
La photographie de la Grande Guerre, affirmation d'un témoignage patrimonial

Laurent Jalabert et Jean-Pierre Puton



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/insitu/10992>

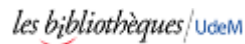
DOI : 10.4000/insitu.10992

ISSN : 1630-7305

Éditeur

Ministère de la Culture

Ce document vous est offert par Bibliothèques de l'Université de Montréal



Référence électronique

Laurent Jalabert et Jean-Pierre Puton, « La photographie de la Grande Guerre, affirmation d'un témoignage patrimonial », *In Situ* [En ligne], 23 | 2014, mis en ligne le 13 mars 2014, consulté le 30 octobre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/insitu/10992> ; DOI : 10.4000/insitu.10992

Ce document a été généré automatiquement le 30 octobre 2019.



In Situ Revues des patrimoines est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

La photographie de la Grande Guerre, affirmation d'un témoignage patrimonial

Laurent Jalabert et Jean-Pierre Puton

- ¹ Dans un monde où la presse est extrêmement présente, où l'illustré joue un rôle important, il n'est pas étonnant que la photographie, ajoutée au dessin, se soit rapidement imposée comme support d'information incontournable¹. On sait l'importance prise par la photographie comme illustration nouvelle, si ce n'est, dans un premier temps, des combats, au moins de leurs conséquences et des combattants eux-mêmes. Les conditions de la production photographique ont permis de passer d'une photographie de « l'avant ou après »-combat à celui du « pendant ». En effet, l'apparition du « Vest pocket » de Kodak ou du « photo revolver » d'E. Krauss, juste avant la Grande Guerre, ouvre la voie à des clichés d'un type nouveau. Dès lors, l'idée de la photographie comme illustration de la guerre apparaît comme une évidence – qui n'en est pas une... – alors que les nouveaux moyens et acteurs de la photographie permettent d'interroger la dimension testimoniale de celle-ci : la photographie montre quelque chose, fige un instant, peut sembler délivrer au lecteur une phase de la réalité, mais elle n'empêche nullement l'introduction de la subjectivité dans sa mise en œuvre. En cela, il faut observer et analyser la valeur de témoignage de la photographie de la Grande Guerre alors que nombre de travaux se limitent à la censure exercée à l'égard des images. Or, justement, cette censure était une tentative vaine de réponse à l'individualisation de la prise d'images et à une forme de témoignage personnalisé. Fort de ce constat simple, plusieurs aspects émergent : celui de la photographie commandée par l'institution et celui de la photographie de personnes privées. Ces deux types de production sont soumis à des contraintes, administratives, techniques, morales, et disent la guerre ou tout au moins, une guerre. Mais concrètement, que nous montre la photographie ? Une photographie, si elle n'est pas nécessairement polysémique, n'en donne pas moins lieu à une série de questions. Document, elle s'offre à l'analyse, ici celle du témoignage.

- 2 Dans les lignes qui suivent, nous allons traiter principalement des images issues de collections particulières, qui n'ont pas été imprimées par exemple dans le *Supplément illustré du Petit Journal* ou dans *Le Miroir*. Cependant, disons-le d'emblée, il n'y a pas de séparation nette entre ces dernières photographies et celles envisagées dans le présent article, la matrice de production étant identique. Soulignons également que les photographies sont pour beaucoup prises par des officiers ou des personnes qui ont, par leur position sociale et leur niveau culturel, les moyens de posséder un tel objet.
- 3 Afin d'aborder l'idée de la photographie comme témoignage patrimonial, nous allons dans un premier temps montrer les conditions matérielles de la création du patrimoine photographique de la Grande Guerre. Dans un second temps, nous évoquerons plus particulièrement un fonds privé qui illustre la multiplicité du témoignage photographique, avant de traiter de la photographie en tant que vecteur d'une mémoire patrimoniale.

Les conditions de la création d'un patrimoine

- 4 Dès 1914, l'image occupe une place essentielle et connaît un essor sans précédent. Sa diffusion et sa production prennent les dimensions d'un phénomène de masse. Les autorités, qui n'ont aucune expérience en la matière², prennent peu à peu conscience de la portée sociale d'images dont la création, qui relève pour nous à présent du patrimoine photographique, est évidemment tributaire des conditions techniques, à savoir les types d'appareils utilisés et les capacités de développement.
- 5 Le développement de clichés est toujours possible par la transmission à l'arrière des bobines, en outrepassant la censure par le transport personnel ou par l'intermédiaire de relations partant en permission. Dans sa correspondance, Jean Pottecher laisse entrevoir le rôle joué par ces permissionnaires ou tout simplement par les « colis » : « je vais faire partir le plus tôt possible mon linge sale. En ouvrant le colis, soyez armés pour empêcher les prisonniers de se sauver – Ne jetez pas le tout directement dans l'eau bouillante, car il y a un rouleau de pellicule à l'intérieur³ ». Ce qu'il faut également signaler, c'est la capacité des soldats eux-mêmes à tirer les photographies. En effet, des laboratoires portatifs sont inventés, le poilu développant lui-même ses clichés sur le théâtre des combats, les officiers et sous-officiers, en particulier ceux des services de santé, connaissant des conditions matérielles plus favorables pour produire des clichés de qualité (**fig. n°1**) (**fig. n°2**). Certaines photographies laissent d'ailleurs deviner cette activité des soldats pendant des périodes de calme : un cliché du fonds Durand nous montre l'intérieur d'une baraque démontable, sur le front italien, avec des tirages photographiques sur le plateau d'une table⁴.

Figure 1



Laboratoire de développement transportable.

© Jean-Pierre Puton.

Figure 2



Détails du matériel du laboratoire portatif de développement.

© Jean-Pierre Puton.

- 6 En ce qui concerne les appareils, la « révolution » technique eut lieu à la veille de la guerre avec l'apparition de la notion d'« instantané ». Celui-ci se détache de la pose d'avant-guerre avec, en particulier, l'ultracompact Vest Pocket (**fig. n°3**) (**fig. n°4**) et le

Folding Pocket, un peu moins compact, fabriqués par Kodak, et le Véroscope construit par Jules Richard (**fig. n°5**), petit et très robuste, autant d'appareils qui permettront les prises de vue sur le front. D'ailleurs, dès avant 1914, les publicités pour les appareils photographiques tenaient compte des conditions difficiles d'emploi et s'adressaient notamment aux militaires : « ils sont d'un transport facile et conviennent à tous : touristes, cyclistes, cavaliers, militaires, explorateurs⁵ ». La petite taille du Vest Pocket et le fait qu'il utilise des films en bobine et non des plaques de verre assurent son succès auprès des soldats. Sa diffusion auprès des soldats lettrés génère ainsi une production d'images de guerre, théoriquement interdite sauf autorisation, parallèle à la Section photographique de l'armée. Jean Pottecher écrit le 30 octobre 1916 : « mon appareil photographique sera-t-il bientôt prêt ?⁶ », pour relater le 11 décembre : « j'ai pris un rouleau de photographies ; si elles sont réussies, je crois qu'elles auront de la valeur⁷ ». Pour ne citer qu'un autre exemple, voici celui de Charles Gaillard : « j'ai reçu il y a deux jours le petit appareil que tu m'as envoyé, je t'en remercie bien. Il m'a fait d'autant plus plaisir que, grâce à lui, je pourrai fixer sur le papier des vues et surtout des portraits de mes camarades que je serai toujours charmé de revoir⁸ ».

