

Guest Editors' Introduction: Photography at War **Introduction au dossier : la photographie à la guerre**

Carol Payne and Laura Brandon

Volume 39, Number 2, 2014

Photography and War
La photographie et la guerre

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1027745ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1027745ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

UAAC-AAUC (University Art Association of Canada | Association d'art des universités du Canada)

ISSN

0315-9906 (print)

1918-4778 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Payne, C. & Brandon, L. (2014). Guest Editors' Introduction: Photography at War / Introduction au dossier : la photographie à la guerre. *RACAR : Revue d'art canadienne / Canadian Art Review*, 39(2), 1–13. <https://doi.org/10.7202/1027745ar>

Guest Editors' Introduction: Photography at War

CAROL PAYNE, CARLETON UNIVERSITY

LAURA BRANDON, HISTORIAN, ART AND WAR, CANADIAN WAR MUSEUM

"War-making and picture-making are congruent activities."

*Susan Sontag, Regarding the Pain of Others*¹

On 16 January 1917, the first issue of the *Canadian Daily Record* appeared with a photograph of three unidentified soldiers on its cover. This photo was accompanied by the caption "A Trio of Happy Canadian soldiers—torn and warworn [*sic*] and bespattered with the mud of the trenches, but brisk and jovial as ever" (fig. 1). The Canadian War Records Office published this free newspaper, disseminating it to "units of the Canadian Expeditionary Force." It contained information on current affairs from Canadian newspapers and numerous pictures of Canadian soldiers taken by official photographers at the front. Relentlessly cheerful in tone, it rarely depicted the horrors of war as, indeed, the authorities discouraged photographs of violent subject matter except for the purposes of propaganda. Prominent cover images like this one supplemented by "brisk and jovial" text promoted Canada's involvement in the First World War (1914–18) in vivid terms to readers while avoiding exposing them to its gruesome realities.

During this conflict, photography became a crucial technology for both the military and for the civilian public's engagement with it. Images such as "A Trio of Happy Canadian soldiers" were seen widely. With improved halftone technology, newspapers and magazines—both public and military—were able to circulate battle pictures with ever-greater ease. At the same time, governments and the military closely controlled photographic coverage of the war through the assiduous vetting of images. They employed official photographers to supply images (including aerial pictures by the American Edward Steichen, among others²) with a view to aiding military campaigns, boosting morale, and generating propaganda. And, in the private sphere, for as long as they were permitted (and even if they were not), many combatants (particularly officers) carried their own portable and cheap Brownie cameras to create personal records of the war. Democratized, mechanical, mass-produced, and spectacularized, First World War photography reproduced the very conditions of modernity and proved an apt medium for modern warfare.

Publications, exhibitions and websites drawing on photographs from the so-called "Great War" seem to proliferate by the day as the centennial of the First World War gets underway. This special issue of *RACAR* on war and photography coincides with these commemorations. But rather than focus solely on the events of 1914–18, this grim anniversary affords us an opportunity to ponder the broader, international cultural history of war photography in the twentieth- and twenty-first centuries

and to explore contemporary responses by Canadian scholars and artists to this subject's interconnections.

War's Photographic History

Photography has been embroiled in warfare almost since the medium's inception. The Mexican-American War (1846–48), declared a mere seven years after the public introduction of the daguerreotype, holds the distinction of being the first photographed conflict. It left a legacy of blurry images of distant battlefields and officer portraits. The photographic records of the two most heavily documented conflicts of the nineteenth century—the Crimean War (1853–56) and the US Civil War (1861–65)—do not show active battles; instead, they are dominated by portraits. According to Keith Davis, as many as 1,500 individual photographers depicted the US Civil War alone, producing tens of thousands of tintypes, ambrotypes, cartes-de-visite, cabinet cards, stereoviews, and other pictures (largely from the perspective of the Union).³ Most picture soldiers and, often, only the image survived the war.⁴ The relatively rare battle scenes—like Timothy O'Sullivan's (1840–82) famous representation of the Battle of Gettysburg, *A Harvest of Death* (1863)—had to be captured long after the last shot was fired. Today, viewers are often surprised by the inert, calm formality of nineteenth-century war photography, but cumbersome and fragile equipment, as well as long exposure times simply prohibited photographing battlefield action. Nonetheless, nineteenth-century cameramen were skilled at compensating for that lack of immediacy with stage-managed drama. As William Frassanito has demonstrated, the dead in Civil War images such as O'Sullivan's were often physically arranged for the camera like morbid props to enhance pictorial effects.⁵ And, in other parts of the world, war photography trickery was also a commonplace. In 1871, during the Paris Commune, for example, pictures were doctored to implicate the Communards. Eugène Appert (1830–91) paid actors to pose in violent scenes for photographs, later replacing their faces with those of known Communards and re-photographing the whole.⁶

But it was during the twentieth century, the most violent and destructive in human history, that photography and war truly became congruent. The number of surviving First World War photographs alone is astounding—literally tens of millions. Mass reproduction made it possible for anyone to see an image of the conflict. Some concerns about fakes circulated as a number of official photographers resorted to composite images to create battle images that met public expectations. At the end of the war, shocking images of wounds began to circulate in all the combatant countries, and six years later, the German conscientious objector Ernst Friedrich (1894–1967) compiled



Figure 1. "A Trio of Happy Canadian Soldiers—torn and warworn and bespattered with the mud of the trenches, but brisk and jovial as ever;" *Canadian Daily Record*, no. 1, 16 January 1917, cover. Canadian War Museum, Hartland-Molson Library Collection, PER D501 C32.

War against War! (Krieg dem Kriege!). Published in several languages, his album of more than 180 previously unpublished pictures of terrible injuries drawn from German military and medical archives went through ten editions before 1930.

