



## Études photographiques

20 | Juin 2007

La trame des images/Histoires de l'illustration  
photographique

---

### L'apprentissage de l'événement

“Le Miroir” et la Grande Guerre

Joëlle Beurier

---



#### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/1162>

ISSN : 1777-5302

#### Éditeur

Société française de photographie

#### Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2007

Pagination : 68-83

ISBN : 2-911961-20-x

ISSN : 1270-9050

#### Référence électronique

Joëlle Beurier, « L'apprentissage de l'événement », *Études photographiques* [En ligne], 20 | Juin 2007, mis en ligne le 19 septembre 2008, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/1162>

---

Ce document a été généré automatiquement le 1 mai 2019.

Propriété intellectuelle

---

# L'apprentissage de l'événement

“Le Miroir” et la Grande Guerre

Joëlle Beurier

---

- <sup>1</sup> *Le Miroir* naît le 28 janvier 1912 de la transformation du *Supplément illustré du Petit Parisien* en une revue exclusivement photographique de qualité. Paul Dupuy, fils de Jean Dupuy, propriétaire du *Petit Parisien*, est co-gérant du groupe depuis 1909<sup>1</sup>. Influencé par les illustrés des États-Unis – où il a passé plusieurs mois –, il ambitionne, avec *Le Miroir*, de se positionner sur le marché des hebdomadaires illustrés. C'est tout le rapport entre la photographie et l'information qu'il convient alors de revoir. Sous sa férule, progressivement, les photographies du *Miroir* passent du statut d'illustration à peine en rapport avec les textes à celui de support des nouvelles, voire de vecteur d'informations absentes du texte. Entre 1912 et 1914, la maquette du *Miroir* connaît donc de nombreux et fréquents avatars, de tâtonnements en mutations à la recherche de la formule juste<sup>2</sup>. À la recherche surtout de la formule la plus large, car l'hebdomadaire cible un public beaucoup plus érudit que ne le laissent supposer le prix dérisoire et le choix de la photographie, encore peu considérée dans le domaine de l'information<sup>3</sup>. Les thèmes proposés aux lecteurs sont donc variés. On attire les plus instruits par des dossiers scientifiques et des informations d'ampleur internationale, on divertit les autres par des feuilletons ou des dossiers sur les célébrités<sup>4</sup>. Surtout, le public est systématiquement convié à interagir avec son hebdomadaire, régulièrement sollicité par des “référendums” ou des concours amusants et rémunérés<sup>5</sup>. C'est tout simplement la formule du « pittoresque<sup>6</sup> », alliant le sérieux des nouvelles et le divertissement apporté par le cliché original, que *Le Miroir* développe comme sa griffe<sup>7</sup>. Moins d'une décennie plus tard, le 4 juillet 1920, *Le Miroir* accomplit une ultime transformation en devenant *Le Miroir des sports*, un magazine sportif exclusivement photographique. Entre ces deux dates, certains numéros se sont vendus à plus d'un million d'exemplaires<sup>8</sup> et la couverture de l'événement par les photographies a revêtu des formes jusque-là inconnues.
- <sup>2</sup> Comment un jeune hebdomadaire a-t-il pu occuper une telle place sur le marché de l'illustré ? Quel rôle a joué la guerre dans cette mutation ? Face au manque de documents lié à l'absence de photographes au front, *Le Miroir* puise dans ses traditions et met en place des concours photographiques récompensés par des sommes élevées, qui modifient

la pratique photographique au front. En retour, les clichés que les soldats fournissent au *Miroir* transforment non seulement son langage photographique mais, plus largement encore, le regard que porte le public sur le premier conflit moderne.

## Transformer les contraintes de guerre en atouts

- 3 L'entrée en guerre renforce la dynamique de la concurrence, et les contraintes qui découlent du conflit imposent une nouvelle mue. Tout d'abord, la crise du papier qui frappe immédiatement la presse pousse l'illustré à faire des choix : doit-il maintenir le texte en diminuant la place des illustrations ou privilégier définitivement les photographies ? Fidèle à ses choix d'origine, il devient un hebdomadaire de seize pages<sup>9</sup> exclusivement alimentées par des photographies<sup>10</sup>. Il s'oriente donc définitivement vers une logique iconographique, cherchant à diffuser, grâce à la variation des formats et surtout à l'intérêt des clichés proposés, une information en prise sur l'événement<sup>11</sup>.