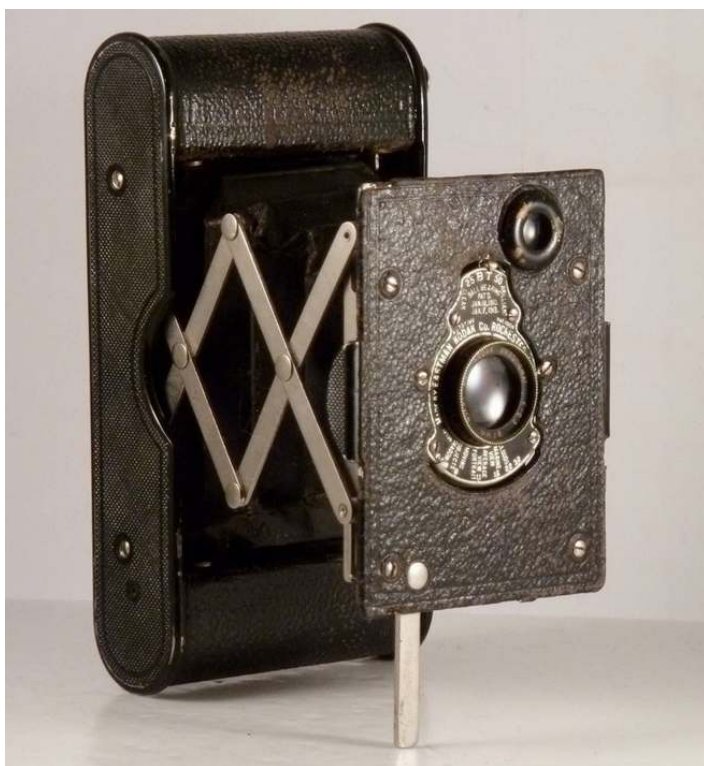
Figure 3



Publicité pour le Vest Pocket.

© Centre Image Lorraine.

Figure 4



Le Vest Pocket.
© Jean-Pierre Puton.

Figure 5



Véroscop Jules Richard, appareil construit tout en métal, pesant 980 gr, pouvant contenir 12 plaques 45 X 107 m/m. La particularité de cet appareil est d'être équipé de deux châssis : un pour la prise de vue, l'autre pour regarder les positifs. Son prix était à l'époque de 175 à 200 francs.
© Centre Image Lorraine.

- 7 Petit témoignage qui montre certes la motivation de la photographie mais aussi le fait que le contrôle postal ne pouvait tout contrôler et que la diffusion des appareils photographiques n'était guère limitée par une quelconque censure, sauf à en interdire la vente comme celle des pellicules⁹, ce qui n'a pas été fait. Ainsi, photographiés seuls ou en groupe, cadrés en pied, voire en plan rapproché, soldats et officiers fixent l'objectif bienveillant des photographes qui agissent au vu de tous, sans tenir compte de l'interdiction de photographier au sein de la zone des combats, grâce au fait que les tenants de l'autorité – les officiers – utilisent eux-mêmes des appareils, grâce également à l'influence des journaux de l'époque : l'hebdomadaire *Le Miroir* organise des concours auprès des combattants afin d'obtenir les images les plus attrayantes de la barbarie allemande et offre pour cela de l'argent aux soldats, en violation des règlements sur l'emploi privé des appareils photographiques au front.
- 8 À partir de 1915-1916, le journal *Le Miroir*, pour répondre au besoin d'appréhender la guerre et à une légitime curiosité des Français de l'arrière, donne une représentation de plus en plus réaliste et sensationnelle de la guerre, grâce aux photographies envoyées du front par les soldats¹⁰. *Le Miroir*, dont le tirage passe en quatre ans de 300 000 à 1 million d'exemplaires, montre des photographies présentées comme au plus près de la guerre à partir de clichés pris par les combattants, mais la vision du front est cependant souvent celle d'une certaine classe (bourgeoise) car peu d'ouvriers et de paysans, à l'exception de passionnés de photographie, avaient les moyens de s'offrir un boîtier photographique et d'en payer les rouleaux ou plaques, coûteux à l'époque. On remarque en effet que les photographies amateurs sont le plus souvent celles d'officiers et de sous-officiers (peut-on évoquer la notion d'un exotisme de classe ?) qui montrent l'héroïsme de guerre, la modernité de la guerre (armement, motorisation), mais ne supposent que très rarement les pertes françaises de façon à minorer les pertes subies (les morts français ne sont traités que par des clichés de cercueils et cérémonies de funérailles afin de souligner que les soldats sont enterrés avec le respect qui leur est dû et en aucun cas abandonnés sur le terrain¹¹)... Pourtant, des soldats possèdent et utilisent des appareils : « je vous envoie deux photos faites par un amateur assez peu adroit qui se fait quelques sous avec son appareil. C'est un soldat du 112^e¹² ». La volonté du souvenir et du témoignage est déjà bien là.

La photographie, porte ouverte sur un témoignage multiple

- 9 Lorsqu'éclate la Première guerre mondiale, l'association armée-photographie n'est pas nouvelle, même si le dessin n'est pas encore complètement remplacé¹³. Dès le Second Empire, des photographes ont accompagné les soldats dans leurs opérations en Crimée et ailleurs, fixant ainsi des images de soldats, celles de champs de bataille et des destructions¹⁴ dans la mesure des moyens photographiques de l'époque. Des décennies plus tard, lorsqu'éclate la Grande Guerre, les conditions techniques nouvelles, avec l'emploi notamment de la pellicule, permettent de prendre des clichés davantage sur le « vif »¹⁵ ; lors de la guerre de Crimée ou de la guerre franco-prussienne, le temps de pose interdisait la photographie d'une explosion, par exemple. Avec les appareils disponibles dès 1914, il est possible de prendre un incendie, une explosion, un tir de canon¹⁶. Pourtant, tout n'est pas montrable en ce qui concerne les phases du combat, car comment prendre une série

d'explosions proches sans risquer sa vie ? Comment prendre autre chose que le cliché d'une sortie de tranchée d'une partie des attaquants sans s'exposer au tir de la mitrailleuse adverse ? La photographie donne-t-elle une image « vraie » de la guerre, de sa réalité ? Y a-t-il une forme d'autocensure des auteurs ? Quelles représentations de la guerre, des combats donne-t-on à voir aux non-combattants ? On le sait, la photographie, dans les journaux, n'a jamais comblé le désir – si tant est qu'il ait existé – de donner à voir l'assaut : c'est le dessin qui a assumé une forme de relais, de même que la phraséologie accompagnant les illustrations et permettant à l'imagination de se mettre en œuvre.

- 10 Les questions relatives au document photographique sont nombreuses¹⁷ et la simplicité de la lecture photographique n'est que partielle : bien entendu, le lecteur voit immédiatement l'image dans son ensemble, peut-être rapidement attiré par un détail, mais pour dépasser le stade de l'impression immédiate, de la première information, il se doit de s'interroger sur les questions auxquelles la photographie pourrait bien répondre¹⁸. Or, la question du témoignage reste ouverte. Malgré toutes les réserves possibles, les photographies restent des témoignages forts d'un vécu guerrier à la fois individuel et collectif. Cette idée peut paraître évidente car la photographie est une représentation du « ça a été »¹⁹. Pourtant, toute approche de l'image photographique pose la question de la « vérité » offerte au regard²⁰, de ce qui est montré et de sa valeur, pour nous, de témoignage et de patrimoine²¹.
- 11 Au temps de la Grande Guerre, on sait que la photographie, par son omniprésence dans la presse quotidienne, introduit une forme de témoignage destinée à montrer la guerre²². Cette volonté de dire la guerre se développe avec la stabilisation du front, la durée et la forme prise par le conflit. C'est pour cela que des quotidiens en appellent aux soldats eux-mêmes pour prendre des photographies au plus près de la réalité. Emblématique est l'impulsion donnée par le journal *Le Miroir* : sous le titre du journal, on peut lire « LE MIROIR paie n'importe quel prix les documents photographiques relatifs à la guerre présentant un intérêt particulier » (n°150, 8 octobre 1916), mention qui n'apparaît pas dans les numéros de septembre 1914. *Le Miroir* renchérit en lançant un concours de « la plus saisissante photographie de la guerre » avec une récompense de 30 000 francs, soit une belle somme. Les autorités militaires cherchent à endiguer un phénomène qui reste incontrôlable du fait que ce sont notamment des officiers qui possèdent des appareils photographiques ; le fait de créer la Section photographique de l'Armée (SPA) en février 1915 dans le but de fournir aux journaux des images ne contrebalance en rien le processus d'individualisation de la prise de vue. Une dynamique irréversible s'est mise en œuvre et permet de dépasser la simple question de la censure pour aborder la valeur testimoniale de la photographie, même si les clichés officiels ont également valeur de témoignages.
- 12 Pour ceux qui nous intéressent, les combattants prennent désormais des clichés, à titre personnel, pour dire « leur guerre », pour figer un instant, un paysage, des visages. L'objectif n'est pas nécessairement de délivrer ces clichés à la presse mais bien souvent de les conserver en témoignage personnel, destiné à un cercle restreint, d'un moment de vie – la guerre – qui paraît exceptionnel, hors norme. Que nous donnent à voir ces clichés privés ? Ils disent l'horreur, la mort, sans autocensure apparente – au moins pour de nombreux auteurs –, preuve de la volonté de figer une exceptionnalité qui reste une banalité quotidienne pour le combattant (mais celui qui prend le cliché est-il toujours un « vrai » combattant ?). Les cadavres sont ainsi présentés²³, au-delà de toute pudeur pour le corps déstructuré et défiguré²⁴. La photographie peut témoigner de la violence de la