During the Spanish Civil War (1936–39), the photograph was the story and images filled coverage of the war. Increasingly, magazines and newspapers used photographic reproductions rather than line engravings as illustrations. This development was helped by the invention in the 1920s of small, mobile 35mm cameras—most prominently, the Leica and the Ermanox—which, using available light, could mimic the lively informality of the by-now-established snapshot and enable tight action close-ups. Fast-paced battle scene images became possible. As a result, viewers expected to experience the danger and immediacy of armed conflict vicariously through photographs. At the same time, war photographers began to emerge as almost mythic figures of macho heroism. The archetype was the Hungarian-born Robert Capa (1913–54), who shot the still hotly debated Spanish Civil War photograph, *Loyalist Militiaman at the Moment of Death, Cerro Muriano, September 5, 1936*. Capa familiarly quipped, “If your pictures aren’t good enough, you’re not close enough.” He died tragically, though perhaps predictably, in 1954 as a result of a landmine explosion in Indochina.⁷

Both amateur and professional photographs were ubiquitous during the Second World War (1939–45). The British alone produced at least two million official pictures. While the military used such imagery extensively, in retrospect it is the work of civilian photojournalists working for mass circulation periodicals that has come to define the conflict visually. Nonetheless, photography during the Second World War was censored heavily. American photojournalism, for instance, was limited to images produced by members of the Still Photographic War Pool, a consortium of three picture agencies and *Life* magazine, whose images were vetted by a US military board before publication.⁸ Although Second World War photojournalism was a predominantly male bastion—as throughout its history—there were some exceptions. The photographers Margaret Bourke-White (1904–71) and Lee Miller (1907–97) are responsible for some of the war’s most recognizable and haunting images: depictions of Nazi concentration camps at Buchenwald and Dachau respectively.⁹ Among other visual icons are Joe Rosenthal’s (1911–2006) 1945 staged image of the raising of the US flag at Iwo Jima and Yosuke Yamahata’s (1917–66) photographs of Nagasaki the day after the dropping of the atomic bomb that same year. These images have come to define that global conflict even while accruing new cultural meanings over time.¹⁰

While television would come to dominate war coverage by the 1960s, photographs continued to hold the public’s attention as icons and markers of cultural memory.¹¹ Between 1961 and 1972, *Life* magazine published more than 1,200 images of

Vietnam War zones, largely focusing on individual soldiers’ experiences, and a further six hundred from the home front depicting mounting resistance to the conflict. As Robert Hariman and John Louis Lucaites as well as Jason Francisco have shown, a few photographs have come to stand as metonyms of the whole war.¹² These include Nick Ut’s (1951–) 1972 image of Phan Thi Kim and other children fleeing a napalm strike, and Eddie Adams’s (1933–2004) 1968 photograph of Brigadier General Nguyen Ngoc Loan executing Bay Hop, a Vietcong suspect, which symbolized for many the injustices of the war and the indifference of the protagonists to human suffering.¹³

In the wake of Vietnam, two distinct kinds of war photographers emerged. One was the official military cameraman whose heavily controlled work authorities could provide to the media to mould public opinion, and could also use as internal documents. The other was the seemingly independent and glamourized photojournalist. These included such prominent figures as Don McCullin (1935–), James Nachtwey (1948–), Tyler Hicks (1969–), and Tim Hetherington (1970–2011), who was killed while covering the civil war in Libya. Two agencies, Magnum and VII Photo, have also played major roles. During the 1991 Gulf War, through photography and television imagery whose content they controlled, American authorities strove to present the conflict to the public as a casualty-free, colour-saturated, and technologically advanced light show. Photojournalists—along with other journalists—were “embedded” within the military apparatus, as the military sought to contain any moral position that an individual photographer might take. But as the grotesque and pornographic trophy pictures taken by American military personnel of Iraqi prisoners in Abu Ghraib demonstrate, it has become impossible to contain images in the increasingly atomized and spectacularized world of digital media. Those same images of debased and tortured prisoners indicate that the camera itself can be a tool of torture, one implicitly—if not explicitly—endorsed at the time by the US military hierarchy.¹⁴ Digital cameras and access to the web have also enabled a new level of “citizen-journalist” engagement in a range of political positions and localities from the “Arab Spring” to the current conflicts in Ukraine and the Middle East. Visualizing warfare is no longer the sole province of professional photographers.

In Canada, a recent photo-based work by artist Althea Thauberger, featured later in this issue, provides a telling example of the ways in which war photography has changed since the First World War. In 2009, under the auspices of the Canadian Forces Artists Program, Thauberger produced a panoramic digital c-print entitled *Kandahar International Airport* (p. 106 of this issue) as part of a series on women serving in Afghanistan.¹⁵ The image initially calls to mind the anonymous 1917 *Canadian Daily Record* photograph of three soldiers. Thauberger,

too, takes as her subject a band of Canadian soldiers looking at the camera. But it is there that all similarities end. In place of the *Canadian Daily Record's* seemingly casual, heroized, and masculinist view of the ideal Canadian soldiers' camaraderie, Thauberger offers an ironic and eerie unreality. Twelve female soldiers are pictured running toward the camera across the empty tarmac of an infamous and outmoded Afghani airfield, a heterotopic environment. Most carry automatic rifles and a focused gaze; some smile, as if clowning for the camera. The image is clearly staged, but Thauberger works respectfully with actual soldiers in the fraught location where they are stationed. Poses, gazes, and the scale of the work implicate the viewer directly: we feel ourselves confronted before the image. *Kandahar International Airport* disrupts many assumptions about war imagery. For Thauberger—as for most people today—it is possible neither to view an image naively as an unmediated index of war nor to ignore how the photographer and the eventual viewer are implicated in visualizing violence.

