

1914-1918 : guerre, photographie et propagande

Christian Delporte
Professeur des universités émérite en histoire contemporaine
Université Paris-Saclay/UVSQ

Je ne vous apprendrai rien si je vous dis que, de nos jours, toute guerre s'accompagne d'un flot d'images de propagande destinées à influencer sa propre population mais aussi, par leur circulation, à peser sur les opinions publiques internationales. La bataille de la communication est au cœur de toute guerre moderne, car l'action militaire ne saurait se passer d'action psychologique. Or, de ce point de vue, c'est avec la Grande Guerre que tout a vraiment commencé : c'est ce que je voudrais vous montrer ce soir, en vous parlant du brusque et massif surgissement de la photographie dans la propagande de guerre.

En 2023, nous savons qu'une photo n'est pas la vérité, qu'elle propose uniquement un point de vue et que, même si ce qu'elle saisit est réel, elle n'est jamais que le reflet partiel, interprété, déformé par l'œil du photographe de la réalité. Avec le temps, on a appris – pas suffisamment, il est vrai ! – à dévoiler les manipulations et les mensonges de l'image. Mais, en 1914, on n'en est pas là : la photo est encore récente, la photo d'actualité l'est plus encore, et on ne trouve rien à redire lorsque les journaux expliquent qu'un cliché pris sur le vif est la reproduction vivante, fidèle de la réalité, qu'elle est la vérité. Et c'est cette croyance qui ouvre la voie à l'usage de la photo à des fins de propagande.

J'ajoute une chose qu'il faut bien avoir en tête pour comprendre la suite : même s'ils en font, les journaux ne considèrent pas qu'ils font de la propagande. Face à l'agresseur, la presse considère qu'elle a un devoir, qu'elle doit contribuer à l'effort patriotique. C'est pourquoi la presse accepte la censure comme un mal nécessaire et c'est pourquoi elle peut verser dans des excès cocardiers, jusqu'au mensonge, jusqu'au fameux « bourrage de crânes ».

Venons-en au cœur du sujet. Ici, j'insisterai essentiellement quatre éléments.

D'abord, j'évoquerai le surgissement de la photo dans le contexte de guerre, notamment en prenant l'exemple du journal *Le Miroir*, hebdomadaire emblématique de la période. Ensuite, j'expliquerai la manière dont l'Armée, prenant conscience de sa puissance psychologique, s'en ait saisie pour en faire un outil de la guerre totale. Et puis, à l'aide d'exemples concrets de photographies, j'insisterai sur la façon dont, grâce aux journaux (et en l'occurrence *Le Miroir*), la propagande s'immisce dans l'imaginaire des Français, mais aussi sur la manière dont l'Etat français tente d'influencer ceux qui ne sont pas encore en guerre, les pays neutres. Enfin, j'évoquerai rapidement la face cachée de la propagande, c'est-à-dire la censure et les photos que les Français n'ont pas pu voir – parce que la censure ne voulait pas qu'ils les voient.

I

Où en sommes-nous lorsque la guerre éclate ? En 1914, même si le phénomène semble se développer rapidement, nous n'en sommes qu'au début de la photo dans la presse. La première photo publiée dans *L'Illustration*, le grand magazine de l'image

de l'époque, date de 1891, soit une vingtaine d'années avant la guerre, et encore son essor y a été lent, car les lecteurs préféraient le dessin à la photo. Les premières photos dans les grands quotidiens datent de 1903, et encore ne s'agit-il que de portraits en médaillons ou des vues fixes (immeubles, rues, monuments, etc.). Le premier quotidien qui mise sur le tout-photo, *Excelsior*, est créé 4 ans avant la guerre, et encore ce n'est pas une franche réussite.

En fait, la photo de presse souffre de trois maux : un mal technique, d'abord (elle supporte mal la reproduction sur un papier de médiocre qualité, comme l'est le papier journal et il faut beaucoup de temps pour l'acheminer jusqu'au journal) ; un mal pécuniaire, ensuite (sa reproduction coûte cher, ce qui explique pourquoi *Excelsior* est vendu 2 fois plus cher que ses concurrents) ; enfin, un mal disons socio-psychologique : les élites – celles qui ont les moyens d'acheter les journaux illustrés – méprisent la photo et estiment qu'un quotidien en images est fait...pour ceux qui ne savent pas lire !

Mais les choses changent brusquement en 1912 – 2 ans seulement avant la guerre – lorsque Jean Dupuy, le patron du *Petit Parisien* (le plus fort tirage des quotidiens au monde : 1,3 million d'exemplaires chaque jour) fait le pari de la photo populaire, grâce, notamment, au procédé de l'héliogravure, qui permet de reproduire les photos de manière acceptable mais aussi à son prix attractif, 25 ct, 4 fois moins cher que *l'Illustration*. En mars 1912, donc, il lance *Le Miroir*, un hebdomadaire d'actualités en images qui paraît le samedi et vient se substituer au célèbre supplément *Le Petit Parisien illustré*, qui ne comportait que des dessins. C'est tout de suite un immense succès avec 300 000 puis 400 000 exemplaires, et jusqu'à un million pendant la guerre. Or, quel est son argument de vente ? Le vrai : « nous donnerons à nos lecteurs le document vécu », écrit *Le Miroir*, dans son premier numéro.