guerre par la suggestion : l'une d'entre elles montre le transport d'un cadavre, enveloppé dans une toile, dont on devine l'absence de tête et d'au moins un bras ; le portage s'effectue assis, le corps maintenu par des lanières et le bras gauche du porteur arrière²⁵. Le combat lui-même n'est que très rarement figuré, le photographe étant lui-même un combattant soumis au danger²⁶, et reste représenté essentiellement par le dessin qui en donne une vision en partie fantasmée²⁷. La photographie privée témoigne donc d'autres moments de la vie quotidienne (comme l'amitié et la camaraderie²⁸, le travail et le ravitaillement, le repas, les jeux et divertissements) et aussi d'autre chose, comme les paysages et les pratiques anthropiques.

- 13 C'est pourquoi ce n'est pas tant sur le témoignage des combats sur lequel nous voudrions porter notre regard que, dans un premier temps, sur le témoignage-récit d'une guerre vécue au travers d'un album personnel, celui d'André Durand, qui passe près de huit ans de sa vie sous l'uniforme en tant qu'appelé²⁹. André Durand – classe 1911 – effectue son service militaire depuis octobre 1912 lorsque la mobilisation a lieu : il est alors sous-officier au 8^e Régiment d'artillerie à pied à Épinal. Il entre en guerre dans cette unité et participe aux combats dans les Vosges jusqu'en février 1917, date à laquelle il part en formation à Fontainebleau et devient sous-lieutenant. Mi-juillet 1917, il revient en Lorraine, dans le Grand Couronné, puis, en septembre de la même année il part pour le front italien. Il ne revient en France qu'en février 1919 avant d'être démobilisé le 4 août 1919.
- 14 André Durand, qui parcourt plusieurs fronts, n'est donc pas un fantassin et donne une vision réelle d'une guerre vécue dans un rapport de proximité-distanciation dû à sa fonction d'artilleur. De ses campagnes, il nous a transmis plusieurs centaines de clichés. Il indique lui-même avoir pris de « nombreuses photos dans des conditions très diverses, réalisées avec un appareil à plaques ; certaines, insuffisamment lavées par manque d'eau convenable ou traitées avec des produits de guerre ont dû être éliminées, d'autres, figurant dans cette collection ont pâli et perdu de leur fraîcheur. Quoi qu'il en soit, elles évoquent pour moi, civil, presque 10 années de vie passées sous l'uniforme militaire et bien des souvenirs³⁰ ». Paroles essentielles qui donnent le ton des photographies de « sa » guerre et du souvenir qu'il a voulu transmettre.
- 15 En effet, les photographies d'André Durand peuvent apparaître comme bien banales pour qui recherche des images sensationnelles liées à la guerre³¹. Elles se placent en partie dans la continuité de celles prises lors de son service militaire³², mettant en scène canons et camarades. La guerre est cependant bien traduite dans sa collection avec les uniformes et matériels militaires omniprésents : très nombreux sont les clichés sur les types de canons, avec ou sans personnages, les revues militaires et remises de décorations, etc. Lorsque des hommes apparaissent, il s'agit très rarement de clichés pris sur le vif : les hommes se savent photographiés et la composition, l'attitude, révèlent une pose attendue³³ (**fig. n°6**). Les photographies de groupes sont ainsi nombreuses, laissant entendre l'importance de l'image comme témoignage de l'environnement humain de l'auteur, de ce qui peut physiquement disparaître dans la guerre³⁴. Les photographies avec un ou deux soldats sont également bien présentes et l'auteur lui-même prend la pose. Ces clichés témoignent ainsi d'une forme d'anthropologie de la guerre et surtout de la photographie comme témoignage anthropologique.

Figure 6



Soldats prenant la pose, Italie, 1917 ?

Phot. Durand, André. © Centre Image Lorraine.

- 16 De même, si les clichés d'André Durand n'évoquent pas la ligne de front³⁵ (**fig. n°7**), on y voit, derrière les hommes photographiés, des bribes de leurs conditions d'existence et leur adaptation à la situation : ce sont des observatoires, les abris³⁶ et « cagnas », les baraquements³⁷, l'élevage de chiots³⁸, la rencontre avec des femmes³⁹, le jeu⁴⁰, etc. Témoignage aussi de l'adaptation de l'homme à des conditions de vie particulières ; en cela, la photographie relève du témoignage ethnographique sur l'homme en guerre, constat que l'on peut étendre à de très nombreux fonds photographiques, tant privés que relevant des prises de vue du SPA.

Figure 7



André Durand, dans une tranchée des Vosges, 1916.

Phot. Durand, André. © Centre Image Lorraine.

- 17 Les images d'André Durand mettent aussi en avant deux thématiques que l'on peut relever : la destruction – sur laquelle nous reviendrons dans le point suivant – et le paysage. Cette notion est assez souple pour être déclinée en plusieurs catégories, ici pour rester dans la thématique, paysage militaire et paysage « naturel » ou anthropique. Cette dernière catégorie peut paraître hors-champ au regard de la guerre mais force est de constater que des photographies prises en 1914-1918 relèvent du témoignage iconographique sur des paysages qui ont pu disparaître ou être modifiés dénaturés ? C'est le cas, bien entendu, des habitats détruits mais André Durand, en tant qu'artilleur, a également pris de très nombreuses vues de paysages de montagne, dans les Vosges et en Italie. On y voit des vues de villes, villages, vallées et montagnes, permettant ainsi d'observer et de comparer, si nécessaire, le couvert forestier, l'action de l'homme avec le tracé des routes de montagne, comme pour le Mont Grappa⁴¹ (**fig. n°8**) ; lorsque les lieux de prises de certaines vues, en France⁴² et en Italie, peuvent être identifiés⁴³, certaines photographies constituent un instantané permettant d'envisager l'anthropisation des paysages ou, au contraire, le recul de la présence humaine. De même, André Durand a pris des clichés du port de Gênes en 1918⁴⁴, du château des Scaligeri à Marostica (Vénétie)⁴⁵, des villes de Vicence, de Ravenne, de Vérone, de Venise, etc. Sans entrer dans le détail des vues, on comprend bien l'intérêt documentaire multiple de ces photographies qui donnent à voir par exemple une activité économique ou la présence de militaires dans ces villes, mais constituent aussi des témoignages visuels sur un patrimoine bâti, parfois très ancien, comme ces ruines castrales dans les Vosges, à Freundstein, château fort le plus élevé de la région et qui servait d'observatoire (**fig. n°9**), dont il ne subsiste alors que quelques éléments de superstructure. Les images d'André Durand, comme bien d'autres,

sont à proprement parler des traces d'une époque et de paysages, c'est pour cela qu'elles constituent un patrimoine documentaire de valeur à préserver.

Figure 8



Route de montagne du Mont Grappa, Italie du Nord, 1917.

Phot. Durand, André. © Centre Image Lorraine.

Figure 9



Ruines et observatoire du Freundstein, près de Goldbach, Haut-Rhin, avant 1917.
Phot. Durand, André. © Centre Image Lorraine.