Photography and war has also become a prominent, even urgent, subject for scholars and public intellectuals. A key point of reference for this work is Susan Sontag's writing on the nexus of camera-made images and violence, cited frequently in this issue. Sontag's 1977 essay collection *On Photography* arguably has done more than any other publication to heighten public discourse on the ethics of photographic representation.¹⁶ In her essay "In Plato's Cave" in particular, Sontag seeks out an "ethics of seeing."¹⁷ She famously characterizes the camera as "a predatory weapon"¹⁸ and cautions that image saturation anaesthetizes: "Images transfix. Images anesthetize. An event known through pictures certainly becomes more real than it would have been if one had never seen the photographs... But after repeated exposure to images it also becomes less real."¹⁹ Thirty years later, after direct experience of the war in Bosnia in the 1990s and the more recent events of 9/11, Sontag returned to the subject of photography and violence in the polemic *Regarding the Pain of Others*.²⁰ But in this, her last major publication, Sontag reverses some of her earlier observations, expressing disgust with discussions of simulacra, spectacle, and image anaesthetization:

To speak of reality becoming a spectacle is a breathtaking provincialism. It universalizes the viewing habits of a small, educated population living in the rich part of the world, where news has been converted into entertainment.... It assumes that everyone is a spectator. It suggests, perversely, unseriously, that there is no real suffering in the world. But it is absurd to identify the world with those zones in the well-off countries where people have the dubious privilege of being spectators, or of declining to be spectators, of other people's pain, just as it is absurd to generalize about the ability to respond to the sufferings of others on the basis of the mind-set of those consumers of news who know nothing at

first hand about war and massive injustice and terror. There are hundreds of millions of television watchers who are far from inured to what they see on television. They do not have the luxury of patronizing reality.²¹

The most influential current writing on war and imagery similarly eschews hermetic discussions of representational codes and advocates instead social engagement in photographic practice and criticism. Indeed, over the past two decades, there has appeared a large body of interdisciplinary writing informed by human rights, image ethics, affect, and post-colonial discourse among other concerns. Texts by Barbie Zelizer, Judith Butler, Dora Apel, Vincent Lavoie, and Sharon Sliwinski, among many others, have addressed the photography of armed conflict through a critical and engaged lens.²² Prominent among recent thought about picturing conflict is Ariella Azoulay's discussion of the "civil contract of photography."²³ Azoulay challenges Sontag's (now conventional) notion of hierarchical power implicit in the image and offers a new take on the notion of the gaze and the interrelations prompted by the image as a productive political space.

Contributors

In this special issue, authors and photographers debate the questions of representation and ethics that have become central to analyses of war and its images. They consider: What is the relationship between photography and art in wartime? What are the complex ethics of war photography? How have photographs aided warfare strategically and in terms of propaganda? How do artists today comment on the nexus of militarism and imaging technologies? We combine scholarly writing with recent photographic practice and provide a forum for critical reviews of recent exhibitions and publications that address war and photography. We are pleased that the contributions demonstrate the currency and interdisciplinary reach of this important theme.

The first three articles address historic case studies of artistic and journalistic responses to the photographic representation of warfare. In "Double Exposure: War, Art, and Photography in the First World War Work of Frank Johnston, Arthur Lismer, and Frederick Varley," Laura Brandon, Historian, Art and War, at the Canadian War Museum and co-editor of this special issue, turns to the nexus of Canadian art and photography during the First World War. Brandon draws on the Canadian War Museum's rich collections to investigate Johnston's, Lismer's, and Varley's complex relationships to photographic sources. As Brandon demonstrates, the hierarchization of photography in relation to the conventional high arts of painting and graphic work has a long history, which has had an impact on our understanding of the interrelationship of the two media in these artists' works.

Photo studies scholar Carol Payne, Brandon's co-editor for this special issue, examines mass media images and their persuasive potential in "War, Lies, and the News Photo: Second World War Photographic Propaganda in *PM's Weekly* (1940–1941)." This article discusses the progressive New York newspaper *PM's* reproduction of Axis propaganda images in its weekly picture magazine. Payne argues that *PM* re-presented Nazi and Italian Fascist images as an innovative form of counter-propaganda that served, in effect, as a lesson in visual literacy.

Art historian Vytas Narusevicius analyzes the creation of an archive of the Lebanese civil wars by Walid Raad in *The Atlas Group Project*. Photographs and other persuasive documentary records are central to Raad's constructed archive, which mixes fact and fiction in recounting two Lebanese conflicts: the 1958 civil war between Maronite Christians and Muslims and the 1975–91 Lebanese civil wars. As Narusevicius explains, "The *Atlas Group Project* vividly problematizes historical narratives' privileging of certain types of authoritative discourses, in particular through the use of photography as a supporting evidentiary tool." At the same time, Narusevicius shows how Raad's joint project of critiquing and building an archive represents a "double-bind."

Following these historical articles are contributions that address global responses by embedded photo-based artists to the recent conflicts in Iraq and Afghanistan. We open this section with the work of Canadian documentary photographer Louie Palu in conversation with photo studies scholar Blake Fitzpatrick. Palu has worked both as an independent photographer and as an embedded photojournalist and is well known for his images of the war in Afghanistan. As Fitzpatrick notes in his introductory essay, Palu's work blurs "the distinctions between art and journalism" producing installations that recreate "war as a multifaceted, chaotic, and fragmentary experience." In a wide-ranging interview, Palu speaks to Fitzpatrick about his experiences as an embedded photojournalist and the merging of art and document in his work. We include with the interview a portfolio of Palu's riveting work.

Australian artist-duo Lyndell Brown and Charles Green's 2008–10 exhibition, *Framing Conflict: Iraq and Afghanistan*, is the subject of art historian Susan Cahill's contribution to this special issue. Organized by the Australian War Memorial, the exhibition featured a series of paintings based on photographs that Brown and Green made while embedded as official war artists at Australian Defense Force bases in Iraq and Afghanistan. In her treatment of these critical Australian responses to the "War on Terror," Cahill draws on Judith Butler's influential writing on war imagery. Here, Cahill explores how Brown and Green "complicate expectations of state-sponsored art and official accounts of Australian military history" in their work.