## Une information traditionnelle et sans relief

- 4 Les premiers mois de guerre ne voient guère varier le mode d'information qui ressemble à celui du *Supplément littéraire illustré du Petit Parisien*<sup>12</sup>. Les nouvelles sont dominées par les petits faits ou "faits divers de la guerre", qui ne permettent pas de mettre en relief l'ampleur de l'événement ni les drames qui le composent. Les clichés s'en tiennent au contraire au pittoresque habituel du *Miroir*. Ce conflit sanglant est alors cantonné dans l'optimisme lénifiant des premiers mois de guerre, et les événements d'envergure nationale voire internationale sont réduits à une dimension locale et anecdotique<sup>13</sup>(fig. 2).
- 5 La guerre est racontée par le haut, à travers une galerie statique de portraits de généraux, qui poursuivent en cela la veine traditionnelle de l'héritage illustré du *Miroir*<sup>14</sup> (fig. 3).
- 6 Enfin, le journal occulte les dimensions humaines du conflit, à savoir la vie des hommes sur le terrain. Il ne s'agit pas là de l'influence de pratiques journalistiques antérieures. L'absence de la vie en guerre s'explique par l'absence de photographes au front, du moins au début du conflit. Comme à ses débuts, l'hebdomadaire est limité par l'impossibilité photographique d'approcher l'événement. C'est pourquoi les premières images des combats de la Grande Guerre sont des reconstitutions de combats ou des entraînements antérieurs au conflit, totalement figés dans des positions stéréotypées, et bien évidemment sans ennemis ni dangers<sup>15</sup> (fig. 5).
- 7 Là encore, « le photographe n'arrive jamais qu'après l'événement auquel le dessinateur assiste en imagination<sup>16</sup> », et la guerre n'est rendue vivante que par des dessins de substitution que Carrey reconstitue à partir des épisodes les plus épiques du communiqué de guerre<sup>17</sup> (fig. 4).
- 8 Les premiers mois du conflit racontent donc tout sauf le front. *Le Miroir* se maintient dans un rapport à l'événement presque totalement lisse dont il serait impossible d'esquisser une chronologie. Aucune intensité émotionnelle ni factuelle n'émerge ; l'actualité s'en tient au pittoresque, sans avoir mesuré l'ampleur du drame. Quand l'événement arrive, *Le Miroir* est incapable d'en restituer l'image.

## Les concours, de la tradition à l'innovation

- 9 Mais si cette information photographique apparaît totalement déconnectée des réalités de terrain, elle l'est plus grandement encore des préoccupations de l'arrière. Bien qu'habitué à ce type d'information, figée et statique, le public a vu ses centres d'intérêt bouleversés par le conflit. La mobilisation des adultes mâles, qui se prolonge rapidement en une durée indéterminée, augmente intensément les besoins en information du public. Ce ne sont plus les grands de ce monde qui passionnent, mais la piétaille des pères, frères, maris, parents et amis mobilisés, qui vivent la guerre sur le terrain et trop souvent y meurent. Très rapidement, *Le Miroir* en prend acte et cherche à mobiliser les sources de première main. Le 16 août 1914 – deuxième numéro de guerre –, fidèle à sa pratique d'échanges directs et récompensés avec le public, il annonce qu'il « paiera n'importe quel prix les documents relatifs à la guerre et présentant un intérêt particulier ». Cet appel aux particuliers, jugé dangereux, est interdit<sup>18</sup>, ce qui explique sans doute l'interruption de l'annonce jusqu'au 19 septembre 1914. Après cette date pourtant, et durant toute la guerre, *Le Miroir* réitérera son offre à la une de tous ses numéros<sup>20</sup>.
- 10 Cette première initiative semble peu efficace : outre que l'information de l'illustré reste décalée par rapport à la réalité terrible de la guerre, il organise six mois plus tard le concours de « la plus saisissante photographie de la guerre », dont le premier prix s'élève à 30 000 francs<sup>21</sup>. Quelques semaines après, le 16 mai 1915, il double cette récompense d'un concours mensuel qui décernera trois prix de 250, 500 et 1 000 francs. Enfin, le 31 mars 1916, pour fêter l'anniversaire du concours de guerre, il offre un prix exceptionnel de 15 000 francs au meilleur cliché paru jusqu'alors<sup>22</sup> (fig. 6).
- 11 Les sommes engagées pour mobiliser les particuliers disent les besoins documentaires de l'illustré, à la mesure du profond désir de l'arrière de voir le vrai visage de la guerre. Afin d'approcher l'événement, *Le Miroir* a donc l'idée ingénieuse de faire appel à ceux qui en sont les acteurs. Pour la première fois dans l'histoire du photoreportage, les photographes sont sur le champ de bataille. S'ils ne courent pas au côté des soldats, comme plus tard au Viêt-nam, c'est parce qu'ils sont eux-mêmes les soldats.
- 12 De 1912 à 1915, *Le Miroir* s'est donc constamment renouvelé pour correspondre à une demande large et variée. Il entre dans la guerre fort d'une tradition de remise en question et de partenariat avec le public. Doté d'une solide armature financière qui lui donne les coudees franches, il peut désormais pénétrer au cœur de l'événement.

