée ou tuée. La caméra n'effectue donc pas de gros plan sur la mort, ou sur la blessure. À noter que, si les visages défigurés sont rarement immortalisés, les chiffres

³⁷ *Ibid.*, p.143.

³⁸ GERVEREAU, Laurent, « Les icônes ne parlent pas » dans *Les images qui mentent. Histoire du visuel au XXème siècle*, Paris, Éd. Seuil, 2000, p.322.

³⁹ *Ibid.*, p.144.

⁴⁰ *Ibid.*, p.147.

⁴¹ *Ibid.*, p.63.

montrent que les soldats présentant une blessure faciale sont aussi nombreux que lors des conflits précédents.⁴²

Une différence notable comparée aux conflits précédents : l'ennemi, mort, blessé ou prisonnier, est plus rarement montré. Dans le livre *Voir/Ne pas voir la guerre* dirigé par Laurent Gervereau, Jacques Portes explique que, dans les images, cet ennemi est désormais désigné par du matériel laissé derrière ou par les bombardements frappants des villages. Très rares sont les apparitions « physiques » des Viêt Cong. Cette différence est importante car elle illustre un point crucial : si les services militaires décident de ne pas montrer l'ennemi sous forme « humaine », c'est parce qu'ils savent déjà que l'opinion générale bascule de l'autre côté, en défaveur du conflit. En effet, « les Américains prennent conscience de la fin de leur innocence, [les] souffrances [vécues au Viêt Nam] sont leur responsabilité⁴³ ». Montrer l'ennemi, c'est déjà l'humaniser. Il faut donc le rendre invisible. Aussi, pour tenter de contrer ce basculement de l'opinion, ils décident de photographier abondamment les soldats américains et, surtout, de les rendre plus sympathiques. Cette stratégie se révélera inutile, la guerre au Viêt Nam deviendra un des conflits les plus impopulaires du pays. Ce focus sur les soldats a tout de même permis un rapprochement physique de la caméra, montrant alors, involontairement, la réalité que le gouvernement américain tentait de contrôler.

C'est la liberté accordée aux reporters qui va permettre à de nombreux portraits en gros plan de voir le jour. Dans l'histoire de la photographie de guerre, c'est une première. Car ces portraits sont des instantanés, non pas des mises en scène. Ils sont réalisés dans le feu de l'action, par des reporters qui ne désirent pas forcément choisir un camp. Pour la première fois, il semble que la guerre ne soit plus belle. Lorsqu'elle est mise en scène, lorsqu'elle est construite comme évidente, la guerre est belle. Pour ainsi dire, la guerre du Viêt Nam pourrait être la première guerre « laide ». La caméra se rapproche, immortalise des visages, des émotions fortes. Ce genre de photographies existait dans les conflits précédents mais elles étaient beaucoup plus rares, largement censurées. Si ces portraits en gros plan ont pu être pris, comment expliquer leur diffusion dans la presse ? La réponse est à chercher, paradoxalement,

⁴² DELAPORTE, Sophie, *op. cit.*, p.141.

⁴³ GERVEREAU, Laurent, et al. (dir.), *op.cit.*, p.195.

du côté du gouvernement américain. Dans sa volonté d'humaniser le soldat, il décide de ne pas censurer ces images. La doctrine de l'équipe de *Life* prend, une nouvelle fois, tout son sens ici : la population doit comprendre la réalité vécue par les « boys ». Mais si elle fonctionnait parfaitement lors des conflits précédents, l'effet est finalement inverse. La volonté d'humaniser le soldat ne fonctionne plus, l'effet escompté par le gouvernement américain n'a pas eu lieu. Ces photographies ont finalement participé au mouvement en défaveur de la guerre. Parce qu'elles montrent une minuscule portion de la réalité sur le terrain, malgré le fait qu'elles soient un grain de sable dans l'immensité du conflit, jamais auparavant un conflit n'avait semblé si proche, si vrai, si cruel.

Pour expliquer l'impact de ce rapprochement entre les caméras des reporters et les soldats, il est ici intéressant de s'attarder sur deux portraits, un réalisé par Don McCullin en 1968, l'autre par Catherine Leroy en 1967. Attardons-nous d'abord sur le portrait de McCullin. Dans son autobiographie⁴⁴, le reporter anglais explique s'être retrouvé sur le champ de bataille de la ville de Hué, au Viêt Nam. Il travaille alors pour le *Sunday Times*, à Londres. Les Américains tentent une contre-offensive afin de reprendre la ville. McCullin finit par suivre un commando de Marines. Il les accompagne partout, même sous les balles et les bombes, il vit avec eux, mange avec eux, et ce, durant toute la durée du combat. Malgré tout, dans son livre, le photographe insiste plusieurs fois sur sa volonté d'être un point de vue neutre, d'être un témoin du conflit, et non pas un patriote venu soutenir l'effort de guerre avec son appareil photographique. Ces photographies, de plus, sont diffusées dans un journal anglais, l'Angleterre étant un pays qui n'a pas participé directement au conflit.

Le soldat photographié (Annexe II) est cadré frontalement. Il souffre du *shell-shock* ou stress post-traumatique, trouble présent chez de nombreux combattants. Au premier abord, son regard semble fixer l'œil de la caméra mais en scrutant la photographie, il est possible de voir que son regard fixe un point légèrement plus haut que l'opérateur. Les yeux du soldat, plongés dans l'ombre de son casque, regardent donc désespérément dans le vide. La bouche, très légèrement ouverte, accentue cet état de léthargie, d'absence totale. Les mains agrippées fermement à l'arme et les épaules rentrées finissent de faire de cette photographie un véritable

⁴⁴ MCCULLIN, Don, *Unreasonable Behaviour: An Autobiography*, New York, Random House, 2010, pp.94-102.

témoignage des traumatismes de guerre. La blessure n'est pas physiquement apparente, le corps n'est pas meurtri, mais en détaillant chaque centimètre, la blessure apparaît inévitablement. « Aucun héroïsme, mais la peur qui tenaille, la mort qui frappe, la mort qui rôde, partout.⁴⁵ »

La deuxième photographie (Annexe III) est immortalisée par Catherine Leroy en 1966. Le travail de la reporter a été largement relayé par *Life*, certaines de ces photographies ont fait la une du magazine.⁴⁶ Sur le site internet de la fondation qui tente de préserver le patrimoine de la photographe⁴⁷, cette dernière, née en 1944, est décrite comme « la première femme et l'unique photographe civil à sauter en parachute avec les militaires américains au Viêt Nam pendant les combats ». Au moment de la réalisation de son cliché, elle travaille pour l'*Associated Press*. Peu d'information permet de dire exactement comment la photographie du soldat a été prise, mais le titre de l'image permet de la localiser et la dater : Opération Prairie, 1967. Le site dotationcatherineleroy.org a aussi référencé toutes les publications des photographies de la Française. C'est ainsi que l'on peut remarquer que la photo en gros plan du Marine n'a vraisemblablement été diffusée qu'après la guerre du Viêt Nam, soit en 1981, dans le magazine *Grands Reportages*. Le titre donné par le magazine rajoute une information : Con Thien. Cette base milliaire américaine s'est retrouvée au milieu des combats de l'opération Prairie en septembre 1966, permettant ainsi de dater et situer précisément la prise du cliché.

La volonté d'analyser cette deuxième photographie s'explique par son caractère unique. Un gros plan aussi serré est rare. L'émotion montrée par le soldat l'est tout autant. La bouche grande ouverte, les yeux fermés, le soldat semble souffrir d'une terrible agonie. Une autre image montre le combattant être soigné mais la blessure n'apparaît jamais visiblement. C'est donc l'émotion qui est ciblée, pas la blessure corporelle. Avec ce cadrage, sans le titre donné à l'image, il serait impossible de dire quand elle a pu être prise. Sans référence, elle montre la souffrance, la douleur d'un homme. L'uniforme du soldat est à peine distinguable. Cela

⁴⁵ GERVEREAU, Laurent, et al. (dir.), *op. cit.*, p.178.

⁴⁶ *Catherine Leroy se raconte*, consulté le 22 février 2021, URL : <https://dotationcatherineleroy.org/fr/sa-vie/entretiens1/catherine-leroy-se-raconte/>

⁴⁷ *Catherine Leroy : sa vie*, consulté le 22 février 2021, URL : <https://dotationcatherineleroy.org/fr/sa-vie/>

pourrait expliquer le fait que cette image n'ait jamais été diffusée durant le conflit. Parce qu'elle mettait en avant la douleur d'un homme, et non pas d'un soldat. Parce qu'au final, même avec une légende, elle ne disait rien que la laideur de la guerre, et non pas le bienfondé du combat. Ici est donc expliquée la force du cadrage en gros plan dans la photographie de guerre.

4. La guerre du Golfe, d'Irak et d'Afghanistan

Les photographies prises entre 1955 et 1975 ont fait des soldats américains des êtres vus « comme des tueurs sanguinaires ou des individus drogués et marginaux⁴⁸ » par le peuple américain. Les photographies qui ont tenté d'humaniser le soldat, de montrer sa réalité n'ont rien pu changer. Le rejet est total. Il faudra attendre les années 1980 et la guerre du Golfe au début des années 1990 pour qu'émerge un changement radical.

Parce que l'armée américaine a retenu les leçons du Viêtnam, la guerre du Golfe (1990 - 1991) sera celle du contrôle des images. En effet, selon Françoise Denoyelle qui consacre un chapitre sur l'histoire de la censure dans la photographie, « le pouvoir a pris conscience de l'impact des photographies, de leur efficacité sur l'opinion publique et de la nécessité de les contrôler⁴⁹ ». Les photographes dépêchés sur place sont minutieusement choisis par les agences de presse. Sur le terrain, tous sont encadrés par des militaires. Aucun reporter n'est autorisé à s'approcher des combats. C'est pour ces raisons que la guerre du Golfe est souvent catégorisée comme une guerre sans images, comme le souligne Yan Morvan dans le livre *Voir/Ne pas voir la guerre*. Mais cette proximité entre soldats et reporters, pourtant fort désavantageuse pour les reporters qui ne peuvent photographier qu'après autorisation, va tout de même permettre la réalisation de quelques clichés, devenus emblématiques. Ceux-ci

⁴⁸ GORIN, Valérie, « De la Grande Guerre à la guerre d'Irak : photographies de soldats mutilés, entre corps abandonné et réhabilitation » dans *Alter*, Volume 4, Issue 1, 2010, p.7

⁴⁹ DENOYELLE, Françoise, « Censure et photographie » dans *La censure en France à l'ère démocratique (1848 - ...)*, Éd. Complexes, Paris, 1999, p.206

mettent en scène des émotions fortes lisibles sur les visages des soldats⁵⁰. Certaines de ces images sont similaires à celles retrouvées dans les photographies de la guerre du Viêtnam.

C'est sans doute ce contrôle des images qui a permis d'humaniser définitivement l'image du soldat. En effet, à partir de la guerre du Golfe et jusqu'aux guerres d'Irak et d'Afghanistan, le soldat ne devient plus un combattant, un guerrier, mais un protecteur.⁵¹ Protecteur signifie qu'il devient à même d'être blessé, d'être meurtri. Protecteur signifie que la guerre laisse des traces. C'est le début de la sensibilisation aux blessures internes et externes de guerre. Le conflit qui sévira en Irak à partir de 2003 en sera la généralisation. Les années 2000 verront de nombreux vétérans prendre la parole, se laisser photographier afin d'évoquer le stress post-traumatique ou leur mutilation. La parole est libre, l'image aussi, et ce même alors que les conflits continuent à sévir. Contrairement à la guerre du Viêtnam, cela ne semble pas avoir d'impact sur la popularité des conflits. Les attentats du 11-septembre ont entraîné une vague de patriotisme et de justification de la guerre, laissant la voie libre à l'administration de George Bush.

Les soldats partis venger leur pays, qu'ils aient été blessés ou non, reviennent en véritables héros. Leur présence se multiplie dans les médias : à la télévision, dans la presse, mais aussi sur Internet. De nombreux soldats mutilés ou défigurés prennent la parole. Leur présence massive dans les médias peut s'expliquer, entre autres, par leur capacité à survivre aux blessures faciales.⁵² Auparavant, une blessure au visage était souvent mortelle. Désormais, presque tout soldat ayant été touché au visage survit à ses blessures. Autre explication, toujours donnée par Sophie Delaporte dans son livre *Visages de guerre* : si les uniformes ont permis de mieux protéger le soldat au niveau de ses membres inférieurs et supérieurs, rien ou presque ne protège le soldat au niveau de la tête et du cou. Le visage se retrouve donc dans

⁵⁰ On peut évoquer ici, parmi un corpus large d'images, une photographie prise le 27 février 1991 par David Turnley. L'image, un instantané, montre le sergent Ken Kozakiewicz pleurant la mort d'un de ses camarades. Lors de la prise de cette image, Turney travaillait pour le journal *Detroit Free Press*. L'image a été prise un jour avant la fin du conflit. Cela peut expliquer, premièrement, la présence du photographe dans l'hélicoptère parti au combat, et, deuxièmement, peut aussi expliquer le fait que l'image a pu être largement diffusée dans la presse, puisqu'il n'était plus nécessaire pour l'armée américaine de contrôler les images. URL : <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/1992/33330/1/1992-david-turnley-wy>

⁵¹ GERVEREAU, Laurent, et al. (dir.), *op. cit.*, p.178.

⁵² DELAPORTE, Sophie, *op. cit.*, p.146.

une position extrêmement vulnérable face aux armes des combattants ennemis (principalement des mines).

En 2004, la photographe Nina Berman a immortalisé de nombreux portraits de soldats mutilés dans une série de clichés appelée « Purple Hearts », en référence à la médaille reçue par tout soldat américain ayant été victime d'une blessure lors d'un conflit armé. D'après le site internet de la photographe (<https://www.ninaberman.com/>), plusieurs photographies de cette série ont été publiées dans la presse. En 2005, pour la première fois, dans le *Chicago Sun Times*, dans le *Pittsburgh Post Gazette* et le *New York Times*, entre autres, en 2007, et aussi sur le site internet du magazine *LifeForce* en 2016. Ces images seront largement diffusées entre 2005 et 2007, alors que les guerres d'Irak et d'Afghanistan font toujours rage. Leur diffusion deviendra plus rare à partir des années 2010, lorsque les conflits commencent à se calmer. Entre 2004 et 2011, les clichés seront aussi exhibés dans près d'une trentaine d'expositions, aux États-Unis mais aussi en Angleterre, en Belgique, en Croatie, en Allemagne ou encore aux Pays-Bas.

Toutes les photographies ont été réalisées au sein des maisons des soldats mutilés, sur leur base militaire ou dans les hôpitaux.⁵³ Les soldats posent face à la caméra : dans leur chambre, dans leur jardin, seul ou avec un membre de leur famille. Les cadrages évoluent entre gros plan et plan d'ensemble. Les vétérans portent rarement l'uniforme militaire, suggérant la survie après la mutilation et le retour à la vie civile. La particularité de la série de Nina Berman, rassemblée dans un ouvrage appelé *Purple Hearts — Back from Iraq*, est d'inclure des entretiens réalisés avec chaque vétéran. Deux clichés peuvent servir d'exemples emblématiques du travail de Berman.

La première photographie met en scène J.R. Martinez, 20 ans au moment du cliché, qui a survécu à l'explosion d'une mine en avril 2003 (Annexe IV). Après l'explosion, Martinez s'est retrouvé piégé dans son véhicule, le feu lui brûlant le visage, la tête et une partie du corps. Son portrait a été réalisé un an après son accident. Sur l'image, il pose devant sa maison. Cadré au niveau des épaules, le jeune homme nous montre son profil. Si les yeux sont

⁵³ BERMAN, Nina, « Purple Hearts — Back from Iraq » dans *LifeForce Magazine*, October issue, 2016, URL : http://www.liforcemagazine.com/oct2016/index_13.htm

cachés par la casquette, la lumière du soleil vient exacerber les contours de son visage, révélant les cicatrices de ses brûlures.

La deuxième photographie immortalise Carl Sampson, 36 ans au moment du cliché, blessé suite à un attentat à la bombe en septembre 2003 (Annexe V). Le jeune homme a perdu son œil droit, a subi de multiples fractures au visage et une partie de son cerveau a dû être retiré. Il a été incapable de parler ou bouger pendant des mois. Son portrait a été pris huit mois après son accident. Contrairement au portrait de Martinez, Sampson est photographié au sein d'un hôpital, dans la lumière froide et bleue de sa chambre. La caméra est posée loin du sujet, le laissant dans le clair-obscur de la lumière, qui semble avoir été travaillée. Le visage de Sampson, caché aussi par sa casquette, est à peine visible. Pourtant, ses blessures sont bien là. La position de la chaise roulante, légèrement de profil, permet au sujet de ne pas s'abandonner complètement à la lentille de la caméra.

Avec ces deux photographies, réalisées au tout début du conflit en Iraq, il serait possible de dire que Nina Berman inaugure une nouvelle manière de photographier la guerre. Dans les années 1840, la guerre de Crimée fut photographiée comme une trace, montrant les ruines du champ de bataille. Plus de cent cinquante ans plus tard, au début du nouveau millénaire, Berman photographierait ainsi l'autre trace, non pas laissée sur le lieu du conflit, mais sur les corps des anciens combattants. Comme si les corps qui n'avaient jamais été présents sur les photographies en Crimée étaient enfin immortalisés, saisis dans l'image, cent cinquante ans plus tard. La guerre de Sécession, la Première Guerre mondiale et les guerres du début du XXI^e siècle sont, à ce jour, les seules périodes de l'histoire de la photographie de guerre où les soldats défigurés furent volontairement mis en scène et représentés. Ainsi, il apparaît que la guerre 14-18 signe la fin d'une présence des soldats défigurés dans l'imaginaire collectif, absence qui perdurera pendant plusieurs générations.

5. Le soldat mutilé dans la photographie médicale militaire de 1914 à 1920

Après ce bref historique retraçant la représentation du visage mutilé du soldat au cours des XX^e et XXI^e siècles, il est temps de se concentrer sur le sujet principal de ce travail : les photographies des Gueules cassées. Si la chronologie a ici été bouleversée, c'est pour mieux comprendre les conditions de vie, et surtout de soins, au final archaïques, de ce premier conflit mondial. Il était important de marquer cette différence dans l'espace et dans le temps afin de bien situer le regard du spectateur du XXI^e siècle face aux images des Gueules cassées.

5.1. La photographie, nouvelle arme de guerre

Jusque 1914, grâce à la peinture principalement, les conflits armés sont racontés comme une narration guerrière. La guerre est une épopée, la guerre est belle. La guerre crée des combattants, des patriotes, des hommes courageux. Des héros. Si l'appareil photographique commence à peine à s'imposer dans l'armée, il est déjà largement entré dans les moeurs de la société du XIX^e siècle. La photographie est devenue « le support favori d'une représentation des grands événements familiaux : mariages, baptêmes, communions, vie militaire⁵⁴ ».

Lorsque le premier conflit mondial éclate, la peinture et le dessin, en tant qu'anciens modes de représentation de la guerre, vont être abondamment utilisés afin d'illustrer les combats. La photographie, petit à petit, se fait une place en tant que nouveau mode de représentation. Au début, elle reste plutôt discrète, « seules les images réalisées par les reporters d'agences, les photographes du service de l'identité judiciaire ou les amateurs, curieux de leur époque, pourront témoigner de ces premiers moments⁵⁵ ». Tout bascule en 1915, lorsque « les autorités françaises prennent conscience de l'intérêt de l'image photographique dans leurs efforts de propagande contre l'Allemagne : la photographie devient alors une nécessité d'État⁵⁶ ». La

⁵⁴ GERVEREAU, Laurent, et al. (dir.), *Voir/Ne pas voir la guerre*, p.55.

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ GUILLOT, Hélène. *Les Soldats de la mémoire : La section photographique de l'armée, 1915-1919* [en ligne], Presses universitaires de Paris Nanterre, 2017 (généré le 26 décembre 2020), p.27, URL : <https://doi.org/10.4000/books.pupo.4636>.

Section Photographique de l'Armée française est née. Comme l'explique Thérèse Blondet-Bisch dans *Voir/Ne pas voir la guerre*, la Section doit « systématiser et régler toute prise de vue relative à la guerre et ce qui l'environne, afin de promouvoir par divers biais⁵⁷ ». En plus d'être un outil de propagande contre l'Allemagne, la photographie va aussi permettre à l'armée de rassurer les familles. Un des problèmes récurrents sur le front est le manque d'hygiène. Raison pour laquelle des centaines de photographies sont réalisées, mettant en scène des lieux de vie propres et bien rangés, notamment les ambulances ou les salles d'opération.⁵⁸ Ces images, diffusées dans la presse, mais aussi parfois par carte postale, ne sont pourtant qu'une illusion. Sur le champ de bataille, la réalité est toute autre. Le nombre de soldats tués chaque jour est catastrophique, les conditions de vie dans les tranchées sont misérables. Les corps, lorsqu'ils sont coincés sur la ligne de front, sont laissés à l'abandon. Cette réalité n'apparaît pas sur les photographies et lorsque des corps sont montrés, ils sont rares et ce sont toujours ceux de soldats allemands. Pendant la Première Guerre, la censure fonctionne donc à plein régime car il y a bien, comme le définit Françoise Denoyelle, « manipulation du réel, volonté d'occulter une part de l'information, voire même de la transformer totalement⁵⁹ ». Si les Français découvraient la réalité, cela pourrait éveiller les consciences et faire de ce conflit une guerre impopulaire.

C'est à partir de 1916 que la photographie va dominer l'utilisation de la peinture et du dessin. En atteste la diffusion des premières photographies de la SPA. Ces images voyagent déjà dans le monde entier, entre Londres et Paris, puis les États-Unis dès l'année suivante. Au départ, les photographies qui circulent montrent une image plutôt sage et jolie de la guerre, mettant en scène les soldats qui discutent, mangent et dorment ensemble. Au bout de quelques mois, la réalité sur le front est si pitoyable qu'elle transparait désormais à l'image. On y voit désormais la pluie, la boue, les ruines, les cadavres, partout.⁶⁰ On remarque ici que la photographie a tenté de reproduire la même portée symbolique que la peinture: celle où la

⁵⁷ GERVEREAU, Laurent, et al. (dir.), *op. cit.*, p.56.

⁵⁸ DEBUE-BARAZER, Christine, PERROLAT, Sébastien, « 1914-18 : guerre, chirurgie, image. Le Service de Santé et ses représentations dans la société militaire » dans *Sociétés & Représentations*, Volume 25, no. 1, 2008, pp. 233-253.

⁵⁹ DENOYELLE, Françoise, *op. cit.*, p.201.

⁶⁰ GERVEREAU, Laurent, et al. (dir.), *op. cit.*, p.58.

mort est héroïque, banalisée, celle où le corps mort de l'ennemi n'engage pas une vision d'horreur mais plutôt un sentiment d'exaltation, comme le souligne Joëlle Beurier dans *Voir/ Ne pas voir la guerre*. Mais lorsqu'elle commence à reproduire des signes de la réalité de la guerre moderne, faite de cadavres, de corps déchiquetés, de la crasse, voir la mort à travers une représentation devient finalement horrible. Avec la photographie, voir la guerre est devenu pénible.

5.2. La photographie médicale

Sophie Delaporte est spécialiste de l'histoire de la médecine de guerre. Dans son livre *Visages de guerre*, elle revient longuement sur l'utilisation de la photographie dans la médecine. À la veille de la guerre de Sécession, déjà, l'image photographique permet d'établir un compte-rendu de patients. Des visages apparaissent. En 1856 a lieu la première présentation de cas à travers la photographie.⁶¹ Ce qui va permettre à la photographie de s'imposer dans le milieu médical, c'est sa capacité à retranscrire la réalité avec une multitude de détails, chose impossible à réaliser avec le dessin. Elle était ainsi un excellent outil complémentaire afin de comparer et mesurer l'anatomie humaine.⁶² Elle est capable de rendre compte des dégâts corporels et surtout, elle devient un moyen d'y pallier, de préparer l'opération qui va permettre la possible reconstruction. La guerre de Sécession va venir confirmer l'importance primordiale de la photographie dans la médecine. Cette importance est surtout visible dans la diffusion extraordinaire des images de soldats blessés. Alors que le conflit n'est pas encore fini, des musées ouvrent, des ouvrages commencent à être écrits, des magazines médicaux voient le jour. Tout cela donne « une visibilité accrue aux corps meurtris⁶³ ». Si l'intérêt médical pousse les médecins à réaliser ces images, ces dernières ont surtout une portée pédagogique : « Il s'agit de signaler au public les dégâts corporels mais aussi les soins apportés.⁶⁴ »

⁶¹ DELAPORTE, Sophie, *Visages de guerre*, p.102.

⁶² CHAMBERS Emma, « Fragmented Identities: Reading Subjectivity in Henry Tonks' Surgical Portraits » in *Art History*, vol. 32, no. 3, 2009, p.584, URL : <https://doi.org/10.1111/j.1467-8365.2009.00684.x>

⁶³ *Ibid*, p.106.

⁶⁴ *Ibid.*, p.108.