Visual and cultural historian Randy Innes's article "*The Day Nobody Died*, War Photography and the Violence of the Im-

age" also draws on the work of embedded artists in Afghanistan, but in this case it is to test the limits of representation. Innes looks specifically at *The Day Nobody Died*, a work produced by the artists Adam Broomberg and Oliver Chanarin in 2008 while embedded with the British Army in Helmand Province, Afghanistan. Rather than shooting representational images of the events experienced by the military unit to which they were attached, Broomberg and Chanarin exposed six-metre sheets of light-sensitive paper to the sun for twenty seconds to mark both routine and momentous events, including a twenty-four-hour period without fatal casualties. The resulting images appear as little more than non-figurative washes on the paper surface. As Innes states, they "seem to show nothing, they cannot be easily added to evidentiary, archival, or memorial inventories." Referencing recent writing by Jean-Luc Nancy and—like Cahill—Butler, Innes proposes *The Day Nobody Died* as a critique of photography's evidentiary claims and of its role in the representation of violence.

We follow these essays with a portfolio of recent photo-based work from the Canadian Forces Artists Program (CFAP). CFAP was founded in 2001, although its precedents date back to 1916 with the founding of the Canadian War Memorials Fund. This biennial program offers artists, chosen through a competitive peer review process, privileged access for seven to ten days to military sites and personnel to produce independent works. Unlike the previous Canadian war art programs, CFAP is open to all the arts, and the results are not automatically collected by the Canadian War Museum as in the past. There is no vetting process and artists are free to exhibit, perform, or publish their works as they see fit. The results are compelling responses to military experiences. The guest editors in association with John MacFarlane, Program Manager, CFAP, have selected nine photographs or photo-based art works produced under the auspices of CFAP by the artists Dick Averno, Allen Ball, Scott Conarroe, Mary Kavanagh, Erin Riley, Charles Stankievec, Althea Thauberger, Ho Tam, and Andrew Wright.

This special issue also features reviews of some of the vast numbers of recent books and exhibitions on war photography: Claudette Lauzon reviews Dora Apel's recent book *War Culture and the Contest of Images*; Robert Graham discusses the influential 2012 Museum of Fine Arts, Houston, exhibition *War/Photography: Images of Armed Conflict and Its Aftermath*; Johnny Alam reviews *Clash: Conflict and its Consequences*, the 2013 National Gallery exhibition of contemporary war photography; and Vincent Lavoie assesses the National Gallery's 2014 exhibition *The Great War: The Persuasive Power of Photography*. Collectively, the articles, reviews, and photo-essays that make up this special issue provide an overview of some key questions on war and photography and suggest new possibilities for this field of study and practice.

Notes

- 1 Susan Sontag, *Regarding the Pain of Others* (New York: Farrar, Straus and Giroux, 2003): 66.
- 2 Christopher Phillips, *Steichen at War* (New York: H.N. Abrams, 1981).
- 3 Keith Davis, "A Terrible Distinctness: Photography of the Civil War Era," in Martha Sandweiss, Keith Davis, and Sarah Greenough, *Photography in Nineteenth-Century America* (Fort Worth, Texas: Amon Carter Museum, 1991): 133.
- 4 For literature on the US Civil War, see William A. Frassanito, *Gettysburg: A Journey in Time* (New York: Scribner, 1975); Anthony W. Lee, *On Alexander Gardner's Photographic Sketch Book of the Civil War* (Berkeley: University of California Press, 2007); Jeff Rosenheim, *Photography and the American Civil War* (New York: Metropolitan Museum of Art, 2013); Mary Panzer, *Mathew Brady and the Image of History* (Washington: Smithsonian Institution Press for the National Portrait Gallery, 1997).
- 5 Frassanito, *Gettysburg*.
- 6 Debra Gibney, "War Photography," in *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*, ed. John Hannavy (London: Routledge, 2008): 1467–71.
- 7 Robert Capa, quoted in Manum Photos, "Robert Capa," http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=MA GO31_9_VForm&ERID=24KL535353 (accessed 18 August 2014).
- 8 Keith Davis, *An American Century of Photography: From Dry-Plate to Digital, the Hallmark Photographic Collection* (New York: Abrams, 1999).
- 9 Barbie Zelizer, *Remembering to Forget: Holocaust Memory Through the Camera's Eye* (Chicago: University of Chicago Press, 1998), 86–104; Sharon Sliwinski, "Visual Testimony: Lee Miller's Dachau," *Journal of Visual Culture* 9, 3 (2010): 389–408.
- 10 Robert Hariman and John Louis Lucaites, *No Caption Needed: Iconic Photographs, Public Culture, and Liberal Democracy* (Chicago: University of Chicago Press, 2007); Julia A. Thomas, "Photography, National Identity and the 'Cataract of Times': Wartime Images and the Case of Japan," *American Historical Review* 103, 5 (December 1998): 1475–501; Blake Fitzpatrick, "Atomic Photographs in a Fallout Shelter," in *The Cultural Work of Photography in Canada*, ed. Carol Payne and Andrea Kunard (Montreal: McGill-Queen's University Press, 2011), 195–211.
- 11 Marita Sturken, "Camera Images and National Meanings," in *Tangled Memories: the Vietnam War, the AIDS Epidemic and the Politics of Remembering* (Berkeley: University of California Press, 1997), 19–43.
- 12 Hariman and Lucaites, *No Caption Needed*; Jason Francisco, "War Photography in the Twentieth Century: A Short Critical History," in *Encyclopedia of Twentieth-Century Photography*, ed. Lynne Warren (New York: Routledge, 2006): 1636–43.
- 13 Francisco, "War Photography in the Twentieth Century."
- 14 Susan Sontag, "The Photographs Are Us," in *The New York Times Magazine*, Section 6 (23 May 2004): 25–9, 42; Liam Kennedy, "Soldier Photography: Visualising the War in Iraq," *Review of International Studies* 35, 4 (October 2009): 817–33.
- 15 Deborah Campbell, "War Artist: Althea Thauberger on the Cultural Front Lines," *Canadian Art* (Spring 2010): 62–67.
- 16 Susan Sontag, *On Photography* (New York: A Delta Book, 1977), 3–24; Franny Nudelman, "Against Photography: Susan Sontag's Vietnam," *Photography and Culture* 7, 1 (March 2014): 7–20.
- 17 Susan Sontag, "In Plato's Cave," in *On Photography*, 3. This, the first essay in the collection, was originally published in 1973 in *The New York Review of Books*.
- 18 Sontag, "In Plato's Cave," 14.
- 19 Sontag, "In Plato's Cave," 20.
- 20 Sontag, *Regarding the Pain of Others*. See also: Sontag, "The Photographs Are Us," and Susan Sontag, "Looking at War," *The New Yorker* (9 December 2002): 97.
- 21 Sontag, *Regarding the Pain of Others*, 109–13.
- 22 Judith Butler, *Frames of War: When Is Life Grievable?* (New York: Verso, 2010); Geoffrey Batchen, Mick Gidley, Nancy K. Miller, and Jay Prosser, *Picturing Atrocity: Photography in Crisis* (London: Reaktion Books, 2012); Liam Kennedy and Caitlin Patrick, *The Violence of the Image and International Conflict* (London: I.B. Taurus, 2014); Vincent Lavoie, *Photojournalisme, les canons des images de presse* (Paris: Éditions Hazan, 2010); Sharon Sliwinski, *Human Rights in Camera* (Chicago: University of Chicago Press, 2011); Sharon Sliwinski, "On Photographic Violence," *Photography and Culture* 2, 3 (November 2009): 303–16; Barbie Zelizer, *About to Die: How News Images Move the Public* (Oxford: Oxford University Press, 2010); Dora Apel, *War Culture and the Contest of Images*, (Newark, NJ: Rutgers University Press, 2012)—see Claudette Lauzon's review of Apel's book in this special issue.
- 23 Ariella Azoulay, *The Civil Contract of Photography* (New York: Zone Books, 2008), 20. See also: Ariella Azoulay, *Civil Imagination: A Political Ontology of Photography* (New York: Verso, 2012).