Bref, quand éclate la guerre : la photo dans la presse est devenue populaire ; il y avait une attente (un vrai marché, dirait-on aujourd'hui) ; et pour ceux qui achètent *Le Miroir*, la photo est bien le miroir fidèle du réel. Toutes les conditions sont alors réunies pour en faire un instrument de propagande.

A partir d'août 1914, *le Miroir* se transforme en magazine sur la guerre. D'autres magazines du même type voient bientôt le jour : *Sur le Vif*, *Pages de gloire*, *Sur le front*, etc. A vrai dire, le même phénomène a lieu en Allemagne ou en Grande-Bretagne. Il faut dire que la demande de l'Arrière, des civils, est immense : alors que les informations sur le déroulement de la guerre sont délivrées au compte-gouttes par l'Armée, on veut voir ce qu'il passe sur le front, s'identifier à « ceux du front », « vivre » la guerre grâce à la photographie.

Ce que veut surtout voir le public, ce sont des scènes saisies sur le théâtre des opérations. Mais, au début du conflit, les photographes sont exclus du front et l'Armée ne fournit pas de clichés. Alors, *Le Miroir* fait un appel aux soldats. En manchette, à chaque numéro, il leur délivre ce message alléchant : « Le Miroir paie n'importe quel prix des documents photographiques relatifs à la guerre, présentant un intérêt particulier ». En mars 1915, il va plus loin en lançant le concours « de la plus saisissante photographie de guerre » doté, pour le gagnant, d'un prix équivalent à plusieurs milliers d'euros.

Avant 1914 déjà, il était interdit aux soldats comme aux officiers de prendre des photos au sein de l'armée. Pour des raisons évidentes de sécurité, la vigilance est renforcée depuis le début de la guerre. Mais la multiplication des notes de service à ce sujet montre combien l'interdiction est contournée. Les soldats ont appris à dissimuler des appareils amateurs miniature, comme le « *vest pocket* » de Kodak, fabriqué à partir de 1912, dont le coût est relativement raisonnable (l'équivalent de 150-200 euros). Comment, alors, pourraient-ils résister aux offres mirobolantes du *Miroir* ?

Parmi ces soldats anonymes, il y en a un qui va devenir un écrivain célèbre. Il a 27 ans en 1914, il est d'origine russe et engagé volontaire. Son amputation du bras droit après une grave blessure est à l'origine de son premier grand roman, *La Main coupée*. Il s'appelle Blaise Cendrars. Ses clichés sont publiés dans *Le Miroir*, ce qui lui vaut d'être sanctionné. A l'officier en chef qui lui reproche ses photos, il déclare : « *Oh, ce n'est pas grave, mon général. C'est pour améliorer l'ordinaire. Le Miroir me les paie un louis (20F de l'époque, soit environ 70 euros actuels) et je trinque avec les copains. Je leur envoie du pittoresque. Rien que des secrets de polichinelle. Et puis il y a la censure de Paris. Vous ne risquez rien* ».

Cendrars n'a pas tort : la censure veille au grain. Comme toute la presse, *Le Miroir* doit soumettre ses épreuves à la censure avant parution. Rien ne peut être publié sans son aval, et son contrôle gagne en sévérité lorsque l'Armée comprend l'immense potentiel psychologique de la photographie, c'est-à-dire en 1915.

II

J'en viens précisément aux conditions dans lesquelles l'Armée a fait de la photo un outil de propagande. Cela n'avait rien d'évident. D'abord, en 1914, aussi surprenant que cela puisse paraître, la propagande ne fait partie de la culture des militaires : ce qui fait partie de leur culture, c'est la censure. On ne crée pas, on n'instrumentalise pas ; on interdit et on réprime. Ensuite, l'image même ne fait pas partie de la culture militaire, a fortiori la photo. La culture militaire, c'est l'écrit, c'est l'imprimé, et c'est d'abord cela que la censure est chargée de surveiller, ce qui explique d'ailleurs pourquoi des clichés parus en 1914-début 1915 ne peuvent plus paraître deux ou trois ans plus tard. Enfin, il ne faut jamais oublier que l'Armée, en 1914, se projetait dans une guerre courte : or, la guerre longue suppose de revoir toute la stratégie de mobilisation des forces, militaires, économiques mais aussi psychologiques.