## Traquer l'événement : fabriquer des soldats-reporters

- 13 L'appel aux amateurs apparaît comme la solution permettant d'accéder à un regard neuf sur le conflit. L'article 2 du grand concours précise même que : « Les photographes amateurs sont seuls admis à prendre part à notre concours<sup>23</sup>. » Excités par l'appât du gain ou la perspective d'une publication, ces derniers se prennent au jeu. Le tableau ci-après reconstitue un tiers des envois effectués vers la presse illustrée par le sergent René Pilette, photographe amateur depuis 1908<sup>24</sup>, et révèle une collaboration régulière et intense avec la presse (fig. 7).
- 14 En quatre ans et demi, l'amateur vend vingt-huit reportages photographiques à la presse illustrée. Quatre fois, *Le Miroir* le publie, et lui alloue dans l'ensemble les sommes les plus importantes de ses gains photographiques de guerre<sup>25</sup>. Mais les concours ne sont pas à

l'origine de ces échanges entre amateurs et illustrés car René Pilette publie dans *Le Pays de France* six clichés antérieurs à mai 1915. Enfin, à partir de 1916, ses débouchés éditoriaux se diversifient, révélant la généralisation de l'appel aux particuliers par la presse illustrée, et confirmant en creux la participation des soldats-photographes à l'information de guerre<sup>26</sup>. Le succès de l'appel aux amateurs est d'ailleurs confirmé dans *Le Miroir* par la mise en place des concours mensuels, quatre semaines seulement après le lancement du concours de guerre. Étonnante démarche, initiatives apparemment redondantes, qu'on ne peut comprendre que si l'on suppose que *Le Miroir*, pour maintenir l'afflux d'images nouvelles, visibles dès l'édition du 2 mai 1915, a choisi de récompenser plus fréquemment les soldats-photographes, que la durée incertaine du conflit aurait pu décourager. L'ampleur des sommes mensuellement mises en jeu raconte ainsi l'affluence des photographies de particuliers, leur grand intérêt, et le besoin d'en maintenir l'afflux.

- 15 En même temps qu'ils stimulent les envois de certains photographes amateurs, les concours transforment leur pratique et les lancent sur la piste des scoops. En effet, une comparaison entre les corpus privés non destinés à la publication et les premiers numéros du *Miroir* qui suivent les concours, révèle de notables différences. Ainsi, trois semaines après l'annonce du concours de guerre<sup>27</sup>, le choc est au rendez-vous, inédit. Le numéro du 11 avril 1915 publie une photographie des morceaux d'hommes formant les parois d'une tranchée. Le 18 avril 1915, l'hebdomadaire publie un cliché de tirs de nuit ou de pièces en action, rendant enfin la guerre dynamique. Ailleurs, la souffrance s'étale sur plusieurs pages dans les bandages sales des blessés. Le numéro du 2 mai expose un terrain bouleversé d'où émergent les visages tuméfiés de cadavres ; quelques pages plus loin, un corps de dragons est décimé par un obus sous les yeux du public. Le 9 mai, la page 5 révèle un corps qui pourrit sur un arbre, la page 7 montre la chute d'un dragon sous le choc d'une balle, les pages 8-9 étalent les restes humains d'une attaque de nuit. Action, souffrance, mort, les facettes les plus réalistes de la guerre apparaissent soudainement.
- 16 À l'inverse, les corpus non publiés se révèlent beaucoup plus figés, tournés principalement vers la quotidienneté et l'humanité de la vie au front. Les 212 photographies prises par Enrico Barbero, sous-lieutenant sur le front italien, peuvent se répartir selon les thèmes du tableau de la figure 827.
- 17 Le constat s'impose d'emblée : les principaux sujets du corpus concernent les hommes et le matériel, le tout photographié dans une perspective documentariste sur l'activité et la vie au front (71,5 %). L'objectif de l'amateur ne vise jamais à créer un choc affectif et les thèmes contenant la violence de guerre restent largement minoritaires (20 % du corpus). Quand celle-ci existe, les documents qui la représentent restent insipides. Ainsi, parmi les 13 % de clichés sur les ruines, aucun ne parvient réellement à transmettre la violence du bombardement ; l'objectif zoome souvent sur un détail du paysage et ne prend pas en compte l'ensemble des dévastations comme par exemple ce "Le haut de Cerovo détruit par les Autrichiens<sup>28</sup>" (fig. 9).
- 18 Dans d'autres cas, la présence des hommes, souvent souriants au milieu des "Effets d'un bombardement", empêche toute dramatisation<sup>29</sup> (fig. 10).
- 19 D'autres clichés, révélant la confusion du terrain après l'assaut (4 %), sont souvent trop distants pour transmettre une part d'émotion<sup>30</sup> (fig. 11).
- 20 "Le sommet du mont Calvaire après la conquête" contient pourtant des détails terribles. Le sol apparaît bouleversé, révélant l'intensité du bombardement. La confusion est extrême et visible dans les déchets sur des positions abandonnées. Parmi eux, peut-être

un corps. Mais la distance empêche la projection du spectateur dans la violence de la scène. Enfin, les quelques explosions (3 %) contenues dans le corpus proposent une vision moderne et réaliste de la guerre, mais elles ne choquent pas le lecteur. Un seul document, "Un eroe!", procure un choc en exhibant avec ironie un cadavre en décomposition<sup>31</sup> (fig. 12).