Si cette pratique peut laisser supposer une anonymisation du sujet photographié, il est important de remarquer que les ouvrages écrits pendant la guerre civile américaine indiquent méticuleusement chaque nom et prénom de blessés, leur régiment, le lieu et la cause de la blessure. L'histoire du patient ainsi que sa convalescence sont décrites patiemment par le médecin. Toutes ces pratiques avaient aussi pour but final de rendre le retour à la vie civile plus facile pour le soldat blessé, afin qu'il ne reste pas un symbole de l'horreur de la guerre.⁶⁵ En cela, l'objectif de ces photographies résidait plus dans une volonté de victimiser les blessés de guerre, plutôt que de les héroïser. Pour ne pas qu'ils deviennent des symboles de l'horreur, il fallait réhumaniser ces hommes, d'où l'apport exceptionnel d'informations sur la convalescence des mutilés. La diffusion de ces photographies restera presque totalement circonscrite aux États-Unis. Si elles traversent l'Atlantique, leur diffusion publique sera inexistante en Europe et réservée exclusivement aux médecins. De plus, la création d'ouvrages médicaux s'intéressant à la chirurgie réparatrice s'interrompt brusquement à la fin de la guerre de Sécession. C'est seulement cinquante ans plus tard, lors de la Grande Guerre, que leur production reprendra et connaîtra un essor extraordinaire.⁶⁶

Lors de la Grande Guerre, l'utilité de la photographie dans la médecine est double. Premièrement, comme l'explique Sophie Delaporte dans *Les Gueules cassées: Les blessés de la face de la Grande Guerre*, les blessés au visage étaient photographiés dès leur arrivée au centre spécialisé dans la reconstruction faciale, situé à l'arrière du front. Cette pratique n'était pas généralisée car tout dépendait de l'état du patient, et surtout, de l'intérêt scientifique de la lésion. Il arrivait aussi que les photographies soient prises pendant et à la fin du traitement, afin de mieux attester les progrès. Deuxièmement, lorsque la reconstruction faciale était impossible, la photographie était utilisée comme base de travail pour les artistes qui créaient les masques.⁶⁷ Ces derniers étaient une substitution plus esthétique et moins douloureuse comparée à la chirurgie, permettant de cacher la zone du visage mutilé. Pour créer un masque, il fallait d'abord mouler le visage du soldat. Des sculpteurs étaient ainsi engagés, mais aussi des peintres afin de rendre au masque l'aspect le plus humain. La photographie « fixait » alors

⁶⁵ CALLISTER, Sandy, « 'Broken Gargoyles': The Photographic Representation of Severely Wounded New Zealand Soldiers » dans *Social History of Medicine*, Volume 20, Issue 1, April 2007.

⁶⁶ DELAPORTE, Sophie, *op. cit.*, p.177.

⁶⁷ *Id.*, *Les Gueules cassées: Les blessés de la face de la Grande Guerre*, Paris, Noësis, 1996, pp.74-77.

le visage mutilé sur le papier, permettant aux artistes de ne pas garder leur sujet à côté d'eux en permanence.⁶⁸ Malheureusement, « ces précieux documents, témoins de toute la souffrance de guerre, furent pour la plupart brûlés ou égarés⁶⁹ », preuve, sans doute, de l'intérêt temporaire apporté à ces photographies. Leur utilité n'était perçue que dans le moment présent, dans le temps de la reconstruction. Si quelques ouvrages incluant ces images voient le jour après la guerre, il est tout de même possible de conclure que les portraits des Gueules cassées n'ont jamais été réalisés dans le but de perpétuer une mémoire collective ou dans le but de témoigner de la guerre.

Outre les utilités accordées à l'appareil photographique, ce qui va surtout motiver son arrivée massive dans les services médicaux, c'est le nombre important de blessés ainsi que l'ampleur de leurs blessures.⁷⁰ Entre 1914 et 1918 sont dénombrés 300 000 mutilés, côté français uniquement, dont 10 000 à 15 000 blessés de la face.⁷¹ De tous les conflits précédents, jamais les soignants militaires n'avaient vu autant de blessures maxillo-faciales, toutes plus complexes que les autres. Le nombre impressionnant de visages gravement défigurés peut s'expliquer, tout d'abord, par le port de l'uniforme, dérisoire face aux nouvelles armes modernes. Surtout, la médecine n'a vraisemblablement pas prédit une telle évolution de la guerre. Avant 1914, en effet, un rapport de médecins avait confirmé, en analysant les blessures infligées lors de conflits survenus au XIX^e siècle et au début du XX^e, que « les blessures de guerre, surtout dues aux balles de fusil, [occasionnaient] des lésions peu délabrantes et peu infectées, voire aseptiques⁷² ». À l'aube du premier conflit mondial, tout était en place pour permettre au conflit armé de devenir une véritable boucherie.

Si on ne se concentre que sur l'objet photographique, à savoir l'image, son intérêt ne sert donc que le chirurgien. Elle permet d'attester une ou des lésions et ses progrès, c'est-à-dire le

⁶⁸ ACKERMAN, Ada, « Redonner visage aux gueules cassées. Sculpture et chirurgie plastique pendant et après la Première Guerre mondiale » dans *RACAR : Revue d'art canadienne*, vol. 41, no. 1, 2016, pp.7-10

⁶⁹ *Ibid.*, p.77.

⁷⁰ ACKERMAN, Ada, *op. cit.*, p.6.

⁷¹ DELAPORTE, Sophie, *Les Gueules cassées: Les blessés de la face de la Grande Guerre*, p.16 et p.30

⁷² DEBUE-BARAZER, Christine, PERROLAT, Sébastien, « 1914-18 : guerre, chirurgie, image. Le Service de Santé et ses représentations dans la société militaire » dans *Sociétés & Représentations*, Volume 25, no. 1, 2008, p.244

travail du médecin. L'objectif de ces photographies était bien de mettre en avant le soignant et non le patient, ces images n'existant qu'en tant que « preuve des améliorations que le Service de Santé [tentait] d'apporter⁷³ ». Cela peut expliquer le caractère puissamment froid et distant retrouvé dans ces portraits, typique du point de vue du chirurgien et typique de la photographie médicale. Le nombre de photographies réalisées (et qui sont arrivées jusqu'à nous) met aussi en exergue l'abondance de cas de soldats mutilés au visage. Les services médicaux sont débordés, surtout au début de la guerre. Les blessures infligées sont choquantes, difficiles à regarder, même pour les médecins les plus aguerris. Les patients mettant parfois plusieurs semaines pour arriver dans les centres spécialisés, les pansements n'ayant pas forcément été correctement posés, la mutilation s'est infectée. La peau pourrit, créant une odeur nauséabonde. Il était donc primordial pour les soignants, médecins ou infirmiers, de rester stoïques et calmes. Dans son livre *Les Gueules cassées: Les blessés de la face de la Grande Guerre*, fruit d'une longue recherche dans les archives, Sophie Delaporte rapporte que de nombreux soldats ont pointé l'apparente indifférence des médecins, chirurgiens et infirmières qui, au fond, cachaient « une âme profondément généreuse ». La froideur était une carapace, une barrière pour gérer la détresse physique et psychique des mutilés, pour gérer la répulsion première, naturelle, face au visage défiguré. En réalité, les médecins et infirmières ont joué un rôle déterminant dans « l'acceptation [de leur] handicap comme dans la reconstruction de [leur] identité ».⁷⁴

Ces états transparaissent dans les images des Gueules cassées, en particulier dans les cadrages choisis, presque toujours en gros plan, au plus près de la blessure. La froideur, accentuée par la fixité de la photographie, face à une vision apocalyptique. En plus de montrer les progrès de reconstructions maxillo-faciales, les photographies ont beaucoup aidé à promouvoir la chirurgie plastique, à peine naissante lors du conflit. À plus large échelle, donc, si les images des blessés de la face n'ont pas été réalisées dans le but de créer une mémoire collective, elles furent un moyen d'imposer la discipline de la chirurgie plastique dans le monde médical, comme l'explique Sophie Delaporte dans *Visages de guerre*.⁷⁵ La photographie devient un

⁷³ *Ibid.*, p.238

⁷⁴ DELAPORTE, Sophie, *Les Gueules cassées: Les blessés de la face de la Grande Guerre*, pp.139-140.

⁷⁵ *Ibid.*, p.229.

tremplin professionnel pour ces chirurgiens. La compétition et les tensions entre soignants sont visibles. Tous comprennent l'importance du moment, de la contribution possible pour l'Histoire. Ce contexte a donc exacerbé « les luttes de pouvoir entre chirurgiens, [...] le poids attaché à la notoriété et au fait de pouvoir attacher son nom à une innovation particulière⁷⁶ ». Dans les lettres adressées à son frère, Albert Jugon, une figure emblématique des Gueules cassées, explique longuement comment les « cas intéressants » sont traités en premier. Si un soldat est catégorisé comme « cas banal », sa convalescence sera plus longue.⁷⁷ Les tensions peuvent parfois aller jusqu'à la discussion enflammée de médecins au chevet même du patient, afin de déterminer la meilleure opération à suivre.

À un niveau micro, la photographie médicale pendant la Grande Guerre était donc un moyen de « fixer » les progrès d'un patient dont les lésions ont été jugées intéressantes par le médecin. À un niveau macro, l'intérêt de la photographie dépasse celui du patient, permettant à la chirurgie plastique de s'installer comme une discipline à part entière, reconnue par le milieu médical. Si intérêt personnel et intérêt professionnel il y a, il ne faut cependant pas oublier que sans les soignants, ces photographies n'existeraient pas. Les médecins et chirurgiens sont les « premiers témoins de la violence faite aux visages, [et] les soignants, par leurs images, redonnent sa réalité au traumatisme de la défiguration. [...] ». Surtout, « ils rendent visibles ceux qui ont survécu au combat mais aussi tous ceux qui n'ont pu être secourus et sont morts ».⁷⁸

5.3. Les photographies des Gueules cassées

De manière générale, ces portraits de soldats défigurés « restent de l'ordre du médical et ne sont pas diffusés en dehors des manuels sanitaires et chirurgicaux⁷⁹ ». C'est le cas, entre

⁷⁶ *Ibid.*, p.242.

⁷⁷ *Ibid.*, p.66.

⁷⁸ *Ibid.*, p.249.

⁷⁹ GORIN, Valérie, *op. cit.*, p.6.

autres, dans un livre publié en 1920 et écrit par Harold D. Gillies⁸⁰. Le chirurgien néo-zélandais, qui s'est porté volontaire dans l'armée britannique en 1915⁸¹, fut à la tête de l'unité où est née la reconstruction des visages par chirurgie plastique. Après la guerre, Gillies décide de publier un ouvrage, entamé dès 1916, regroupant certains cas rencontrés pendant le conflit. La structure du livre est novatrice, permettant au monde médical mais aussi à un public peu familier face à ce genre de publications de mieux comprendre son travail.⁸² La presse anglaise ira même jusqu'à diffuser certains comptes-rendus, où, comme le souligne Sophie Delaporte, l'accent est davantage mis sur le travail du chirurgien que sur les sujets photographiés.

Le livre d'Harold D. Gillies se veut pédagogique et méthodique. Le médecin utilise un système de classification précis, classant les blessures suivant les parties du corps. Il s'attarde d'abord sur la chirurgie de la joue, puis de la lèvre supérieure, suivie de la lèvre inférieure, etc. Dès les premières pages du livre, l'auteur décrit les principes qui régissent la chirurgie faciale. À la page 10 (Annexe VI), une première photographie apparaît. Cadrée en très gros plan, l'image met en scène le visage d'un homme mutilé au niveau de la bouche et de la mâchoire. Ses yeux regardent fixement la caméra. Deux mains, probablement celles du médecin ou d'un assistant, agrippent la bouche du patient pour l'ouvrir et permettre à la caméra de capturer les lésions provoquées. Dans le texte, le nom de l'homme photographié n'est jamais inscrit. Au contraire, tous les patients apparaissant dans le livre sont numérotés et appelés des « cas ». Le choix de numéroter les patients, en les nommant très rarement, démontre qu'une négation de la présence de l'agonie a lieu, afin de mettre l'accent sur les détails de la technique médicale.⁸³ Les noms des médecins ayant travaillé avec Harold D. Gillies ou sur un cas similaire sont, en revanche, cités à de multiples reprises. Il est évident ici qu'il y a volonté de mettre en avant toute personne ayant participé au progrès de la chirurgie buccale. Dans le chapitre sur les opérations de la joue, un patient est photographié à trois reprises (Annexe VII), montrant ainsi l'évolution de la réparation. Il faut surtout noter ici que

⁸⁰ GILLIES, Harold D., *Plastic surgery of the face based on selected cases of war injuries of the face including burns, with original illustrations*, Londres, Frowde, 1920, 408 pages, URL: <https://archive.org/details/plasticsurgeryof00gilluoft/mode/2up>

⁸¹ DELAPORTE, Sophie, *op. cit.*, p.191.

⁸² *Ibid*, p.236.

⁸³ HELMERS, Marguerite, « Iconic images of wounded soldiers by Henry Tonks » in *Journal of War and Culture Studies*, 2013, vol. 3, no. 2, p.186, URL : https://doi.org/10.1386/jwcs.3.2.181_1

le point de vue de l'appareil photographique met en avant la blessure, et non pas l'individu.⁸⁴ Photographier le patient de face n'aurait pas permis de voir correctement la blessure située sur la joue. L'objectif de cette photographie et de toutes celles qui suivront est donc bien de « décrire le handicap et la manière dont il a été pris en charge⁸⁵ ». Ainsi, le soldat de la Première Guerre est immortalisé avant tout comme un objet ayant subi une grave lésion qu'il faut réparer.⁸⁶ Comme le remarque Sophie Delaporte, « le champ médical s'est approprié l'atteinte faciale, et l'individu n'est plus dorénavant qu'un objet reconstruit par la science médicale. Le vétéran ne présente plus lui-même sa mutilation : il disparaît à l'image⁸⁷ ».

À plus petite échelle, certains portraits de Gueules cassées seront également diffusés dans quelques expositions et ouvrages créés par les mouvements pacifistes, particulièrement dans les années 1920. Le livre d'Ernst Friedrich, *Krieg dem Kriege!, Guerre à la Guerre! War Against War! Oorlog aan den Oorlog!*, dont le titre multilingue souligne la volonté de créer un mouvement universel, est un exemple intéressant. Friedrich, pacifiste et anarchiste, est aussi à l'origine d'un musée « anti-guerre » où des portraits de Gueules cassées sont affichés. Les images seront même agrandies car pour Friedrich, comme pour toute image véhiculant un message, « l'image doit parler, et parler fort⁸⁸ ». Publié pour la première fois en 1924, l'ouvrage est abondamment illustré d'images très probablement censurées pendant la guerre. Cadavres sur le champ de bataille, têtes décapitées, exécutions par balles ou par pendaison, ruines, et surtout Gueules cassées, dont un chapitre entier leur est destiné, nommé « La face de la guerre⁸⁹ ». Dans cet ouvrage, quelques photographies, en particulier celles de cadavres, ont même été réalisées en gros plan, faisant de ce livre une source unique afin de visualiser la

⁸⁴ En comparaison, on peut remarquer que les portraits de soldats défigurés réalisés lors de la guerre de Sécession sont pris avec plus de distance, incluant les épaules, le torse voire même les jambes. Les soldats posent pour la caméra. Dans les images des Gueules cassées, il apparaît que c'est plutôt la blessure qui pose pour la caméra.

⁸⁵ GORIN, Valérie, *op. cit.*, p.6

⁸⁶ En témoigne Henri Delagenière, chirurgien pendant la Grande Guerre, qui décrit une méthode de greffe qu'il a créé : « Le lambeau [de peau] se prélève comme le menuisier au ciseau un copeau de bois. [...] Au moment où elle est détachée, la greffe a l'aspect d'un copeau de bois épais. » La pratique de la chirurgie s'apparente donc ici à celle du menuisier. (DELAPORTE, Sophie, *Visages de guerre*, p.211)

⁸⁷ DELAPORTE, Sophie, *Les Gueules cassées*, p.120.

⁸⁸ GERVEREAU, Laurent, et al. (dir.), *op. cit.*, p.272.

⁸⁹ FRIEDRICH, Ernst, *Krieg dem Kriege!, Guerre à la Guerre! War Against War! Oorlog aan den Oorlog!*, Frankfurt, Zweitausendeins, 1980, pp.204-227.

guerre sans la censure. Les portraits des Gueules cassées, immortalisés dans une clinique à Berlin⁹⁰, montrent les cas les plus critiques, où la défiguration fut particulièrement importante. Contrairement au reste des images publiées dans le livre, les portraits des soldats défigurés sont les seuls à être agrémentés d'une légende détaillée. Cela permet une « identification entre le lecteur et le pauvre défiguré ». Ainsi, « leur sort atroce et qui peut sembler celui d'un *autre*, ailleurs, loin de soi, devient plus mesurable si on le rapporte à des données comparables à celles du lecteur ».⁹¹ À travers ces descriptions et commentaires, « par la force du montage orchestrant de puissants chocs entre les textes et les images ainsi qu'entre les textes eux-mêmes », Friedrich tente et espère pouvoir rendre une humanité à ces hommes, « de démonter une rhétorique nationaliste belliqueuse aussi mensongère que dangereuse, de la mettre à nu⁹² ».

C'est le cas, par exemple, de la première photographie qui apparaît dans le chapitre (Annexe VIII). On y découvre le portrait d' « Otto Dorbritz, 27 ans, blessé en octobre 1918, par une mine jetée. Nez et lèvre supérieure arrachés. Reconstitués par la chair du front, des bras et des côtes (12 opérations) ». Sur les vingt-quatre portraits, seuls trois sujets sont identifiés. Sur un autre portrait (Annexe IX), un commentaire, suivi d'une brève description, écrit : « Ah quel don céleste que la lumière du jour! (Par des éclats d'obus, en 1915, les deux yeux et le nez arrachés.) » Si Friedrich condamne ici la guerre et ses conséquences, il est évident que l'homme reproduit un schéma de propagande car il détourne les images et donne les clés d'interprétation de chacune d'entre elles. En accompagnant les descriptions de commentaires, il crée un discours qu'il entend faire porter aux images⁹³. Dans cet ouvrage, les Gueules cassées ne deviennent plus des témoins de la guerre, mais seulement des victimes, dont la parole est une nouvelle fois noyée, inexistante et détournée au service de la propagande. Victimes mais aussi « martyrs voués à une cause universelle, celle d'une nouvelle humanité à

⁹⁰ ACKERMAN, Ada, *op. cit.*, p.21.

⁹¹ *Ibid*, p.273.

⁹² ACKERMAN, Ada, *op. cit.*, p.21.

⁹³ GERVEREAU, Laurent, et al. (dir.), *op. cit.*, p.273.

construire dont ils étaient censés être les pionniers. [...] Étonnant exorcisme de la douleur de la défiguration⁹⁴ ».

6. Victime ou héros ?

Cette brève histoire de la représentation du soldat défiguré dans la photographie de guerre permet d'établir une première conclusion : ces images nous confrontent aux limites de notre rôle en tant que spectateur, en terme de curiosité, de compréhension mais aussi d'empathie.⁹⁵ Surtout, de manière générale, analyser la figuration du soldat permet de « prendre la mesure du statut de la photographie de guerre, plus instrument de pouvoir que d'information⁹⁶ ». Resserrer le point de vue sur le visage mutilé, c'est questionner l'objectif de la photographie. Suivant les conflits, le portrait du soldat mutilé aura une portée particulièrement forte, souvent utilisé en dernier recours pour condamner ou justifier un conflit.

Lors de la guerre de Sécession, la diffusion des portraits de mutilés est massive. Si leur objectif premier est de témoigner des progrès de la médecine et de la chirurgie, il est aussi pédagogique. Pour ne pas que ces hommes deviennent des symboles de guerre, pour ne pas qu'ils deviennent des héros d'un conflit qui a déchiré les États-Unis, il faut en faire des victimes. Le public ne devait pas les voir comme des soldats mutilés, mais comme des hommes mutilés dont la vie avait été bouleversée par la blessure. Près de cent cinquante ans plus tard, au début des années 2000, toujours aux États-Unis, l'homme guerrier est vu comme un protecteur. Sa blessure faciale est le signe d'un sacrifice pour la nation. Il est un véritable héros. Héros que le peuple américain se doit de protéger à son tour car, désormais, il est sensibilisé aux questions de traumatismes physiques et psychiques vécus par les vétérans.

Victimisé pendant la guerre de Sécession, héroïsé pendant les guerres d'Irak et d'Afghanistan, qu'en est-il du soldat défiguré de la Première Guerre ? Il est permis de penser qu'à travers la photographie prise lors de son arrivée au centre spécialisé, la Gueule cassée ne fut ni

⁹⁴ *Ibid.*, p.26.

⁹⁵ BIERNOFF, Suzannah, « Flesh Poems: Henry Tonks and the Arts of Surgery » in *Visual Culture in Britain*, vol. 11, Issue 1, 2010, p.25, URL : <https://doi.org/10.1080/14714780903509979>

⁹⁶ GERVEREAU, Laurent, et al. (dir.), *op. cit.*, p.173.

victimisée, ni héroïsée, ni humanisée.⁹⁷ Parce que l'objectif de la photographie n'était pas d'immortaliser un homme mais sa blessure, parce que le médecin photographiait un objet vivant plus qu'un être vivant, parce que son utilisation était purement médicale, la portée de ces images est exceptionnelle dans l'histoire de la représentation des soldats défigurés. Pour le spectateur d'aujourd'hui, ces images sont devenues un moyen direct de confronter la mutilation. Parce que les cadrages sont systématiques, toujours en gros plan, parce qu'on n'y distingue qu'un visage coupé du reste du corps, parce qu'il n'y avait pas de volonté d'interprétation du réel par un photographe, ces images sont, en quelque sorte, capables de parler d'elles-mêmes (en revanche, lorsqu'elles sont accompagnées de légendes, la Gueule cassée devient souvent une victime). Parce que objectivé, parce que passant par une médiation presque directe, le sujet immortalisé semble plus à même de confronter le spectateur, de le *regarder*.

Cette confrontation, cependant, a mis longtemps à apparaître. La deuxième partie de ce travail va tenter de démontrer comment cette confrontation a évolué, et surtout, où elle commence. Pour cela, il nous faut s'intéresser à un corpus de photographies qui a bouleversé notre histoire du visuel et qui est, sans doute, la première étape vers notre capacité à affronter le regard de la Gueule cassée.

⁹⁷ Il faut, cependant, ajouter que les Gueules cassées, à la fin du conflit, furent considérés comme de véritables héros, surtout en France. Parade lors du défilé du 14 juillet 1919, création d'une loterie afin d'accueillir les dons des Français, la nation démontre son soutien, valorise la mutilation. La douleur associée à cette dernière, en revanche, restera toujours absente et le phénomène d'héroïsation de la Gueule cassée finira par s'estomper, faisant tomber ces hommes mutilés dans l'oubli. (DELAPORTE, Sophie, « Le corps et la parole des mutilés de la Grande Guerre » dans *Guerres mondiales et conflits contemporains*, 2002, vol. 1, no. 205, pp.5-14, URL : <https://doi.org/10.3917/gmcc.205.0005>)

II. Les images de la libération des camps de concentration en 1945

L'évocation des images des camps de concentration dans un travail qui s'intéresse aux photographies des Gueules cassées peut sembler paradoxale. En réalité, si le lien commun n'est a priori pas évident, il existe un point de *contact* entre ces deux corpus d'images. Ce point de connexion est important, car il permet de comprendre le changement de paradigme dans l'histoire du visuel. Les images concentrationnaires sont capables de participer à la réponse à cette question : pourquoi les photographies des Gueules cassées nous *regardent-elles* ?

Cette hypothèse m'est apparue après la lecture de nombreux ouvrages et articles. Peu importe qu'ils évoquent l'histoire du visuel, l'histoire du regard, l'histoire du corps, l'histoire de la photographie de guerre : le sujet des images concentrationnaires revient systématiquement. L'année 1945 semblait être synonyme de rupture, du moins en termes esthétiques et visuels. Il m'a alors semblé intéressant, presque évident, de faire parler les deux corpus d'images dans un même travail. Dans cette deuxième partie du présent mémoire, nous allons évoquer la production, la diffusion et la réception des images réalisées à l'ouverture des camps en 1945. L'impact créé est sans précédent : un véritable choc a lieu. C'est ce choc qui serait à la base de notre manière d'appréhender et visualiser des images aujourd'hui, et en corrélation, celles des Gueules cassées.

1. Production, diffusion et réception des images concentrationnaires

Afin de mieux comprendre l'impact produit par les images prises lors de la libération des camps de concentration en 1945, il est important de situer le regard du spectateur vis-à-vis de la représentation de la mort en masse avant la fin de la Seconde Guerre. Comme nous l'avons évoqué dans la partie précédente, la mort est bien présente dans les images de guerre. Elle apparaît pleinement à partir de la Première Guerre, mais cependant, elle reste toujours individualisée et anonyme. La mort est systématiquement représentée à travers l'uniforme du soldat, ami ou ennemi. Les civils sont majoritairement invisibles dans ces images. Leur sort est traduit par l'abondante apparition de ruines dans les images du conflit, par exemple.

Une nouvelle étape est franchie vingt ans plus tard, lors de la guerre d'Espagne (1936 - 1939). Pour la première fois, des images de cadavres d'enfants sont produites et diffusées⁹⁸, en photographie, mais aussi en film. Cette diffusion est possible grâce, entre autres, au statut du photographe de guerre, qui émerge réellement pendant le conflit espagnol. Cette guerre va aussi redéfinir « le rôle et la portée [des] médias et en propulsant le photo-journalisme dans l'ère moderne⁹⁹ ». Le conflit est couvert par la presse comme jamais auparavant. Des dizaines de reporters, Espagnols ou étrangers, sont sur place. Ils tentent de s'approcher au plus près des combats, quitte à se retrouver au milieu des tirs. La violence des combats et les conséquences vécues par les civils choquent profondément l'opinion, mais sans pour autant stopper net les combats. Des images de camps de concentration apparaissent aussi. Contrairement aux images des camps capturées en Allemagne et en Pologne en 1945, comme nous le verrons, elles n'ont aucun intérêt pour le lecteur ou spectateur s'il ne prend pas parti pour les Franquistes ou Républicains. En effet, les photographies de prisonniers « étaient destinées par avance à un public particulier qui soutenait leur lutte politique¹⁰⁰ ». De plus, si certaines images provoquent l'émotion, il semble « [qu'elles] ne furent pas étudiées et ne se gravèrent pas dans la conscience des hommes comme des photos transmettant un message sur une forme d'atrocité¹⁰¹ ». Les horreurs représentées à l'image semblaient donc marginales, voire « normales » pour l'opinion générale. Ainsi, si visuellement les images prises lors de la guerre d'Espagne marquent une nouvelle étape dans l'histoire de notre regard, « elles n'avaient, en tout cas, jamais été montrées avec la même débauche de moyens médiatiques qu'à l'ouverture des camps [en 1945]¹⁰² ».

⁹⁸ GERVEREAU, Laurent, et al. (dir.), *Voir/Ne pas voir la guerre. Histoire des représentations photographiques de la guerre*, Paris, Somogy, 2001, p.280.

⁹⁹ *Ibid.*, p.85.

¹⁰⁰ KOZLOVSKY-GOLAN, Yvonne, « L'image visuelle de la Shoah et les procès de Nuremberg. Le film *Les Camps de concentration nazis* et son impact » dans *Revue d'Histoire de la Shoah*, vol. 195, no. 2, 2011, p.86, URL : <https://doi.org/10.3917/rhsho.195.0061>

¹⁰¹ *Ibid.*, p.85.