C'est ainsi qu'en 1915 est créé le Service photographique de l'Armée (SPA), bientôt complété par le Service cinématographique de l'Armée. Les deux fusionnent, devenu en 1917 pour former le Service photographique ET cinématographique de l'Armée, l'ancêtre de l'ECPA d'aujourd'hui. Quelques mots, alors, sur le SPA.

Tout commence grâce à un pionnier du photoreportage, qui a fondé sa propre agence, Louis Meurisse. En avril 1915, l'Armée lui refuse l'accès au front : aussitôt, il écrit à Alexandre Millerand, le ministre de la Guerre. En substance, il lui dit : « M. le ministre, la France est en train de perdre la guerre psychologique : comparée à la presse allemande, la presse française propose des photos indigentes, et il est temps d'autoriser l'accès au front aux photographes ». Il se trouve que Millerand partage cet avis. Deux semaines plus tard, il reçoit Meurisse et, de leur rencontre, sort le Service photographique de l'armée (le SPA), opérationnel à partir d'octobre 1915.

Le principe est simple. Le SPA a le monopole des photographies de la guerre, prises par ses propres opérateurs, eux-mêmes professionnels. Ces photos constituent un fonds divisé en deux parties : le fonds « I », interdit à la reproduction et versé dans les archives militaires, et le fonds « B », autorisé par la censure et dans lequel les journaux peuvent librement puiser. Bientôt, est même créé un système d'abonnement qui lie le SPA aux journaux français mais aussi étrangers, britanniques et américains, notamment.

Au début, on compte une quinzaine d'opérateurs qui peuvent sillonner les champs de bataille, sous la conduite d'officiers d'Etat-major et sous la surveillance de la censure qui inspecte la moisson d'images. A la fin de la guerre, on en comptera quelques dizaines. Ils sont polyvalents, c'est-à-dire capables de manier, selon les besoins, un appareil photo professionnel (comme le Klapp 9X12, par exemple) et une caméra. Ce sont eux aussi qui écrivent les légendes de leurs photos.

Le SPA dépend de la censure militaire et c'est l'un de ses chefs, le lieutenant-colonel Dupuis qui, le 1er novembre 1915, établit les consignes que suivront les opérateurs. Les photos qu'ils prennent obéiront alors à une quadruple vocation ; elles devront servir :

- 1-soit à la propagande auprès des pays neutres ;
- 2-soit à la propagande en France et les pays alliés ;
- 3-soit aussi à l'histoire artistique ;
- 4-soit enfin à l'histoire militaire.

Dupuis précise sa pensée. Les photographes doivent saisir toutes les scènes qui permettent de donner « *une impression forte de la puissance matérielle et morale de l'Armée française et de sa discipline* ». Et ceux qu'il s'agit d'impressionner, ce sont d'abord les alliés potentiels, comme les Américains : « *Nos attachés militaires ont fait remarquer à juste titre que les clichés et films allemands répandus à profusion chez les Neutres montrent toujours des troupes d'une correction parfaite, pleines d'entrain, équipées à neuf. Il y a donc lieu à prouver que notre Armée n'est sur aucun point inférieure à celle de nos ennemis* ». Si bien que les Français et les Neutres ne verront pas les mêmes choses. Seuls les Français pourront voir des scènes montrant la bonne humeur des soldats, et donc l'excellent moral de l'Armée ; pas les étrangers car ce serait nocif à l'image de la France. On acceptera pour les Français des photos de troupes coloniales, noires ou arabes, mais pas pour les étrangers, car il ne faut pas exagérer leur rôle ni leur effectif. En revanche, les photographes ont carte blanche pour saisir les défilés et tout ce qui montre le bon état et la bonne tenue de l'armée française : le ravitaillement, les services de santé, l'organisation des tranchées, etc.

Mais les photos ont une autre mission : préparer l'avenir, c'est-à-dire l'après-guerre, l'après-victoire. D'un côté, elles doivent servir l'Histoire, et les opérateurs doivent constituer les archives de la guerre, en en saisissant tous les aspects, même les plus terribles, même ceux qu'on ne montrera pas au public (en particulier les morts). D'un autre côté, les photos doivent favoriser la reconstruction mais aussi permettre d'évaluer les réparations qui seront à la charge des Allemands. C'est pourquoi, par exemple, les monuments civils et religieux, détruits par les bombardements allemands, sont pris sous toutes les coutures.

Ainsi, la photo est convoquée à un double titre, comme témoignage pour les générations futures, et comme preuve des destructions allemandes. Elle a aussi un double usage : un usage lointain, celui de l'après-guerre, et un usage plus immédiat, celui d'une propagande qui, pour les Français et pour les Neutres, doit mettre en évidence la barbarie allemande, la monstruosité d'un ennemi qui s'attaque à la civilisation. Et pour bien le souligner, les clichés ne sont jamais muets : ils sont toujours accompagnés de longues légendes qui en donnent le sens, qui fixent la vérité de la photo et en font véritablement un instrument de propagande, ce qui m'amène à parler des contenus.