- 21 En fait, la grande majorité des photographes sur le front ne recherche ni le sensationnel ni le morbide, ni même la mort. Au contraire, le plus profond désir des amateurs de la Grande Guerre est de s'ancrer dans la normalité de la vie, la pratique photographique permettant de s'approprier l'anomie du conflit<sup>32</sup> et de poursuivre une activité pacifique entretenant l'humanité d'individus par ailleurs actifs dans l'œuvre de mort<sup>33</sup>. Ainsi, l'essentiel du corpus d'Enrico Barbero (71,5 %) consiste en photographies alliant la vie des soldats à leur activité technique en guerre, que l'amateur entend documenter pour mieux en saisir les contours inhabituels. S'affirme donc la recherche d'une banalité dans l'exceptionnalité de l'événement, et non la volonté de traquer l'exceptionnel des moments de vie en guerre qui composent le quotidien des hommes.
- 22 Bien souvent, cette banale normalité s'inscrit dans une économie relationnelle avec l'arrière, qui en renforce le trait. Et si le corpus d'Enrico Barbero avait principalement une vocation documentaire, comme cela se trouve être le cas des albums constitués parfois dès la guerre par les soldats (seules sept photographies soit 3,5 % du corpus sont des photographies prises comme souvenir d'individus), les photographies privées ont souvent pour vocation principale de voyager vers l'arrière et les proches. Sous couvert d'une documentation du quotidien, c'est en réalité un lien qui se reconstitue. Souvent édités sous forme de carte-photo, les clichés poursuivent une intense activité épistolaire d'avant guerre, vers la famille ou les connaissances plus éloignées, régulièrement informées des nouvelles. En période de calme, la photographie, objet d'échange, devient le substitut des rencontres impossibles<sup>34</sup>. Ainsi, les soldats au repos à l'arrière en profitaient souvent pour se faire "tirer" et envoyer ainsi une pensée à leur famille : « Chère maman, je t'envoie une photo qui a été prise il y a quelques jours. Je suis à Chalons pour 24 heures<sup>35</sup>. » Dans les phases de plus intense activité guerrière, les photographies jouent un rôle plus charnel, matérialisant une présence physique qui abolit, l'espace d'un regard, les frontières entre le soldat et sa famille<sup>36</sup>. Souvent, l'image marque un changement corporel que le soldat entend communiquer à sa famille afin de rester en phase avec elle : « Il m'est bien agréable de pouvoir t'envoyer aujourd'hui la photo d'un guerrier (j'allais dire poilu) après 10 mois de campagne<sup>37</sup>. » En fait, toutes ces photographies destinées aux proches sont des tranches de vie volées à la guerre, et restituées à ceux qui en furent floués. Les textes associés emploient d'ailleurs souvent la forme de l'oralité<sup>38</sup>, assurant une restitution presque en direct du quotidien : « 15 juillet 1918 à C.....t De gauche à droite, M. Bardieu, mon major ; air de bon garçon qui se présente tel qu'il est et rêve de bien des choses. Il a un coquelicot à sa boutonnière. C'est un vieux célibataire de 38 ans. Le commandant Mestiere. Sur cette épreuve, il paraît très sévère. En réalité, il n'y a pas homme plus gai que lui. Il rit tout le temps et fait des jeux de mots continuels. Moi-même. Il y avait déjà quelque temps que je m'étais vu dans une glace, aussi je constate avec plaisir que pendant toute cette période si troublée, je n'ai pas trop maigri (...). Malheureusement, nous faisons tous des grimaces. Comme dans toute photo d'amateur qui se respecte, on nous a fait poser avec le soleil dans les yeux<sup>39</sup>. » Le plus banal détail est important pour reconstituer le lien affectif, l'image et le texte se complètent en un succédané de présence charnelle. Les clichés s'ancrent donc

prioritairement et volontairement dans les moments insipides, les lieux anodins, les groupes de camarades, même secondaires. En somme, même dans le contexte d'une relation physique que la photographie veut rétablir avec les proches, l'inscription dans l'événement reste rare. Exceptionnels sont les documents qui évoquent un danger passé, une émotion intense, un choc<sup>40</sup>. Rares sont les documents terribles, et s'ils présentent un cadavre, ce dernier apparaît comme un aspect parmi d'autres de la vie quotidienne au front : « Chaulnes. 1917. Mon voisin de caveau<sup>41</sup>. » Nécessairement, il en ressort frappé du sceau de la banalité<sup>42</sup>.

- 23 La multiplication dans *Le Miroir* des photographies relatives à la mort, souvent choquantes, est donc aux antipodes de l'énorme corpus des photographies prises par les soldats sur le front. Cette contradiction signale ainsi l'existence d'une double pratique amateur, et révèle combien les concours rémunérés de la presse illustrée, et plus particulièrement du *Miroir*, ont lancé certains passionnés sur la piste du document exceptionnel. *Le Miroir* fabrique donc un statut totalement atypique et conjoncturel, hybride de soldat et de photographe. Ce "proto-photoreporter" témoigne que la Première Guerre mondiale fut un moment à part dans l'histoire du photoreportage de guerre, où le photographe pouvait entrer au cœur de la fournaise puisqu'il en était l'acteur principal.