La photographie, la trace et le souvenir

- 18 La guerre rime avec dévastations et disparitions d'un patrimoine bâti (maisons, villages, lieux de culte), d'un patrimoine non construit (agricole et sylvicole) ainsi que d'un patrimoine culturel (des livres, des tableaux, etc.). La photographie témoigne de la destruction mais aussi constitue parfois le seul moyen de « retrouver » des œuvres ou bâtiments disparus. Nous l'avons évoqué très rapidement avec André Durand, les clichés montrant des destructions sont nombreux⁴⁶. Trace la plus marquante de l'effet de la guerre, la destruction est aussi plus aisée à saisir pour le photographe. En cela, elle n'est nullement l'apanage de soldats comme on le verra avec les prises de vue de Paul Michels.
- 19 La photographie, objet patrimonial en propre, devient porteuse elle-même du témoignage d'un patrimoine définitivement disparu ou modifié. Combien de villages et de bâtiments totalement détruits et non reconstruits, dont la seule trace est la photographie ? On peut citer le cas des villages disparus, comme, parmi tant d'autres, Vauquois (Meuse) ou Cerny-en-Laonnois (Aisne). Les photographies d'avant-guerre conservent seules le souvenir de lieux volatilisés, témoignages de la destruction accélérée qu'engendrent nécessairement les empreintes de l'homme sur un temps normalement plus long.
- 20 La photographie fige ainsi une mémoire de ce qui a pu disparaître, permettant également de comprendre des paysages actuels en tant que référents historiques pour le temps présent. La photographie a également donné corps à la notion de destruction en la

donnant à voir à un très grand nombre – pensons aux images de la cathédrale de Reims –, permettant aussi une mobilisation nationale et internationale pour la reconstruction.

- 21 Les ruines et destructions sont bien représentées dans les albums privés, comme ceux d'André Durand ou de Paul Michels⁴⁷. André Durand, dès le début de sa campagne, s'il prend volontiers des clichés de matériels militaires (avions, canons), ne néglige pas l'habitat malmené, ni en France ni en Italie où il photographie notamment des églises détruites. Ses photographies de Thann⁴⁸ (**fig. n°10**), des ruines de l'hôtel du Ballon d'Alsace⁴⁹ ou d'autres bâtiments sont prises certainement dans la logique des ravages de la guerre, de la volonté d'en imprimer personnellement le souvenir. Les clichés de Paul Michels (1866-1944)⁵⁰, pris en Lorraine d'origine, relèvent d'une même logique. L'ensemble de sa collection, pour ce qui concerne la Lorraine, constitue déjà en soi un témoignage fort intéressant sur les paysages – avec des clichés couleurs d'avant-guerre –, les pratiques religieuses, la présence de l'armée, etc.⁵¹ Certaines des photographies de Paul Michels sont prises directement après la guerre et témoignent de la destruction et de la reprise de la vie. L'une d'entre elles représente l'entrée de l'église du village des Éparges, dont ne subsiste que le fronton, l'arc en plein cintre de l'entrée et un côté de la façade, le tout surmonté de l'horloge endommagée et comme une image en soi du temps de la destruction. À l'arrière-plan, le terrible champ de bataille des Éparges est encore dénudé.

Figure 10



Église Saint-Thiébaud et les ruines de Thann (Haut-Rhin), 1916 ?

Phot. Durand, André. © Centre Image Lorraine.

- 22 Autre image emblématique du témoignage de la destruction, celle de Nomeny, l'un des villages martyrs de la guerre de mouvement et de la bataille du Grand Couronné. Paul Michels a pris une photographie clairement construite, avec la recherche d'une esthétique évidente, jouant sur le contraste entre l'eau sombre et les ruines claires, effet accentué par la disparition de toutes les toitures. L'esthétique et la construction photographique n'empêchent évidemment nullement le témoignage et en renforcent

même l'intensité. En effet, Paul Michels a au moins par deux fois pris des photographies de lieux déjà visités et photographiés avant la guerre : à Fresnes-en-Woëvre et à Rembercourt-sur-Mad. Dans ce dernier cas, l'angle de la prise de vue est quasiment identique et relève clairement de la volonté de témoigner des ravages de la guerre.

- 23 Dans les lignes précédentes, nous avons mis l'accent sur la destruction du bâti mais les clichés témoignent également de la transformation de paysages non bâtis, champs et forêts, ravagés et parfois non remis en culture, ou alors différemment, par exemple avec des essences autres que celles d'avant guerre⁵².
- 24 La photographie garde ainsi le souvenir « matériel » de ce qui parfois n'est plus ou a été transformé lors de la reconstruction, comme pour le cas de l'église de Cernay, en Alsace. La photographie d'André Durand en montre la destruction partielle⁵³ (**fig. n°11**). Sur la vue d'un des bas-côtés, on note des ouvertures en plein cintre surmontées de fenêtres circulaires, ce que l'on voit également sur une carte postale où le clocher apparaît entièrement détruit). Actuellement, l'église est toujours là, reconstruite, mais avec un style néo-gothique plus marqué, les arcs brisés ayant remplacé les arcs en plein cintre. D'autres exemples existent, telle l'église de Gildwiller, toujours en Alsace, où la reconstruction a fait disparaître les ouvertures superposées en arc brisé du clocher pour céder la place à des ouvertures en archères, le tout surmonté d'une large ouverture à hauteur de l'emplacement des cloches. D'autres exemples, concernant notamment des monuments aux morts érigés après la Grande Guerre, détruits par les Allemands au cours de la Seconde guerre mondiale⁵⁴ et puis reconstruits, montrent également des modifications qui indiquent que l'état actuel ne peut être pris sans recherche documentaire comme un état restitué de l'ancien. Sans discuter du type de réhabilitation, on entrevoit bien que la photographie porte le souvenir souvent unique et ici monumental d'un passé ; cela montre également avec quelles précautions il faut envisager et interroger les bâtiments que nous avons aujourd'hui sous nos yeux.

Figure 11



Église Saint-Thiébaud de Thann, partiellement détruite, 1916 ?

Phot. Durand, André. © Centre Image Lorraine.

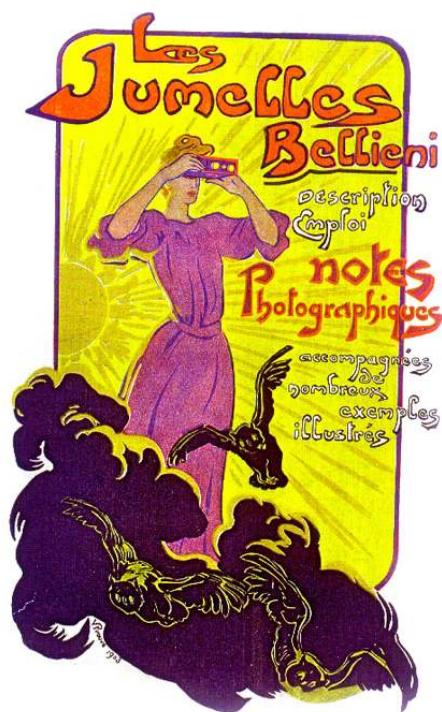
- 25 La photographie entre ainsi, par sa démarche de rappel d'une réalité disparue, dans un cheminement traditionnel de témoignage – entre autres architectural et paysager – et de souvenir : elle participe dès lors à l'élaboration du tourisme de mémoire, lequel se perpétue aujourd'hui avec les nombreux sites et blogs dédiés à la Grande Guerre. Dès la guerre elle-même, la photographie a servi le tourisme du souvenir. En témoignent les photographies de cimetières, si nombreuses en cartes postales, celles de tombes individuelles également, comme de monuments, celles des lieux de combat qui donnent à voir les espaces dans lesquels ils se sont déroulés et où un être cher a pu disparaître. Les premiers guides des champs de bataille intègrent d'ailleurs, en plus de plans, l'image photographique qui sert dès lors de préparation à la venue sur site⁵⁵ et constituent la seule fenêtre sur un monde qui a déjà changé. La photographie devient le vecteur du souvenir « public », dès le conflit lui-même, par sa large diffusion dans la presse mais aussi par sa présence dans l'espace public. En effet, la pratique de mise à disposition visuelle du portrait du défunt par reproduction photographique sur plaque dans un cimetière ou sur des vitraux le montre⁵⁶. En cela, si l'objet est le recueil personnel, la photographie, par sa personnalisation, n'en appelle pas moins au souvenir de l'ensemble des disparus. En montrant des ruines, des cimetières et des défunts, elle travaille à la patrimonialisation d'une mémoire collective qui peut dès lors dépasser le cadre de la temporalité des générations directement concernées pour parvenir jusqu'à nous.