III

Quand on parcourt les journaux illustrés de l'époque, comme *Le Miroir*, la première impression qui domine, c'est le caractère répétitif des images. Les mêmes photos reviennent. Le journal exalte les chefs militaires (Joffre, Pétain, le général Gouraud, « glorieux mutilé de Gallipoli », blessé au bras droit lors de la bataille des Dardanelles), les héros (Guynemer), Clemenceau, à partir de 1917, qui efface alors les précédents. Il célèbre la mobilisation générale : le dévouement des femmes, le courage des troupes coloniales, la puissance des usines d'armement et, bien sûr et surtout, la bravoure, l'ingéniosité, l'habileté militaire, la solidarité des poilus, et puis aussi l'héroïsme des enfants et des soldats engagés avant l'âge requis. *Le Miroir*, par ailleurs, ne manque pas une occasion de magnifier les symboles de la nation et les emblèmes du combat : le drapeau, d'abord, et les défilés, mais aussi Jeanne d'Arc, particulièrement sollicitée, la République, l'Alsace-Lorraine bientôt retrouvée. Et puis, à mesure que le conflit avance, l'image donne une place toujours plus importante aux alliés, dans toute leur diversité, avec, en 1917-1918, une prédilection pour le « rouleau-compresseur » américain.

Mais je voudrais m'attarder sur un thème particulier, la représentation de l'ennemi, son action, ses crimes, sa barbarie. Evoquer ce thème essentiel, c'est aussi montrer les limites de la photographie. D'abord, les limites matérielles, car la photo de guerre (comme la photo de fait divers, du reste) est toujours dans l'« après » : elle ne saisit pas les faits, mais leurs effets, leurs conséquences : au mieux elle s'efforce de les reconstituer en s'appuyant sur un récit. Il y a ensuite les limites stratégiques et morales de la propagande : on l'exploite parce qu'elle rapporte le réel, mais jusqu'où montrer le réel avant que cela ne soit contre-productif ? Autrement dit : comment montrer la barbarie allemande pour qu'elle déclenche l'indignation, la colère, l'esprit patriotique mais en évitant que cela débouche sur la peur, l'affolement et la démoralisation ? La ligne de crête est étroite.

Prenons un premier exemple, celui d'un bourg de Meurthe-et-Moselle, Gerbéviller (1600 habitants), devenu une « ville martyre ». Que s'est-il passé ? Nous sommes au début de la guerre. Dans la nuit du 23 au 24 août 1914, un bataillon français de chasseurs à pieds se retranche dans la petite ville pour retarder les forces allemandes. La bataille est acharnée mais l'ennemi finit par investir les lieux et, en représailles, incendie les bâtiments et exécute des civils. La commission nationale sur les crimes allemands en 1914 estime à au moins 50 le nombre des victimes ; elle rapporte des détails épouvantables sur leur disparition ; certaines auraient été brûlées vives ; elle parle d'un cas d'un viol, etc. Or, quelques mois plus tard, le 2 février 1915, après le

passage de la commission d'enquête et l'exhumation des cadavres, *Le Miroir* consacre plusieurs pages au massacre.

Le journal ne peut pas montrer la violence en cours d'exécution : alors, il fait appel à un dessinateur, Carrey, qui va s'entourer de récits sur l'événement et imaginer, avec son crayon, ce qu'il a pu se passer. Ce qu'il dessine est entièrement décrit par la légende : « *Dans Gerbéviller en feu, les soudards dansaient, en chemises de femmes. Dans la plupart des villes qu'ils pillèrent, chez nous et en Belgique, les Allemands, humoristes lourds, crurent plaisant de s'affubler de lingerie féminine volée. (...) A Gerbéviller, tandis que des maisons, incendiées par eux, brûlaient, ils se livrèrent à la plus répugnante des bacchanales sous les yeux de leurs officiers satisfaits qui ne s'étaient pas moins enivrés qu'eux* ». Le dessin jette alors un pont avec deux photographies publiées par *Le Miroir*, deux photos de cadavres, présentées comme « *deux témoignages des crimes allemands* ». La première montre des corps en voie de décomposition : « *quinze cadavres de civils tués et retrouvés sous la paille, à Gerbéviller* ». La seconde se situe devant l'autel d'une église en ruines. Au premier plan, on aperçoit un corps raidi dont on ne distingue pas le visage : la légende nous dit qu'il s'agit d' « *une vieille femme arrosée de pétrole et brûlée dans une petite église du Nord* ». Autrement dit, cette photo n'a rien à voir avec Gerbéviller. Mais le rapprochement de deux clichés de cadavres pris en des lieux différents souligne le caractère sériel, méthodique de la barbarie allemande. L'image est choquante, mais c'est bien la légende qui oriente le regard, car elle imbrique l'information (ce que nous voyons) et le commentaire (ce que nous devons en penser). Ainsi, *Le Miroir* profite de la seconde photographie pour se lancer dans une diatribe anti-allemande très significative du caractère de « preuve » et de rétablissement de la vérité dévolu au cliché : « *L'Allemagne inonde les pays neutres de photographies bien faites pour semer le doute dans l'esprit des spectateurs de la guerre : soldats teutons faisant manger leur soupe aux petits enfants des villages occupés, distribuant leurs rations aux habitants ou protégeant des édifices publics ; rien n'y manque pour établir le caractère généreux de la vertueuse armée allemande. En revanche, les photographes officiels du kaiser négligent, intentionnellement, les scènes comme celle-ci qui ont pourtant valeur documentaire* ».