## Créer le choc pour construire l'événement

- 24 Si *Le Miroir* transforme certains aspects de la pratique des photographes amateurs en guerre, il est en retour métamorphosé par les clichés de soldats.

## Les petits faits érigés en présent de vérité générale

- 25 Formaté par la culture des faits divers, *Le Miroir* poursuit cette veine qui répond également à des habitudes de lecture anciennes. Toutefois, devant l'intensité de l'événement, il comprend la nécessité de se détacher de l'aspect purement factuel pour entrer dans un discours plus général sur l'essence de la guerre. Grâce aux nombreux clichés envoyés du front, il peut sélectionner les plus parlants, et ce faisant, transformer le fait divers en événement représentatif de l'ensemble du conflit. Dans les photographies primées par le concours mensuel, les multiples explosions jouent ce rôle<sup>43</sup> (voir fig. 13).
- 26 Comme le titre de ce reportage l'indique, on associe un cas très particulier, « [...] la destruction du saillant de Beuvraignes » qui ne présente en soi aucune importance, à une représentation générale d'une technique de la guerre industrielle, celle des mines : « Les différentes phases de l'explosion d'une mine [...] ». Le caractère très particulier du lieu est rendu par le caractère anodin de la première photographie. La représentativité de ce fait divers apparaît dans les trois autres photographies, qui révèlent l'intensité exceptionnelle de l'explosion, visible dans les rouleaux de fumée et les projections qui occupent toute la surface photographique. Sous la pression de la guerre qui enchevêtre les petits faits et les grandes dates, *Le Miroir* passe de l'encéphalogramme plat de l'anecdote atemporelle, à la ronde des anecdotes qui, érigées en présent de vérité générale sur la guerre, rendent l'événement Grande Guerre dans son essence même.

## Pour dire la guerre, recréer sa violence : le choc au service de l'événement

27 La seconde métamorphose du *Miroir* intervient dans la publication, récurrente, de clichés forts, qui immergent le lecteur dans le présent de l'action, par le vécu, violent, du présent de l'émotion. Ces clichés concernent principalement la mort, et apparaissent dès les premières semaines du concours de guerre. Le numéro du *Miroir* du 2 mai publie en page 2 le paysage d'« un entonnoir pris et repris quatre fois », duquel émergent des corps et des visages ; pages 8-9, un groupe de dragons s'écroule sous un obus, devant le lecteur ébahi. Le 9 mai 1915, la page 5 exhibe un cadavre dégingandé, « épouvantail » accroché à un arbre. À la page 7, un hussard est frappé de plein fouet par une balle<sup>44</sup>. Les pages 8-9 révèlent les corps abandonnés après un coup de main allemand. Le numéro suivant, le 16 mai 1915, aligne quelques cadavres de Comitadjis bulgares avant leur enterrement. L'édition du 23 mai 1915 propose en pages 12-13, un reportage sur le piton de Vauquois. Deux des trois photographies montrent des corps. Celle de la page 12 est la plus violente : de la pleine page comme de la tranchée ressort une tête. Le spectateur est pris sous le feu roulant de clichés plus inédits, plus choquants les uns que les autres. Au détour des pages, il tombe nez à nez avec la violence de la guerre. Il éprouve dans sa chair le frisson qui parcourt l'échine des soldats quand ils cohabitent avec la mort. Par le choc de l'émotion, *Le Miroir* crée l'illusion de l'action vécue au présent et immerge ses lecteurs au cœur de l'événement.

### Une déontologie du sensationnel ?

- 28 Cette récurrence de clichés terribles, comme la valorisation par les trois premiers concours mensuels des clichés sur la mort, semblent indiquer une orientation de la rédaction vers un sensationnel voyeur. Les 1<sup>er</sup> et 3<sup>e</sup> prix du mois de mai 1915 vont à des documents représentant la mort au moment où elle frappe. Le 3<sup>e</sup> prix du mois de juin 1915 est attribué à un document qui révèle des cadavres allemands dans une tranchée récemment conquise. Enfin, les deux premiers prix du mois de juillet 1915 sont ainsi intitulés : “Enterrement en Alsace de deux aviateurs allemands” et “Les combattants rendent les derniers honneurs à leurs camarades<sup>45</sup>”. Pas de corps visibles dans ces deux derniers clichés, mais la mort, toujours et encore.
- 29 Pourtant, en même temps qu'il stimule chez les amateurs une véritable quête du cliché terrible, *Le Miroir* conserve ses distances avec le morbide. Sur les 126 prix mensuels de guerre, 14, soit 11 % seulement, se rapportent à la mort. Un seul d'entre eux possède une dimension morbide<sup>46</sup> (fig. 14).
- 30 En fait, si les mois de mai, juin et juillet 1915 valorisent à l'extrême les clichés sur la mort (5 prix sur 9 soit 55 % en trois mois), le rythme se tasse par la suite (9 clichés sur 117 soit 7,5 %). Ceci n'implique pas d'ailleurs que *Le Miroir* se détourne des horreurs de la guerre. Au contraire, il poursuit sa description photographique clinique des corps maltraités par le conflit, mais il ne les prime plus<sup>47</sup>.
- 31 *Le Miroir* diversifie alors les niveaux d'attraction de ses fournisseurs. Si les concours amorcent la pompe d'un sensationnel choquant, de telles images sont vite relayées par d'autres moins violentes mais tout aussi étonnantes : le cliché sensationnel parce