¹⁰² CHÉROUX, Clément, « L'Épiphanie négative » : Production, diffusion et réception des photographies à la libération des camps » dans *Mémoire des camps, Photographies des camps de concentration et d'extermination nazis (1933-1999)*, Paris, Marval, 2001, p.127. https://ulis-buecherecke.ch/pdf_neben_dem_krieg/memoires_des_camps.pdf

1.1. Production des images¹⁰³

En juillet 1944, l'Armée rouge fait la première découverte des camps de concentration en Pologne. Quelques images sont capturées. Presque aucune ne sera diffusée en URSS. Certaines photographies, en revanche, font le voyage jusqu'à l'ouest de l'Europe. À ce moment-là, le continent n'en est qu'au début de sa libération, les Alliés ayant fraîchement débarqués en Normandie. Cela peut expliquer le fait que « la découverte de ces premiers camps [...] n'aura guère de retentissement auprès du grand public¹⁰⁴ ». Les populations sont encore trop préoccupées par leur propre sort. Ce défaut d'informations peut être aussi expliqué par l'origine des premières images des camps, provenant de l'Armée rouge. Elles sont difficiles à obtenir, mais surtout, « il semble bien qu'une certaine prudence, voire une véritable censure ait freiné la divulgation de ces informations¹⁰⁵ ». Cette censure, nous le verrons, continuera à fortement sévir jusqu'en avril 1945.

L'année 1945 est importante pour les Alliés sur le front Ouest, car elle est signifiante en terme de découvertes de camps de concentration et d'extermination. La production, la diffusion et la réception des images capturées pendant cette période sont longuement décrites par Clément Chéroux dans le livre *Mémoire des camps, Photographies des camps de concentration et d'extermination nazis (1933-1999)*¹⁰⁶. Les premières libérations ont lieu, d'après l'auteur, en France, dès le mois de janvier. Les images sont diffusées dès février, mais de manière disparate. À ce moment-là, il semble que personne ne soit encore prêt à reconnaître la réalité des camps. En avril 1945, le changement est radical, soudain. Les Alliés viennent de découvrir le camp d'Ohrdruf. Pour la première fois, les militaires libèrent un lieu où les exécutions sont récentes. Les corps jonchent encore le sol et les baraques. Auparavant, les camps libérés étaient tous vides. Eisenhower et Patton effectuent une visite officielle. Le choc est complet. Des rumeurs circulaient sur l'existence de ces camps et tous comprennent à peine

¹⁰³ Il est important de noter ici que cette partie du travail ne se concentrera que sur un corpus d'images réalisées entre avril et mai 1945. Des photographies des camps encore en fonctionnement ont émergé plusieurs années après la fin de la guerre. Leur impact esthétique a donc été très différent (nous verrons pourquoi) et elles ne feront donc pas l'objet de mon étude.

¹⁰⁴ Clément Chéroux, *op. cit.*, p.103.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p.104.

¹⁰⁶ *Ibid.*, pp.103-127.

la réalité offerte devant leurs yeux. Eisenhower prend alors une décision. Car un sentiment commun se fait sentir par tous ceux présents sur place : il y a une véritable urgence à enregistrer la réalité qui se déroule devant leurs yeux, il faut la révéler à tout prix.¹⁰⁷ Cette décision est immédiate : « Face à de telles horreurs toute censure tacite ou officielle doit sauter, le monde entier doit savoir et pour cela la presse doit retransmettre l'information au plus vite.¹⁰⁸ » Cet instant est le début d'une nouvelle ère du visuel, d'un nouveau chapitre pour l'histoire du regard et du corps. Eisenhower ordonne à tous les photographes et cinéastes présents dans les environs de capturer un maximum d'images. L'ordre est donné sans un seul doute quant au bien-fondé de l'action. Surtout, le choix d'immortaliser cette libération sous l'appareil photographique signifie que ce dernier est définitivement devenu un « véritable passage de témoin ». Il est « comme un prolongement du regard direct, un substitut chargé d'exporter au-delà du périmètre du camp et des frontières de l'Allemagne ces visions d'horreur¹⁰⁹ ».

Le but de ces images est de créer un choc, un sentiment fort chez le spectateur ou le lecteur. Comme le décrit Yvonne Kozlovsky-Golan, l'esthétique retrouvée, c'est-à-dire celle de la mort en masse, était un moyen de « stimuler des sentiments (latents et actifs) devant des phénomènes sociaux traumatiques » mais aussi de « décrire et expliquer des faits historiques 'brut' au moyen d'une réflexion photographique originale et d'une représentation figurée de la mort et de la destruction humaine¹¹⁰ ». L'objectif n'était pas d'engager une réflexion sur le parcours des victimes, sur la vie des rescapés, mais bien de pointer du doigt la barbarie nazie. Il fallait convaincre, en particulier la population américaine, de l'existence de ces camps et, surtout, convaincre que ce qu'il s'y déroulait dépassait tout entendement. Une véritable stratégie de communication visuelle est mise en place. Le monde doit voir.

¹⁰⁷ MATARD-BONUCCI, Marie-Anne, « Usages de la photographie par les médias dans la construction de la mémoire de la Shoah » dans *Le temps des médias*, vol. 5, no. 2, 2005, p.13, URL : <https://doi.org/10.3917/tdm.005.0009>

¹⁰⁸ CHÉROUX, Clément, *op. cit.*, p.107.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p.108.

¹¹⁰ KOZLOVSKY-GOLAN, Yvonne, *op. cit.*, pp.82-83

À partir du corpus d'images capturées en 1945, il est possible de dire que deux types de photographes se trouvent sur les lieux. Il y a, d'un côté, les officiels et, de l'autre, la presse. Il est intéressant de remarquer ici que les rescapés ont très rarement réalisé des photographies ou films de la libération des camps. C'est important de le noter, car cela change drastiquement le point de vue donné aux images. Toutes ont été capturées par des personnes qui, jusque-là, n'avaient aucune idée de l'existence des camps, ou du moins de la réalité de la « Solution finale ». Pour beaucoup de photographes, le premier regard jeté aux alentours a eu lieu en même temps que la prise de l'image.¹¹¹

Le statut du photographe va fondamentalement changer la manière de cadrer l'image. Le photographe de presse va avoir tendance à créer des images à sensations. Celui-ci étant soumis à des contraintes d'efficacité, une image doit être lue et comprise rapidement. Mais comment rendre un camp de concentration intelligible quand ce que l'on a sous les yeux dépasse tout entendement ? Les photographes de presse se mettent alors à cadrer les cadavres, seul ou en charniers. Certains corps photographiés sont toujours vivants même si, à l'image, il est difficile de savoir si c'est toujours le cas. C'est une véritable image sensationnelle des camps. Si les tas de cadavres sont capturés par l'appareil de manière à en voir la totalité, les corps isolés sont souvent cadrés en gros plan.¹¹² Il fallait que la réalité des camps transparaisse le plus rapidement possible à l'image. Si le point de vue est trop proche ou trop loin, le lecteur ne comprendra pas ce qu'il voit. Cela explique la prise d'images particulièrement systématique. En avril 1945, de plus, la guerre n'est pas encore finie. Les photographes et cinéastes doivent continuer à suivre les soldats sur le front. Leur présence est très rapide sur les lieux, on parle d'un ou deux jours maximum.¹¹³ Le photographe immortalise et puis repart.

Les images réalisées par les officiels et militaires sont légèrement différentes, particulièrement en terme de sujets photographiés. Leurs images, en effet, ne sont pas « destinées à la

¹¹¹ Quelques photographes sur place, comme Lee Miller présente à Buchenwald, ont même rapporté se cacher délibérément derrière leur appareil photographique afin de ne pas regarder directement la réalité qui se jouait devant eux.

¹¹² CHÉROUX, Clément, *op. cit.*, p.108.

¹¹³ MATARD-BONUCCI, Marie-Anne, *op. cit.*, p.15.

consommation immédiate. Elles ont davantage la charge de fixer la trace durable des évènements [en vue du Procès de Nuremberg]¹¹⁴ ». C'est le début de la preuve par l'image. Toute image prise doit permettre d'accuser l'Allemagne de ses crimes. Aucune ne doit permettre de douter de leurs actes. Pour cela, les photographes militaires vont cadrer les cadavres en présence de soldats, amis ou ennemis. Ainsi composée, l'image confronte la *victime* à ses *bourreaux*, sous le regard de *témoins*.¹¹⁵ En plus de photographier les corps, morts ou encore vivants, on retrouve dans le corpus d'images officielles des visites ou le travail effectué par l'armée. Même si le champ d'investigation est plus large, si les images officielles sont plus complexes et engagent plus de réflexions, aucune ne met en évidence la souffrance vécue par les rescapés. Seule la barbarie nazie apparaît à l'image.

1.2. Diffusion des images

Cette preuve par l'image, Marie-Anne Matard-Bonucci l'appelle « la pédagogie de l'horreur¹¹⁶ ». Cette volonté pédagogique donnée à l'image sera la raison même de sa diffusion. Il s'agit, tout d'abord, de témoigner de la libération des camps, mais surtout, de sensibiliser, accuser et dénoncer la « Solution finale ». Cette pédagogie par l'horreur signifie aussi qu'il faut capturer un maximum d'images, sans règles précises, il faut « montrer, abondamment, sans précaution ni réflexion, comme si [les images] se suffisaient à elles-mêmes¹¹⁷ ». La composition de l'image en est donc impactée, car il s'agit d'une « pratique de construction du réel [par l'image photographique] et de mise en situation¹¹⁸ ». On fait poser les rescapés devant les fours crématoires, on fait poser les soldats devant les charniers. Cette mise en situation demande aussi de bouger certains éléments, y compris des cadavres afin que l'image « raconte » plus efficacement les camps. Quoi qu'il en coûte, il faut que le lecteur ou

¹¹⁴ CHÉROUX, Clément, *op. cit.*, p.108.

¹¹⁵ *Ibid.*, p.114.

¹¹⁶ MATARD-BONUCCI, Marie-Anne, « La pédagogie de l'horreur » dans *La Libération des camps et le retour des déportés : l'histoire en souffrance*, Bruxelles, Éd. Complexe, 1995, pp. 61-73.

¹¹⁷ CHÉROUX, Clément, *op. cit.*, p.9.

¹¹⁸ MATARD-BONUCCI, Marie-Anne, « Usages de la photographie par les médias dans la construction de la mémoire de la Shoah », p.15.

spectateur « y trouve des indices sur le degré de culpabilité du peuple allemand¹¹⁹ ». Surtout, ce qui va motiver Eisenhower à ordonner la production et la diffusion de ces images, c'est le doute que les populations portent à l'encontre des camps. La pédagogie de l'horreur, c'est donc aussi « un moyen de prévenir le scepticisme¹²⁰, la perplexité, le doute et la mauvaise foi devant le constat de l'horreur¹²¹ ». Aucune image ou presque n'est confinée, toutes sont produites pour être vues, pour créer un choc.¹²² Si la diffusion de ces images est motivée par une « campagne de rééducation et de dénazification¹²³ », elle est aussi un excellent moyen de justifier la guerre, en particulier auprès de l'opinion américaine. L'image « devait constituer la justification ultime de la participation des États-Unis au conflit¹²⁴ ».

La diffusion des images va se faire en deux temps. Entre avril et mai 1945, on note dans la presse une hausse exponentielle en matière d'articles sur la libération des systèmes concentrationnaires. La diffusion de ces images se fait alors principalement via la photographie. Quelques mois plus tard, en novembre 1945, lorsque le procès de Nuremberg débute, la diffusion continuera majoritairement par l'image filmée. « Comme si au meurtre de masse ne pouvait répondre qu'une diffusion de masse¹²⁵ », elle a lieu autant dans la rue que dans la presse, en particulier en Allemagne. Alors que la guerre n'est pas encore finie, les Alliés veulent déjà « apprendre une leçon » aux Allemands. Pour cela, ils placardent les images concentrationnaires sur les murs, distribuent de petits fascicules à la population et monopolisent la presse afin de s'assurer qu'un maximum d'images soient diffusées.¹²⁶

Dans le reste du monde, en particulier en Europe de l'Ouest et en Amérique du Nord, « les équipes éditoriales comprirent qu'il était encore plus ambigu de dissimuler les images du

¹¹⁹ *Id.*, « La pédagogie de l'horreur », p.65.

¹²⁰ Marie-Anne Matard-Bonucci pointe le fait que la stratégie de communication visait à informer le monde, mais surtout l'opinion américaine. Cette dernière, en effet, doute encore largement de la réalité des camps, même lorsque les premiers témoignages ont commencé à circuler en janvier et février 1945.

¹²¹ *Id.*, « Usages de la photographie par les médias dans la construction de la mémoire de la Shoah », p.16.

¹²² CHÉROUX, Clément, *op. cit.*, p.117.

¹²³ *Ibid.*, p.122.

¹²⁴ MATARD-BONUCCI, Marie-Anne, « La pédagogie de l'horreur », p.62.

¹²⁵ ABOUT, Ilsen, CHÉROUX, Clément, *op. cit.*

¹²⁶ CHÉROUX, Clément, *op. cit.*, pp.117-118.

crime que de risquer de choquer le lectorat¹²⁷ ». Paradoxalement, les images revenant d'Allemagne et de Pologne sont si choquantes qu'il semble impossible de ne pas les diffuser. Elles dépassent un tel entendement qu'elles abattent tout ce qui a été construit pour forger un nouveau regard. La censure saute donc au profit d'une nouvelle donne : la politique de la mémoire. Cela permet ainsi une diffusion extraordinaire des images des camps entre avril et mai 1945. Des expositions sont également organisées en Europe et aux États-Unis.¹²⁸

Si un lâcher-prise de la censure apparaît en avril 1945, les images concentrationnaires devaient tout de même passer par trois filtres de censure : militaire, politique et éditoriale.¹²⁹ D'un point de vue militaire, la censure fonctionnait lorsque la « pédagogie de l'horreur » n'était pas assez convaincante, lorsque l'image ne « disait » pas assez de la barbarie nazie. D'un point de vue politique, le gouvernement français, par exemple, a imposé au départ une censure forte pour deux raisons. Il redoutait les représailles de la part des Allemands et, surtout, le gouvernement ne voulait pas effrayer les familles qui attendaient le retour d'un proche, toujours enfermé dans un camp. Le pays était déjà fortement déséquilibré et des images choquantes pouvaient encore plus nuire à l'unité du pays. Enfin, pour la presse, comme nous l'avons vu, la question d'éthique qui entourait les images finira par être abandonnée. L'horreur ne doit plus être masquée, peu importe le choc provoqué.

Si l'existence des camps et de la réalité de la « Solution finale » sont transmises d'abord par photographie, ce sont les images filmées et diffusées au procès de Nuremberg qui vont, d'après Yvonne Kozlovsky-Golan, « définitivement sceller l'impact visuel des images concentrationnaires¹³⁰ ». Parce qu'elles étaient des preuves, l'image est acceptée comme un accès direct à la réalité, impossible à renier ou à interroger. De plus, « pour les Américains, le film était un type de témoignage rare et solide, ayant autant de valeur que la mémoire humaine qui évolue volontiers avec le temps¹³¹ ». Ensemble, film et photographie vont

¹²⁷ *Ibid.*, p.109.

¹²⁸ Clément Chéroux, *op. cit.*, p.119.

¹²⁹ LYNCH, Edouard, MATARD-BONUCCI, Marie-Anne (dir.), *La Libération des camps et le retour des déportés : l'histoire en souffrance*, Bruxelles, Éd. Complexe, 1995, p.163.

¹³⁰ KOZLOVSKY-GOLAN, Yvonne, *op. cit.*

¹³¹ *Ibid.*, p.72.

permettre de « traduire une réflexion ou un épisode éphémère du passé en un concept existentiel, pour lui conférer d'emblée une forme et une signification concrètes¹³² ».

1.3. Réception des images

La réception des images auprès du public en 1945 est, aujourd'hui, assez interpellante. Lors de leur diffusion massive entre avril et mai, les lecteurs « croient » aux camps, mais doutent du « degré de gravité des atrocités commises¹³³ ». Ce scepticisme vis-à-vis de l'image peut être expliqué dès la Première Guerre. Pendant le conflit, en effet, la presse avait abondamment relayé des histoires de crimes commis par les Allemands, notamment auprès des femmes et enfants. Une psychose s'était installée avant que ces informations ne soient démenties. « Depuis lors, les populations civiles avaient donc pris l'habitude de juger avec circonspection ces 'informations' que les conflits transformaient si facilement en propagande.¹³⁴ » Clément Chéroux ajoute également qu'une utilisation abusive de photographies de « charniers, de corps mutilés ou martyrisés qui servaient à la propagande la plus engagée, qu'elle soit belliciste (condamner les crimes de l'ennemi) ou pacifiste (dénoncer les méfaits de la guerre) » a fini par créer une véritable méfiance envers les images. Surtout, une méfiance vis-à-vis du corps martyrisé et immortalisé par la photographie s'est installée dans les décennies qui ont suivi la guerre 14-18.

Chéroux décrit aussi la production, diffusion et réception des images concentrationnaires comme un « véritable seuil, au sens où ce terme définit à la fois le lieu d'un passage et la position la plus basse de ce passage¹³⁵ ». Jamais la mort n'avait été montrée en masse. Depuis l'apparition de la photographie sur les conflits, l'appareil avait toujours montré la mort comme une individualité. « Le printemps 1945 correspond en somme à l'invention tragique d'une 'photogénie' du charnier.¹³⁶ » Si l'ampleur de l'horreur a provoqué une profonde

¹³² *Ibid.*, p.70.

¹³³ Clément Chéroux, *op. cit.*, p.122.

¹³⁴ *Ibid.*, p.123.

¹³⁵ *Ibid.*, p.126.

¹³⁶ *Ibid.*, p.127.

rupture auprès du lecteur et spectateur en ce milieu des années 1940, la diffusion massive des images y a également pleinement participé.

À l'évocation et à la découverte de ces images, beaucoup disent vivre l'expérience d'un « avant » et d'un « après ». C'est le cas de Susan Sontag qui explique le moment où elle met la main sur des photographies de camps à l'âge de douze ans.¹³⁷ Elle dit : « Quelque chose s'est brisé. Une limite avait été atteinte, et qui n'était pas seulement celle de l'horreur ; je me sentis irrémédiablement endeuillée, blessée. » Clément Chéroux explique que le regardeur de 1945 « franchissait, en somme, trois seuils à la fois : il regardait les photographies les plus immondes qui aient jamais été produites et diffusées, tandis que son intime conviction le persuadait que ce qu'il voyait avait réellement existé¹³⁸ ». Pour le spectateur, pour le lecteur, il semblait dès lors que l'Histoire ne pouvait plus être perçue comme une continuité.¹³⁹

Cet « avant-après » est provoqué par un puissant choc émotionnel, provoquant un point de non-retour, une perte complète de l'innocence, que ce soit pour les bourreaux, les victimes ou les témoins.¹⁴⁰ Ce choc, que l'on pourrait qualifier d'abord d'esthétique, va entraîner la naissance d'« un univers culturel défini par la production et la diffusion d'images frappantes d'une extrême violence¹⁴¹ ». Yvonne Kozlovsky-Golan est l'une des premières à avoir interrogé l'impact visuel des images réalisées à la libération des camps de concentration. Ces images sont, en effet, principalement étudiées sous le point de vue de la mémoire, de l'Histoire. D'après l'auteur¹⁴², professeure à l'Université d'Haïfa en Israël, le spectateur qui visualise ces photographies et films parvient à vivre la douleur des rescapés. Il parvient à se projeter à la place du survivant, provoquant une douleur qui est percevable ou supposée suivant l'individu. À la vue des atrocités commises, l'homme expérimente automatiquement la souffrance. Et l'horreur visualisée est telle qu'il est impossible d'être insensible aux images, l'horreur est telle que l'homme se projette involontairement dans le corps du rescapé.

¹³⁷ SONTAG, Susan, *Sur la photographie*, Paris, Christian Bourgois, 1993, pp.33-35.

¹³⁸ Clément Chéroux, *op. cit.*, p.127.

¹³⁹ *Ibid.*

¹⁴⁰ KOZLOVSKY-GOLAN, Yvonne, *op. cit.*, p.87.

¹⁴¹ *Ibid.*, p.78.

¹⁴² *Ibid.*, p.95.

La « pédagogie de l'horreur », ordonnée par Eisenhower, a fonctionné. Si elle n'engage pas une réflexion particulière chez l'individu, elle provoque un choc esthétique, visuel sans précédent.

Ce choc, néanmoins, fut de courte durée. Tout d'abord, si le spectateur des images parvient à ressentir la douleur du rescapé, Yvonne Kozlovsky-Golan note que les photographies et films transforment aussi « les camps en un monde différent dont les règles, les mœurs et les habitants semblaient étrangement extraterrestres¹⁴³ ». Une distance apparaît, accentuée par l'objet photographique. Si ce dernier permet la visualisation des camps, il n'en reste qu'une copie. Aussi,

une fois le premier choc passé, le spectacle des charniers était tellement insolite et inconcevable que les corps 'si secs et si minces' ne ressemblaient plus à des êtres humains et que 'même en se disant ce sont des êtres humains, on ne parvenait pas à y croire car cela ne s'était jamais produit auparavant et ne pouvait pas se produire'.¹⁴⁴

Finalement, après la guerre, le besoin de reconstruire l'Allemagne rapidement a poussé les autorités à ne plus évoquer les camps de concentration. Les images furent donc archivées et oubliées, plongeant le monde dans une longue période de déni. Ce dernier permet de dire qu'à leur apparition, les images des camps n'étaient que *visibles*, que le choc provoqué à leur vue fut si fort et soudain que les populations ont fini par préférer regarder ailleurs.¹⁴⁵

C'est donc seulement dans le Maintenant que ces images ont fini par devenir *lisibles*. Si elles étaient *visibles* en 1945, le monde a commencé à véritablement les regarder à la fin du millénaire. Les années 1990 sont marquées par un besoin de faire le point, d'affronter ce qui n'avait jamais été affronté. L'auteur et historien James Carroll a réalisé une enquête où il est possible de remarquer une augmentation spectaculaire d'articles concernant la Shoah dans la presse, l'année 1996 étant le pic.¹⁴⁶ Les victimes, dont beaucoup ont vécu dans le silence, commencent à témoigner. Des cinéastes comme Steven Spielberg, Roman Polanski ou

¹⁴³ *Ibid.*, p.97.

¹⁴⁴ LYNCH, Edouard, MATARD-BONUCCI, Marie-Anne (dir.), *op. cit.*, p.88.

¹⁴⁵ CARROLL James, *SHOAH IN THE NEWS : Patterns and Meanings of News. Coverage of the Holocaust*, Cambridge, Joan Shorenstein Center on the Press, Politics and Public Policy, 1997, p.14, URL : https://shorensteincenter.org/wp-content/uploads/2012/03/d27_carroll.pdf

¹⁴⁶ *Ibid.*, p.9.

Roberto Begnini réalisent des films à succès sur l'Holocauste. Ce besoin de repartir de zéro s'est aussi fait ressentir pour d'autres périodes de l'Histoire. Car c'est aussi dans les années 1990 que l'histoire des Gueules cassées commence à sortir de l'ombre. Tout commence avec le livre de Sophie Delaporte, publié en 1996 lui aussi. Livre qui finira par inspirer de nombreux films réalisés au début du nouveau millénaire. Pour qu'une lisibilité des images des camps apparaisse dans les années 1990 (soit dans le Maintenant), il a donc fallu une rupture, une déchirure dans l'Autrefois, possible, dans ce cas-ci, grâce à la production, diffusion et réception de photographies au printemps 1945.

2. La déshumanisation de l'individu et son immortalisation par la photographie

Une nuance est apportée concernant la conclusion du dernier chapitre. Si les images deviennent regardantes avec le temps, si les images finissent par devenir *lisibles* dans le Maintenant, elles le sont, d'une certaine manière, déjà à leur production. Tout est une question de *voir*. Ainsi, s'il a fallu attendre les années 1990 pour que le travail de mémoire se mette en place, une « prise de conscience émotionnelle¹⁴⁷ » avait déjà pris place en 1945. L'espace d'un bref instant, d'une puissance extraordinaire, les images des camps ont *regardé* le monde. C'est précisément cet instant qui provoque la rupture, la déchirure. Le choc ressenti fut, en quelque sorte, une affaire du *visible* mais aussi du *lisible* : « J'ai vu et j'ai compris la portée de ces images. » Rapidement, cependant, les populations se sont terrées dans un déni global. Comme l'explique Susan Sontag, « le choc produit par les images d'atrocités s'atténue quand on les a vues plusieurs fois [...] »¹⁴⁸. La prise de conscience émotionnelle s'est donc déplacée de la conscience à l'inconscient. Mais elle est restée. Elle a provoqué ce que Sontag nomme « l'épiphanie négative ». Ce qu'elle qualifie comme un avant-après est une révélation qui laisse des traces, qui reste.¹⁴⁹

¹⁴⁷ MATARD-BONUCCI, Marie-Anne, « Usages de la photographie par les médias dans la construction de la mémoire de la Shoah », p.23.

¹⁴⁸ SONTAG, Susan, *Sur la photographie*, Paris, Christian Bourgois, 1993, p.34.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p.33.

2.1. L'appareil photographique ou l'objet-révélateur

Cette « épiphanie négative » qui prend place en 1945 est possible, tout d'abord, grâce à l'appareil photographique. La photographie, ou l'image, est la « preuve irrécusable qu'un événement donné s'est bien produit¹⁵⁰ ». Impossible de le réfuter. La campagne de « pédagogie de l'horreur », en cela, a porté ses fruits. Si elle prendra fin la même année que sa conception, son impact est sans précédent. Pour les spectateurs et lecteurs, il est sans nul doute que *la chose a été là*.¹⁵¹ Si l'appareil immortalise quelque chose qui *a été là*, comment croire possible quelque chose qui n'a jamais été *vu* jusque-là ? Comment croire quelque chose que beaucoup n'auraient jamais imaginé ? Ici réside l'autre grande force de l'appareil photographique : son « immense capacité à rapprocher de l'expérience subjective des risques éloignés de notre expérience quotidienne ». Selon Hélène Joffe, ce rapprochement « facilite l'identification à leur contenu¹⁵² ». Les qualités d'authenticité de la photographie font que le « spectateur en accepte l'autorité, et en la voyant, croit nécessairement qu'il aurait vu cette scène ou cet objet exactement de la même façon s'il avait été là¹⁵³ ». Impensable mais pas impossible. Irregardable mais pourtant *là*. Détourner son regard est possible mais *l'éclat du réel*¹⁵⁴ perçu a définitivement laissé son empreinte.