Ces images sont d'autant plus intéressantes qu'elles représentent la mort de Français. Or on sait qu'à partir du printemps 1915 les cadavres français sont scrupuleusement occultés par la photographie de presse, et d'abord ceux des combattants tombés sur le champ de bataille. En 1914-début 1915, on admet, à des fins de propagande, que la guerre tue des civils ; on les montre pour provoquer l'horreur, l'indignation, la révolte et donner un sens à la lutte collective ; mais les images de ce type sont alors les dernières données à voir pour un bon moment. Pourtant, elles ressurgissent au printemps 1918, lorsque les Allemands lancent leur grande offensive, intensifient leurs bombardements (c'est le moment de la Grosse Bertha, de l'exode massif des Parisiens), et sont, il faut le dire, à deux doigts de conquérir Paris et de gagner la guerre.

En avril 1918, *Le Miroir* évoque ainsi le bombardement d'une crèche parisienne qui fait quatre morts et une vingtaine de blessés. Selon une technique dont j'ai déjà parlé, le magazine place en parallèle un dessin qui imagine le moment de la chute de l'obus, et deux photographies que je reproduis ici. Au préalable, j'indique ici que le journal ne précise pas si des nourrissons sont décédés.

Que nous montre les clichés ? L'un des deux figure une élève sage-femme sur son lit de mort. Son visage est apaisé, elle tient une fleur dans la main, elle semble dormir. L'autre cliché représente un nouveau-né emmailloté, dont on nous dit qu'il a été blessé ; une marque sous l'œil gauche semble le confirmer ; mais l'essentiel est qu'il ait réchappé, nous dit-on, à l' « *abominable attentat allemand* ».

Ces images sont à la fois terribles et rassurantes. Surtout, elles ne disent pas tout. Elles ne disent pas que les obus de la « grosse Bertha » ont fait de nombreuses victimes. On le sait, car le SPA a conservé des clichés de mères et d'enfants déchiquetés, réduits à des masses de chair. Mais cela, on ne peut pas le montrer. Il faut à la fois dénoncer la barbarie allemande et ne pas aller trop loin pour ne pas démoraliser une population déjà inquiète face à une situation militaire qui se dégrade. Il ne faut pas que les images annoncent la défaite. *Le Miroir*, soucieux de soutenir le moral des Français, ne l'aurait pas voulu ; mais, de toute façon, la censure ne l'aurait pas autorisé. Reste que ce genre d'images de victimes civiles est rarissime, même avec la reprise de la guerre de mouvement. Je reviendrai sur ces aspects tout à l'heure.

En fait, plus ordinairement, la dénonciation de la barbarie allemande par les photographies se situe davantage sur un autre terrain, tout à fait conforme aux consignes données par le SPA à ses opérateurs : celui du pillage et surtout des dévastations des édifices publics et religieux. *Le Miroir*, en 1914-1915, publie ainsi avec une certaine délectation des clichés de logements dévastés dans le Nord ou l'Est de la France, qui renvoient le lecteur à l'imaginaire de la guerre franco-prussienne de 1870 : les Allemands « *sont restés bons cambrioleurs depuis 1870* »¹. Plus fréquentes encore sont les photographies qui, en utilisant les images de ruines, viennent prouver l'existence du plan conçu par les Allemands pour détruire la civilisation incarnée par la France, et ce sous ses deux aspects, la connaissance et la spiritualité, l'Humanité et Dieu.