Introduction au dossier : La photographie à la guerre

CAROL PAYNE, CARLETON UNIVERSITY

LAURA BRANDON, HISTORIENNE, ART ET GUERRE, MUSÉE CANADIEN DE LA GUERRE

« War-making and picture-making are congruent activities. »

Susan Sontag, *Regarding the Pain of Others*¹

Le 16 janvier 1917 paraissait la première publication du *Canadian Daily Record*, avec en couverture une photographie de trois soldats non identifiés. La légende qui l'accompagnait se lisait ainsi : « A Trio of Happy Canadian soldiers—torn and warworn [*sic*] and bespattered with the mud of the trenches, but brisk and jovial as ever » (fig. 1). Ce journal gratuit était publié par le Bureau d'état civil de guerre canadien afin de le disséminer aux unités du Corps expéditionnaire canadien. Il contenait des informations sur des questions d'actualité provenant de journaux canadiens ainsi que de nombreuses images de soldats canadiens réalisées par des photographes officiels au front. D'un ton implacablement joyeux, elles ne dépeignaient que rarement les horreurs de la guerre. En effet, les autorités décourageaient la publication de photographies portant sur des sujets violents, sauf celles à but de propagande. Des premières pages de publications comme celle-ci, accompagnées de plus de textes « vifs » et « joviaux », ont servi à promouvoir auprès des lecteurs et lectrices l'engagement du Canada dans la Première Guerre mondiale (1914–1918), tout en évitant de les exposer à ses horribles réalités.

Durant ce conflit, la photographie s'est avérée une technologie cruciale tant pour l'armée que pour l'implication du public civil. Des images comme celle du « trio de joyeux soldats » ont été très répandues. Grâce à l'amélioration de la technologie de la demi-teinte, les journaux et les magazines – tant publics que militaires – ont pu faire circuler des images de bataille avec de plus en plus de facilité. En même temps, les gouvernements et l'armée contrôlaient étroitement la couverture photographique de la guerre par une vérification assidue des images. Ils ont engagé des photographes officiels pour fournir des images (incluant des images aériennes par l'Américain Edward Steichen, parmi d'autres²) en vue d'assister les campagnes militaires, de survolter le moral des troupes et de servir de propagande. Et, dans la sphère privée, tant que cela leur fut permis (et même lorsque cela ne l'était pas) plusieurs combattants (particulièrement des officiers) ont apporté au front leurs propres appareils photo, des Brownie portables et bon marché, pour se constituer des archives personnelles de la guerre. Démocratisée, mécanique, fabriquée en série et mise en spectacle, la photographie de la Première Guerre mondiale a reconduit les conditions mêmes de la modernité et s'est avérée un médium nécessaire pour la guerre moderne.

Des publications, des expositions et des sites Web sollicitant des photographies de ladite « Grande Guerre » semblent

proliférer quotidiennement à l'approche du centenaire de la Première Guerre mondiale. Ce numéro spécial de *RACAR* sur la guerre et la photographie coïncide avec ces commémorations. Mais plutôt que de se consacrer uniquement sur les événements de 1914–1918, ce triste anniversaire nous donne l'occasion de réfléchir, dans un sens plus large, sur l'histoire culturelle internationale de la photographie de guerre des XX^e et XXI^e siècles. C'est aussi l'occasion d'explorer les réponses contemporaines des milieux intellectuels et artistiques aux interconnexions de ce sujet.