Une nouvelle vie de la photographie-témoignage avec Internet

- 26 D'autres aspects patrimoniaux pourraient être soulignés avec la photographie, tels les témoignages de pratiques techniques, ici dans le cadre de la guerre : la disposition et le matériel d'un central téléphonique (dans le cas de photographies d'André Durand), des techniques de camouflage, etc. Ils ne feraient qu'amplifier la démonstration.
- 27 La photographie a ainsi le pouvoir de redonner corps à une réalité passée et disparue ; elle est aussi, a priori, d'un accès facile pour un large public bien que quiconque s'intéresse à ce type de document en connaît les dangers et polysémies. Quoi qu'il en soit, dans le contexte du centenaire de la Grande Guerre, elle est mise en avant par l'intermédiaire des nouvelles technologies. On peut déterminer deux types de valorisation dont l'essence, différente, peut être également complémentaire.
- 28 D'une part, les très nombreux sites internet offrent à un large public des images issues de quêtes personnelles et de greniers de famille. On regrettera parfois, pour le chercheur, l'absence ou le manque de référencement qui ne permet pas toujours une exploitation scientifique de l'image⁵⁷. Toutefois, ce type de démarche offre, pour un large public, souvent passionné, une entrée assez riche sur divers aspects de la Grande Guerre. Ces sites sont nombreux, parfois internationaux et souvent ouverts sur d'autres formes de témoignages.
- 29 D'autre part, il existe des sites plus institutionnels qui visent à offrir le cadre documentaire nécessaire à une interrogation plus poussée. La revue *L'Histoire* en avait donné un modeste état en 2006 : depuis, les choses ont évolué en raison de la multiplicité des entreprises⁵⁸. Nous voudrions dès lors mettre l'accent sur l'une de ces entreprises récente, celle du Centre Image Lorraine (CIL)⁵⁹ et de son site dédié à la Grande Guerre (www.imagesde14-18.fr).
- 30 Le CIL travaille sur deux sortes de dépôts concernant les photographies de 1914-1918, des fonds et des collections photographiques. Le fonds se définit en effet par opposition à la notion de collection⁶⁰ : un fonds est un ensemble de photographies de toute nature constitué de façon organique par un producteur dans l'exercice de ses activités et en fonction de ses attributions, alors qu'une collection consiste en une réunion artificielle de photographies produites par autrui en fonction de critères communs liés à leur contenu et dont la juxtaposition est le fruit de la volonté ou du hasard.
- 31 La collection pose le problème des photographies « orphelines » dont il est impossible de retrouver l'auteur, ni même l'origine. Des collections très importantes sont gérées par le CIL, telle la collection Jean-Marie Picquart, dont 6 500 clichés ont déjà été traités. Depuis quelques années, les greniers alimentent une mémoire collective tandis que, jusqu'alors, il s'agissait avant tout d'étayer une mémoire familiale. Cette dernière servait de support à la parole de l'aîné. Deux à trois générations après la mort du témoin, les photographies ont perdu de leur sens ; de plus, ces ensembles sont constitués de photographies d'amateurs et de clichés achetés à l'époque par le soldat. Le Centre Image Lorraine doit ainsi faire appel à des spécialistes et historiens pour retrouver les dates et les lieux de ces anciens clichés qui deviennent des éléments de patrimoine, catalogués et indexés pour être mis à la disposition du plus grand nombre⁶¹.

- 32 L'approche d'un fonds est différente de celle d'une collection car le contexte de production est essentiel et pousse également à s'intéresser au producteur du fonds photographique. Le Centre Image Lorraine possède ainsi divers fonds qui constituent les noyaux du site 14-18, comme celui d'Henri Bellieni. À la fin du XIX^e siècle, celui-ci est devenu en quelques années l'un des plus grands ingénieurs photographes de France⁶². Il doit sa réputation à sa personnalité, à ses talents scientifiques et artistiques, mais aussi à un contexte particulier. En effet, le courant de la stéréoscopie initiée par le Parisien Jules Richard et le Nancéien Henri Bellieni envahit toute la France. Ce phénomène apporte le succès à Bellieni qui fait figure de pionnier. Auteur de plusieurs brevets, il implique son entreprise dans l'effort de guerre. C'est ainsi que vont y être fabriqués plus de 8 000 périscopes de tranchées permettant d'atteindre une hauteur de 5 m. Il met également au point les premiers appareils photographiques servant à la reconnaissance aérienne ainsi que des viseurs collimatés permettant d'améliorer la précision des pilotes alliés dans leurs tâches aussi bien de reconnaissance que militaires. À l'époque, la photographie stéréoscopique aérienne est le système le plus efficace pour repérer les camouflages au sol. Bellieni s'impose aussi dans le monde de la jumelle (**fig. n°12**) (**fig. n°13**) : en 1916, la bataille engagée devant Verdun fait défiler et s'arrêter à Nancy des troupes en provenance du sud et de l'ouest de la ville et de divers fronts (Jura, Vosges, Alsace...). Ce passage continu fait s'envoler les ventes de jumelles Bellieni « modèle du commerce », que se procurent et choisissent les sous-officiers et officiers nouvellement nommés⁶³.

Figure 12



Dessin de couverture d'une notice technique, illustrée par Victor Prouvé, pour l'utilisation des jumelles Bellieni, après 1903.

© Centre Image Lorraine.

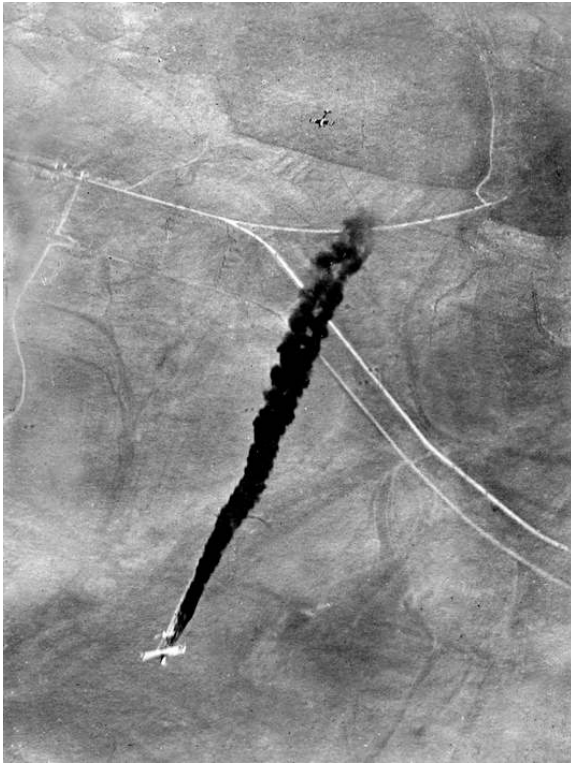
Figure 13



Publicité de l'établissement Henri Bellieni, opticien-constructeur et photographe nancéien, 1896.

© Centre Image Lorraine.