qu'unique<sup>48</sup>, le cliché sensationnel parce que techniquement difficile à réaliser<sup>49</sup>, le cliché sensationnel parce qu'esthétique<sup>50</sup>. Tous pourtant, transportent désormais le lecteur au cœur de l'événement, grâce au présent factice recréé par la force de l'émotion. *Le Miroir* est entré dans la modernité du photoreportage : celui qui raconte au présent et propulse le public au cœur de l'événement.

- 32 L'événement, saisi dans son essence – la violence – comme dans les multiples aspects de son déroulement, devient désormais le cadre de pensée de l'hebdomadaire. En instaurant les concours photographiques, *Le Miroir* a insufflé l'esprit du photoreportage à des amateurs qui restent avant tout des soldats. Il s'en est trouvé profondément transformé, inventant des pratiques d'information qui font entrer la photographie dans l'ère de l'émotion. La photographie n'est plus alors un simple miroir de la guerre. En tâtonnant, *Le Miroir* a découvert le pouvoir intrinsèque des photographies, cette propension à déclencher des émotions particulières, non pas celles que l'on éprouve face à l'événement, mais celle que le lecteur ressent face à son spectacle. Dans un langage plus simple et immédiat, les images ne représentent plus le fait mais son essence ou la violence du choc qu'il a produit. Ainsi, *Le Miroir* a bouleversé le regard des contemporains sur la guerre, les propulsant dans le souffle des explosions et l'odeur des cadavres en décomposition, dans une guerre vécue presque simultanément avec les soldats, ou du moins ressentie comme telle<sup>51</sup>.
- 33 Pourtant, si l'événement est la matrice de ce nouveau langage du *Miroir*, rien ne serait survenu sans l'armature financière et intellectuelle de la famille Dupuy, ancrée dans une pratique quotidienne de l'information, mais également lancée depuis longtemps dans la quête de l'excellence et des marchés. Seule, cette combinaison de paramètres, respectivement structurels et conjoncturels, a permis au jeune hebdomadaire de transformer de lourdes contraintes en atouts et de renverser les données du problème. Dans l'impossibilité d'envoyer des journalistes au front, il obtient les clichés de ceux qui y sont assignés. Favorisant alors la production de documents spécifiques et inédits, il devient le laboratoire d'un nouveau langage, s'engage sur le terrain du photojournalisme moderne, imité de plus ou moins loin par l'ensemble de la presse illustrée.

---

## NOTES

1. C. BELLANGER (dir.), *Histoire générale de la presse française*, Paris, PUF, t. 3, 1972, p. 304-305.
2. Première métamorphose, *Le Miroir* du 4 avril 1912 : le choix du tout photographique. Seconde métamorphose, novembre 1913, adoption de l'héliogravure qui renforce la qualité des documents photographiques et permet au *Miroir* de se présenter comme « le plus bel illustré français ».
3. Christian DELPORTE, « Au miroir des médias », in Jean-Pierre RIOUX, Jean-François SIRINELLI, *La Culture de masse en France, de la Belle Époque à aujourd'hui*, Paris, Fayard, 2002, p. 311.
4. *Le Miroir*, 11 août 1912, relate par exemple comment les actrices de l'époque jouent encore à la poupée.
5. Les référendums débutent dans le numéro du 20 octobre 1912. Ils portent sur des questions telles que : « Quelle est l'heure de beauté pour la femme ? » ou « Si c'était à refaire, vous marieriez-vous ? » Les réponses les plus intéressantes sont récompensées. Différents concours se

suivent : l'élection du prince des humoristes, du prince des acteurs, de la couture et de l'élégance (n° de Noël 1912).

6. Cette caractérisation des photographies est proposée par l'hebdomadaire lui-même. Voir, par exemple, "Le Paris pittoresque de la mobilisation", *Le Miroir*, 9 août 1914, p. 14.

7. Cette veine du pittoresque n'est par exemple pas dans la ligne éditoriale de *L'Illustration* qui insiste sur le sérieux de l'information et des photographies qui l'illustrent.

8. Le chiffre est annoncé dans *Le Miroir* du 4 juillet 1920, p. 3.

9. 16 est le nombre de pages contenues dans *L'Illustration*, et le choix du *Miroir* dit bien la concurrence exercée envers cet hebdomadaire qui occupe le haut du pavé.