Ainsi, grâce à l'appareil, apparaît « un point de *contact* possible, médium photographique aidant, entre *l'image* et le *réel*¹⁵⁵ ». Ce point de *contact*, c'est aussi celui du référent photographié et de son spectateur. Le terme « point » est important à approfondir, car il souligne le caractère bref et immédiat de cet instant, de cet éclair du réel. C'est lui qui permet ce premier moment de rencontre, de touché, entre le regardant et le regardé. Concernant le réel immortalisé, l'appareil photographique a été utilisé pour *faire voir* les camps. C'est

¹⁵⁰ *Ibid.*, p.18.

¹⁵¹ BARTHES, Roland, *La Chambre claire*, Paris, Éd. du Seuil, 1980, p.120.

¹⁵² JOFFE, Hélène, « Le pouvoir de l'image : persuasion, émotion et identification » dans *Diogène*, vol. 217, no. 1, 2007, pp.102-115, URL : <https://doi.org/10.3917/dio.217.0102>

¹⁵³ AUMONT Jacques, *Du visage au cinéma*, Paris, Cahier du Cinéma, 1992, p.30.

¹⁵⁴ DIDI-HUBERMAN, Georges, *Images malgré tout*, Paris, Éd. de Minuit, 2004, p.104.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p.98.

justement parce que l'horreur et la souffrance ont su être *présentables*¹⁵⁶ qu'elles sont devenues *visibles* par les populations. D'autres médiums, comme la peinture, le dessin ou l'écriture, sont capables de créer ce point de *contact* mais le caractère bref, instantané, explosif de la photographie lui appartient entièrement. C'est pour cette raison que les autorités décident d'utiliser une caméra lors de la libération des camps. Ils choisissent l'appareil sans hésitation, comme une évidence. Il n'y a que la photo pour rendre *présentable* ce dont ils sont témoins.

Si le point de *contact* signifie que l'image présente un réel, celle-ci reste, aussi et avant tout, un objet. Elle reste une surface lisse, déchirable, jetable, brûlable, possible à faire disparaître. Ce double statut de la photo, entre image et objet, « contribue à l'effet d'étrangeté et à la puissance d'évocation de la photo : elle fait osciller notre regard, qui hésite entre l'objet de papier, à portée de main, ici entre nos doigts, et l'image, là-bas, ailleurs, dans un autre temps¹⁵⁷ ». Cet effet d'étrangeté renforce, sans aucun doute, la « prise de conscience émotionnelle du spectateur ». *L'éclat du réel* décrit par Didi-Huberman n'est donc qu'un contact momentané justement parce que l'objet photographique le permet. Lorsque le spectateur voit les images des camps pour la première fois en 1945, il les *voit*, les *lit*, souvent involontairement, mais, rapidement, il pose et cache ces images, possibilité de l'objet étant, pour ne plus jamais les revoir. Cela explique la possibilité de nier le choc émotionnel ressenti, de le terroriser, profondément.

2.2. Un choc esthétique

Le choc esthétique est donc ressenti dès la diffusion des images. Ce choc, parce que rapidement nié par une grande partie de la population, va être exprimé de manière assez confuse dans les décennies qui suivent la libération des camps. On le retrouve, bien évidemment, dans les formes artistiques. Dans un chapitre dédié à la figuration des camps¹⁵⁸,

¹⁵⁶ *Ibid.*, p.50.

¹⁵⁷ DESMEDT, Daniel, « La photographie, donner du corps au regard » dans *Le Bulletin Freudienne*, no.35-36, Automne 2000, URL ; http://www.association-freudienne.be/pdf/bulletins/36-06Desmedt_35.pdf

¹⁵⁸ GERVEREAU, Laurent. « De l'irreprésentable » dans *Histoire du visuel au XXème siècle*, Paris, Éd. Seuil, 2003, pp.290-322.

Laurent Gervereau explique que le « système concentrationnaire n'a pas vraiment trouvé ses représentations¹⁵⁹ », que la diffusion des images des camps n'a pas entraîné de véritables bouleversements artistiques, ni lancer de nouveaux mouvements. Des artistes ont, certes, été influencés par la vue de ces photographies, que ce soit dans la peinture, avec Picasso et sa toile *Le charnier*, ou à travers l'apparition du théâtre absurde. Gervereau note également que si certains « artistes réagissent [...] par la violence de l'expression », d'autres réagissent aussi « par le retrait, le silence¹⁶⁰ ». L'absence de nouveaux mouvements artistiques directement après la guerre, les réactions très différentes des artistes par rapport aux images des camps, sont peut-être les preuves que la prise de conscience émotionnelle s'est tapie dans l'inconscient. Que le choc esthétique a bien eu lieu mais qu'il fut trop puissant, trop bref pour être exprimé et communiqué en un sens univoque. Preuve, peut-être, que le monde n'était pas encore prêt ou ne voulait pas encore réellement affronter ces images.

« L'épiphanie négative » vécue et définie par Susan Sontag, le philosophe Georges Didi-Huberman la décrit aussi, dans son livre *Images malgré tout*, comme une déchirure.¹⁶¹ L'image des camps est une « image-déchirure ». C'est lorsque « chacun, tout à coup, se sent regardé ». C'est ce « regard du néant sur nous », cet *éclat du réel* qui *fuse* sur le spectateur. On pourrait dire aussi que « l'image-déchirure », ou « l'épiphanie négative », c'est lorsque l'image regarde celui qui finira par détourner son regard. Cet état est typique du rapport entre l'image et son spectateur en 1945. Si le spectateur regarde en premier lieu, c'est qu'il est fasciné par ce qu'il voit. C'est ce moment où la « surface de *méconnaissance* se trouve atteinte par une turbulence, une lame de *connaissance*¹⁶² ». C'est, en quelque sorte, un instant de vérité, un éclair de lucidité qui frappe le regardant de l'image. Cette notion de « frapper » est similaire à la notion donnée par Walter Benjamin lorsqu'il parle des œuvres créées par les Dadaïstes : l'image est alors un projectile.¹⁶³

¹⁵⁹ *Ibid.*, p.291.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p.322.

¹⁶¹ DIDI-HUBERMAN, Georges, *op. cit.*, pp.104-108.

¹⁶² *Ibid.*, p.108.

¹⁶³ BENJAMIN, Walter, *L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*, p.62.

Ce choc esthétique n'est donc pas un choc intellectuel. Cette révélation, comme le souligne Didi-Huberman, ne crée pas un *savoir absolu*. Ce n'est qu'une « *ouverture du savoir* par l'entremise d'un moment de *voir*¹⁶⁴ ». En réalité, l'instant révélateur se vit sans médiation. C'est, à la base, une caractéristique de l'image, elle « est instantanément absorbée sans aucune médiation, car les spectateurs ne sont généralement pas appelés à l'analyser ou à la déconstruire comme c'est le cas quand il s'agit d'un message verbal¹⁶⁵ ». Parce que ce choc esthétique ne crée pas de savoir, il est tout de même possible de dire qu'il est la première étape dans un changement du regard. Il fut le premier pas dans notre capacité à *regarder* les images. Auparavant, elles étaient vues, *visibles*, sans forcément les questionner, les interroger. Cette brève ouverture du savoir est donc bien pionnière dans un changement dans l'histoire des images, du regard, du corps.

2.3. Image attentatoire

Mais que voit le spectateur à l'image ? Que découvre-t-il dans ces photographies et films ? Pour répondre à ces questions, il faut tenter de se mettre à sa place. Imaginer poser ses yeux sur des images que personne n'avait pensé possible. Un spectateur du XXI^e siècle a un regard qui est déjà habitué à une certaine violence dans les images. Si la représentation des camps de concentration continue à choquer aujourd'hui, leur impact est drastiquement différent comparé au spectateur en 1945. Comme nous l'avons vu, avant le milieu des années 1940, la mort en masse à l'image n'existe pas. Pourtant, la mort fut bien présente lors des cinq années précédentes, dans la presse, dans les films, partout. La Deuxième Guerre a offert son lot de douleur et d'horreur aux populations. Mais la souffrance imagée fut toujours sous contrôle, couvert par une justification de la guerre. La souffrance était un mal nécessaire.

Lorsque les premières images de la libération des camps commencent à être diffusées massivement en avril 1945, la souffrance dont sont témoins les spectateurs n'est plus, peut-être pour la première fois, un mal nécessaire. À l'image, le spectateur voit « le crime de la déshumanisation, [c'est-à-dire] l'étiquetage comme des paquets ou le marquage comme des

¹⁶⁴ DIDI-HUBERMAN, Georges, *op. cit.*, p.109.

¹⁶⁵ JOFFE, Hélène, *op. cit.*

animaux de boucherie, la nudité, la promiscuité, la violence, encore plus de privations, encore plus de violences¹⁶⁶ ». C'est une vision du corps comme jamais personne ne l'avait vu. Alors que les photographies et films réalisés par les Alliés ne montrent que la surface du fonctionnement des camps de concentration et d'extermination, on y voit, ou aperçoit, tout de même la volonté de faire disparaître des corps en tant que traces. Le corps du prisonnier n'était plus humain, ni sous-homme, ni animal. Il était devenu un objet, un corps-objet dont la trace même devait disparaître.¹⁶⁷ Primo Levi, en parlant de sa propre survie dans un camp, explique :

Le sentiment de notre existence dépend pour une bonne part du regard que les autres portent sur nous : aussi peut-on qualifier de non humaine l'expérience de qui a vécu des jours où l'homme a été un objet aux yeux de l'homme.¹⁶⁸

C'est exactement cela que le spectateur voit à l'image. Il est témoin, et parvient même à ressentir très brièvement, la transformation d'un homme en objet. Une nouvelle fois, si notre point de vue du XXI^e siècle nous permet de prendre du recul, imaginons un instant que tout cela « éclate » au regard du spectateur. L'image fait alors l'effet d'un attentat sur la personne qui la regarde. Dans son ouvrage *Le regard retourné : aspects du cinéma des premiers temps*, Livio Belloï utilise les concepts d'image-attraction et image attentatoire afin de créer une théorie des premiers films de l'histoire du cinéma :

Si l'image-attraction mise par principe sur une confrontation directe avec son spectateur, dont elle révélerait le regard, elle a le loisir, tout aussi bien, de littéraliser, de radicaliser, en somme, de spéculariser ce rebond en son sein même, sous l'espèce d'une agression portée à l'endroit du sujet spectatorial. C'est de là que naît l'image attentatoire.¹⁶⁹

Si l'image-attraction *appelle* le spectateur, l'image attentatoire *répondrait* à celui-ci. Elle « nous concerne parce qu'[elle] nous regarde et nous regarde parce qu'[elle] nous concerne¹⁷⁰ ». L'image attentatoire, tout comme l'image-attraction, s'apparente ainsi à une interaction, au sens où Erving Goffman la définit comme une « influence réciproque que les partenaires exercent sur leurs actions respectives lorsqu'ils sont en présence physique

¹⁶⁶ COURTINE, Jean-Jacques (dir.), *Histoire du corps : Les mutations du regard. Le XXe siècle*, Paris, Éd. Seuil, 2015, p.331.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p.338.

¹⁶⁸ LEVI, Primo, *Si c'est un homme*, Paris, Pocket, 1988, p.113.

¹⁶⁹ BELLOÏ, Livio, , *op. cit.*, p.87.

¹⁷⁰ *Id.*, « Cinéma des premiers temps » [notes prises lors du cours CINE0033-1], Université de Liège, 2019.

immédiate les uns des autres¹⁷¹ ». Image attentatoire mais aussi image dialectique car « établie sur l'instauration d'un point de contact, d'une zone de friction entre un regard posé face à la représentation et un regard émis depuis son sein¹⁷² ».

Si, à la découverte des images des camps en 1945, un nombre incalculable d'informations et de détails manquent, l'essentiel traverse l'image, le point de *contact* a lieu entre le spectateur et le réel photographié. L'horreur et la douleur des camps transparaissent à l'image, elles frappent, agressent le spectateur, provoquant « un ébranlement des sensibilités¹⁷³ ». La simple figuration de ce processus à travers l'image, morceau de papier de quelques centimètres ou faisceau de lumière flottant sur un bout de tissu, a suffi à changer le regard du spectateur, de l'Homme. L'image est devenue une « image-démonstration¹⁷⁴ ». Elle démontre, pointe du doigt, mais aussi, frappe son spectateur, tel un *tir* qui vise une *cible*.¹⁷⁵ Elle éclate une vérité au grand jour : cette réalité entr'aperçue a bien eu lieu, elle *a été là*.

2.4. Une expérience esthétique ?

Le point de *contact* qui se crée en 1945, le choc esthétique ressenti, pourrait-il s'apparenter à une expérience esthétique ? D'après Christine Servais¹⁷⁶, l'expérience esthétique concerne, tout d'abord, quelque chose de nouveau, d'immédiat, pour lequel il est encore difficile d'utiliser les mots. L'expérience esthétique suppose aussi que l'on subit quelque chose, de manière imprévue. Le sujet va alors subir l'expérience plus qu'il ne la vit. Enfin, c'est une épreuve car quelque chose va remettre en question notre identité de sujet, ça bouleverse nos savoirs. En cela, l'expérience esthétique moderne, comme le dit Walter Benjamin, est liée au choc.¹⁷⁷ C'est un choc précisément parce que l'image devient une forme de projectile. La

¹⁷¹ GOFFMAN, Erving, cité dans : BELLOÏ, Livio, *op. cit.*, p.42.

¹⁷² BELLOÏ, Livio, *op. cit.*, p.76.

¹⁷³ GERVEREAU, Laurent, *op. cit.*, p.320.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p.322

¹⁷⁵ BELLOÏ, Livio, *op. cit.*, p.156.

¹⁷⁶ SERVAIS, Christine, VANDENINDEN Elise, « Médiation esthétique et communication » [notes prises lors du cours COMU0011-1], Université de Liège, octobre 2018.

¹⁷⁷ *Ibid.*

visualisation des images des camps en 1945 serait donc bien une expérience esthétique parce que l'événement se vit surtout par le corps, il n'engage pas encore un processus intellectuel. On parle bien ici d'une prise de conscience émotionnelle. Que l'on soit peu ou profondément choqué par ces photographies, que l'on choisisse de regarder un peu ou longtemps, elles nous disent quelque chose de nous-mêmes.

Toujours selon Christine Servais, l'expérience esthétique, ou le choc esthétique, agit donc comme une rupture, marquant un avant et un après. Cela provoque un changement de point de vue, ça dérange nos habitudes. Une ouverture se crée, le sujet cesse d'exister de manière continue. Sa notion de l'espace-temps s'en retrouve parfois bousculée. L'expérience esthétique, en l'occurrence ici la visualisation des images concentrationnaires, nous pousse à voir les choses avec le regard de quelqu'un d'autre, un regard étranger. Celui du photographe, d'abord, et puis celui du sujet photographié. Ce choc esthétique nous renvoie ainsi à un fond d'humanité commune, qui nous dirait que nous sommes tous similaires. En soi, le choc vécu en 1945 nous rappelle notre condition d'être humain, commune à tous. En même temps, l'expérience esthétique nous rappelle que ce que nous voyons est extérieur et étranger à nous. Ce que nous partageons, c'est d'être partagé. C'est le sentiment d'avoir en commun cette possibilité de ne pas être toujours nous-mêmes, et que l'on peut être l'autre. Pour la première fois à l'image, grâce au médium photographique, il semble que l'homme soit enfin capable d'être touché par l'étrange, par ce qu'il ne comprend pas. C'est le début, peut-être, d'une possibilité d'une norme commune du regard.

Dans les images concentrationnaires, l'expérience esthétique vécue serait possible « grâce » aux nombres de corps, morts ou vivants, photographiés. Dans les images de guerre, on retrouve des cadavres, depuis longtemps. Le spectateur de 1945 y est habitué. Mais, jusque-là, les images de cadavres se mélangeaient à celles de combats, de ruines, de champs de batailles, de soldats, de civils. La vue de cadavre choquait mais était relativement normale. La guerre signifiait toujours la mort. Comment réagir, alors, lorsque des dizaines, des centaines, de photographies se succèdent pour ne montrer que des cadavres, décharnés, brûlés, empilés en tas, qu'ils soient nus ou habillés de la même tenue rayée ? Pour qu'il y ait choc esthétique, le spectateur a dû donc s'identifier aux victimes photographiées. Mais comment exactement ?

Que se passe-t-il dans son esprit ? Pour répondre à cette question, il nous faut converger vers la phénoménologie. Cette dernière rend compte de l'intersubjectivité et du rapport à l'autre.¹⁷⁸ Comme le soutenait Maurice Merleau-Ponty, notre corps est un prolongement du corps d'autrui. Pour le philosophe, la vue du corps d'autrui va entraîner une comparaison avec son propre corps. Nous allons percevoir le corps d'autrui comme nous percevons notre propre corps. Nous allons alors en déduire que l'autre corps est aussi habité par la même conscience que celle qui habite le nôtre. Autrui est alors comme moi et je suis comme autrui. Nous sommes donc des corps communs, des corps sentant. Si nous sommes capables de ressentir et sentir la douleur, l'autre aussi. Si je vois l'autre, l'autre me voit aussi. Je suis sans cesse regardant et regardé, et « dire que le corps est voyant, curieusement, ce n'est pas dire autre chose que : il est visible¹⁷⁹ ».

2.5. La reconnaissance du semblable dans le dissemblable

Si la phénoménologie peut expliquer le rapport à autrui dans le monde réel, lorsque les corps peuvent réellement se toucher, lorsque les corps vivent dans le même espace-temps, comment utiliser ce courant pour expliquer le choc esthétique ressenti avec les images en 1945 ? Comme nous l'avons vu précédemment, l'instant révélateur qui a lieu se vit relativement sans censure, sans cette médiation habituelle, pour le spectateur. C'est une confrontation directe qui prend place. En cela, si l'objet photographique est une barrière à l'identification, le réel photographié, si réaliste, va entraîner la comparaison du corps de soi avec le corps d'autrui. Le médium photographique semble si authentique, si proche, si présent que notre corps se prolonge avec celui de l'autre. Lorsque le spectateur visualise les images en 1945, maintenant que celles-ci sont devenues des preuves que quelque chose *a été là*, il va prolonger son corps dans celui qu'il voit sur le morceau de papier. Le choc esthétique ressenti au milieu des années 1940 est possible parce que l'image est devenue une preuve irréfutable, preuve qui provoque une identification, et donc un prolongement du corps entre le regardant et le regardé.

¹⁷⁸ *Ibid.*

¹⁷⁹ MERLEAU-PONTY, Maurice, *Le Visible et l'Invisible*, Paris, Gallimard, 1979, p.23.

Le spectateur parviendrait donc à s'identifier, à prolonger son corps à travers l'image pour prendre la place du rescapé et du cadavre. C'est peut-être là le climax vécu dans la photographie des camps. S'identifier à un cadavre, à des cadavres, ressentir ce qu'a pu être leurs deniers instants. S'identifier à un mort-vivant, ressentir, brièvement, son corps survivre encore quelques instants. Si l'espace-temps n'est pas le même entre le regardant et le regardé, il le devient, en quelque sorte, grâce à l'objet photographique. Tenir le papier, le rapprocher, l'éloigner, le toucher, permet de finir la création d'un « lien indissoluble de l'image (la production du semblable) et de l'agressivité (la destruction du semblable)¹⁸⁰ ». Didi-Huberman parle d'une confusion telle qu'il faut « 'prendre congé' de tout. De ses pères, de ses repères, de son monde, de sa pensée¹⁸¹ ». Le dissemblable, ce qui n'est plus vivant, ou qui ne semble plus vivant, plus humain, est immortalisé par l'appareil photographique, producteur habituel du réel, du semblable, de l'Autre comme moi. Ce que l'appareil enregistre, c'est « l'élimination de [tout] visage, l'éradication de cette infinitésimale différence qui rend chaque homme unique, pour résorber tous les détenus sous une figure identique¹⁸² ». Pour le spectateur, il est désormais impossible de différencier ce qu'il voit à l'image. L'homme qui n'est plus humain, l'homme qui n'est plus anonyme, pas même animal, mais dissemblable.

Il serait possible d'être encore plus précis sur l'identification particulière qui a lieu en 1945. Si mon corps est capable de se prolonger, via l'esprit, dans celui de l'autre, il reste tout de même un corps étranger. C'est un corps qui est comme moi, mais qui n'est pas le mien. Raison pour laquelle les images des camps « nous demeureront toujours des *images de l'Autre*, déchirantes à ce titre : mais leur étrangeté même demandait que nous les approchions¹⁸³ ». Parce que le corps vu à l'image est comme moi mais n'est pas le mien, il provoque ce que Didi-Huberman cite comme un *effet de déchirure*. Cet effet provoque lui-même une altérité de l'identité propre du spectateur. Parce que le corps regardé est étranger, mais qu'il est aussi comme le mien, l'impression d'étrangeté se projette sur le spectateur, comme un miroir, provoquant un sentiment d'absence. Le sujet regardant « perd un instant

¹⁸⁰ DIDI-HUBERMAN, Georges, *op. cit.*, p.43.

¹⁸¹ *Ibid.* p.47.

¹⁸² LE BRETON, David, *Des visages. Essai d'anthropologie*, Paris, A.M. Métailié, 1992, p.13.

¹⁸³ *Ibid.*, p.113.

toute certitude spatiale et temporelle ». Proust appelle ce moment « la faculté d'assister brusquement à notre propre absence ».¹⁸⁴ Le choc esthétique vécu par le spectateur serait, justement, ce moment d'absence. Le choc esthétique serait créé par la vue du corps d'autrui comme le mien, mais dont le corps est si étranger, si différent, si dissemblable qu'il engage une déchirure, une brève mais intense absence totale de soi.

Le choc esthétique de 1945, c'est la reconnaissance du semblable¹⁸⁵ dans le dissemblable, provoquant une absence de soi. Véritable « épiphanie négative ». C'est une épiphanie parce que, selon la définition du Larousse, c'est « la prise de conscience soudaine et lumineuse d'une nature profonde¹⁸⁶ ». C'est une épiphanie parce que je prends conscience de l'autre, soudainement. Et c'est une épiphanie négative justement parce que c'est dans le dissemblable, dans ce qui ne me ressemble pas, que je reconnais l'autre.

Regardez à quoi [ont été] obligé mes (nos, vos) semblables, regardez à quoi [ont été] réduits mes (nos, vos) semblables. [...] Voilà pourquoi ces photographies nous importent, nous concernent, nous regardent depuis la situation spécifique dont elles témoignent.¹⁸⁷

L'épiphanie négative, c'est donc « engager ce processus de reconnaissance du semblable » à partir du dissemblable, mais à travers le médium photographique. C'est, en soi, « l'effondrement du semblable¹⁸⁸ » à travers l'image. C'est l'image figurant un corps dissemblable, que je prolonge comme le mien, provoquant l'effondrement du Moi, dans un choc.

En cela, les images des camps ont bien provoqué une déchirure. D'après Didi-Huberman, lorsque le *voir* se transforme en *regarder*, lorsque ce que nous voyons nous regarde, une « scission » s'ouvre en nous. Mais si déchirure, si scission il y a eu, c'est qu'un « passage » s'est également ouvert.¹⁸⁹ À partir de 1945, le corps martyrisé figuré dans une image prend une nouvelle signification. Là, où comme nous l'avons dit, un tabou et une méfiance vis-à-vis

¹⁸⁴ *Ibid.*, p.112.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p.200.

¹⁸⁶ « Épiphanie » dans *Le Petit Larousse illustré*, 2016.

¹⁸⁷ DIDI-HUBERMAN, Georges, *op. cit.*, p.200.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p.202.

¹⁸⁹ DIDI-HUBERMAN, Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, p.138 et 183.

du corps blessé et dissemblable représenté à l'image apparaît après la Première Guerre, il est levé, l'espace d'un instant éclair, à la fin de la Deuxième Guerre. À partir du moment où l'image devient une preuve d'un réel, le spectateur se reconnaît, même dans le dissemblable. Ce mécanisme de reconnaissance ou de ré-humanisation est, cependant, redevenu un tabou rapidement, il s'est ainsi tapi dans l'inconscient des populations, a été nié pendant des décennies. Parce que trop puissant, parce que trop déchirant, parce que le présent, rempli de menace de bombe atomique, de guerre froide, prenait trop de place, déjà. Quoi qu'il en soit, cette étape de reconnaissance est le début d'une nouvelle ère dans l'histoire du regard de l'Homme. C'est un premier pas vers la connaissance, vers la *lisibilité* des camps de concentration, qui prendra tout son sens à la fin du millénaire. C'est, avant tout, la première expérience du regardant-regardé à travers la photographie, décisive pour comprendre la suite de ce travail.

3. La transformation du voir en regarder

Lors du dernier chapitre, j'ai tenté de démontrer que la visualisation des images concentrationnaires s'apparentait, entre autres, à une expérience esthétique, où le corps du regardant s'est prolongé, l'espace d'un instant, dans celui du regardé. Si j'ai tenté de prouver comment une prise de conscience émotionnelle a pris place en 1945, le dernier chapitre de cette deuxième partie va tenter de comprendre comment ce choc esthétique a pu fondamentalement changer notre manière de regarder, ou plutôt comment le *voir* s'est transformé en *regarder*.

Cette transformation du *voir* en *regarder* à travers la photographie et le film a eu un effet considérable dans notre manière d'aborder les images. En quelque sorte, un acquis a été donné par le choc provoqué par les images concentrationnaires. Ici ne sera donc pas évoqué l'aspect *lisible* de l'image, qui inclut alors l'aspect intellectuel, la connaissance, ou autrement dit, le travail de mémoire. La volonté de ce chapitre, comme de mon travail dans son ensemble, est de comprendre l'impact visuel sur le long terme provoqué par les images des camps de concentration. Surtout, je tenterai d'en comprendre les conséquences dans notre manière d'appréhender, de *regarder*, les images des Gueules cassées.