L'histoire de la photographie de guerre

La photographie a été impliquée dans le domaine militaire presque dès l'invention du médium. La guerre américano-mexicaine (1846–1848), déclarée à peine sept ans après l'introduction publique du daguerréotype, conserve la particularité distinctive d'avoir été le premier conflit armé photographié. Elle laisse un héritage d'images floues de champs de bataille lointains et des portraits d'officiers. Les archives photographiques des deux conflits le plus largement documentés du XIX^e siècle – la guerre de Crimée (1853–1856) et la Guerre civile américaine (1861–1865) – ne montrent pas de scènes de batailles actives ; plutôt, ce sont les portraits qui dominent. Selon Keith Davis, autant que mille cinq cents photographes individuels ont représenté la Guerre civile américaine, produisant des dizaines de milliers de ferrotypes, d'ambrotypes, de cartes de visite, de cartes de cabinet, de stéréovues ainsi que nombre d'autres images (pour la plupart selon le point de vue de l'Union)³. La plupart des images représentaient des soldats et, souvent, seule l'image a survécu à la guerre⁴. Les scènes de batailles, relativement rares – comme la représentation célèbre de la Bataille de Gettysburg par Timothy O'Sullivan, *A Harvest of Death* (1863) – ont été saisies longtemps après les derniers feux tirés. Aujourd'hui, le spectateur est souvent étonné par le formalisme inerte et calme de la photographie de guerre du XIX^e siècle, mais un équipement encombrant et fragile, ainsi que de longs temps d'exposition ne permettaient tout simplement pas de photographier l'action du champ de bataille. Néanmoins, les photographes du XIX^e siècle étaient habiles à compenser ce manque de documentation directe par des mises en scène orchestrées. Comme l'exprime William Frassanito, les morts dans les images de guerre civile comme celles de O'Sullivan sont disposés pour l'appareil photo, tels des accessoires morbides servant à la dramatisation de l'effet pictural⁵. De même, dans bien d'autres parties du monde, la tromperie de la photographie de guerre était également un lieu commun. En 1871, pendant la Commune de Paris, par exemple, les images ont été soigneusement trafiquées pour incriminer les Communards. Eugène Appert (1830–1891)

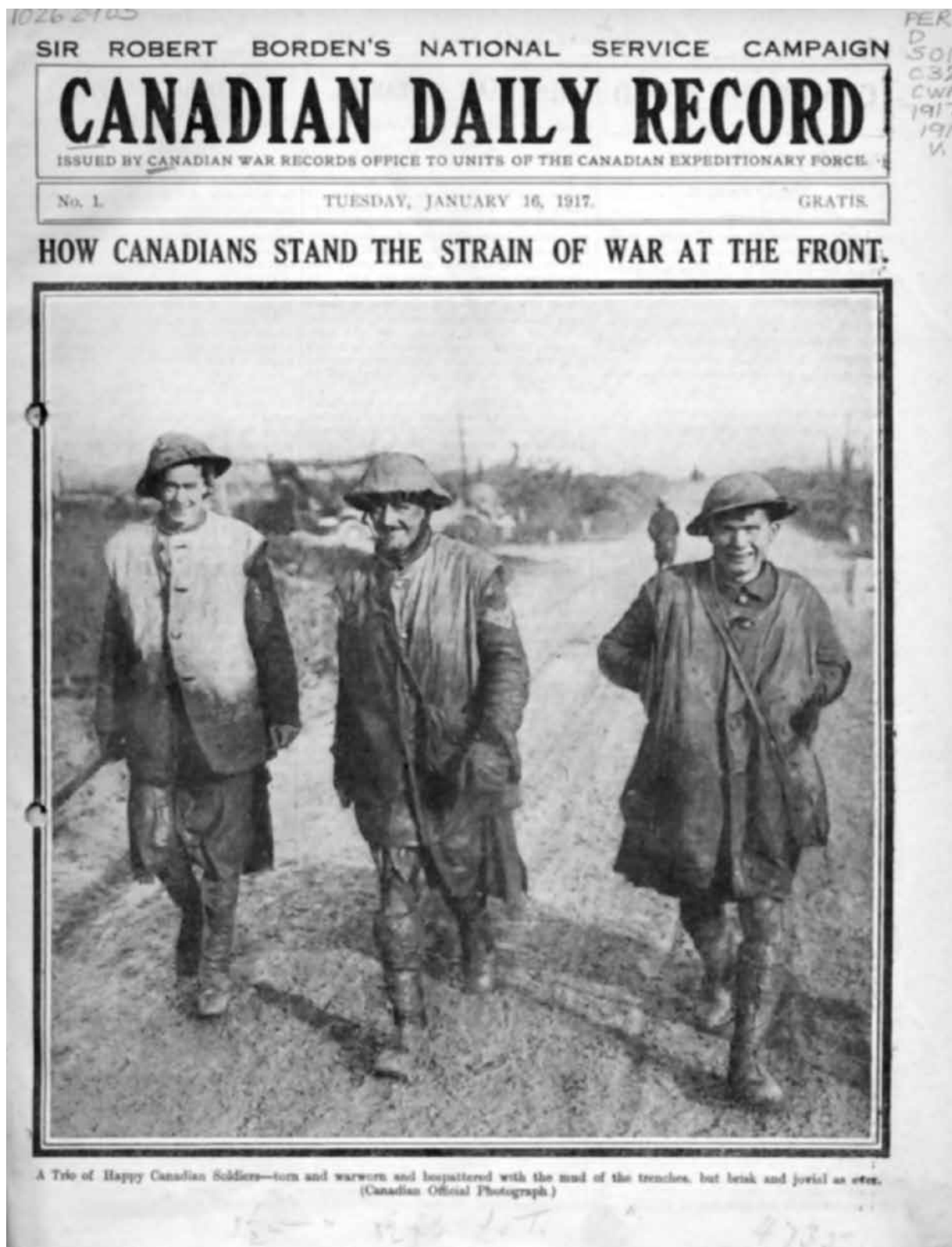


Figure 1. « A Trio of Happy Canadian Soldiers—torn and warworn and bespattered with the mud of the trenches, but brisk and jovial as ever », Canadian Daily Record, n° 1, 16 janvier 1917, page de couverture. Musée canadien de la guerre, Collection Hartland-Molson, PER D501 C32.

engageait et rémunérait des acteurs pour poser pour des photographies de scènes violentes, remplaçant plus tard leurs visages par ceux de Communistes connus et rephotographiant le tout⁶.