Là aussi, prenons un exemple avec la dévastation de la bibliothèque d'Ypres, en Belgique, à la fois proche et lointaine des Français. Le cliché des décombres est titré « Une preuve nouvelle de la culture allemande », avec cette légende : « *Avec tant d'autres monuments qui jonchent le sol de leurs ruines, ce fut, récemment le tour de la bibliothèque. Après l'incendie de la bibliothèque de Louvain aux inestimables manuscrits, de tels actes de destruction systématique n'ont rien qui puisse surprendre* »². Mais, plus encore que le patrimoine culturel, la photo tend à montrer que c'est Dieu que les barbares païens veulent anéantir, en s'en prenant méthodiquement aux cathédrales comme aux plus modestes églises. Les photos ne cessent de montrer les voûtes éventrées, les vitraux perdus à tout jamais, les objets du culte brisés. Certains clichés prennent même valeur de symbole, comme ce Christ crucifié saisi dans une tranchée de première ligne. Le journal explique : « *L'artillerie allemande avait détruit une vieille église d'un petit village. Le clocher avait été abattu le premier ; puis le bombardement avait continué, réduisant en ruines l'humble chapelle de campagne et pas une pierre n'était restée debout. Le christ était tombé de sa croix et gisait, presque intact, au milieu de tous les débris. Les soldats d'un régiment, qui se trouvaient au repos, l'emportèrent et, quand ils remontèrent en ligne,*

¹ *Le Miroir*, 28 février 1915.

² *Le Miroir*, 17 janvier 1915.

l'étendirent sur la paroi de la tranchée où, sentinelle avancée, il veille »³. Cette invasion des infidèles, qui donne à la guerre un caractère de croisade, est ponctuellement soulignée par des indices en images du paganisme allemand.

Contre un tel ennemi qui ne respecte aucune loi humaine, il faut savoir se défendre : d'où l'exhibition des armes et la puissance de feu par la photographie. Accuser l'adversaire de barbarie autorise même à user de procédés moralement inacceptables. L'usage du lance-flamme en est un exemple édifiant. En juillet 1917, sous la photographie d'un tel engin, la légende justifie sa fabrication : « *L'ennemi nous a contraint à la guerre du feu. Les Allemands qui ont inauguré dans cette guerre l'emploi des gaz asphyxiants ont ainsi imaginé les liquides enflammés, l'un des moyens les plus horribles de détruire ses semblables que la haine humaine ait inspirés. A cette cruauté inutile, les Alliés, qui défendent leur existence, ont dû répondre par des procédés semblables. En matière de représailles, nous avons lancé, nous aussi, des liquides enflammés* »⁴. La logique est implacable : la France ne fait pas de propagande mais de la contre-propagande, elle ne conduit pas une guerre barbare, mais répond à la barbarie.

Reste que la guerre dure et que les Français de l'Arrière ne peuvent ignorer combien les combats sont acharnés. Pour que le moral tienne, il faut donner des preuves du succès sur le terrain. Et, pour cela, rien de mieux que de valoriser deux images : celle des vagues de prisonniers allemands en déroute et celle des cadavres des ennemis jonchant le sol. Les images sont souvent terribles et montrent, comme dans la Somme, en octobre 1916, des monceaux de cadavres. Comme le dit ici la légende : « *L'effort de nos ennemis, pour résister à nos attaques, fut désespéré. Cependant il demeura vain* ».

Si l'on cache les cadavres français, on n'épargne donc pas aux lecteurs les cadavres allemands, comme cette photo prise aux Eparges, au printemps 1916, qui sent la mise en scène. Que voit-on ? Une tranchée allemande dévastée, avec des cadavres déchiquetés, rongés jusqu'aux os, des fusils abandonnés et, au plein centre, la baïonnette d'un fusil français, le fusil Lebel. Et la légende explique : « *Symbolique, la baïonnette quadrangulaire du Lebel se dresse au premier plan de ce tableau de la défaite allemande, enfoncée hardiment par la main d'un soldat français* ».

Des mises en scène, il y en a d'autres types. Ce que les Français veulent voir, ce sont les combats. On les a abreuvés de photos de tranchées, on leur a expliqué de manière pédagogique comment elles étaient constituées, comment elles fonctionnaient. Tout y apparaît toujours dans un ordre parfait. En janvier 1916, par exemple, *le Miroir* publie plusieurs clichés montrant comment les soldats luttent contre le froid, l'humidité, la boue. A voir ces images, tout a été prévu, tout va bien, grâce à de « *nouveaux équipements* », notamment des bottes de feutre et caoutchouc. Une photo, même, montre qu'on peut parfaitement se déplacer en barque dans les boyaux, etc.

Reste la question des combats. Il y a ceux qu'on ne peut techniquement pas montrer, comme les combats aériens. Alors, on les reconstitue, grâce aux peintres de l'armée, comme dans ces dessins composés par Henri Farré, peintre officiel de l'Armée, censés s'appuyer sur l'observation et « une documentation rigoureuse ». En fait, sans entrer

³ *Le Miroir*, 7 octobre 1917.

⁴ *Le Miroir*, 1^{er} juillet 1917.

dans les détails, ils sont totalement fantaisistes. Mais, peu importe, l'important, c'est qu'ils fassent rêver sur la « guerre moderne ».