3.1. *Voir*

Afin de nourrir une première fois cette hypothèse, j'aimerais revenir sur une théorie de Jacques Lacan, où celui-ci oppose *voir* et *regarder*.¹⁹⁰ Attardons-nous tout d'abord sur la notion de *voir*. Cette dernière a une connotation narcissique, car « voir, c'est se remettre à la conscience qui est obsédée par sa propre place dans le monde¹⁹¹ ». Le regard ici serait impossible car l'individu, lorsqu'il *voit*, prend « connaissance de son existence par une vision extérieure de son corps en tant que lui-même¹⁹² ». Son existence, son corps, lui-même. La vision n'inclut pas l'Autre. La notion de *voir* inclut aussi une idée d'ordre du monde. Tant que l'œil n'inclut pas l'étrangeté de l'Autre, il n'utilise que sa fonction de vision, il ne fait que *voir*¹⁹³. Ainsi, tout reste stable, tout reste en ordre. *Voir* une photographie, c'est alors dire que le regardant ne fait qu'effleurer la surface de l'image, il ne fait que glisser les yeux sur le bout de papier. Le *voir* ne prendrait acte de l'image que dans sa forme d'objet, et non pas dans sa capacité à re-présenter un réel, ou du moins à ne pas l'accepter en tant que tel. Si on « abandonne cette volonté ordonnatrice du monde, présente dans toute attention visuelle un peu soutenue, alors apparaît le regard¹⁹⁴ ».

Au-delà de la notion de vision dans la photographie, il faut aussi la comprendre dans son contexte historique. Selon Daniel Desmedt, avant la Renaissance,

l'œil, par sa capacité à tout saisir à distance, réunissait le monde en une gigantesque matrice et abolissait les frontières. L'homme était à l'image de l'univers, son microcosme intérieur répondait au macrocosme des astres.¹⁹⁵

Comprendre la vision sous le point du narcissisme prend tout son sens. La vision, ce que l'œil *voit*, n'engagerait qu'un point de vue, unique, à partir seulement du « moi-même ». L'œil de

¹⁹⁰ LACAN, Jacques, « Le Séminaire : Livre I » dans *Les Écrits techniques de Freud 1953-1954*, Paris, Seuil, 1998, 448 pages.

¹⁹¹ DELISLE, William, « Il ne suffit que de regarder : éthique et analytique des images d'Auschwitz-Birkenau » [En ligne] dans *Sens public*, 2017, p.11, URL : <https://doi.org/10.7202/1048837ar>

¹⁹² *Ibid.*, p.11.

¹⁹³ MILLER, Jacques-Alain, « La clinique lacanienne » [retranscription du cours], 24 février 1982, URL : <https://jonathanleroy.be/wp-content/uploads/2016/01/1981-1982-Scansions-dans-lenseignement-de-Jacques-Lacan-JA-Miller.pdf>

¹⁹⁴ VINCIGUERRA, R.-P., « Le tableau, le regard et le fantasme » dans *Quarto*, no. 53, hiver 1993-94, p.69.

¹⁹⁵ DESMEDT, Daniel, *op. cit.*

l'homme était l'équivalent de tout ce qui l'entourait. Après la Renaissance, cependant, grâce au perfectionnement de la perspective ou à l'invention de la *camera obscura*¹⁹⁶, l'œil de l'homme est poussé à voir à travers d'autres points de vue. Ainsi, toujours selon Daniel Desmedt, « le monde ne peut plus être vu comme une étendue uniforme, une fois que la place du regard est désignée ». Avec les inventions de la Renaissance, l'étrangeté dans la vision prend place. Cette impression d'étrangeté pousse l'homme à mieux analyser, à mieux comprendre, à réfléchir face à ce qu'il *voit*. Il ne *voit* plus ce qui l'entoure comme Soi, mais comme Autre. Entre les deux, le regard.

Afin de mieux comprendre cette notion de *voir*, et avant d'approfondir la définition du regard, il est intéressant d'utiliser la théorie du stade du miroir, également développée par Lacan. Le stade du miroir, « c'est un phénomène dialectique où je me vois comme l'autre me voit¹⁹⁷ ». Sauf que dans le miroir, celui qui me voit, c'est moi-même, « le regard n'est [donc] pas ce que je vois quand je me regarde dans le miroir, car le miroir me restitue mon œil¹⁹⁸ ». Parce que le regard retourné est le mien, on resterait dans un ordre du monde contrôlé, narcissique, du *voir*. Pour le psychanalyste Jacques-Alain Miller, « la structure de la vision, c'est [...] celle du miroir, celle qui a valeur de méconnaissance¹⁹⁹ ». Méconnaissance car pas de reconnaissance, ou du moins pas de reconnaissance comme celle apportée par l'Autre. Si on déplace cette théorie vers l'image, il est possible de dire que la *vision* d'une photographie ne pourrait pas entraîner de prise de conscience émotionnelle, ou de choc esthétique comme effet de rupture, comme créateur d'une « lame de *connaissance* ». Si l'individu ne fait que *voir* l'image, il ne peut engager un processus de reconnaissance, essentiel pour qu'un regard ait lieu.

¹⁹⁶ HAVELANGE, Carl, STRIVAY Lucienne, « Histoire culturelle du visuel » [notes prises lors du cours MEDC0003-1], Université de Liège, 12 octobre 2020.

¹⁹⁷ MILLER, Jacques-Alain, « Introduction à la lecture du Séminaire *L'angoisse* de Jacques Lacan » dans *La Cause freudienne*, vol. 1, no. 59, 2005, URL : <https://doi.org/10.3917/lcdd.059.0065>

¹⁹⁸ ZENONI, Alfredo, « L'objet regard au cœur des Autres écrits » dans *Quarto*, no. 75, janvier 2002, p.59.

¹⁹⁹ BRIOLE, Guy, « Aperçu. Perception et dialectique du désir » dans *La Cause freudienne*, no. 29, 1995.

3.2. *Regarder*

Regarder signifierait donc qu'en plus de *voir*, quelque chose me *voit* aussi. Et, selon Lacan, un regard n'impliquerait pas forcément deux yeux. Dans son Séminaire²⁰⁰, il explique qu'un regard, ça peut être l'impression que quelqu'un se trouve derrière une porte ou derrière une fenêtre. Il s'inspire ici de la réflexion proposée par Sartre, où ce dernier explique :

Sans doute, ce qui manifeste le plus souvent un regard, c'est la convergence vers moi de deux globes oculaires. Mais il se donnera tout aussi bien à l'occasion d'un froissement de branches, d'un bruit de pas suivi du silence, de l'entrebâillement d'un volet, d'un léger mouvement d'un rideau.²⁰¹

En ce sens, si le regard n'inclut pas forcément deux yeux qui me regardent directement dans un même espace-temps, l'hypothèse proposée ici serait que deux yeux qui me regardent à travers une photographie reste bien un regard. Si la réflexion de Sartre amène l'idée que le regard peut se faire à travers la présence d'une absence, comme c'est le cas lorsqu'un bruit de pas se fait entendre, c'est-à-dire que je suppose que quelqu'un est proche mais je ne le vois pas, mon hypothèse serait que ce regard peut aussi avoir lieu en l'absence d'une présence. L'objet photographique, en cela, est bien la marque d'une absence de quelque chose qui *a été là*.²⁰² De plus, toujours d'après Sartre, le regard, « c'est prendre conscience d'être regardé²⁰³ ». Le regard, en ce sens, serait d'abord un processus psychique, avant d'être une sensation physique. *Regarder* serait un acte cognitif, où « je pense être regardé, j'ai l'impression d'être regardé ».

On serait alors ici dans une conception du regard comme échange, comme relation, entre une présence, absente ou non, et un sujet. Cet échange reste totalement immatériel et insaisissable.²⁰⁴ Le *voir* serait une relation à sens unique, qui ne concerne que le Moi, là où *regarder* implique un échange à deux sens. Tant que le sujet reste accaparé par sa chair, tant

²⁰⁰ LACAN, Jacques, *op. cit.*

²⁰¹ SARTRE, Jean-Paul, « Le regard » dans *L'être et le néant : Essai d'ontologie phénoménologique* [En ligne], Paris, Gallimard, 1943, p.297, URL : http://www.philotextes.info/spip/IMG/pdf/l_etre_et_le_neant.pdf

²⁰² BARTHES, Roland, *op. cit.*, p.177.

²⁰³ SARTRE, Jean-Paul, *op. cit.*, p.298.

²⁰⁴ DESMEDT, Daniel, *op. cit.*

qu'il n'arrive pas à expérimenter l'absence de son propre corps²⁰⁵, il ne fera que *voir*. Le regard ne serait plus seulement une confrontation de quatre globes oculaires, il peut être aussi la réalisation, ou la prise de conscience, que je ne suis pas seul, que quelqu'un d'autre est là ou *a été là*. Cela peut expliquer cette impression d'être regardé par une image, cela peut expliquer le choc esthétique vécu en 1945. Parce que la photographie était devenue une preuve, parce que la photographie est la représentation d'un réel, elle me montre quelque chose qui *a été là*, qui a existé. Inconsciemment, je me reconnais dans le sujet photographié car il est comme moi, car il *a été là*. Tout ce processus entraîne donc la création d'un échange, d'un regard.

Si l'homme comme individu capable de *regarder* s'est développé pendant la Renaissance, ce n'est pas le cas du *regarder* à travers la photographie. L'hypothèse tenue dans ce chapitre s'établit comme suit : à partir de 1945, l'homme ne peut plus se permettre de seulement *voir* une photographie. Jusque-là, *voir* une photo signifiait ordonner le monde selon ses désirs (ou plutôt selon les désirs des éditeurs). Les yeux ne faisaient que glisser sur la surface du papier. Les légendes qui l'accompagnaient étaient, peut-être, un moyen pour le lecteur de ne pas *regarder*. La censure, dont la force n'a fait qu'augmenter à partir de la Première Guerre, montre cet intérêt de calfeutrer le pouvoir de l'image. Sans médiation, l'image est trop authentique, trop dangereuse. Il faut donc la faire passer par différents canaux : censure, légende, montage, découpage, point de vue, composition. Selon Max Kozloff, dans *Le jeu du visage. Le portrait photographique depuis 1900*, ce sont les médias mais aussi les progrès dans le domaine de la psychologie et les événements chaotiques du XX^e siècle qui ont entraîné un changement dans l'histoire du visuel. C'est ainsi que « l'œil scrutateur, distant, sentencieux et grave du XIX^e siècle a fait place au regard impulsif, et fouineur, du XX^e²⁰⁶ ».

À l'œil aurait donc succédé un regard. L'année 1945 semble être le moment de rupture. Si le spectateur ne faisait que *voir* les quelques cadavres couchés sur le ventre dans la photographie de guerre, il semble qu'à partir de 1945, le spectateur est capable de *regarder* un corps martyrisé, vivant ou mort, à travers une image sans filtre, favorisant le renvoi à son propre

²⁰⁵ Comme cité par Proust dans le chapitre précédent.

²⁰⁶ KOZLOFF, Max, *Le jeu du visage. Le portrait photographique depuis 1900*, Paris, Phaidon, 2008, p.8.

corps. Vingt ans auparavant, lorsque les mouvements pacifistes diffusaient les images de corps mutilés du premier conflit mondial, une méfiance s'était installée. Parce que l'homme était incapable de *regarder* ces photographies. La seule *vision* du corps dissemblable, différent du Moi, l'en empêchait. La seule *vision* du corps étranger entraînait un détournement des yeux, et donc de la conscience, empêchant le choc esthétique d'avoir lieu. En 1945, donc, lorsque la censure fut majoritairement levée pour permettre la diffusion des images concentrationnaires, le monde se mit à *regarder* les images. La photographie est alors devenue

un précipité [...] dans la mesure où elle [se mit à flirter] invariablement avec le processus de volupté, de la crainte, des excès, de la transposition individuelle, de la vie à travers le corps de l'autre, du regard sur son propre double qui n'est jamais soi.²⁰⁷

D'où le choc, d'où la révélation, d'où cette impression amère d'un avant et d'un après.

3.3. Regarder pour affronter

Comme cela a été évoqué précédemment, il semble que le regard porté sur les images concentrationnaires en 1945 fût bref. Cet *éclat du réel* provoqué par l'image attentatoire s'estompa pour laisser place, une nouvelle fois, à un simple *voir*. Si des albums sont créés par les autorités²⁰⁸, regroupant un immense corpus d'images des camps, si des premiers témoignages forts émergent comme celui de Primo Levi et son livre *Si c'est un homme*, cette tendance ne dura qu'un temps. Très vite, donc, le monde se détourne des images concentrationnaires, préférant se concentrer sur les problèmes du présent : la bombe atomique, la guerre froide. La période de déni s'apparente donc bien à cette transition, ou ce retour, du *regarder* en *voir*. Si le monde s'émeut de la vie des rescapés, le comportement vis-à-vis de la communauté juive ne change pas.²⁰⁹ Si le sujet des camps revient dans la presse à plusieurs reprises, notamment pour évoquer les procès ou la capture de Nazis, le travail de mémoire est encore loin d'être amorcé, preuve que le choc de 1945 n'a toujours pas été accepté.

²⁰⁷ GERVEREAU, Laurent, « Les icônes ne parlent pas » dans *Les images qui mentent. Histoire du visuel au XXème siècle*, Paris, Éd. Seuil, 2000, p.308.

²⁰⁸ GERVEREAU, Laurent, « De l'irreprésentable », p.299.

²⁰⁹ CARROLL James, *op. cit.*

Si le choc n'a pas été accepté, la rupture a, elle, bien eu lieu. Dans la première de partie de ce travail, il a été démontré que les photographies de guerre ont fait l'objet d'un contrôle toujours plus prononcé, en particulier à partir de la Deuxième Guerre. Si contrôle il y a, la violence présente dans les images n'a fait que s'accroître à partir de 1945. Une banalisation de la violence, ou du moins une accoutumance à celle-ci, prend place. La guerre du Vietnam devient, en cela, le climax de cette violence dans l'image au XX^e siècle. Moins les images sont censurées, plus elles montrent, plus elles semblent nous *regarder*. L'homme, le spectateur, finit même par s'y habituer. Il semble de moins en moins angoissé à l'idée d'affronter ce qui lui est dévoilé. Un travail entier, en parallèle de celui-ci, serait requis pour établir exactement l'influence des images des camps dans l'histoire du visuel. Ce qui est certain, c'est que l'homme fut capable d'affronter pleinement les images de la Shoah dans les années 1990. Selon l'historien américain James Carroll²¹⁰, les signes de cette confrontation apparaissent déjà dans les années 1970, où des productions, comme la mini-série *Holocaust*, sortie en 1978, connaissent un grand succès. Dans les décennies suivantes des créations, comme *Shoah*, réalisée en 1985 par Claude Lanzmann, ou encore *La Liste de Schindler*, sortie en 1993, finissent d'universaliser la prise de paroles et l'intérêt pour cette période de l'histoire. Nouvelle preuve, peut-être, que notre rapport avec les images, photographiques ou filmées, est définitivement passé du *voir* au *regarder*.

Cette partie du travail, en se concentrant sur les images concentrationnaires, a pu nourrir une partie de la problématique, à savoir : pourquoi les visages de soldats mutilés de la Première Guerre semblent-ils nous *regarder* ? Pourquoi ces images nous *regardent-elles* aujourd'hui mais pas hier ? Pour qu'il y ait regard, il faut donc se confronter à une photographie. Cette confrontation a eu lieu, peut-être pour la première fois dans l'histoire de la photo, en 1945, à la libération des camps de concentration. Les productions, diffusions et réceptions massives des images concentrationnaires produisent un choc esthétique, une rupture. Ce que le spectateur expérimente à travers le médium photographique, c'est la reconnaissance du dissemblable, dans lequel il se prolonge, faisant ainsi l'expérience de l'étrangeté, de l'Autre comme Moi mais qui ne me ressemble pas. Cette expérience, si puissante, a ainsi entraîné une rupture, provoquant un passage du *voir* vers le *regarder*. Si les images concentrationnaires nous

²¹⁰ *Ibid.*

regardaient déjà en 1945, c'est seulement à la fin du millénaire que le monde a réussi à « soutenir [ce] regard pour percer le réel et ainsi évoluer comme sujet²¹¹ ». La connaissance, la *lisibilité* de l'événement que fut la Shoah, possible grâce à une universalisation de l'esthétique de la souffrance vécue dans les camps, a donc permis de soutenir le regard, de l'affronter. Ce regard soutenu est d'une importance capitale pour répondre à l'autre question de cette problématique : comment les visages de soldats mutilés de la Première Guerre semblent-ils nous *regarder* ?

III. Gueule cassée regardée, Gueule cassée regardante

En 1916, un politicien français, Justin Godart, décide de créer le musée du Val-de-Grâce dans le but de rassembler tous les objets et documents capables de témoigner du service de santé militaire français.²¹² Au rez-de-chaussée, les moules en plâtre de soldats défigurés sont alignés dans des vitrines. Les employés du musée notent tout de suite que ces moules attirent irrémédiablement l'intérêt des visiteurs, principalement des étudiants en médecine, jugeant leur effet similaire à celui que pourrait avoir une étrange décoration. Cette anecdote met en exergue un élément crucial avant de débiter cette troisième partie : la vue de la défiguration attire, fascine. Encore plus, lorsqu'elle est vue à travers un support inerte, comme le plâtre, le regardant semble plus enclin à confronter la mutilation. Cependant, la qualification d'« étrange décoration » démontre un autre élément important : la défiguration imagée n'est vue que comme une « vision périphérique » ou comme une image « hors-sujet »²¹³. La représentation d'un visage d'un soldat mutilé, que ce soit à travers la photo ou à travers le plâtre, ne semble pas intégrée comme catalyseur de changement. Le spectateur, le visiteur, le regardant en 1916 ne semble pas réellement *regarder* la Gueule cassée et sa mutilation. Nous l'avons vu, il a fallu attendre 1945 avant que le spectateur soit finalement capable de *regarder*, d'affronter, une photographie. En partant de l'hypothèse que le spectateur du XXI^e

²¹¹ DELISLE, William, *op. cit.*

²¹² PICHEL, Beatriz, « Les Gueules Cassées. Photography and the Making of Disfigurement » dans *Journal of War & Culture Studies*, vol. 10, Issue 1, 2016, p.88.

²¹³ GERVEREAU, Laurent, et al. (dir.), *Voir/Ne pas voir la guerre*, p.330.

siècle est lui capable de *regarder* une photographie, comment un échange aurait-il lieu entre lui et le regard de la Gueule cassée ? Quels sont les éléments qui le provoquent ?

1. Le dispositif du portrait photographique

1.1. Ressemblance et détails

Au XIX^e siècle, le portrait photographique est un objet qui rentre dans l'intimité des gens. Il est donc destiné à être vu par très peu d'individus, comme la famille et les amis proches.²¹⁴ Selon Joanna Woodall, citée par Suzannah Biernoff, pionnière dans la visibilité des Gueules cassées, l'utilisation du portrait est motivée

« by the desire to 'overcome separation', to make the absent present, to reconcile image and identity, to defy death » (par le désir de 'combler la séparation', de rendre l'absent présent, de réconcilier image et identité, de défier la mort [traduction libre]).²¹⁵

Aussi, ce qui attire dans le dispositif photographique, c'est la multitude de détails car ces derniers « [assument] en grande partie la représentation des traits distinctifs de l'individu, son identité²¹⁶ ». Aux détails s'ajoute également la ressemblance. Comme l'explique Érika Wicky, le portrait ressemblant va « [restituer] les détails caractéristiques du visage, sans exagération, [en rendant compte] de la façon dont ces détails peuvent s'animer, de l'expression la plus commune du sujet²¹⁷ ». Au début du XX^e siècle, le portrait photographique devient comme une sorte de miroir, reflétant un individu qui me ressemble et auquel je ressemble. Jacques Aumont²¹⁸ va plus loin en expliquant que le portrait photo, c'est à la fois « la ressemblance visuelle (empiriquement constatable par l'oeil) et la ressemblance spirituelle (qui s'éprouve) ».

²¹⁴ MÉLON, Marc-Emmanuel, « Histoire de la photographie » [notes prises lors du cours CINE0008-1], Université de Liège, octobre 2017.

²¹⁵ BIERNOFF, Suzannah, « Flesh Poems: Henry Tonks and the Arts of Surgery » in *Visual Culture in Britain*, vol. 11, Issue 1, 2010, p.39, URL : <https://doi.org/10.1080/14714780903509979>

²¹⁶ WICKY, Érika, « Le portrait photographique : des 'trivialités du visage' à la 'ressemblance intime' dans *Romantisme*, vol. 176, no. 2, 2017, p.38.

²¹⁷ *Ibid.*, p.41.

²¹⁸ AUMONT, Jacques, *op. cit.*, p.27 et p.31.

Toujours d'après Aumont, un portrait réaliste, dont la ressemblance serait absolue, est quelque chose qui vient nous chercher. Cette ressemblance serait la forme la plus violente du *punctum*, terme défini par Roland Barthes. Le portrait photographique est donc aussi une « piqure, [un] petit trou, [une] petite tache, [une] petite coupure — et aussi [un] coup de dés. Le *punctum* d'une photo, c'est ce hasard qui, en elle, *me point* (mais aussi me meurtrit, me poigne)²¹⁹ ». Même lorsque la pratique photographique se démocratise, lorsque l'appareil devient plus facile à transporter et à utiliser, le portrait reste l'apparition d'un Moi idéal. Ce Moi idéal est une apparence, c'est le Moi de l'extérieur, car « il y a une certaine gêne, un certain embarras populaire à appréhender un intérieur perçu comme différent de ce qui est offert en surface au regard des autres, le moi-peau [est le] seul véritable porteur de l'individualité²²⁰ ». Désormais plus subjectif, plus personnel, le portrait en photo participe à la création d'un individu autonome, dont le corps devient profondément solitaire.²²¹ Le sujet photographié devient une singularité, une identité à part entière, mais toujours pris dans un certain conformisme. Quoi qu'il arrive, l'image doit apporter du plaisir et du rêve. Quoi qu'il arrive, le portrait doit être joli et reconnaissable.²²² Quoi qu'il arrive, il doit *ressembler*.

1.2. L'immortalisation idéale et anonyme du visage

Si le corps entier d'un individu apparaît souvent dans les portraits photos, le visage est celui qui apparaît systématiquement. La conception du visage comme vecteur d'identité, comme moyen de communication, est « une valeur propre à la civilisation occidentale et chrétienne²²³ ». Il n'est donc pas universel. En effet, l'homme de la Renaissance fut le « [premier] à reconnaître l'importance sociale de ces fonctions, à les codifier, à en parler, à en donner des raisons et des modèles, bref à en commencer l'histoire²²⁴ ». Ainsi, à la fin du XVIII^e siècle, l'importance accordée au visage a permis de créer un lien direct entre

²¹⁹ BARTHES, Roland, *op. cit.*, p.49.

²²⁰ COURTINE, Jean-Jacques (dir.), *op. cit.*, p.69.

²²¹ *Ibid.*, p.59.

²²² DESMEDT, Daniel, *op. cit.*

²²³ AUMONT, Jacques, *op. cit.*, p.189.

²²⁴ *Ibid.*, p.21.

l'apparence faciale et la personnalité, l'identité.²²⁵ La ressemblance du visage dans le portrait entraîne une identification externe et puis interne, mais aussi une interprétation²²⁶ chez le sujet qui regarde l'image. Ce sont ces identifications extérieures et intérieures qui provoquent la projection et donc l'impression de ressemblance entre sujet regardant et sujet en portrait.

L'arrivée de la photographie au XIX^e siècle va amplifier cette création du visage comme singularité, comme identité. Surtout, c'est la démocratisation de l'appareil, amorcée à la fin du siècle, qui va venir pleinement singulariser le visage, mais aussi l'anonymiser. Si, en apparence, le Moi idéal apparaît à l'image, d'après Jacques Aumont, c'est surtout un « visage générique » qui est créé. Ce dernier « n'appartient plus à un sujet, à peine à un individu mais bien davantage à une classe, un groupe, une catégorie sociale, voire psychologique²²⁷ ». Cette conception du visage générique est à remonter, entre autres, au système anthropométrique, inventé par Alphonse Bertillon vers 1880. Ce système permet de classer les criminels suivant des mesures relevées sur l'ensemble de leurs corps, notamment à travers l'utilisation de la photographie.²²⁸ Le portrait photo est alors pleinement utilisé comme un moyen documentaire²²⁹, anonymisant les visages. Ces derniers, devenus génériques, ne sont pas « forcément frappés d'inhumanité, c'est l'humanité elle-même qui devient suspecte, ou au moins, définie autrement²³⁰ ».

La fin du XIX^e et le début du XX^e siècle sont donc marqués par un point de vue paradoxal sur le visage. En apparence, le visage photographié permet de participer à la création d'une identité, d'un Moi idéal. En réalité, ce Moi est si conformiste qu'il ne peut être singulier. Le visage devient ainsi identique, non pas au sujet, mais à une définition précise, similaire pour tout individu vivant dans la même société. Comme l'explique Jacques Aumont, le visage

²²⁵ CHAMBERS, Emma, « Fragmented Identities: Reading Subjectivity in Henry Tonks' Surgical Portraits » in *Art History*, vol. 32, no. 3, 2009, p.591, URL : <https://doi.org/10.1111/j.1467-8365.2009.00684.x>

²²⁶ HELMERS, Marguerite, « Iconic images of wounded soldiers by Henry Tonks » in *Journal of War and Culture Studies*, 2013, vol. 3, no. 2, p.194, URL : https://doi.org/10.1386/jwcs.3.2.181_1

²²⁷ AUMONT, Jacques, *op. cit.*, p.186.

²²⁸ SANCHEZ, Jean-Lucien. « Alphonse Bertillon et la méthode anthropométrique » dans *Sens-Dessous*, vol. 10, no. 1, 2012, pp. 64-74.

²²⁹ AUMONT, Jacques, *op. cit.*, p.185.

²³⁰ *Ibid.*, p.186.

« n'est plus la fenêtre de l'âme, mais une affiche, un slogan, une étiquette, un *badge*²³¹ ». Le lien entre individu et visage est définitivement rompu.