Mais c'est pendant le XX^e siècle, celui qui fut le plus violent et le plus destructif dans l'histoire humaine, que la photographie et la guerre sont réellement devenues congruentes. Le nombre de photographies qui nous sont parvenues de la Première Guerre mondiale est stupéfiant – littéralement dans les dizaines de millions. La production en série a permis que quiconque puisse voir une image du conflit. Quelques préoccupations concernant d'éventuels faux ont été exprimées, puisque nombre de photographes officiels recouraient à des méthodes de construction d'images composées afin de créer des images de bataille qui satisferaient les attentes du public. À la fin de la guerre, des images choquantes de blessures ont commencé à circuler dans tous les pays impliqués, et six ans plus tard, l'objecteur de conscience allemand Ernst Friedrich (1894–1967) a publié *La guerre contre la guerre ! (Krieg dem Kriege !)*. Paru dans plusieurs langues, son album de plus de 180 images inédites d'horribles blessures, tirées des archives médicales de l'armée allemande, a été réédité, avant 1930, plus de dix fois.

Pendant la Guerre civile espagnole (1936–1939), la photographie a fait l'histoire, et les images ont truffé la couverture médiatique de la guerre. Les magazines et les journaux ont progressivement illustré leurs textes davantage par des reproductions photographiques que par des gravures. Ceci a été facilité par l'invention, dans les années 1920, d'appareils photo 35mm, petits et mobiles – particulièrement le Leica et le Ermanox – lesquels, utilisant la lumière disponible, permettaient de rendre de manière informelle et vivante des instantanés (style maintenant bien établi) ainsi que des gros plans rapprochés de scènes d'action. Des images dynamiques de scènes en mouvement sont devenues possibles. En conséquence, le spectateur en est venu à s'attendre à ressentir, par l'intermédiaire des photographies, le danger et l'urgence d'un conflit armé. Durant la même période, les photographes de guerre ont commencé à être vus comme des figures presque mythiques d'héroïsme macho. L'archétype du genre a été le Hongrois Robert Capa (1913–1954), l'auteur de la photographie de la Guerre civile espagnole, *Loyalist Militiaman at the Moment of Death, Cerro Muriano, September 5, 1936*, encore aujourd'hui très controversée. Ironiquement, Capa déclare : « si vos images ne sont pas assez bonnes, c'est que vous n'êtes pas assez près ». Il est mort tragiquement, quoique de manière prévisible, en 1954, d'une explosion de mine terrestre en Indochine⁷.

Les photographies tant amateurs que professionnelles ont été omniprésentes durant la Seconde Guerre mondiale (1939–1945). À eux seuls, les Britanniques ont réalisé non moins de deux millions d'images officielles. Alors que l'armée a largement utilisé les images, l'on se rend compte rétrospectivement que c'est

le travail de photojournalistes civils travaillant pour des périodiques à large circulation qui en sont venus à définir visuellement le conflit. Et pourtant, pendant la Seconde Guerre mondiale, la photographie a été lourdement censurée. Le photoreportage américain, par exemple, a été limité aux images produites par les membres de l'Association du Still Photographic War Pool, un consortium réunissant trois agences d'images et la revue *Life*, dont les images étaient examinées de près par un conseil militaire américain avant la publication⁸. Bien que le photoreportage pendant la Seconde Guerre mondiale ait été un bastion principalement masculin – comme dans toute son histoire – l'on trouve quelques exceptions. Les photographes Margaret Bourke-White (1904–1971) et Lee Miller (1907–1997) sont les auteures de certaines images parmi les plus reconnaissables et les plus obsédantes de la guerre : les représentations de camps de concentration nazis à Buchenwald et à Dachau⁹. Parmi d'autres icônes visuelles, mentionnons celle de Joe Rosenthal (1911–2006), l'image mise en scène de la levée du drapeau américain à Iwo Jima, prise en 1945, et celles de la même année par Yosuke Yamahata (1917–1966), photographies de Nagasaki le jour après la bombe atomique. Ces images en sont venues à définir ce conflit mondial, tout en acquérant de nouvelles significations culturelles au fil du temps¹⁰.

Alors que la télévision a véritablement dominé la couverture de guerre dans les années 1960, les photographies ont continué à retenir l'attention du public et à devenir des icônes et des marqueurs de mémoire culturelle¹¹. Entre 1961 et 1972, la revue *Life* a publié plus de mille deux cents images de la Guerre du Viêt Nam, insistant largement sur l'expérience individuelle des soldats, ainsi que six cents photos dépeignant la résistance états-unienne grandissante au conflit. Comme Robert Hariman et John Louis Lucaites ainsi que Jason Francisco l'ont démontré, une poignée de photographies sont devenues des métonymies de la guerre entière¹². Entre autres, rappelons celle de Nick Ut (1951–), image de 1972 de Phan Thi Kim et d'autres enfants s'enfuyant devant une attaque au napalm, et celle d'Eddie Adam (1933–2004), photographie de 1968 du Brigadier général Nguyen Ngoc Loan exécutant Bay Hop, un suspect Viêt-Cong, image qui a symbolisé pour plusieurs les injustices de la guerre et l'indifférence des protagonistes à la souffrance humaine¹³.