- 33 Le patriote Henri Bellieni participe également activement à la production de photographies de propagande. Son entreprise, florissante grâce aux commandes de l'artillerie et du génie, bénéficie, place Carnot à Nancy, de grandes vitrines dans lesquelles il propose à la vente les clichés effectués par son chef d'atelier Léopold Poiré⁶⁴. Les hommes mobilisés souhaitent conserver des souvenirs et les familles veulent voir les lieux de la guerre où sont leurs proches grâce à l'achat de « vues » et de journaux qui se veulent illustratifs, ainsi que de cartes postales. De fait, à l'arrière, les yeux des familles sont rivés sur cette frontière matérialisée par les réseaux de tranchées, d'où les nouvelles crédibles parviennent difficilement tant communiqués et lettres des poilus se veulent rassurants. Plutôt que les horreurs de la guerre, rendues sensibles par les annonces de décès, on cherche à renseigner le quotidien, à photographier la survie des héros qui défendent la patrie. Bellieni impose son entreprise sur ce marché. L'armée lui commande également des vues très rassurantes à destination des écoles, pour les enfants dont les pères ont été mobilisés sur le front (vues stéréoscopiques pour les rendre plus réalistes). Les fonds Bellieni et Poiré sont à ce jour consultables sur le site www.imagesde14-18.fr.

Figure 14

Vue aérienne d'un avion français en flammes tombant sur Verdun (Meuse), photographié par Lenormand en 1916. Au-dessus du panache de fumée, on distingue l'avion allemand qui a abattu l'avion français. *Pays de France*, avril 1916.

Figure 15

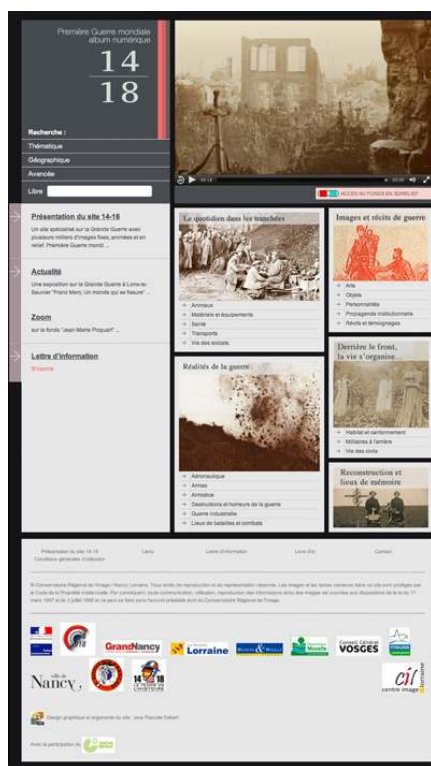


La même photographie, retouchée certainement par Léopold Poiré, 1916.

© Centre Image Lorraine.

- 34 La photographie a ainsi joué un rôle déterminant dans la mobilisation culturelle des soldats du front ou des civils de l'arrière. « Une bonne photo vaut mieux qu'un long discours » mais il faut être très attentif à l'interaction entre l'image et sa légende, particulièrement forte dans la photographie de guerre, en gardant présentes à l'esprit les éventuelles manipulations de propagande : la photographie d'un avion français en flammes au-dessus de Verdun (photographie de Lenormand, 1916) est retouchée par Léopold Poiré dans la publication *Pays de France* pour devenir un avion allemand en flammes (**fig. n°14**) descendu par un avion français (**fig. n°15**) ! Même sans manipulation du cliché, la légende seule peut détourner le sens de la photographie. Les légendes des photographies ne devraient contenir que le texte saisi par l'auteur lui-même alors qu'elles sont rédigées par des journalistes qui, souvent, obéissent à des missions de propagande... Cela appelle à la plus grande prudence et au sens critique dans la lecture de clichés concernant la Grande Guerre, même lorsqu'ils sont rassemblés dans un ensemble documentaire comme le site développé par le CIL, <http://www.imagesde14-18.eu/> (**fig. n° 16**).

Figure 16



Capture d'écran : site 14-18, album numérique.

© Conservatoire Régional de l'Image / Nancy Lorraine.

- 35 L'objectif de ce site développé par le CIL est bien de présenter et de rassembler un grand nombre de photographies qui évoquent maints aspects du conflit : à terme, ce seront plus de 100 000 documents (plaques de verre, vues stéréoscopiques, cartes postales, cartes-photo, photographies) et des heures de films d'archives portant sur la Première guerre mondiale qui seront offerts au public. Actuellement, ce sont déjà près de 15 000 documents en ligne (plaques de verre, vues stéréoscopiques, cartes postales, cartes photos, photographies, etc.) qui sont disponibles. Le site <http://www.imagesde14-18.eu/>⁶⁵ devient ainsi une porte d'entrée patrimoniale⁶⁶ essentielle sur le conflit car il regroupe des collections éparses, situées dans des dépôts de diverses institutions (archives, bibliothèques, musées, etc.) et notamment des fonds homogènes issus de collections personnelles, à l'exemple des fonds André Durand, Léopold Poiré ou Henri Bellieni⁶⁷. L'accès du site se fait par diverses entrées thématiques qui permettent de guider la navigation et ainsi d'avoir une vue d'ensemble, à partir de la documentation présentée, par exemple sur les destructions, l'habitat, l'industrie ou les hôpitaux. Ce type d'initiative, que l'on retrouve dans le monde anglo-saxon⁶⁸ et germanique, offre une nouvelle vie à ce patrimoine photographique tout en présentant une modalité complémentaire de conservation.
- 36 La photographie a sans nul doute largement contribué à façonner une mémoire de la Grande Guerre⁶⁹, certainement bien plus que les dessins d'illustration publiés tout au long du conflit. De nos jours encore, alors qu'il reste les mots des combattants, leurs visages et une multitude d'images de leur environnement et de leur vie quotidienne durant cette guerre subsistent. Cependant, l'image photographique offre à l'analyse d'autres champs,

tel celui de la réflexion et de l'approche patrimoniale. La photographie témoigne d'une démarche, de la volonté de montrer quelque chose ou un être cher, mais peut aussi constituer un témoignage technique, architectural, paysager, anthropologique et ethnographique.

- 37 La photographie met certes à l'œuvre l'illusion de la reconstruction du passé, en semblant lui donner davantage de corps que les mots parce qu'elle donne « à voir », presque à toucher si l'on considère les images en relief. Pourtant, elle témoigne avant tout d'un passé révolu dont on ne perçoit, à travers elle, qu'une infime partie. En apprend-on plus avec une photographie qu'avec des mots sur l'horreur de la guerre ? Certainement pas pour ce qui est de l'atmosphère, mais pour maints détails que l'on découvre à l'analyse fine d'une telle image. Enfin, la photographie de la Grande Guerre constitue un patrimoine international en ce qu'elle est le premier témoignage massif sur un événement historique et une expérience humaine, lisible et propre à une compréhension immédiate si elle n'est pas approfondie. La photographie, patrimoine en soi, par son objet, représente aussi un support parfois irremplaçable pour évoquer des thématiques patrimoniales : en cela, elle rejoint les apports de l'archéologie.

NOTES

1. - En 1852 est édité le premier recueil de dessins photographiques pris de 1849 à 1851 en Égypte, Nubie, Palestine et Syrie, et recueillis par Maxime Du Camp.
2. - On décèle une prise de conscience des autorités civiles à l'égard de la photographie, par exemple avec une note du ministère de l'Intérieur datant du 3 mai 1913 interdisant de montrer des militaires allemands (MONTAGNE, Albert. *Histoire juridique des interdits cinématographiques en France*. Paris : L'Harmattan, 2007, p. 28).
3. - POTTECHER, Jean. *Lettres d'un fils. Un infirmier de chasseurs à pied à Verdun et dans l'Aisne*. Louviers : Ysec, 2003, p. 142.
4. - CIL (Centre Image Lorraine) 31-377.
5. - *Catalogue Manufacture de Saint-Étienne*, 1914, p. 557.
6. - POTTECHER, Jean. *Lettres d'un fils. Un infirmier de chasseurs à pied à Verdun et dans l'Aisne*. Louviers : Ysec, 2003, p. 67.
7. - *Ibid.*, p. 75.
8. - Cité d'après CAZALS, Rémy, LOEZ, André. 14-18. *Vivre et mourir dans les tranchées*. Paris : Textotallandier, 2012, p. 133.
9. - Jean Pottecher écrit à ses parents début avril 1917 : « Vous n'avez pas dû recevoir ma lettre du 26 [mars] où je demandais des rouleaux de pellicules. En ce moment, je n'en ai plus et je pleure toutes les larmes de mon cœur aux "sujets" que je manque » (*op. cit.*, p. 99).
10. - BEURIER, Joëlle. *Images et violence 1914-1918. Quand Le Miroir racontait la Grande Guerre*. Paris : Éditions Nouveau monde, 2007.
11. - Les clichés représentent même souvent des soldats français enterrant les soldats allemands.
12. - Cité d'après CAZALS, Rémy, LOEZ, André. *op. cit.*, p. 133.