C'est le temps qui nous a permis de mettre à jour cette conception générique du visage. Il est donc important de mettre l'accent sur ce Moi idéal qui apparaît dans un portrait photographique au début du XX^e siècle. C'est cette caractéristique qui nous intéresse afin de répondre à la problématique de ce travail. Car c'est ce Moi idéal qui explique, entre autres, la volonté de cacher les portraits des Gueules cassées, mais aussi la difficulté de les *voir*, et encore plus de les *regarder*. Si la photographie doit montrer quelqu'un qui me ressemble, si le portrait agit comme un miroir, comment puis-je trouver un semblable dans un visage défiguré ? Ainsi, l'immortalisation du visage mutilé ne s'inscrit ni dans la pratique générale, artistique et idéale, du portrait, ni dans la pratique du visage générique, typé et anonyme. Ni idéal, ni anonyme, le portrait de la Gueule cassée semble perdu dans sa propre définition.

1.3. Les anti-portraits de Henry Tonks

Si la Gueule cassée et son portrait photographique sont coincés dans un entre-deux, pourrait-on dire ici qu'il s'agit d'anti-portraits ? Cette question n'ayant jamais été pleinement débattue scientifiquement, il nous faut convoquer un médium artistique, également utilisé lors de la Première Guerre, afin de tenter d'y répondre. Henry Tonks était âgé de 52 ans lorsque la guerre éclata. Professeur dans une école artistique, il a également suivi une formation en médecine, et plus particulièrement en chirurgie. En 1916, il commence à travailler pour le Docteur Gillies, à la tête de l'unité où est née la reconstruction des visages par chirurgie plastique.²³² Celui-ci, en prenant connaissance des talents artistiques de Tonks, lui demanda de dessiner certains de ses patients avant et après l'opération de reconstruction. L'objectif est de produire, en plus des photographies réalisées, des portraits détaillés à l'aide de lignes et de couleurs. C'est ainsi que Tonks réalise septante-deux dessins en pastel de soldats anglais, néo-zélandais et canadiens.²³³ En guise d'exemple, nous utiliserons les portraits, photographique

²³¹ *Ibid.*

²³² CHAMBERS, Emma, *op. cit.*, p.580.

²³³ HELMERS, Marguerite, *op. cit.*, p.182.

et dessiné, du soldat William Kearsy, soigné par Gillies entre 1917 et 1919 (Annexes X, XI et XII). Le soldat néo-zélandais était âgé de 26 ans au moment de sa blessure.²³⁴

1.3.1. Le portrait en pastel

Le choix du pastel n'est pas anodin. Tout d'abord, c'est un médium abondamment utilisé dans l'art du portrait car permettant de reconstituer la couleur naturelle de la peau, grâce à un panel de couleurs spécifiques. Surtout, Tonks voyait dans le pastel un médium versatile qui rendait le travail rapide et précis.²³⁵ De manière plus générale, le dessin était aussi utilisé en médecine (avant l'arrivée de la photographie) afin d'inclure des détails contextuels, corporels et esthétiques quant à la blessure. Le pastel permettait aussi une grande part d'improvisation à l'artiste, la matière étant facilement modifiable.²³⁶ Le choix du pastel reste, cependant, rare dans le métier d'illustrateur, là où l'encre, le crayon ou la peinture à l'eau sont généralement préférés.²³⁷

Comparé au contexte de réalisations des portraits photographiques des Gueules cassées²³⁸, les portraits en pastel de Tonks sont bien différents. Emma Chambers le détaille dans son article *Fragmented Identities : Reading Subjectivity in Henry Tonks' Surgical Portraits*.²³⁹ Il est impossible aujourd'hui de connaître exactement le procédé déterminé par le dessinateur. On sait que Tonks a accompagné au moins une fois Gillies dans les chambres des soldats avec son matériel, ce qui laisse supposer que Tonks a directement dessiné le patient à son chevet. Il possédait également son propre bureau où les dessins étaient souvent affichés, puisqu'il était impossible de garder les dessins en pastel dans les dossiers, en raison de la fragilité du matériau. Il est donc possible que Tonks ait demandé à ses patients de se déplacer jusqu'à lui pour être dessiné.

²³⁴ Virtual War Memorial Australia, *William (Bill) KEARSEY*, URL : <https://vwma.org.au/explore/people/278631>

²³⁵ CHAMBERS, Emma, *op. cit.*, p.587.

²³⁶ BIERNOFF, Suzannah, *op. cit.*, pp.32-37.

²³⁷ CHAMBERS, Emma, *op. cit.*, p.586.

²³⁸ Comme expliqué dans la première partie de ce travail : les portraits photos sont réalisés par les médecins ou les assistants, à l'arrivée à l'hôpital et plus rarement pendant la convalescence.

²³⁹ BIERNOFF, Suzannah, *op. cit.*, p.582.

1.3.2. Tonks et ses modèles

Ce contexte de création a toute son importance dans l'interprétation et la représentation du visage de la Gueule cassée. Pour Tonks, tout d'abord, cela nécessitait une interaction directe avec le patient.²⁴⁰ On peut imaginer une présentation mutuelle entre patient et artiste, par exemple, présentation probablement omise, ou du moins plus rapide, lors de la prise de photographie. Dessiner et photographier un sujet ont également des durées de processus bien différentes. L'un peut prendre plusieurs minutes, l'autre est instantané. Un artiste qui dessine un portrait médical doit effectuer son travail avec une attitude sans jugement, avec le consentement du sujet. Cet environnement, très personnel, presque intime entre artiste et patient, a probablement permis de créer une relation de respect entre les sujets concernés. Pour l'artiste, cela a sans nul doute un impact dans sa manière de dessiner son modèle, avec plus de subjectivité et d'empathie, avec plus d'humanité.²⁴¹

Henry Tonks, au final, se trouve lui aussi dans un entre-deux. Ses statuts de médecin et d'artiste font de ses portraits des éléments inclassables. Trop subjectif pour être réellement des portraits médicaux, trop objectif pour être des portraits artistiques. Il parvenait à voir ses sujets comme des patients à reconstruire, et comme des hommes dont le visage fut sacrifié pour un conflit armé.²⁴² Marguerite Helmers, auteur de l'article *Iconic Images of Wounded Soldiers by Henry Tonks*, résume le propos en expliquant :

These images negotiate the uncomfortable ambiguity between the portrayal of the sitter as “object” (a record of medical procedure) and as “subject” (an individual whose subjectivity is worthy of celebration through portraiture)’ (Ces images négocient l’ambiguïté dérangeante entre le portrait du modèle en tant qu’ « objet » (un rapport d’une procédure médicale) et en tant que « sujet » (un individu dont la subjectivité est digne d’une célébration à travers le portrait [traduction libre])²⁴³.

²⁴⁰ *Ibid.*, p.586.

²⁴¹ CHAMBERS, Emma, *op. cit.*, p.597.

²⁴² *Ibid.*, p.589.

²⁴³ HELMERS, Marguerite, *op. cit.*, p.195.

1.3.3. L'effet spectatorial du visage mutilé dessiné

Cette ambiguïté, entre portrait médical et portrait artistique, entre objectivité et subjectivité, entre nécessaire inhumanité²⁴⁴ et humanité, va donc indéniablement se répercuter sur le spectateur. Celui-ci vit une expérience esthétique inhabituelle. Tout d'abord, il va voir la blessure. Sa première impulsion sera alors de regarder ailleurs, rapidement. Son regard, cependant, va revenir involontairement, de manière presque incontrôlée, vers l'image. À partir de ce moment-là, le spectateur commence à se projeter « émotionnellement » sur le sujet dessiné. D'après Emma Chambers, il peut alors y lire des émotions telles que la douleur, la résignation ou la bravoure. Quoi qu'il en soit, il est impossible pour le spectateur de ne pas regarder la blessure, ses yeux oscillant sans cesse entre la mutilation et le reste du visage. Cette oscillation perturbe profondément l'interprétation visuelle qui se fait lorsque l'on regarde un portrait²⁴⁵, remplaçant le sentiment de ressemblance ressenti généralement par le spectateur face à un portrait.

Le portrait de Tonks sera donc généralement observé comme un rapport médical lorsque les yeux sont sur la blessure. Le spectateur va alors ressentir une émotion très « crue » et directe, sous-entendant une certaine vulnérabilité chez le sujet dessiné. Il a l'impression que le portrait devant lui révèle plus qu'il ne devrait.²⁴⁶ Si le portrait artistique mélange à la fois révélation extérieure et révélation intérieure, il semble que le portrait de Tonks porte le concept à son extrême. Chez le soldat mutilé, l'intérieur est devenu extérieur, physiquement, visuellement, littéralement. Les parties du corps qui devraient être cachées, sous la peau, sont devenues visibles par tous. En revanche, lorsque le spectateur pose les yeux sur d'autres parties du visage, comme les cheveux ou les yeux, le portrait est observé comme un objet artistique, car il renvoie de la subjectivité.

Henry Tonks était toujours très méticuleux quant à ces détails qui renvoient une certaine humanité. Il attachait beaucoup d'importance à la couleur de la peau, souvent dans des tons

²⁴⁴ BIERNOFF, Suzannah, *op. cit.*, p.32.

²⁴⁵ CHAMBERS, Emma, *op. cit.*, p.591.

²⁴⁶ BIERNOFF, Suzannah, *op. cit.*, p.32.

chauds ou rosés, et aux yeux, dont une étincelle est toujours visible. Il passait beaucoup de temps sur les cheveux, en travaillant le mouvement et la lumière. Les cheveux, pour de nombreux mutilés, étaient souvent le dernier élément signifiant leur identité.²⁴⁷ Le regardant parvient alors à y trouver de la profondeur voire même de l'intimité. Il ne faut pas oublier que cette oscillation, en être semblable et être dissemblable, n'est jamais claire chez le spectateur, elle reste constamment ambiguë, d'où le sentiment d'étrangeté et de fascination à l'égard du dessin.

1.3.4. Des anti-portraits

Nous l'avons vu, l'objectif du portrait est d'apporter un sentiment de reconnaissance, à la fois plaisant et beau. Ce qui doit être vu dans le portrait, c'est le Moi idéal, qu'il me corresponde directement ou indirectement. En cela, les portraits en pastel de Henry Tonks sont des anti-portraits, comme le nomme Suzannah Biernoff, car ils rendent fragiles la subjectivité, au lieu de la consolider. Tonks lui-même décrivait ses portraits comme de véritables fragments, soulignant le caractère incertain et instable des dessins. Si célébration il y a, caractéristique type des portraits, ce n'est pas celle des soldats, mais surtout celle des médecins. Le héros de ces portraits, ce n'est pas la Gueule cassée mais bien le médecin, son inventivité et son talent de reconstruction faciale.²⁴⁸ En cela, ces dessins peuvent donc être qualifiés d'anti-portraits de Gueules cassées et portraits de médecins.

Si ces dessins sont des anti-portraits par rapport au sujet immortalisé, le principe est le même pour le spectateur. Nous le savons, l'ambiguïté dans l'interprétation du portrait ne place les dessins de Tonks ni dans une catégorie médicale, ni dans une catégorie artistique. Que ce soit en termes de catégories ou en termes visuels, les dessins de Tonks sont donc problématiques, ils sont coincés dans un entre-deux. Le spectateur est témoin à la fois d'une objectivité et d'une subjectivité. Si cette ambiguïté déstabilise, elle reste emblématique de la force et du pouvoir de ces portraits.

²⁴⁷ HELMERS, Marguerite, *op. cit.*, p.188.

²⁴⁸ BIERNOFF, Suzannah, *op. cit.*, p.39.

« The damage and restoration of the face of the sitter in these works seem to allow the viewer to overtly participate in the process of identity formation as s/he looks, entering into a relationship with the face of the other, whatever risks this exchange of looks may involve » (L'atteinte et la reconstruction de la face du modèle dans ces [dessins] semblent permettre au spectateur de participer ouvertement au processus de formation d'identité au moment où il/elle regarde, entrant dans une relation avec le visage d'un autre, peu importe les risques que cet échange de regards puissent impliquer [Traduction libre]).²⁴⁹

Là où le portrait ne permet que d'attester la présence d'une identité, n'est qu'un « certificat de présence²⁵⁰ », ou encore « formalisation de la présence²⁵¹ », l'anti-portrait serait donc le lieu d'une création collective de l'identité, entre regardant et regardé. L'anti-portrait de Tonks deviendrait le lieu où sont disposés fragments et indices d'une identité, rassemblés et assemblés par le spectateur.

1.3.5. Dessin versus photographie

Les anti-portraits en pastel de Tonks nous ont donc permis de révéler qu'il existe dans l'immortalisation du visage mutilé une force unique, une caractéristique rare par rapport aux portraits du quotidien. Mais qu'en est-il des images photographiques des Gueules cassées ? Peut-on dire qu'il s'agit aussi d'anti-portraits ?

Pour répondre à cette question, tout d'abord, il faut se demander dans quelle catégorie ces portraits se trouvent. Artistiquement parlant, en prenant le point de vue du médecin qui prend ces photos, rien ne trahit la volonté de montrer une subjectivité. Le cadrage de la caméra et la position du patient face à celle-ci démontrent bien que l'objectif de ces images n'est pas de montrer le soldat mutilé, mais sa blessure. Ces photographies, en cela, sont donc profondément objectivantes. Aucune sympathie ou empathie n'apparaît. Elles ne sont que des portraits médicaux. Là où le portrait en pastel nous fait dire : « Ceci est un soldat mutilé tel que je le comprends », suggérant un processus psychique, le portrait photographique nous fait dire : « Ceci est un soldat mutilé tel que je le vois²⁵² », suggérant un processus plus physique.

²⁴⁹ CHAMBERS, Emma, *op. cit.*, p.604.

²⁵⁰ BARTHES, Roland, *op. cit.*

²⁵¹ DIDI-HUBERMAN, Georges, *Peuples exposés, peuples figurants*, p.79.

²⁵² BIERNOFF, Suzannah, *op. cit.*, p.35.

Avec les portraits de Tonks, le spectateur participerait directement à la création de l'identité du soldat mutilé, c'est-à-dire à divulguer sa vulnérabilité et sa mortalité, et donc son humanité. La photographie, elle, ne ferait que documenter, enregistrer la nature horridique de ces blessures.²⁵³ Son contexte de création n'existe que dans une objectivation, c'est un regard clinique qui crée l'image car il a « la particularité de vouloir atteindre une descriptibilité totale²⁵⁴ ». De plus, comme nous l'avons vu, le portrait photographique de la Gueule cassée ne peut rentrer dans une conception artistique, car le sujet n'est ni Idéal, ni anonyme. Ce portrait en photo ne serait donc pas un anti-portrait, mais bien un simple portrait médical. Mais alors comment expliquer cette expérience vécue et vue dans ce musée en février 2019 ? Comment expliquer la fascination et l'intérêt exercés sur et par les spectateurs face à ces portraits photographiques, dont la conception originelle n'engage aucune émotion ?

2. Le visage de la Gueule cassée

À chaque fois que je me replonge dans cet *Imperial War Museum*, que je revis cet instant où j'observe les visiteurs, indiscutablement attirés par les photographies des Gueules cassées, la certitude qu'un échange a lieu me submerge. Il semble donc que la création collective d'une identité a lieu aussi à travers les photographies. En imaginant le parcours du visiteur, je peux dire qu'il vient de déambuler dans une exposition consacrée entièrement à la Première Guerre, qu'au moment où il atteint la vitrine où sont exposées les photographies, il a acquis un certain savoir sur le conflit. Un contexte historique lui a été donné. Cette réflexion me tire alors vers une conclusion, déterminante pour tenter de répondre à la problématique de mon travail : le spectateur est seul face au portrait photographique de la Gueule cassée, c'est donc lui, en premier, qui crée cet échange, c'est lui qui permet à la Gueule cassée de devenir regardante. Et, tout comme les portraits de Henry Tonks, cet échange entre regardant et regardé demande un certain processus cognitif complexe, peut-être inconscient, permettant ainsi la création collective de l'identité.

²⁵³ *Ibid.*, p.37.

²⁵⁴ DIDI-HUBERMAN, *op. cit.*, p.75.

Comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, le spectateur, lorsqu'il visualise un portrait, attend toujours de voir un certain Moi dans l'image. Le portrait doit agir comme un miroir. Si le portrait aujourd'hui se veut moins conformiste, moins idéal, sa condition première reste la même : je dois y retrouver une *ressemblance*. Notre pratique du portrait au XXI^e siècle en est la preuve : que ce soit pour une pièce d'identité, pour un CV, pour la famille, pour l'école, le portrait doit montrer une identité déjà construite. Et c'est dans le visage que je vais tenter de lire ou d'interpréter cette identité.

C'est la blessure de la Gueule cassée qui empêcherait la création complète de cette identité. À première vue, donc, pour le spectateur de la photographie, ce qu'il voit, c'est une face humaine, c'est-à-dire un visage sans identité, un visage en tant que partie antérieure d'un corps²⁵⁵ mais anonyme. Grâce aux cheveux, aux yeux, s'ils sont toujours présents, aux costumes portés par les soldats, le spectateur, dès qu'il pose les yeux sur l'image, sait qu'il se trouve face à être un humain, et ce, malgré la défiguration, À l'aide des petits détails aperçus, le spectateur finit par y trouver le visage, lieu « où se condensent les valeurs les plus hautes : [...] sentiment de soi où se fixent la séduction, les nuances innombrables de la beauté ou de la laideur, du vieillissement, des émotions²⁵⁶ », lieu d'où émerge l'identité et où l'anonymat s'efface. Mais comment exactement ?

2.1. Face et mutilation

Malaise, angoisse, gêne. Voilà les premières émotions qui traversent tout individu faisant face à une personne mutilée au visage. Confronté à une photographie, le spectateur est submergé par le *pathos*. Les sensations ressenties sont un mélange de souffrance mais aussi de passion, de fascination. Tout d'abord, la vision d'une blessure profonde, comme celle observée chez le soldat Kearsey, provoque une émotion si forte que le spectateur est submergé par le besoin de détourner le regard. La blessure interrompt donc, au départ, tout face-à-face.²⁵⁷ Elle « déroge

²⁵⁵ « Face » dans *Le Petit Larousse illustré*, 2016.

²⁵⁶ LE BRETON, David, « De la défiguration à la greffe du visage » dans *Études*, 2010, t.412, no. 6, p.763, URL :<https://doi.org/10.3917/etu.4126.0761>

²⁵⁷ CHAMBERS, Emma, *op. cit.*, p.597.

aux rites qui jalonnent l'interaction, suscitant la gêne ou l'angoisse²⁵⁸ ». Selon Emma Chambers, la peau est considérée comme une membrane communicative, comme un organe sensible et réceptif.²⁵⁹ Si le spectateur n'a pas encore identifié un visage, il sait qu'il regarde une face, un être humain. Avant même l'identification, donc, le spectateur vit la brutalité de la blessure, comme si elle était infligée sur lui-même. La vision d'une peau lacérée révèle au spectateur sa condition première d'être humain, fait de chair et de sang.²⁶⁰ Face à une photographie de Gueule cassée, le regardant se sent d'abord corps physique avant d'être âme pensante.

L'angoisse première ressentie serait donc activée par cette impression de vivre la blessure, de ressentir sa douleur. Le sociologue David Le Breton a rédigé plusieurs articles sur la défiguration, qu'il définit comme un « handicap d'apparence²⁶¹ ». D'après lui, il faut nommer cette angoisse « un choc en retour » car

[l']apparence intolérable met un instant en question l'identité propre en rappelant la précarité inhérente à toute vie. La personne défigurée rappelle avec une force qui tient à sa seule présence, l'imaginaire du corps démantelé qui hante nombre de cauchemars.²⁶²

Surtout, « l'impossibilité d'identifier l'autre amène à celle corollaire de s'identifier soi²⁶³ ». Inconsciemment, donc, l'espace d'une fraction de seconde, au moment où ses yeux se posent sur l'image, le spectateur de la photographie prolonge son corps avec celui du soldat photographié, expérimentant la mutilation de la Gueule cassée, mais aussi la perte de son identité. En cela, cette première étape est déjà un échange, un partage entre regardant et regardé.

²⁵⁸ LE BRETON, David, *op. cit.*, p.767.

²⁵⁹ CHAMBERS, Emma, *op. cit.*, p.595.

²⁶⁰ BIERNOFF, Suzannah, « The Rhetoric of Disfigurement in First World War Britain » in *Social History of Medicine*, vol. 24, no. 3, 2011, p.670.

²⁶¹ Car « l'infirmité qu'elle signale tient en l'altération profonde des possibilités de relation. L'homme défiguré est l'homme qui provisoirement ou durablement, vit la suspension de soi ». (LE BRETON, David, « Handicap d'apparence », p.325)

²⁶² LE BRETON, David, *op. cit.*, p.768.

²⁶³ *Id.*, *Des visages. Essai d'anthropologie*, p.203.

Le choc est rapidement suivi d'une fascination étrange. Nous l'avons vu dans les portraits de Henry Tonks, la fascination et l'étrangeté sont deux émotions provoquées par l'oscillation entre la blessure et un visage qui me ressemble. De manière générale, hors médium photographique, « le handicap quand il est visible est un formidable attracteur de regards et de commentaires²⁶⁴ ». Sauf que dans notre société, les valeurs se sont construites sur l'idée qu'il est mal de fixer, d'observer une personne porteuse d'un handicap. Aussi, les personnes aux visages abîmés sont « souvent taxées d'un *a priori* négatif à [leur] encontre qui rend difficile [leur] approche²⁶⁵ ». La fascination et l'attirance ressenties par l'individu seront impossibles à assouvir dans la société, mais tolérées face à une photographie.

Et, en effet, lorsque je vois ces visiteurs du musée, je peux attester que ceux-ci sont totalement absorbés par l'image, arborant eux-mêmes un visage fermé et sérieux. C'est que le spectateur, peut-être par acte de survie face à l'inconnu dont il est témoin, tente de comprendre ce qu'il a sous les yeux. Toujours selon David Le Breton, l'homme au visage mutilé est un « homme au statut intermédiaire, un homme de l'entre-deux », c'est-à-dire que

le malaise qu'il engendre tient également à ce manque de clarté qui entoure sa définition sociale. Il n'est ni malade, ni en bonne santé, ni mort, ni pleinement vivant, ni en dehors de la société, ni à l'intérieur, etc. Son humanité ne fait pas de doute et pourtant, il déroge à l'idée habituelle de l'humain.²⁶⁶

Face à l'inconnu, le spectateur va donc tenter de retrouver ce qui lui *ressemble*.

2.2. Le visage, symbole de l'identité

Le visage est important pour l'homme car c'est cette partie de notre corps qui permet à tout individu de prendre « socialement et culturellement sens, [de] le distinguer des autres²⁶⁷ ». Le philosophe Emmanuel Levinas, dans son livre *Totalité et infini*, a longuement analysé la valeur du visage dans notre société. Il dit : « Ce que nous appelons visage est précisément

²⁶⁴ *Id.*, « Handicap d'apparence : le regard des autres » dans *Ethnologie française*, 1991, t.21, no. 3, p.324, URL : <https://www.jstor.org/stable/40989403>

²⁶⁵ *Id.*, « De la défiguration à la greffe du visage », p.768.

²⁶⁶ *Id.*, « Handicap d'apparence », p.324.

²⁶⁷ *Id.*, « De la défiguration à la greffe du visage », p.762.

cette exceptionnelle présentation de soi par soi, sans commune mesure avec la présentation de réalités simplement données.²⁶⁸ » Dans « la réalité simplement donnée », l'individu est sans cesse confronté à des faces. À la fois « carrefour esthétique et carrefour fonctionnel²⁶⁹ », il en va de sa survie de considérer ces faces comme des visages, comme « la signification même dans l'être²⁷⁰ ».

David Le Breton, dans son article « De la défiguration à la greffe du visage²⁷¹ », approfondit la théorie de Levinas en expliquant que « si l'homme ne possédait pas de visage pour l'identifier, tout serait égal ». Égal dans le sens identique, égal dans le sens animal. Il serait alors impossible de différencier le Moi de l'Autre, impossible de créer un lien de « confiance qui seul, selon Le Breton, permet l'établissement d'une réciprocité dans le lien social ». Le visage est donc synonyme de création d'une communauté, fondamentale pour la survie de tout homme rationnel. Il agit comme une frontière, comme un territoire, pour me distinguer de l'autre au sein même du collectif. Le visage, parce qu'il devient ce qu'il est dans le but d'être vu, d'être identifié par rapport aux autres, est une relation. Dans une photographie, le visage est donc un regard à lui seul, le premier que le spectateur voit lorsqu'il pose ses yeux sur l'image. Le visage, reconnu et identifié par le regardant, est celui qui « formule la première parole », qui inaugure l'échange.

En retournant à notre objet photographique, l'instinct primaire, de survie, du spectateur va donc le pousser à détecter le visage, même si non-ressemblant. L'identité ayant été déchirée par la blessure, la possibilité d'être « confirmé » par le regard des autres²⁷² étant devenue impossible, il faut la trouver, la créer. C'est grâce à une caractéristique de la photographie que le spectateur va y parvenir : le détail. Le sujet photographié semble si proche, si réaliste, si vrai, que les détails qu'il aperçoit, fragments d'identité, suffisent pour y déceler un visage. Si nous prenons l'exemple des photographies du soldat Kearsey, les yeux du jeune homme

²⁶⁸ LEVINAS, Emmanuel, *Totalité et infini ; Essai sur l'extériorité*, Paris, Livre de poche, 1990, p.221.

²⁶⁹ DELAPORTE, Sophie, *Les Gueules cassées: Les blessés de la face de la Grande Guerre*, p.29.

²⁷⁰ LEVINAS, Emmanuel, *op. cit.*, p.228.

²⁷¹ LE BRETON, David, « De la défiguration à la greffe du visage », pp.762-763.

²⁷² *Ibid.*, p.765.

agissent comme un premier repère. Les cheveux et les vêtements portés, même si à peine visibles, deviennent de véritables points d'attache. Le processus de reconnaissance, même si partiel, même si fragmenté, a donc bien lieu. Ces détails attestent la présence du soldat Kearsy comme un Moi potentiel. C'est ainsi qu'une face mutilée, sans identité, devient un visage mutilé, avec identité. Si cette dernière se crée grâce aux détails sur l'image, il faut également garder en tête que le visiteur du musée vient de parcourir une exposition entièrement dédiée au conflit. Les détails historiques se couplent donc aux détails photographiques, permettant ainsi la création de fragments d'identité.