10. À l'exception de la p. 11, qui conservera jusqu'en 1916 les dessins de Carrey, dessinateur associé au *Miroir* depuis ses débuts, et de la p. 3 qui résumera les événements militaires de la semaine.

11. C'est ainsi que la p. 16 accueillera les potins et faits divers de la guerre, tandis que la double p. 8-9 sera généralement réservée aux clichés les plus novateurs.

12. Cet hebdomadaire a été parfaitement étudié par Maurice CRUBELLIER, "Un intermédiaire culturel : le *Supplément littéraire illustré du Petit Parisien*, (1902-1905)", in *Les Intermédiaires culturels*, Actes du colloque du Centre méridional d'histoire sociale, des mentalités et des cultures, Aix-en-Provence, 1978, p. 357-367.

13. *Le Miroir*, 30 août 1914, p. 5.

14. *Le Miroir*, 9 août 1914, p. 1.

15. *Le Miroir*, 29 nov. 1914, p. 1.

16. M. CRUBELLIER, *op. cit.* Le numéro du 18 février 1912 propose ainsi à la une un dessin illustrant la chute mortelle au pied de la tour Eiffel de celui qui inventa le parachute, la photographie n'étant capable que de rapporter le moment où « l'infortuné M. Reichelt démontre le fonctionnement de son parachute quelques instants avant le saut fatal ».

17. *Le Miroir*, 14 fév. 1915, p. 11.

18. Cité par Laurent VÉRAY, "Montrer la guerre", in Stéphane AUDOIN-ROUZEAU, Jean-Jacques BECKER, *Guerre et Cultures*, Paris, Armand Colin, 1994, p. 232.

19. Enrico Barbera est né en 1888, et mort en 1984. Il a passé ses quatre années de guerre successivement à Pogdorica, sur le Monte Piana, à Gorizia et en Albanie, avec le grade de sous-lieutenant.

20. L'ensemble de la presse illustrée française en fait d'ailleurs autant, même si elle ne fait pas nécessairement de publicité pour les sommes qu'elle met en jeu. Voir ainsi l'annonce publiée dans le numéro de *L'Illustration* du 15 août 1914 qui en appelle au public pour obtenir des clichés de « faits de guerre » ou de « faits de mobilisation ».

21. La première occurrence apparaît dans le numéro du 14 mars 1915, p. 3.

22. Paru dans *Le Miroir*, 2 mai 1915, p. 8-9.

23. *Le Miroir*, 25 avril 1915, p. 3. Toutefois, aucune garantie sur leur amateurisme n'est requise. C'est pourquoi on trouvera, à côté de la production de véritables amateurs comme René Pilette ou Blaise Cendrars, des travaux de professionnels dont les photographies seront même parfois primées. C'est ainsi le cas du troisième prix de novembre 1916, "Autour du feu dans l'église de Limey", publié dans *Le Miroir* du 26 nov. 1911, p. 8-9, quise révèle l'œuvre d'un des opérateurs officiels de l'armée puisqu'on retrouve sa trace dans les fonds de l'ECPAD sous la cote SPA 13 X 571. Or, les opérateurs officiels étaient recrutés parmi les photographes professionnels.

24. Surtout si l'on tient compte qu'il manque à ce tableau onze des ventes effectuées par René Pilette. Ces ventes sont recensées dans un document établi par sa fille, mais n'apparaissent pas sous forme de publication dans les archives.

25. Ceci grâce au 1<sup>er</sup> prix de 1 000 francs qu'il obtient en avril 1918 pour un cliché publié le 10 mars 1918, p. 8-9 (Historial de la Grande Guerre, Péronne, fonds René Pilette). Ses autres

photographies publiées dans *Le Miroir* paraissent le 2 décembre 1917, le 23 juin 1918 et le 22 sept. 1918.

26. Pour ne citer qu'un exemple concernant l'importance de la participation des soldats-reporters à l'information française, *Le Pays de France* instaure lui aussi un concours photographique hebdomadaire en avril 1915.

27. Le décalage entre un événement et son apparition dans la presse illustrée est généralement de deux semaines, le temps nécessaire au développement et à l'acheminement des clichés vers l'arrière. Ici, les trois semaines de décalage entre l'annonce du concours et les premiers clichés nouvelle formule révèlent donc le succès quasiment immédiat de l'opération.

28. E. Barbera, "Zona del Monte Sabotino, 15 novembre 1915, Cerovo alto distrutto dagli Austriaci", collection privée de la famille Barbera-Michelotti que je remercie de m'avoir prêté ces documents.

29. *Id.*, "Luisea, 27 novembre 1915, Zona Monte Sabotino, effetti di un bombardamento", coll. privée de la famille Barbera-Michelotti.

30. *Id.*, "Zona di Gorizia, 25.8.1916, il Cocuzzolo del Monte Calvario dopo la conquista", coll. privée de la famille Barbera-Michelotti.

31. *Id.*, "Un eroe! Sul pendio orientale. Monte Podgora: Presa di Gorizia", coll. privée de la famille Barbera-Michelotti.