13. - AMBROISE-RENDU, Anne-Claude. « Du dessin de presse à la photographie (1878-1914) : histoire d'une mutation technique et culturelle ». *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, janvier-mars 1992, 39-1, p. 6-28.
14. - Voir à ce propos la réflexion de FOURNIER, Éric. « Les photographies des ruines de Paris en 1871 ou les faux-semblants de l'image ». *Revue d'histoire du XIX^e siècle*, 2006-1, 32, p. 137-151 ou encore MICHAUD, Éric. « La construction de l'image comme matrice de l'histoire ». *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 2001/4, n° 72, p. 41-52.
15. - Une revue de 12 à 16 pages, bon marché, *Sur le vif, photos et croquis de guerre*, apparaît le 14 novembre 1914 et fait écho à cette idée de « l'instantané ».
16. - CIL 31-14 (fonds Durand).
17. - Ces questions ont déjà été abordées par d'autres auteurs, notamment CONORD, Sylvaine. « Usages et fonctions de la photographie ». *Ethnologie française*, 2007-1, 37, p. 11-22.
18. - Telle est la méthode avancée par BECKER, Howard dans « Les photographies disent-elles la vérité ? », *Ethnologie française*, 2007-1, 37, p. 33-42.
19. - « La photographie est bien délimitée par un cadre formel, subjectif, construit par les choix techniques et esthétiques du *sujet photographiant* issus des relations que ce dernier entretient avec le monde et les *sujets photographiés*. Il y a en elle « double position conjointe : de réalité et de passé » [Barthes, 1980 : 120]. Elle atteste d'un « ça-a-été », relatif à un lieu, un objet, un visage, un corps, qui un jour, un instant donné, s'est trouvé devant un objectif photographique, en *connexion physique* avec lui », CONORD, Sylvaine, *op. cit.*, ici p. 12.
20. - L'interrogation dans le monde de la photographie est toujours d'actualité : « Les photographes savent pertinemment que les images ne représentent qu'un petit échantillon, soigneusement choisi, du monde réel dont elles sont censées transmettre une part de vérité. Ils savent que les choix qu'ils ont faits – choix du moment, du lieu et des personnes, choix de la distance et de l'angle, du cadrage et de la tonalité – ont produit par leur combinaison un effet tout à fait différent de celui qu'auraient produit des choix différents à partir de la même réalité. » (BECKER, Howard S., *op. cit.*, p. 33).
21. - Cette question de la valeur patrimoniale des images fixes ou mobiles n'en est fondamentalement pas une car les institutions qui travaillent avec ce type d'images sont convaincues de leur valeur : à titre d'exemple, la campagne de l'INA pour rassembler des films, jusqu'à ceux de vacances de familles, dont l'intérêt sociologique et historique est évident.
22. - BEURIER, Joëlle. « La Grande Guerre, matrice des médias modernes ». *Le Temps des médias*, 2005-1, 4, p. 162-175.
23. - Comme dans le fonds Léopold Poiré (Arch. dép. Meurthe-et-Moselle, 24 Fi).
24. - Par exemple CIL 39-48, 39-30.
25. - CIL 39-62 ; voir aussi CIL 31-56.
26. - BEURIER, Joëlle, *op. cit.*, p. 170. Prenons un exemple d'une photographie d'un auteur anonyme qui montre la progression d'un char, accompagné de fantassins (CIL 39-68) : le contexte est bien guerrier mais le cliché ne témoigne aucunement d'un assaut violent, bien plutôt d'une avancée dont on ne peut déterminer l'objectif. Les soldats avancent tranquillement, le fusil baissé, le terrain n'est pas vraiment bouleversé. Il est évident qu'il ne s'agit pas d'une vue de progression sur no man's land.
27. - MARTY, Cédric. « Un point de fuite dans le réel ? Les représentations de combats dans les journaux illustrés (1914-1918) ». *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, 2008/3, n° 91, p. 62-66.
28. - Un article récent fait un premier point sur cette question en abordant celle de la camaraderie et des liens sociaux définissables à partir de photographies : LAFON, Alexandre. « La photographie privée de combattants de la Grande Guerre : perspectives de recherche autour de la camaraderie ». *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, 2008/3, n° 91, p. 42-50.
29. - La démarche de publier des ensembles photographiques existe bien évidemment avec le livre, dès le conflit lui-même. En ce qui concerne les albums privés qui racontent une guerre, on

peut consulter, à titre de comparaison, MEAUX, Nicolas, COMBIER, Marc. *Regard de soldat. La Grande Guerre vue par l'artilleur Jean Combier, 1914-1918*. Paris : Acropole, 2005.

30. - CIL 31-462.

31. - Cette « banalité » peut se retrouver même chez des soldats de l'infanterie. À titre d'exemple facilement accessible, on peut observer quelques photographies de Fernand Le Bailly (36^e de ligne) : http://www.lemonde.fr/1914-1918-90-ans-apres-l-armistice/portfolio/2008/10/31/la-guerre-de-14-18-racontee-en-photos_1112556_736535.html (consulté le 3/06/2013). Ou encore <http://www.ecpad.fr/jacques-tournadour-dalbay-medecin-militaire-et-photographe-dans-la-grande-guerre>.

32. - Par exemple, CIL 31-466.

33. - Par exemple, autour d'un canon de 75 vers 1917 (?) (CIL 31-607) ou en Italie autour d'une mitrailleuse (CIL 31-610 et 615).

34. - Jean Pottecher prend lui aussi des photographies à connotation esthétique (les premières neiges par exemple) ainsi que des camarades qu'il donne ainsi à voir aux siens : « Je vis avec 6 brancardiers dont voici les noms : Fourquet, Felix, Renon, Petit, Bernard, Pradel. Vous pourrez les trouver sur les photographies » (*op. cit.*, p. 65).

35. - Sur l'une des photographies (CIL 31-477), on voit André Durand prendre la pose lors d'une visite aux tranchées dans le massif des Vosges. Ce qui est remarquable, c'est qu'hormis les arbres couchés au-dessus de la tranchée – et la tranchée elle-même, ici un tronçon sans renforcement ni entrée de sape – rien n'évoque le front...

36. - CIL 31-31, 31-44.

37. - CIL 31-28, 31-250.

38. - CIL 31-515.

39. - CIL 31-111.

40. - CIL 31-486.

41. - CIL 31-521-523.

42. - Par exemple le panorama d'Altenbach, dans le Haut-Rhin (CIL 31-83) ou de Blanschen (CIL 31-82).

43. - Par exemple, entre autres, CIL 31-451 à 454, pour des photographies de la province de Vicence.

44. - CIL 31-357 et 360.

45. - CIL 31-346.

46. - La photographie n'est pas neutre lorsqu'elle témoigne de ravages et de destructions : elle crée un discours destiné à justifier la guerre en cours. L'accumulation visuelle de ces images de destruction qui forge l'idée vraie d'une destruction massive et qui a certainement des conséquences sur la définition d'une zone rouge assez vaste.

47. - On peut également en voir de nombreuses photographies dans le fonds Léopold Poiré (Arch. dép. Meurthe-et-Moselle, 24 Fi).

48. - CIL 31-56 et 64.

49. - CIL 31-85 et 86.

50. - Un ouvrage sur Paul Michels est à paraître pour 2014 : THOMAS, Guillaume. *Images de Lorraine*. Vent d'Est, Strasbourg. Michels a laissé des milliers de plaques photographiques dont plus de 3 000 sur la Lorraine, avant et après la guerre.

51. - Le fonds Paul Michels contient quelques photographies de la guerre de 1870.