Maintenant qu'il a été démontré que le spectateur participe pleinement à la création de l'identité de la Gueule cassée à travers la photographie, preuve supplémentaire qu'un échange prend place entre regardant et regardé, il est possible d'approfondir le propos. En effet, dans un chapitre précédent, il a été dit que la photographie possède cette faculté de représenter les choses sans médiation, sans que le spectateur analyse ou déconstruise systématiquement ce qu'il voit. Contrairement aux portraits en pastel de Tonks, où le regardant voit la Gueule cassée à travers le regard de l'artiste, la photographie permet d'attester la présence du soldat mutilé sans médiateur. De plus, le regard clinique des photographies accentue cette confrontation brutale, crue, presque neutre, entre regardant et regardé. Là réside aussi une particularité importante dans le portrait photographique de la Gueule cassée. Son regard clinique, possible grâce à l'appareil, permet une rencontre encore plus puissante qu'avec les portraits en pastel de Tonks.

2.3. Le visage ou la mort symbolique

Si construction de l'identité, fragmentaire et abstraite, il y a, le statut de la Gueule cassée, dans les yeux du spectateur, est ambivalent. Le soldat mutilé est, en réalité, coincé dans un entre-deux, car « défiguré et silencieux, il se situe [...] à la frontière indécise entre les vivants et les morts²⁷³ ». Nous l'avons vu, le visage de l'homme est un accès aux relations sociales et à la distinction de Soi. Il est une preuve de la vie. Mais si le visage accueille la vie, il est

²⁷³ DUCAS-SPAES, Sylvie, « Lazare défiguré : Les représentations littéraires des « gueules cassées » de 14-18 » dans *Particularités physiques et marginalité dans la littérature*, 2005, pp.165-179, URL : <https://books.openedition.org/pur/11860#authors>

également la seule certitude de l'homme : la mort.²⁷⁴ Cette mort, au fondement des sociétés humaines, est commune pour tout individu, peu importe sa religion ou sa culture. Créateur d'identité, le visage est donc aussi un constant rappel de notre propre mortalité, il est « la possibilité de connaître sa propre mort²⁷⁵ ». Si le visage est un rappel de la mort, la défiguration serait ainsi l'expérience même de la mort. L'expression populaire le dit elle-même : l'homme qui « n'a plus figure humaine » est un homme en retrait, hors du lien social, et plus encore, l'homme « qui n'a plus figure humaine » dit la mort.²⁷⁶

En revenant à notre objet photographique, il est possible d'aller plus loin dans cette conception du visage. Car le spectateur vivrait l'expérience de la mortalité deux fois. Lorsqu'il pose les yeux sur la Gueule cassée, la défiguration se prolonge dans son propre corps. Il expérimente ainsi « la mort de soi ». Ce prolongement du corps, entre regardant et regardé, va alors aussi signifier une deuxième mort : la « mort de toi²⁷⁷ ». Mort de soi, mort de toi, mort collective. En plus de vivre sa propre mise à mort symbolique²⁷⁸, le spectateur vit aussi celle du regardé. La blessure au visage brise l'identité, la blessure au visage appelle la mort. Face à la photographie d'une Gueule cassée, le regardant va donc sans cesse osciller son regard entre le visage-identité et le visage-mort. L'expérience vécue est « à la fois l'effondrement du sens et l'incapacité à figurer sa perte²⁷⁹ ».

Jacques Aumont, dans son livre *Du visage au cinéma*, va pousser les limites de cette conception de la défiguration comme mort symbolique. D'après l'auteur, « la perte du visage, si perte il y a [...] : elle est la mort perdue, la privation de la mort²⁸⁰ ». Pour le regardé, le soldat mutilé qui perd son visage pendant la Première Guerre, pour le regardant, le spectateur qui regarde ces images un siècle plus tard, c'est plus qu'une expérience commune de l'identité

²⁷⁴ AUMONT, Jacques, *op. cit.*, p.196.

²⁷⁵ *Ibid.*, p.197.

²⁷⁶ LE BRETON, David, « De la défiguration à la greffe du visage », p.766.

²⁷⁷ DUCAS-SPAES, Sylvie, *op. cit.*

²⁷⁸ LE BRETON, David, « Handicap d'apparence », p.326.

²⁷⁹ DUCAS-SPAES, Sylvie, *op. cit.*

²⁸⁰ AUMONT, Jacques, *op. cit.*, p.197.

et de la mort qui a lieu. C'est une double privation de la mort. Entre regardant et regardé, il y a l'expérience collective du néant.

2.4. La Gueule cassée, un monstre ?

2.4.1. La monstration du corps monstrueux

Selon Gilbert Lascault, auteur du livre *Le monstre dans l'art occidental : Un problème esthétique*, ce néant expérimenté définit aussi la figure du monstre dans notre société. En effet, celui-ci « désigne ce que nous ne voulons pas ou ne pouvons pas reconnaître en nous, ce qui ne peut être vécu par nous que comme ce qui nous nie : le néant que nous portons en nous et qui, peut-être, nous constitue²⁸¹ ». En ce sens, la Gueule cassée, parce que provocatrice de ce néant, serait vu comme un monstre.

En réalité, le soldat défiguré de 14-18 fait déjà partie de la définition du monstrueux rien que dans le dispositif dans lequel il est figuré : la photographie. Ainsi, « la mise en scène, la 'monstration' participent de l'essence du monstrueux²⁸² » mais permettent aussi de « préparer le regard du spectateur au choc perceptif que provoque le face-à-face avec les figures extrêmes de l'anormal²⁸³ ». Pire encore, dans le portrait photographique de la Gueule cassée, ce n'est pas l'homme qui est montré, mais sa blessure, dépersonnalisant et déshumanisant encore plus l'individu. Parce que le dispositif photographique déshumanise le soldat mutilé, il devient un monstre plus « proche du fantôme ou du revenant que de l'être vivant », plus effrayant encore que le cadavre.²⁸⁴

On pourrait même dire que le dispositif photographique était voué à faire de la mutilation une monstruosité. Selon Stéphane Audeguy, en effet, les règles communes de la mise en scène du

²⁸¹ LASCAULT, Gilbert, *Le monstre dans l'art occidental : un problème esthétique*, Paris, Klincksieck, 1973, p.13.

²⁸² AUDEGUY, Stéphane, *Les monstres, si loin et si proches*, Paris, Gallimard, 2007, p.39.

²⁸³ COURTINE, Jean-Jacques (dir.), *op. cit.*, p.212.

²⁸⁴ DUCAS-SPAES, Sylvie, *op. cit.*

portrait photographique dans la société du début du XX^e siècle²⁸⁵ imposent une « impassibilité du visage, [une] simplicité de la pose, [une] distribution égale de la lumière, [une] absence totale d'éléments de décor, [contribuant] à objectiver la figuration du sujet²⁸⁶ ». Si le portrait objectivait l'homme lambda, il était destiné à rendre la défiguration monstrueuse. En soi, c'est d'abord la photographie et sa capacité de monstration qui ont fait de la Gueule cassée, une anomalie, un monstre.

2.4.2. Le choc esthétique et existentiel du monstre

Si l'histoire des monstres doit être comprise, en premier, par l'utilisation « des dispositifs matériels qui inscrivaient les corps monstrueux dans un régime particulier de visibilité », il faut aussi prendre en compte l'évolution « des émotions ressenties à la vue de la difformité humaine²⁸⁷ ». Ainsi, comme nous l'avons dit, la photographie du monstre, ou de la Gueule cassée, crée du *pathos* chez son spectateur. La vision du monstre « nous rappelle le commencement de tout, de notre statut animal²⁸⁸ ». La vision de la mutilation, toujours selon Gilbert Lascault, devient menace de l'intégrité de notre corps. En réponse, « l'angoisse, l'horreur, le dégoût devant l'être profondément atteint dans sa chair » deviennent des réponses générales de l'homme, car l'atteinte de la santé signifie atteinte de la vertu. La vision de la blessure est vécue comme une infection par contact, symbole du Mal.²⁸⁹ Ainsi, la mutilation n'est pas comprise comme une conséquence d'un acte humain, qu'il soit volontaire ou involontaire. Elle est vue et comprise comme transmissible par contact, comme un virus. À tout prix, il faut éviter l'homme mutilé, grandement infectieux.

En réalité, le corps mutilé n'a pas toujours été considéré comme celui d'un monstre. Pendant longtemps, le monstre était avant tout un être biologique, né avec sa difformité. Le monstre biologique « se présente [alors] comme un écart par rapport à la nature [...], différent de ce

²⁸⁵ On parle ici surtout du portrait photographique comme pièce d'identité.

²⁸⁶ AUDEGUY, Stéphane, *op. cit.*, p.65.

²⁸⁷ COURTINE, Jean-Jacques (dir.), *op. cit.*, p.203.

²⁸⁸ AUDEGUY, Stéphane, *op. cit.*, p.22.

²⁸⁹ LASCAULT, Gilbert, *op. cit.*, p.256.

que nous rencontrons généralement dans notre perception du monde naturel²⁹⁰ ». Les guerres modernes, et la violence qui en découle, vont provoquer un changement dans le regard du regardant : « Au monstre tel qu'il nait [...] s'ajoute le monstre tel que notre société [...] le fabrique.²⁹¹ » L'homme réalise donc que le monstre peut être aussi une conséquence de ses actes délibérés. Avec la guerre 14-18, après l'ouverture des camps de concentration, « l'homme prend conscience que le monstrueux peut se cacher en lui²⁹² ». Si l'acceptation du monstre est amorcée dès le XIX^e siècle²⁹³, le XX^e siècle va être la réalisation que le dégoût ressenti face au monstre n'est en réalité qu'une interprétation, une perception de ce que l'on est. Le monstre est un véritable miroir de l'homme.²⁹⁴ Désormais, l'homme sait qu'il est « l'origine et la fin de tout monstre, que nos peurs les appellent, que notre regard les constitue, que nos sociétés les secrètent comme des sortes de boucs émissaires²⁹⁵ ».

Cette révélation du regardant, que l'on pourrait qualifier « d'épiphanie négative » car il y a prise de conscience soudaine que la dissemblance de l'Autre n'existe qu'en Moi ou qu'à cause de Moi, démontrerait que le monstre peut figurer comme un incroyable transformateur de la culture, de la société. La figure monstrueuse résonne comme un « avertissement dont il faut tirer les leçons²⁹⁶ ». Si transformation il y a, ce n'est donc pas dans la difformité du monstre, mais bien dans le regard de celui qui regarde. Le sociologue Erving Goffman ira même jusqu'à démontrer que la monstruosité est surtout une affaire d'interaction sociale. C'est le regard porté et la réaction à un corps qui crée la monstruosité, et non pas le physique lui-même.²⁹⁷ La monstruosité, c'est le regard de l'autre.

Lorsque l'homme se rend compte que la difformité est dans son regard, lorsque l'homme se rend compte qu'un monstre possible réside dans chacun d'entre nous, ce point de vue devient,

²⁹⁰ *Ibid.*, p.21.

²⁹¹ *Ibid.*, p.373.

²⁹² AUDEGUY, Stéphane, *op. cit.*, p.92.

²⁹³ COURTINE, Jean-Jacques (dir.), *op. cit.*, pp.236-237.

²⁹⁴ LASCAULT, Gilbert, *op. cit.*, p.90.

²⁹⁵ AUDEGUY, Stéphane, *op. cit.*, pp.71-76.

²⁹⁶ *Ibid.*, p.26 et p.41.

²⁹⁷ COURTINE, Jean-Jacques (dir.), *op. cit.*, p.256.

en quelque sorte, la « clef d'une compréhension de l'homme²⁹⁸ », ou du moins, la clef pour appréhender la difformité autrement que dans l'angoisse. Pour de nombreux pays occidentaux, le XX^e siècle est le début d'une vision de la difformité comme un handicap, et non plus « comme le signe d'une faute quelconque²⁹⁹ ». L'ouvrage *Histoire du corps. Les Mutations du regard. Le XXe siècle*, dirigé par Jean-Jacques Courtine, étudie les conséquences de l'extrême violence exercée sur les corps tout le long du siècle.³⁰⁰ Dans ce livre, Stéphane Audouin-Rouzeau explique que c'est à partir du retour de milliers de soldats défigurés pendant la Première Guerre que « la reconnaissance de l'infirmité va se faire plus nettement sentir parmi des normes sociales de perception du corps ». La vision de la douleur et du traumatisme « [inscrit] la défiguration et la vulnérabilité du corps au cœur de la culture perceptive ».

2.5. Visage-identité, visage-mort, visage-monstre : un point commun

Que le visage de la Gueule cassée affiche une identité, une mort ou un monstre, le regardant de la photographie effectue le même mouvement : une oscillation ou un « battement du regard ». Ce battement, au fondement de la curiosité pour les monstruosité corporelles, naît lorsque le regardant tente de comprendre ce qu'il a sous les yeux. Dans *Histoire du corps*, le concept est utilisé pour expliquer le regard du spectateur face à une photographie de frères siamois nus.³⁰¹ L'œil bat, ou plutôt, il oscille à l'infini, scrutant et percevant deux êtres. Il observe, et surtout, essaie d'expliquer comment deux paires d'yeux, deux sexes, peuvent se rassembler en un corps. En reprenant ce concept de battement face aux images des Gueules cassées, le spectateur oscille également son regard, effectue ce battement afin de comprendre ce qui se joue devant ses yeux. Dans ce visage défiguré, il y verra tantôt du subjectif, tantôt sa propre mort, tantôt il y verra la source de ses angoisses les plus profondes. L'oscillation occasionne un choc perceptif car le spectateur, face à un portrait, attend habituellement de celui-ci un sens univoque. L'oscillation, au contraire, provoque une violence au corps propre

²⁹⁸ AUDEGUY, Stéphane, *op. cit.*, p.54.

²⁹⁹ *Ibid.*, p.93.

³⁰⁰ COURTINE, Jean-Jacques (dir.), *op. cit.*, p.238.

³⁰¹ *Ibid.*, p.213 et p.223.

de celui qui regarde.³⁰² Le spectateur ne retrouve plus ses repères. L'oscillation entraîne ainsi la recherche d'un appui afin de faire cesser cette angoisse asphyxiante. Le regardant se met alors à réfléchir, à interpréter ce qu'il regarde. Dans ce visage, il lui faut trouver de la stabilité : faire émerger une identité, faire taire la mort, effacer le monstre. Que ce soit dans les yeux qui fixent, dans les cheveux qui brillent, dans les vêtements portés, le regardant parvient à faire vivre la Gueule cassée, à lui rendre raison de son existence, et, en corrélation, la sienne.

L'histoire du monstre, même si brièvement racontée ici, permet surtout de situer le regard du spectateur, du regardant au XXI^e siècle. L'homme du nouveau millénaire semble ainsi pleinement capable de regarder le monstre comme un semblable, de regarder la Gueule cassée comme un prolongement de soi. Vraisemblablement, cette oscillation du regard, permettant l'échange entre Gueule cassée et spectateur, était impossible lorsque les premiers mutilés de 14-18 sont revenus du front. Parce que vivant encore la souffrance de la guerre, il était impossible pour les populations d'affronter le soldat défiguré. C'est le temps et la confrontation aux photographies qui a poussé l'homme à ne plus détourner son regard, à y retrouver ce qui lui *ressemble*. Parce qu'il s'est senti regardé, le « spectateur [a été] sommé de s'expliquer sur les corps qu'il considère³⁰³ ».

3. L'anti-portrait de la Gueule cassée, une expérience corporelle et mentale³⁰⁴

Les anti-portraits de Henry Tonks³⁰⁵ ont donc permis de prouver qu'un échange avait bien lieu entre le regardant et le regardé. Cet échange, avant tout, est synonyme de création collective d'une identité.

³⁰² *Ibid.*, p.218.

³⁰³ *Ibid.*, p.382.

³⁰⁴ CHEVALIER, Karine, « Les gueules cassées ou l'éthique de l'écran crevé : du masque au visage cinématographique » dans *Intermédialités*, no. 32, 2018.

³⁰⁵ Les dessins de l'artiste ont été redécouverts pour la première fois dans les années 1990. Nouvelle preuve qu'un véritable besoin de compréhension de l'histoire du XX^e siècle, particulièrement chaotique, se joue à l'approche du millénaire. (HOUSTON JONES, David, « From Commonplace to Common Ground: Facial Injury in Kader Attia's *Continuum of Repair* » in *Journal of War and Culture Studies*, 2017, vol. 1, no. 1, pp.68-81, URL ; <https://doi.org/10.1080/17526272.2016.1219585>)

« In this transaction between image and viewer, [in] this silent passing of knowledge, the image constitutes the spectator as an active creator of meaning. » (Dans cette transaction entre image et spectateur, [dans] ce passage silencieux de la connaissance, l'image fait du spectateur un créateur actif du sens. [traduction libre])³⁰⁶

Échange, relation, collaboration. Lors de cette transaction entre regardant et regardé, il est possible de penser que la Gueule cassée, peut-être pour la première fois, « parle » pour elle-même. Plus de discours pacifiste, plus de discours propagandiste, c'est une relation d'humain à humain qui a lieu. La situation du face-à-face devient plus qu'un jeu de miroirs, c'est une véritable responsabilité³⁰⁷, donnée par le regardé, reçue par le regardant.

Cette relation directe est possible, entre autres, grâce au dispositif photographique, dont la particularité est de créer des images remplies de détails et interprétées sans médiation. La confrontation entre la photographie et le regardant est ainsi particulièrement frontale, accentuant le choc produit à la vue de la blessure du soldat. À ce titre, les portraits des Gueules cassées deviennent des anti-portraits car l'identité n'y est pas certifiée. Elle est fragmentée et donc à reconstituer. Parce que sans identité, la Gueule cassée n'est ni représentation d'un idéal, ni représentation d'un anonyme. Le spectateur, lorsqu'il parvient à reconstituer un semblant d'identité, voit alors apparaître un visage. Mais ce visage entraîne un deuxième choc perceptif : celui d'une mise à mort symbolique. Plus encore : c'est la perte de la mort qui a lieu, entraînant regardant et regardé dans le néant. Mais cette notion de néant ne signifie pas que le lien se brise. Au contraire. Le néant fait partie intégrante de la définition du monstre. C'est grâce à lui que le regardant retrouve des repères, comprend que le problème n'est pas dans le corps de l'autre, mais bien dans son propre regard. Ce qui va lui permettre d'abrèger le *pathos* ressenti face à la Gueule cassée, de fuir ce néant, c'est de rationaliser ce qu'il voit. Le regardant transforme son regard, rationalise sa pensée. En oscillant son regard continuellement, le regardant trouve des réponses, approfondissant de plus en plus cette relation puissante avec le soldat mutilé représenté dans la photographie.

En cela, l'anti-portrait de la Gueule cassée est une *image aux aguets*, faisant du regardant un « exceptateur », d'après Georges Didi-Huberman. Cette *image aux aguets* « prend en charge

³⁰⁶ HELMERS, Marguerite, *op. cit.*, p.197.

³⁰⁷ LEVINAS, Emmanuel, *op. cit.*, p.200.

d'anticiper, d'avertir, de construire les possibles. [...] Devant une telle image, attendre et regarder participent d'un même mouvement : regarder y est attendre³⁰⁸ ». Le spectateur reste corporellement seul face à l'image³⁰⁹ mais il est néanmoins « ébranlé, questionné dans ses perceptions, interpellé dans le réel de sa vision, de ses sensations³¹⁰ ». Seul mais marqué par la trace du passage d'un visage mutilé, suggérant l'échange qui a eu lieu. Ce passage, parce qu'il a aussi rendu perceptible simultanément une identité, une mort et un monstre, permet ainsi de croire que les photographies des Gueules cassées ne cesseront jamais de nous parler, de « dire » la condition humaine de l'individu qui le *regarde*.

Conclusion

Lors de la rédaction de ce travail, plusieurs questions ont jalonné les pages. Dans la première partie, tout d'abord, réaliser une brève histoire de la représentation de la mutilation du soldat dans la photographie de guerre a permis de mettre en exergue le caractère puissant d'un visage défiguré, souvent héroïsé, mais aussi victimisé. Les photographies des Gueules cassées n'avaient aucun de ces usages. Leur regard clinique les rend presque neutres. Cette neutralité place l'image du soldat mutilé sur deux extrêmes. Soit son visage sera utilisé au profit de la propagande, soit il sera plongé dans le silence du temps. C'est peut-être, au final, cette qualité qui permet à la photographie de la Gueule cassée de créer ce point de *contact* entre l'Autrefois et le Maintenant. Parce que frontale et directe, parce que sans filtre, elle affronte le spectateur, sans crier gare.

La deuxième partie de ce travail a tenté de comprendre pourquoi les photographies des Gueules cassées étaient capables de capter le regard du spectateur. Pour y répondre, il a fallu élargir le champ d'horizon. Ce faisant, la convocation des images concentrationnaires a permis de démontrer qu'une déchirure, un passage, semble s'être créé en 1945. Mais comment exactement ? Si la production, la diffusion et la réception de ces images furent

³⁰⁸ DIDI-HUBERMAN, Georges, *Peuples exposés, peuples figurants: L'oeil de l'histoire*, 4, p.224-226.

³⁰⁹ Dans le sens où la Gueule cassée et le spectateur ne font pas partie du même espace-temps.

³¹⁰ DESMEDT, Daniel, *op. cit.*

déterminantes, il faut, également, s'attarder sur leur contenu. Ce que le spectateur expérimente à la fin de la Deuxième Guerre, c'est la reconnaissance du dissemblable. Là, où le médium photographique provoque habituellement la reconnaissance du semblable, les images concentrationnaires créent l'expérience de l'Autre comme non-semblable. Cette expérience nouvelle est l'instigatrice d'une déchirure, d'un avant-après, créant un changement de paradigme dans notre façon de visualiser les photographies. Si l'homme était capable de les *voir*, il semble désormais prêt à les *regarder*, à les affronter. Plus d'effleurement, l'image devient un point de *contact*, entre regardant et regardé. Bref, instantané, il crée sa marque dans l'Autrefois, laissant des traces jusque dans le Maintenant.

La troisième partie de ce travail, enfin, a répondu à cette question : comment les photographies des Gueules cassées parviennent-elles à capter le regard du visiteur ? S'il a fallu attendre 1945 pour que le spectateur soit capable de *regarder* une image, comment l'échange a-t-il lieu entre spectateur et soldat mutilé ? Les dessins de Tonks ont, tout d'abord, permis de définir l'anti-portrait comme une création collective de l'identité, là où le portrait habituel montre déjà une identité construite. Ce faisant, est-ce que le spectateur du musée en février 2019 expérimente aussi une création collective face à la photographie ? Il semble que oui, mais à travers les détails photographiques et les détails historiques qui lui sont donnés lors de sa visite. Lorsqu'il visualise la photographie de la Gueule cassée, le spectateur oscille entre trois types de visages : le visage-identité, le visage-mort et le visage-monstre. Chacun apporte son information. Le visage-identité comme part de reconnaissance, le visage-mort comme part du néant et finalement, le visage-monstre, qui agit comme une connaissance : s'il voit d'abord le monstre, la différence, dans la Gueule cassée, le spectateur se rend compte que l'homme est le créateur de ces faces défigurées. Plus encore, le monstre n'existe que dans le regard de l'autre. Visualiser les photographies des Gueules cassées, c'est donc vivre un processus psychique puissant, mais aussi physique. C'est vivre une oscillation, au sein d'une constellation de visages, qui ne s'arrête jamais.

Si un relatif soulagement se forme après être parvenue à créer une réponse possible à la problématique de ce travail, son sujet continue à fait germer de nouvelles réflexions. L'impact esthétique des images concentrationnaires est, à ce jour, très peu étudié. Pourtant, il semble

bien agir comme un point de rupture. Il serait donc intéressant de se demander jusqu'à quel point la violence perçue en 1945 a eu un impact sur notre imaginaire visuel, que ce soit à travers les films, les livres, la télévision.

Aussi, de nombreuses lectures m'ont permis d'établir qu'un certain tabou vis-à-vis des photographies de visages mutilés règne, en particulier dans l'édition du livre. Sophie Delaporte, dans son livre *Visages de guerre*, rapporte avoir été dans l'impossibilité de publier les images des visages de soldats mutilés, jugées trop choquantes par son éditeur. Une nouvelle fois, même dans notre Maintenant, ces hommes défigurés vivent une forme de mise au silence, pénible voire discriminatoire. C'est pour cette raison que la photo de couverture de ce travail est issue du film *J'accuse* d'Abel Gance, réalisé en 1938. Cette production fut la première, et peut-être même seule, fois où la Gueule cassée de 14-18 fut représentée comme un homme. Ni véritablement héros, ni véritablement victime, entouré des siens, le regard au loin, le visage entièrement découvert, le soldat défiguré semble raconter, l'espace d'un instant, la défiguration telle qu'il la vit.

En cela, il m'est apparu, après de longues semaines d'études et d'écriture, que le visage mutilé du soldat de 14-18 nous questionne sur notre capacité à engager une réflexion sur nos corps au XXI^e siècle. Il questionne notre standard de la beauté, l'acceptation de la défiguration et du handicap dans la société, mais surtout, il montre à quel point l'inconnu et la différence fascinent et angoissent. Dans ce dispositif muséal, idéal pour accompagner un visiteur, pour lui tendre la main et lui dire où aller, une part de cette angoisse s'estompe. Livré à lui-même, il n'est pas si certain que le spectateur ferait la même expérience de la photographie d'une Gueule cassée. L'intérêt est pourtant bien présent. En consultant certains réseaux sociaux, comme YouTube, plusieurs vidéos, témoignant du sort des mutilés du premier conflit mondial, passent le million de vues³¹¹. Comment expliquer cet intérêt ? Peut-il nous dire quelque chose sur notre rapport au corps, à l'Autre, dans notre Maintenant ? Le nouveau millénaire a fait plonger l'homme dans un univers où plus rien n'est caché, où tout

³¹¹ « 11 novembre : comment exprimer l'horreur ? Gueules Cassées 1914-1918 - Culture Prime » : <https://www.youtube.com/watch?v=zOgo6bbKGcw>
« The facial prosthetics of World War I » : https://www.youtube.com/watch?v=BJzjt_aFc00
« Sculptor Made Masks for Wounded WWI Soldiers with Disfigured Faces | New York Post » : <https://www.youtube.com/watch?v=SWGSym6NyF0>

est visible.³¹² Surtout, il place le corps au centre de notre quotidien, au point de devenir, souvent, plus important que notre propre vie, que notre âme.³¹³ Dans une société où le corps parfait régit chacun de nos instants, comment expliquer l'intérêt porté à des hommes défigurés il y a plus d'un siècle ? Créées dans l'Autrefois, il semble que les photographies des Gueules cassées, plus que jamais, questionnent notre Maintenant.