Il y a aussi les faux combats de tranchées, comme avec ces deux clichés pris on ne sait où, à l'été 1915. « *Ces deux curieux instantanés, explique la légende, ont été pris de notre première ligne tandis que nos soldats, blottis dans une tranchée transversale, attaquaient l'ennemi caché sous les arbres que l'on aperçoit au fond. Sur la première, on voit l'éclatement d'une grenade. Sur la seconde, les Français tapis dans leur trou se protègent de l'explosion d'un obus. La position ennemie a été enlevée, fortifiée et conservée* ». Sauf que tout cela est techniquement impossible et beaucoup trop dangereux pour un photographe muni d'un trépied. Du reste, si on regarde bien, ce ne sont pas les mêmes arbres sur la première et la deuxième photo. A cet égard, le cinéma des Armées va aller plus loin, en reconstituant l'assaut des tranchées ennemies : on y verra des poilus parfaitement équipés, sortant héroïquement de leur tranchée et tombant au sol comme dans les films. On y verra surtout des regards furtifs à la caméra et même des petits sourires qui ne laissent pas de doute sur la mise en scène.

IV

Néanmoins, la propagande par l'image ne se réduit pas aux pages des journaux. Et c'est là que nous retrouvons le Service photographique de l'armée. Il monte des expositions, comme à Paris ou à Lyon. Il confectionne des panneaux mobiles qui circulent en France métropolitaine et en Afrique du Nord. Il publie des albums, comme *Ce qu'ils ont fait*, qui est une série de photographies (13X18) montées sur carton et consacrées aux exactions commises par les Allemands lors de leur repli, en mars 1917.

Mais le plus gros effort est produit à destination des Neutres. Rien qu'en septembre 1917, le SPA adresse près de 30 000 photos à l'étranger, sans compter les envois quotidiens aux Britanniques et aux Américains ou les commandes spéciales pour des pays en particulier (Norvège, Brésil...). Des expositions itinérantes sont montées : elles voyagent chez les Alliés (Grande-Bretagne, Russie, Italie), mais aussi chez les Neutres (Espagne, Suisse, Mexique, Etats-Unis...). Le SPA traduit ses albums et ses brochures plusieurs langues. Il assure la gestion d'un journal, *Panorama*, principalement destiné aux populations d'Afrique du Nord. Il contribue, avec les Anglais, à l'essor d'*Americana latina*, un mensuel imprimé à Paris et diffusé en Espagne et en Amérique latine.

Et puis, après l'entrée en guerre des Etats-Unis, en avril 1917, est créé à New York un service d'information spécial destiné à contrer la propagande allemande sur le territoire américain. C'est un lourd défi, car il s'agit à la fois de corriger l'image, très répandue aux Etats-Unis, d'une armée française à la dérive, prête à renoncer, et de montrer le « vrai visage » de l'Allemagne, celui d'une peuplade barbare en lutte contre la civilisation (chrétienne). Là, le SPA puise abondamment dans les collections des édifices religieux et des monuments historiques dévastés.

V

Mais je voudrais terminer par la censure, autrement dit par les photos que ni les Français ni les étrangers n'ont vues. Elles représentent environ 10% du fonds de l'Armée et peuvent être réparties en trois grandes catégories : celles d'abord qui relèvent du secret militaire ; celles ensuite qui renvoient à la dignité du soldat ; celles, enfin, qui pourraient contribuer à la démoralisation de l'Arrière.

Première catégorie, donc, le secret militaire. Prenons trois exemples. D'abord cette photo prise à Raon-L'Etape, dans les Vosges, au lieu-dit La Fauvette qui montre le camouflage d'une voie ferrée, le 23 août 1916 : ce dispositif technique ne peut pas être montré, sans risquer de renseigner l'ennemi, et le cliché rejoint le fonds censuré. Ensuite, ce cliché pris à Châlons-sur-Marne, le 13 juillet 1916, où des soldats s'entraînent, en position de tir, avec un nouveau fusil-mitrailleur : pas question de la publier sans risquer de donner des renseignements à l'ennemi sur le nouvel équipement militaire français. Enfin, une photo saisie pendant l'offensive allemande, le 17 juin 1918. Nous sommes à Compiègne, place du Marché où l'on voit les effets du bombardement allemand : ces maisons incendiées et détruites sont synonymes d'échec pour l'armée française et, plus largement, les photos des impacts de l'artillerie allemande pouvaient donner des informations à l'ennemi et faciliter ses réglages.

Deuxième catégorie de photos censurées, celles où, pour l'armée, les soldats font preuve d'attitudes inconvenantes, comme cette photo prise près de Verdun, le 22 juillet 1917 où on voit des soldats au repos coiffés de la casquette allemande imitant les gestes que font les Allemands pour se rendre. Pourquoi est-elle censurée ? Sans doute parce qu'aux yeux de l'armée, les soldats français doivent rester dignes et ne pas se montrer aussi barbares que leurs ennemis.