32. Serge TISSERON, *Le Mystère de la chambre claire. Photographie et inconscient*, Paris, Flammarion, 1996, p. 20-34.

33. L'absence des horreurs de la guerre est confirmée par les autres corpus privés, disponibles dans les archives de l'Historial de la Grande Guerre ou publiés : cf. S. AUDOIN-ROUZEAU (préface), *Un regard sur la Grande Guerre. Photographies inédites du soldat Marcel Felser*, Paris, Larousse, 2002 ; Marc COMBIER, Nicolas MEAUX, *Regard de soldat. La Grande Guerre vue par l'artilleur Jean Combier*, Paris, Acropole, 2005.

34. Historial de la Grande Guerre, Péronne, fonds photographique, classeur 7, doc. 14677 15FI 825 013029. Une jeune femme est montrée sur le pas de sa porte à bicyclette. Elle a écrit au verso : « Un gros baiser à tous les deux de votre nièce. »

35. *Ibid.*, classeur 14, doc. 39414 15FI 3372 032514 : photographie prise en studio pendant un séjour au repos.

36. Voir par exemple la correspondance de la famille Papillon : Marthe, Joseph, Lucien, Marcel PAPIILLON, "Si je reviens comme je l'espère", *Lettres du front et de l'arrière, 1914-1918*, Paris, Grasset, 2003. Les lettres commentent souvent les photographies envoyées (qui ne sont malheureusement pas publiées).

37. Historial de la Grande Guerre, Péronne, fonds photographique, classeur 11, doc. 29552 15FI 1925 023561.

38. *Ibid.*, classeur 11, doc. 036510 15FI 2801 029783.

39. *Ibid.*, classeur 2, doc. 46561 2PHO 5110.1 039238.

40. *Ibid.*, classeur 9, doc. 26052 15 FI 020246-bis-11, carte photo représentant des soldats devant l'entrée d'un blockhaus, réseau de tranchées et terrain bouleversé à l'arrière-plan. Un soldat est penché sur un seau devant le blockhaus. Le commentaire précise: « Hier bin ich in Stellung. Flöhe 185. Champagne. »

41. *Ibid.*, classeur 9, doc. 26116 15 FI 1262 020246-bis- 75 : cadavre. Voir aussi le classeur 2, doc. 46519 2PHO 5068.1 039198 ou le classeur 11, doc. 29660 2 PHO 2561.1 023669 : « Sapigneul. Poste d'écoute. Pied allemand mis à jour en creusant les sapes de départ pour l'offensive de juillet. Août-septembre 1915.» On se reportera également à Maria Antonietta ARRIGONI, "Lo sguardo inquieto. Note su un album fotografico della Grande Guerra", *Viglevanum*, anno XVI, marzo 2006, p. 115, qui publie un corpus où une seule photographie, parmi d'autres anodines, exhibe la mort sous la forme particulièrement atroce d'un crâne dans une tranchée bouleversée.

42. Banalité de la mort qui nous choque aujourd'hui. Lorsque de tels documents apparaissent, particulièrement violents, doit-on y lire la haine de l'ennemi, tellement excessive mais banalisée qu'on peut exhiber des bouts de son corps même à un arrière non averti ? Doit-on y voir une fanfaronnade de soldat qui veut épater en révélant l'inhumanité de l'environnement dans lequel il évolue ? Les photographies violentes exhibées en toute simplicité dans un ensemble anodin racontent-elles seulement la mise à distance de l'insupportable par le truchement de la photographie qui, en permettant de s'appropriier l'événement, banalise les phénomènes ?

43. 1<sup>er</sup> prix de janvier 1917, paru dans *Le Miroir*, 28 janv. 1917, p. 4-5.

44. 3<sup>e</sup> prix du mois de mai 1915, publié dans *Le Miroir*, 9 mai 1915, p. 7.

45. Parues respectivement dans l'édition du 11 juillet 1915, p. 8-9 et celle du 4 juillet 1915, p. 8-9.

46. Cette dimension pudique des concours de guerre se retrouve pour le corpus des concours hebdomadaires du *Pays de France*. Ici, 2<sup>e</sup> prix du mois de mai 1916, publié dans *Le Miroir*, 14 mai 1916, p. 4-5.

47. *Le Miroir*, 31 oct. 1915, p. 13.

48. "Les seules photographies connues de la grande bataille de la mer du Nord", 1er prix de juin 1916, publié dans *Le Miroir*, 25 juin 1916, p. 8-9.

49. "Torpille aérienne vue au moment du départ", 1<sup>er</sup> prix d'octobre 1916, publiée dans *Le Miroir*, 29 oct. 1916, p. 11.

50. "Grenade explosant dans le *no man's land*", 3<sup>e</sup> prix de novembre 1917, publié dans *Le Miroir*, 18 nov. 1917, p. 10.

51. Sur le sujet, je me permets de renvoyer à Joëlle BEURIER, *Images et Violence. Quand Le Miroir racontait la Grande Guerre...*, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2007.