Bibliographie

Article de périodiques

ABOUT, Ilsen, CHÉROUX, Clément, « L'histoire par la photographie » dans *Études photographiques* [En ligne], 10, Novembre 2001, mis en ligne le 18 novembre 2002, consulté le 26 janvier 2021. URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/261>

BACOT, Jean-Pierre, « La naissance du photo-journalisme. Le passage d'un modèle européen de magazine illustré à un modèle américain » dans *Réseaux*, vol. 151, no. 5, 2008, pp.9-36.

BERMAN, Nina, « Purple Hearts — Back from Iraq » dans *LifeForce Magazine*, October issue, 2016, URL : http://www.lifeforcemagazine.com/oct2016/index_13.htm

BIERNOFF, Suzannah, « Flesh Poems: Henry Tonks and the Arts of Surgery » in *Visual Culture in Britain*, vol. 11, Issue 1, 2010, pp.25-47, URL : <https://doi.org/10.1080/14714780903509979>

BIERNOFF, Suzannah, « The Rhetoric of Disfigurement in First World War Britain » in *Social History of Medicine*, vol. 24, no. 3, 2011, pp. 666–685.

BRIOLE, Guy, « Aperçu. Perception et dialectique du désir » dans *La Cause freudienne*, no. 29, 1995, pp.22-27.

CALLISTER, Sandy, « 'Broken Gargoyles': The Photographic Representation of Severely Wounded New Zealand Soldiers » dans *Social History of Medicine*, Volume 20, Issue 1, April 2007, pp.111-130.

CARROLL James, *SHOAH IN THE NEWS : Patterns and Meanings of News. Coverage of the Holocaust*, Cambridge, Joan Shorenstein Center on the Press, Politics and Public Policy, 1997, 19 pages, URL : https://shorensteincenter.org/wp-content/uploads/2012/03/d27_carroll.pdf

CHAMBERS, Emma, « Fragmented Identities: Reading Subjectivity in Henry Tonks' Surgical Portraits » in *Art History*, vol. 32, no. 3, 2009, pp.578-607, URL : <https://doi.org/10.1111/j.1467-8365.2009.00684.x>

CHEVALIER, Karine, « Les gueules cassées ou l'éthique de l'écran crevé : du masque au visage cinématographique » dans *Intermédialités*, no. 32, 2018.

DEBUE-BARAZER, Christine, PERROLAT, Sébastien, « 1914-18 : guerre, chirurgie, image. Le Service de Santé et ses représentations dans la société militaire » dans *Sociétés & Représentations*, Volume 25, no. 1, 2008, pp. 233-253.

DELAPORTE, Sophie, « Le corps et la parole des mutilés de la Grande Guerre » dans *Guerres mondiales et conflits contemporains*, 2002, vol. 1, no. 205, pp.5-14, URL : <https://doi.org/10.3917/gmcc.205.0005>

³¹² COURTINE, Jean-Jacques (dir.), *op. cit.*, p.434.

³¹³ *Ibid.*, p.436.

DELISLE, William, « Il ne suffit que de regarder : éthique et analytique des images d'Auschwitz-Birkenau » [En ligne] dans *Sens public*, 2017, 19 pages, URL : <https://doi.org/10.7202/1048837ar>

DEMSKY, Jeffrey, « Quatre libertés pour tous : les agences d'information américaine et l'effort de médiatisation des crimes nazi contre l'humanité » dans *Regards croisés sur des guerres contemporaines*, vol. 10, no. 1, 2012, pp.97-125.

DESMEDT, Daniel, « La photographie, donner du corps au regard » dans *Le Bulletin Freudienne*, no.35-36, Automne 2000, URL ; http://www.association-freudienne.be/pdf/bulletins/36-06Desmedt_35.pdf

DUCAS-SPAES, Sylvie, « Lazare défiguré : Les représentations littéraires des « gueules cassées » de 14-18 » dans *Particularités physiques et marginalité dans la littérature*, 2005, pp.165-179, URL : <https://books.openedition.org/pur/11860#authors>

GORIN, Valérie, « De la Grande Guerre à la guerre d'Irak : photographies de soldats mutilés, entre corps abandonné et réhabilitation » dans *Alter*, Volume 4, Issue 1, 2010, pp.3-17.

GUILLOT, Hélène. *Les Soldats de la mémoire : La section photographique de l'armée, 1915-1919* [en ligne], Presses universitaires de Paris Nanterre, 2017 (généré le 26 décembre 2020), 282 pages, URL : <https://doi.org/10.4000/books.pupo.4636>.

HELMERS, Marguerite, « Iconic images of wounded soldiers by Henry Tonks » in *Journal of War and Culture Studies*, 2013, vol. 3, no. 2, pp.181-199, URL : https://doi.org/10.1386/jwcs.3.2.181_1

HOUSTON JONES, David, « From Commonplace to Common Ground: Facial Injury in Kader Attia's *Continuum of Repair* » in *Journal of War and Culture Studies*, 2017, vol. 1, no. 1, pp.68-81, URL ; <https://doi.org/10.1080/17526272.2016.1219585>

JOFFE, Hélène, « Le pouvoir de l'image : persuasion, émotion et identification » dans *Diogène*, vol. 217, no. 1, 2007, pp.102-115, URL : <https://doi.org/10.3917/dio.217.0102>

KOZLOVSKY-GOLAN, Yvonne, « L'image visuelle de la Shoah et les procès de Nuremberg. Le film *Les Camps de concentration nazis* et son impact » dans *Revue d'Histoire de la Shoah*, vol. 195, no. 2, 2011, pp.61-103, URL : <https://doi.org/10.3917/rhsho.195.0061>

LE BRETON, David, « Handicap d'apparence : le regard des autres » dans *Ethnologie française*, 1991, t.21, no. 3, pp.323-330, URL : <https://www.jstor.org/stable/40989403>

LE BRETON, David, « De la défiguration à la greffe du visage » dans *Études*, 2010, t.412, no. 6, pp.761-772, URL : <https://doi.org/10.3917/etu.4126.0761>

MATARD-BONUCCI, Marie-Anne, « Usages de la photographie par les médias dans la construction de la mémoire de la Shoah » dans *Le temps des médias*, vol. 5, no. 2, 2005, pp.9-26, URL : <https://doi.org/10.3917/tdm.005.0009>

MILLER, Jacques-Alain, « Introduction à la lecture du Séminaire *L'angoisse* de Jacques Lacan » dans *La Cause freudienne*, vol. 1, no. 59, 2005, pp.65-103, URL : <https://doi.org/10.3917/lcdd.059.0065>

PICHEL, Beatriz, « Les Gueules Cassées. Photography and the Making of Disfigurement » dans *Journal of War & Culture Studies*, vol. 10, Issue 1, 2016, pp.82-99, URL : <https://doi.org/10.1080/17526272.2016.1257263>

SANCHEZ, Jean-Lucien. « Alphonse Bertillon et la méthode anthropométrique » dans *Sens-Dessous*, vol. 10, no. 1, 2012, pp. 64-74.

VINCIGUERRA, R.-P., « Le tableau, le regard et le fantasme » dans *Quarto*, no. 53, hiver 1993-94.

WICKY, Érika, « Le portrait photographique : des 'trivialités du visage' à la 'ressemblance intime' dans *Romantisme*, vol. 176, no. 2, 2017, pp.36-46.

ZENONI, Alfredo, « L'objet regard au cœur des Autres écrits » dans *Quarto*, no. 75, janvier 2002.

Ouvrage

AUDEGUY, Stéphane, *Les monstres, si loin et si proches*, Paris, Gallimard, 2007, 128 pages.

AUMONT Jacques, *Du visage au cinéma*, Paris, Cahier du Cinéma, 1992, 219 pages.

BARTHES, Roland, *La Chambre claire*, Paris, Éd. du Seuil, 1980, 192 pages.

BENJAMIN, Walter, *L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée* [En ligne], 1936, consultée le 26 janvier 2021, URL : https://monoskop.org/images/archive/a/a0/20130112193812!Benjamin_Walter_1936_Loeuvre_dart_a_lepoque_de_sa_reproduction_mechanisee.pdf

BENJAMIN, Walter, *Paris, capitale du XIXe siècle : le livre des passages*, Paris, Cerf, 1989, 972 pages.

BELLOÏ, Livio, *Le regard retourné : aspects du cinéma des premiers temps*, Paris, Méridiens-Klincksieck, 2001, 408 pages.

CHÉROUX, Clément, « L'Épiphanie négative » : Production, diffusion et réception des photographies à la libération des camps » dans *Mémoire des camps, Photographies des camps de concentration et d'extermination nazis (1933-1999)*, Paris, Marval, 2001, pp.103-127, URL : https://ulis-buecherecke.ch/pdf_neben_dem_krieg/memoires_des_camps.pdf

COURTINE, Jean-Jacques (dir.), *Histoire du corps : Les mutations du regard. Le XXe siècle*, Paris, Éd. Seuil, 2015, 530 pages.

DELAPORTE, Sophie, *Les Gueules cassées: Les blessés de la face de la Grande Guerre*, Paris, Noësis, 1996, 231 pages.

DELAPORTE, Sophie, *Visages de guerre : Les gueules cassées, de la guerre de Sécession à nos jours*, Paris, Éd. Belin, 2017, 304 pages.

DENOYELLE, Françoise, « Censure et photographie » dans *La censure en France à l'ère démocratique (1848 - ...)*, Éd. Complexes, Paris, 1999, 357 pages.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Éd. de Minuit, 1992, 208 pages.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Images malgré tout*, Paris, Éd. de Minuit, 2004, 235 pages.

DIDI-HUBERMAN, *Remontages du temps subi: L'oeil de l'histoire, 2*, Paris, Éd. de Minuit, 2010, 272 pages.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Peuples exposés, peuples figurants: L'oeil de l'histoire, 4*, Paris, Éd. de Minuit, 2012, 288 pages.

FREUND, Gisèle, *Photographie et société*, Paris, Éd. Seuil, 2017, 224 pages.

FRIEDRICH, Ernst, *Krieg dem Kriege!, Guerre à la Guerre! War Against War! Oorlog aan den Oorlog!*, Frankfurt, Zweitausendeins, 1980, 248 pages.

GERVEREAU, Laurent, « Les icônes ne parlent pas » dans *Les images qui mentent. Histoire du visuel au XXème siècle*, Paris, Éd. Seuil, 2000, pp.305-331.

GERVEREAU, Laurent, et al. (dir.), *Voir/Ne pas voir la guerre. Histoire des représentations photographiques de la guerre*, Paris, Somogy, 2001, 351 pages.

GERVEREAU, Laurent, *Histoire du visuel au XXème siècle*, Paris, Éd. Seuil, 2003, 544 pages.

GILLIES, Harold D., *Plastic surgery of the face based on selected cases of war injuries of the face including burns, with original illustrations*, Londres, Frowde, 1920, 408 pages, URL: <https://archive.org/details/plasticsurgeryof00gilluoft/mode/2up>

KOZLOFF, Max, *Le jeu du visage. Le portrait photographique depuis 1900*, Paris, Phaidon, 2008, 336 pages.

LACAN, Jacques, « Le Séminaire : Livre I » dans *Les Écrits techniques de Freud 1953-1954*, Paris, Seuil, 1998, 448 pages.

LASCAULT, Gilbert, *Le monstre dans l'art occidental : un problème esthétique*, Paris, Klincksieck, 1973, 465 pages.

LE BRETON, David, *Des visages. Essai d'anthropologie*, Paris, A.M. Métailié, 1992, 334 pages.

LEVI, Primo, *Si c'est un homme*, Paris, Pocket, 1988, 213 pages.

LEVINAS, Emmanuel, *Totalité et infini ; Essai sur l'extériorité*, Paris, Livre de poche, 1990, 352 pages.

LUGON, Olivier, *Le style documentaire: d'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*, Paris, Macula, 2001, 400 pages.

LYNCH, Edouard, MATARD-BONUCCI, Marie-Anne (dir.), *La Libération des camps et le retour des déportés : l'histoire en souffrance*, Bruxelles, Éd. Complexe, 1995, 193 pages.

MATARD-BONUCCI, Marie-Anne, « La pédagogie de l'horreur » dans *La Libération des camps et le retour des déportés : l'histoire en souffrance*, Bruxelles, Éd. Complexe, 1995, pp. 61-73.

MCCULLIN, Don, *Unreasonable Behaviour: An Autobiography*, New York, Random House, 2010, 320 pages.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Le Visible et l'Invisible*, Paris, Gallimard, 1979, 360 pages.

ROSSA, Erika, *Looking at Life Magazine*, Washington, Smithsonian Books, 2001.

ROUILLÉ, André, *La Photographie. Entre document et art contemporain*, Paris, Gallimard, 2005, 704 pages.

SAOUTER, Catherine, *Images et sociétés. Le progrès, les médias, la guerre*, Les Presses universitaires de Montréal, 2003, 183 pages.

SARTRE, Jean-Paul, « Le regard » dans *L'être et le néant : Essai d'ontologie phénoménologique* [En ligne], Paris, Gallimard, 1943, 684 pages, URL : http://www.philotextes.info/spip/IMG/pdf/l_etre_et_le_neant.pdf

Encyclopédie

Le Petit Larousse illustré, 2016.

Support de cours

BELLOÏ, Livio, « Cinéma des premiers temps » [notes prises lors du cours CINE0033-1], Université de Liège, 2019.

HAVELANGE, Carl, STRIVAY Lucienne, « Histoire culturelle du visuel » [notes prises lors du cours MEDC0003-1], Université de Liège, 2020.

MÉLON, Marc-Emmanuel, « Histoire de la photographie » [notes prises lors du cours CINE0008-1], Université de Liège, 2017.

MILLER, Jacques-Alain, « La clinique lacanienne » [retranscription du cours], 24 février 1982, URL : <https://jonathanleroy.be/wp-content/uploads/2016/01/1981-1982-Scansions-dans-lenseignement-de-Jacques-Lacan-JA-Miller.pdf>

SERVAIS, Christine, VANDENINDEN Elise, « Médiation esthétique et communication » [notes prises lors du cours COMU0011-1], Université de Liège, 2018.

Site Internet

Catherine Leroy se raconte, consulté le 22 février 2021, URL : <https://dotationcatherineleroy.org/fr/sa-vie/entretiens1/catherine-leroy-se-raconte/>

Catherine Leroy : sa vie, consulté le 22 février 2021, URL : <https://dotationcatherineleroy.org/fr/sa-vie/>

« The History of IWM », URL : <https://www.iwm.org.uk/corporate/IWM-history>

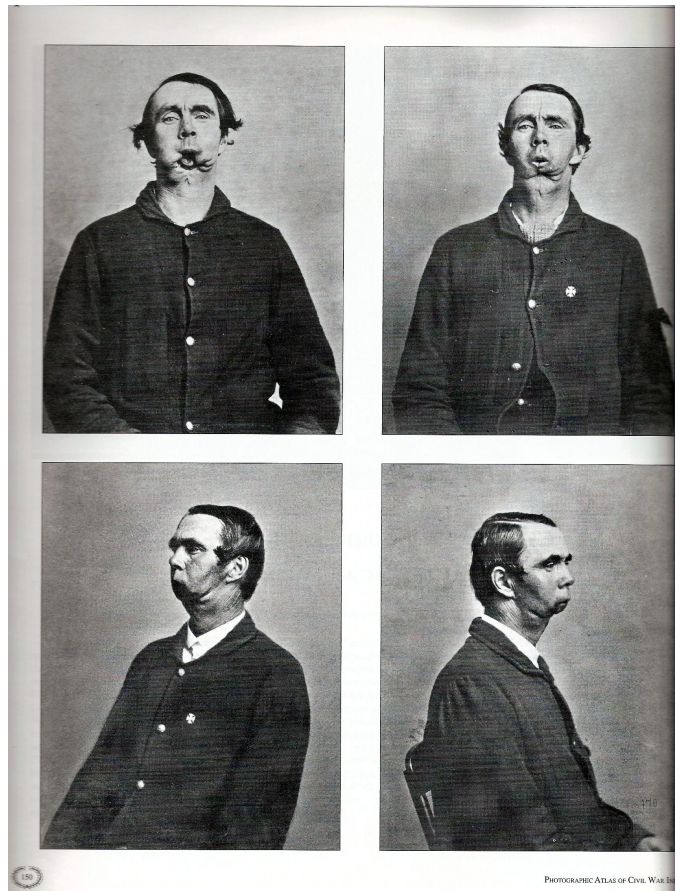
Virtual War Memorial Australia, *William (Bill) KEARSEY*, URL : <https://vwma.org.au/explore/people/278631>

Photo de couverture

Extrait de *J'accuse*, réalisé par Abel Gance en 1938, URL : https://www.bnf.fr/sites/default/files/2018-11/chroniques52%2021_ok.pdf

Annexe

- I. BENGTON, Bradley P., KUZ, Julian E., *Photographic Atlas of Civil War Injuries: Photographs of Surgical Cases and Specimens*, Medical Staff Press, 1996, p.150.



- II. MCCULLIN, Don, *Shell-shocked US Marine, The Battle of Hue*, 1968, récupéré sur <https://www.tate.org.uk/art/artworks/mccullin-shell-shocked-us-marine-the-battle-of-hue-ar01201>



III. LEROY, Catherine, *A marine screams in pain, Operation Prairie, near the DMZ*, 1967, récupéré sur <https://www.icp.org/browse/archive/objects/a-marine-screams-in-pain-operation-prairie-near-the-dmz>

IV. BERMAN, Nina, *Spc Jose Martinez, 20, Dalton, Georgia*, 2004, récupéré sur <https://www.ninaberman.com/purple-hearts>





V. BERMAN, Nina, *Spc Carl Sampson, 36, Tampa, Florida,* 2004, récupéré sur <https://www.ninaberman.com/purple-hearts>

VI. GILLIES, Harold D., *Plastic surgery of the face based on selected cases of war injuries of the face including burns, with original illustrations*, Londres, Frowde, 1920, p.10, URL: [https://archive.org/details/plasticsurgeryof00gilluoft/mode/](https://archive.org/details/plasticsurgeryof00gilluoft/mode/2up)

[2up](#)



VII. GILLIES, Harold D., *Plastic surgery of the face based on selected cases of war injuries of the face including burns, with original illustrations*, Londres, Frowde, 1920, p.50, URL: <https://archive.org/details/plasticsurgeryof00gilluoft/page/50/mode/2up>

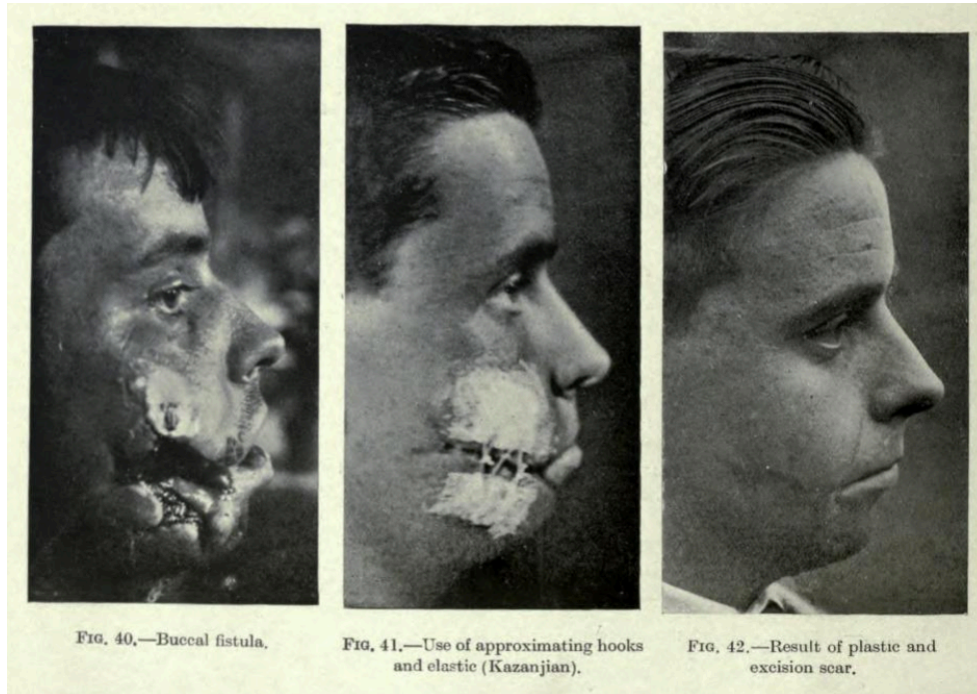


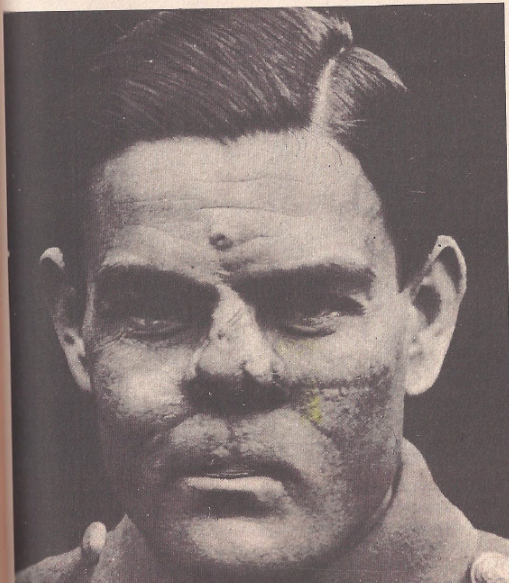
FIG. 40.—Buccal fistula.

FIG. 41.—Use of approximating hooks and elastic (Kazanjan).

FIG. 42.—Result of plastic and excision scar.

Otto Dorbritz, 27 jaar oud, in Oct. 1918 door een ontploffende mijn gewond, hovenlip en neus weggerukt. Vleesch uit voorhoofd, armen en ribben gebruikt voor kunstmatige neus en lip. (12 Operaties.)

Otto Dorbritz, 27 years old, wounded in October 1918 by a mine. Upper lip and nose torn away. Flesh taken from the forehead, arms and ribs to make artificial nose and lip.

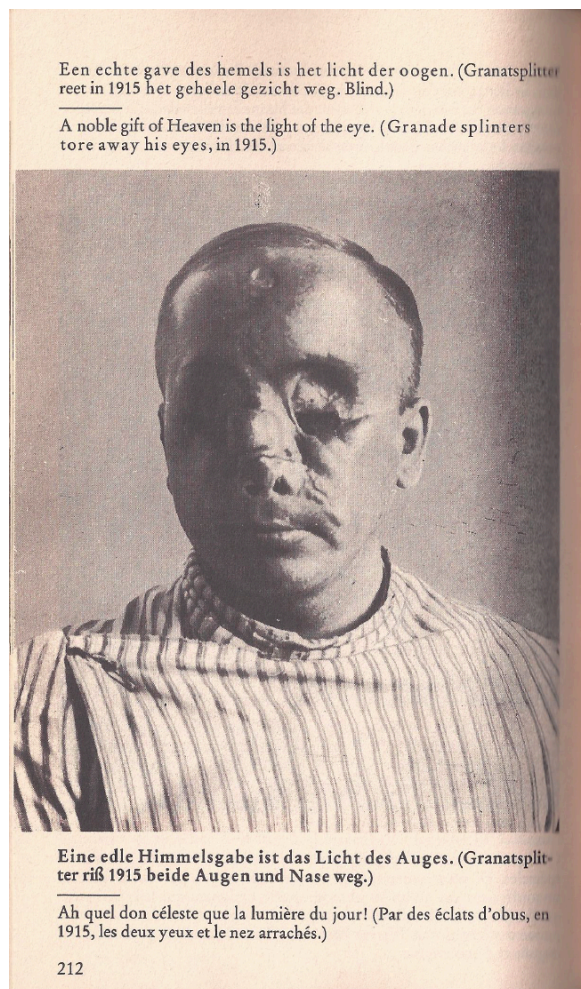


Otto Dorbritz, 27 Jahre alt, verwundet Oktober 1918 durch Minenwurf Oberlippe und Nase weggerissen. Fleisch aus Stirn, Armen und Rippen zu künstlicher Nase und Lippe entnommen. (12 Operationen.)

Otto Dorbritz, 27 ans, blessé en octobre 1918, par une mine jetée. Nez et lèvres supérieures arrachés. Reconstitués par la chair du front, des bras et des côtes (12 opérations.)

VIII. FRIEDRICH, Ernst, *Krieg dem Kriege!, Guerre à la Guerre! War Against War! Oorlog aan den Oorlog!*, Frankfurt, Zweitausendeins, 1980, p.205.

IX. FRIEDRICH, Ernst, *Krieg dem Kriege!, Guerre à la Guerre! War Against War! Oorlog aan den Oorlog!*, Frankfurt, Zweitausendeins, 1980, p.212.



X. Private William Kearsey Case File, 1917–1919. Sidcup: Gillies Archive, Frogal Centre for Medical Studies, Queen Mary's Hospital.

(Cité dans : CHAMBERS, Emma, « Fragmented Identities: Reading Subjectivity in Henry Tonks' Surgical Portraits » in *Art History*, vol. 32, no. 3, 2009, pp.578-607, URL : <https://doi.org/10.1111/j.1467-8365.2009.00684.x>

XI. Henry Tonks, Portrait of Private William Kearsley, 1917/18. Pastels on paper, 26.5 x 22cm. London: Royal College of Surgeons of England (RCSSC/P569.36).

(Cité dans : CHAMBERS, Emma, « Fragmented Identities: Reading Subjectivity in Henry Tonks' Surgical Portraits » in *Art History*, vol. 32, no. 3, 2009, pp.578-607, URL : <https://doi.org/10.1111/j.1467-8365.2009.00684.x>)



XII. Private William Kearsley, après la reconstruction faciale, en 1920. Australian War Memorial, *Studio portrait of 2341 Private (Pte) William Kearsley*, URL : <https://www.awm.gov.au/collection/C1358594>)