52. - On peut se référer aux travaux de Jean-Paul AMAT, en particulier *La forêt entre guerres et paix, 1870-1995. Étude de biogéographie historique sur l'Arc meusien de l'Argonne à la Woëvre*. Thèse d'État, 1999, université Lille-I, 3 vol.

53. - CIL 31-64.

54. - Les Français ont également détruit après 1918 des monuments allemands de la guerre de 1870 et de la Grande Guerre.

55. - Par exemple, pour la visite de la ville de Verdun, des photographies de ruines sont mises en avant (*La bataille de Verdun. Un guide, un panorama, une histoire*, Guides illustrés Michelin des champs de bataille (1914-1918). Clermont-Ferrand : Éditions Michelin, 1919, p. 41). De même, dans le guide pour l'Argonne, les pages concernant le site de Vauquois mettent en avant cinq photographies (dont une panoramique sur deux pages) en quatre pages afin de montrer le site au moment de la guerre (*L'Argonne, Un guide, un panorama, une histoire*, Guides illustrés Michelin des champs de bataille (1914-1918). Clermont-Ferrand : Éditions Michelin, 1919, p. 32-35).

56. - En effet, il existe des portraits photographiques de soldats morts à la Grande Guerre, des vitraux photographiques, par exemple dans des cimetières de Meurthe-et-Moselle (à Lunéville, Prévilly entre autres). Je remercie Mme Françoise Bolle pour ces renseignements ; elle prépare d'ailleurs un article spécifique sur le sujet (à paraître en 2014).

57. - L'une des portes d'entrée vers ces sites, très inégaux, peut être <http://www.guerre1418.fr>. Parmi des sites signalés, un exemple de site internet qui peut être exploité (<http://www.flickr.com/>) car il met en avant des photographies sur cartes postales, avec très souvent le revers, d'où son intérêt. On peut également évoquer un site très connu des passionnés de la Grande Guerre, www.pages14-18.com qui délivre souvent une iconographie assez riche, si ce n'est parfois inédite car aux mains de collectionneurs.

58. - Parmi ces entreprises, on peut relever <http://europeana1914-1918.eu> qui rassemble des données photographiques, mais pas seulement, sur la guerre. <http://www.erster-weltkrieg.clio-online.de/> pour l'Allemagne, est un portail généraliste qui ouvre à toutes les initiatives internationales sur le conflit et constitue une entrée vers les initiatives des archives, des bibliothèques et centres de documentation. Bien évidemment, il y a le site de l'Ecpad (www.ecpad.fr) qui offre une riche documentation sur la Grande Guerre sans cependant être pleinement dédié à ce conflit.

59. - Voir le site : <http://www.imagesdelorraine.org>.

60. - *Abrégé d'archivistique : principes et pratiques du métier d'archiviste*. Paris : Association des archivistes français, 2004, p. 259-263.

61. - Se pose alors le problème des droits : ces photographies d'auteurs anonymes ne sont pas encore tombées dans le domaine public et, selon la réglementation en vigueur, il faudrait dans la mesure du possible se mettre en relation avec leurs ayants-droit afin d'obtenir les autorisations nécessaires à l'exploitation desdites œuvres... mais leur diffusion sur internet n'est-elle pas le meilleur moyen de les retrouver... s'ils existent !

62. - HERBIN, Frédéric. *Lorraine 1900*. Nancy : Éditions Place Stanislas, 2009, p. 183.

63. - Témoignage du 24 février 1916 du commandant Bréant stationné à côté de Nancy (BREANT, Pierre-Louis-Jean. *De l'Alsace à la Somme, souvenirs du front*. Paris : Hachette, 1917, p. 144-145) ; LATOUCHE, Régis. *Léopold Poiré, itinéraire d'un artiste dans la Grande Guerre*. Haroué : Éditions Gérard Louis, 2001, p. 100.

64. - *Ibid.*, p. 40.

65. - Toutes ces images concernant la Première Guerre mondiale sont numérisées, cataloguées, et indexées par le Centre Image Lorraine (Nancy) à partir du logiciel Orphea Studio (version 3.9.8), développé par la société Algoba Systems (Paris) et paramétré pour se conformer aux normes de catalogage propres à l'image fixe (AFNOR, norme Z 44-077). De nombreuses structures nationales et internationales ont adopté cet outil (Centre des Monuments nationaux, SIPA Presse, Kharbine-Tapabor, Université Paris V-Descartes, Québec National Library, IFAO (Égypte), Musée du Quai Branly, Mondadori Italie). Ce logiciel offre de nombreuses fonctionnalités et réunit tous les outils inhérents au traitement de l'information et de la gestion des stocks d'images et des droits.

66. - Ce projet contribue à la mise en réseau des collections des archives départementales de la Meurthe-et-Moselle, de la Meuse, de la Moselle, et des Vosges, ainsi qu'à mettre en valeur des images allemandes et américaines (films) et celles de nouveaux partenaires, en particulier les

services d'archives d'autres régions et institutions concernées par ce projet comme le musée de la Grande Guerre du Pays de Meaux.

67. - Respectivement aux cotes CIL 31, CIL 10 et CIL 23.

68. - Par exemple le site anglais <http://www.oucs.ox.ac.uk/ww1lit/>, lequel ne contient pas que des photographies et ouvre sur d'autres archives numérisées, ou le site du Canadian War Museum qui offre une entrée thématique complète autour des photographes et de la photographie (<http://www.warmuseum.ca/cwm/exhibitions/guerre/objects-photographs-e.aspx>). Google, qu'on le veuille ou non, participe à la mise en réseau patrimoniale des photographies ; d'ailleurs, ce moteur de recherche héberge les photographies de Life Magazine (<http://images.google.com/search?q=World+War+I+source:life&biw=1680&bih=899&sei=H6tDT7CyDZHHsga4j7G-BA&tbm=isch>).

69. - Voir MATARD-BONUCCI, Marie-Anne. « Usages de la photographie par les médias dans la construction de la mémoire de la Shoah ». *Le Temps des médias*, 2005/2, n°5, p. 9-26.

RÉSUMÉS

Depuis la fondation de la Société française de photographie (1854), la présence de la photographie s'est bien développée dans la société, tant dans le monde de l'information, où elle côtoie le dessin, que dans le cadre familial. Grâce au développement d'appareils de poche, peu de temps avant le début du conflit, la guerre montrée prend rapidement une dimension nouvelle qui échappe à l'idée de censure. Les porteurs du témoignage ne sont plus seulement officiels (Section photographique de l'Armée) mais aussi et surtout les soldats, dont les photographies privées nous intéressent ici. Ce que ces derniers saisissent, c'est leur guerre, mais c'est aussi pour le lecteur actuel les marques d'un patrimoine en transformation en raison des combats et de la présence des armées. La photographie, objet patrimonial elle-même, est ainsi porteuse de témoignages multiples, touchant les hommes et leur existence mais aussi les paysages construits et naturels.

From the foundation of the French photography society (Société française de photographie) in 1854, photography developed as a new social phenomenon, both in its uses for information, in parallel with drawing, and in the framework of family life. Thanks to the development of lightweight pocket cameras, shortly before the First World War, the war could be photographed in new dimensions and avoiding all idea of censorship. Photographers are no longer only the official ones of the army's service (Section photographique de l'armée) but also, and above all, simple soldiers. It is their private photographs that interest us in this article. What these images show us are the war as the soldiers experienced it, but for the present-day observer they also offer evidence about heritage being transformed by the fighting or by the presence of troops. Photography, as a form of heritage in its own right, bears witness to many aspects of lives of the men but also to the natural and built landscapes in which they found themselves.

INDEX

Keywords : pocket camera, private photography, landscapes, architecture, visual heritage, Center Image of Lorraine, destructions, transformations

Mots-clés : appareils de poche, photographie privée, paysages, architecture, patrimoine visuel, Centre Image Lorraine, destructions, transformations

AUTEURS

LAURENT JALABERT

Université de Lorraine Maître de conférences à Nancy laurent.jalabert@univ-lorraine.fr

JEAN-PIERRE PUTON

Directeur du Centre Image de Lorraine