Troisième catégorie enfin, sans doute la plus diverse, celle des photos qui, en montrant l'horreur de la guerre, le prix de la guerre, le découragement des troupes, les succès de l'ennemi, pourraient démoraliser la population. Plusieurs exemples, ici. Premier exemple, cette photo d'un poilu mangeant, épuisé, affalé par terre, le visage défait : impossible de la montrer, pour la censure. Deuxième exemple : une photo prise le 23 octobre 1917, dans l'Aisne, lors de l'offensive française meurtrière du Chemin des Dames, celle d'un cadavre français (d'un clairon, pour être précis). S'il est possible de montrer la mort de l'ennemi, il est interdit d'exhiber la mort d'un Français. Troisième exemple, celui des soldats blessés et amputés, des gueules cassées et ailes brisées : il est interdit de montrer la violence faite aux corps. Aux mieux tolère-t-on les photos où la mutilation du soldat est cachée par une prothèse : et c'est précisément parce qu'il ne la porte pas que cette photo d'un soldat amputé est interdite. Quatrième exemple, l'image des cimetières dévastés par les bombardements, comme, aux Eparges, ce cimetière enlisé, en janvier 1916 : il ne faut pas que l'Arrière puisse voir l'état déplorable dans lequel se trouvent les sépultures du front. Enfin, cinquième exemple, cette photo prise à Paris, gare Montparnasse, le 11 novembre 1916, au moment du départ de la classe 17, ces jeunes de 20 ans mobilisés. On lit sur les visages l'inquiétude, la résignation, la détresse. On est loin d'un départ la fleur au fusil et de telles images pourraient nourrir la propagande défaitiste : pas question, donc, de les montrer.

xxxxxx

Au total, on mesure combien la Grande Guerre, en matière d'image et de ses usages, marque un tournant. Le lecteur veut des images qui agrippent le réel, sans se rendre compte, encore, du caractère ambivalent de la photographie, moins encore de ses manipulations possibles. Dans la presse, le règne de la photographie ne fait que commencer. Ensuite, l'image s'est élevée, comme jamais auparavant, au premier rang des outils de propagande, favorisée par la massification médiatique qui caractérise la Première Guerre mondiale. Les dirigeants eux-mêmes, contraints par la peur de l'ennemi, ont compris la force des émotions collectives et le parti à tirer d'un instrument tout entier porté par l'affect. Ce qui vaut pour la photo, vaut aussi pour le dessin, la caricature, l'affiche, le cinéma ou la carte postale qui, pendant 4 ans, nourrissent l'imaginaire collectif.

Propagande ne veut pas dire nécessairement recherche du spectaculaire. On le voit clairement à propos de la barbarie allemande. Il fallait concilier deux comportements finalement peu conciliables : prouver la barbarie sans pour autant affoler la population. C'est précisément là que se situe toute la subtilité de la propagande : jouer sur les bonnes émotions, sans contrarier la censure.

Propagande ne signifie pas non plus obligatoirement mensonge. Les prises de vue répondent à des contraintes matérielles (difficile de saisir la bataille...) et à des choix, comme en attestent les consignes données aux photographes. Il faut surtout retenir que la croyance en une image-vérité conduit, pour la première fois, à considérer le cliché non plus seulement comme un « témoignage vécu », mais comme une preuve irréfutable. Une preuve à charge contre l'ennemi, bientôt défait. Et, plus qu'une source, une preuve pour l'histoire.

Enfin, les excès de la propagande par l'image ont engendré leurs effets contraires : le doute, avant la négation. Bientôt, la dénonciation des mensonges journalistiques et du « bourrage de crânes » de la presse, après-guerre, ne touche plus seulement l'écrit. Les pacifistes qui, à la fin des années 1920 et au début des années 1930, contribuent à répandre l'idée du mythe grossier des atrocités allemandes, s'en prennent aussi aux outrances de l'image et singulièrement à l'immense duperie, selon eux, de la photographie, comme en témoignent l'album des clichés « censurés » de 1914-1918 publié en 1933 à l'initiative de Paul Allard (de son vrai nom Giulio Cerreti, militant antifasciste qui avait fui l'Italie de Mussolini en 1927, pour se réfugier en France).

Là, on dénonce les clichés occultés, les légendes mensongères : bref, on s'en tient encore aux éléments superficiels de la manipulation. Or, l'expérience des régimes totalitaires et de la Seconde Guerre mondiale, mais aussi une sensibilité plus affinée aux techniques photographiques, vont bientôt venir réviser le jugement et permettre de comprendre combien le regard du lecteur de 1914 était naïf. Le réel ne se fixe pas sur la pellicule. La photographie n'en est qu'un reflet déformé par l'œil de l'opérateur, les conditions de sa reproduction et l'émotion, individuelle et collective, de sa réception.