Après la Guerre du Viêt Nam, deux types distincts de photographes de guerre ont émergé. L'un était le photographe militaire officiel dont le travail fortement contrôlé servait aux autorités pour alimenter les médias afin de modeler l'opinion publique. Son travail pouvait aussi être utilisé comme documentation interne. L'autre était le photojournaliste apparemment indépendant et glorifié. Parmi eux se trouvent les photographes célèbres Don McCullin (1935–), James Nachtwey (1948–), Tyler Hicks (1969–) et Tim Hetherington (1970–2011), qui fut

tué alors qu'il couvrait la guerre civile en Libye. Deux agences, Magnum et VII Photo, ont aussi joué des rôles majeurs. Pendant la guerre du Golfe de 1991, par le biais de la photographie et des images télévisuelles dont elles contrôlaient le contenu, les autorités américaines se sont efforcées de présenter le conflit au public comme un spectacle de lumières, sans conséquence, saturé de couleurs et technologiquement avancé. Les photojournalistes – ainsi que d'autres journalistes – étaient « embarqués » (« *embedded* ») dans l'appareil militaire, l'armée cherchant à contenir toute position morale qu'un photographe individuel aurait pu adopter. Mais comme l'ont manifesté les images grotesques et pornographiques prises par le personnel militaire américain de prisonniers irakiens à Abu Ghraib, il est devenu impossible de contenir les images dans un monde de médias numériques de plus en plus éclaté et spectacularisé. Ces mêmes images de prisonniers rabaissés et torturés indiquent que l'appareil photo lui-même peut être un outil de torture, ici implicitement – sinon explicitement – approuvé à l'époque par la hiérarchie militaire états-unienne¹⁴. Les appareils photo numériques et l'accès au Web ont aussi donné naissance à un nouveau niveau d'implication de « journalistes-citoyens » dans une gamme élargie de positions politiques et de lieux géographiques, allant du « Printemps arabe » aux conflits actuels en Ukraine et au Moyen-Orient. Visualiser la guerre ne relève plus désormais d'un domaine réservé aux photographes professionnels.

Au Canada, le travail photographique récent de l'artiste Althea Thauberger fournit un exemple révélateur des changements survenus dans le champ de la photographie de guerre depuis la Première Guerre mondiale. En 2009, sous les auspices du Programme d'arts des Forces canadiennes, Thauberger a réalisé une C-print numérique panoramique intitulée *Kandahar International Airport* (p. 106 de ce numéro) dans le cadre d'une série portant sur les femmes servant en Afghanistan¹⁵. L'image rappelle la photographie anonyme des trois joyeux soldats publiée en 1917 dans le *Canadian Daily Record* : Thauberger prend aussi comme sujet un groupe de soldats canadiens regardant vers l'appareil photo. Mais là s'arrête toute ressemblance. Plutôt que de présenter, comme le fait le *Canadian Daily Record*, une image apparemment informelle, héroïsée et masculiniste de la camaraderie idéalisée des soldats canadiens, Thauberger offre une scène de non-réalité, ironique et inquiétante. Douze soldates sont représentées courant vers l'appareil photo, sur le tarmac désert d'un tristement célèbre et désuet terrain d'aviation afghan, un environnement hétérotopique. La plupart des femmes portent des fusils automatiques et ont un regard fixe ; quelques-unes sourient, comme pour faire des pitreries devant l'appareil photo. L'image est de toute évidence mise en scène, mais Thauberger se fait un point d'honneur à travailler avec de véritables soldats et soldates, dans l'environnement menaçant de leur lieu d'engagement. Les poses, les regards fixes et l'échelle

du travail nous interpellent directement : nous nous sentons confrontés par l'image. *Kandahar International Airport* perturbe ainsi plusieurs idées préconçues au sujet des images de guerre. Pour Thauberger – comme pour la plupart des gens aujourd'hui – il est impossible de considérer naïvement une image comme un signe non médiatisé de la guerre, pas plus qu'il est possible d'ignorer l'implication du photographe et de l'éventuel spectateur dans la visualisation de la violence.

Le sujet de la photographie et la guerre est aussi devenu important, et même urgent, pour nombre de chercheurs et d'intellectuels sur la scène publique. Un point clé de référence dans ce travail est celui de Susan Sontag, citée fréquemment dans ce numéro, qui porte sur les liens entre les images photographiques et la violence. Le recueil de 1977 de Sontag, *On Photography*, a sans doute fait plus que toute autre publication pour alimenter le débat public sur l'éthique de la représentation photographique¹⁶. Sontag cherche à établir « une éthique du voir »¹⁷, particulièrement dans l'essai « In Plato's Cave ». Elle ne craint pas de qualifier l'appareil photo « d'arme de prédation »¹⁸ et elle met en garde contre l'anesthésie provoquée par une saturation d'images : « Images transfix. Images anesthetize. An event known through pictures certainly becomes more real than it would have been if one had never seen the photographs... But after repeated exposure to images it also becomes less real »¹⁹. Trente ans plus tard, après avoir fait l'expérience directe de la guerre en Bosnie dans les années 1990 et après les événements plus récents du 11 septembre 2001, Sontag s'est penchée de nouveau sur le sujet de la photographie et de la violence dans son texte polémique *Regarding the Pain of Others*²⁰. Mais dans cet ouvrage, sa dernière publication majeure, Sontag renverse certaines de ses observations précédentes, exprimant son dégoût des discussions portant sur le simulacre, le spectacle et l'insensibilisation par l'image :

To speak of reality becoming a spectacle is a breathtaking provincialism. It universalizes the viewing habits of a small, educated population living in the rich part of the world, where news has been converted into entertainment. [...] It assumes that everyone is a spectator. It suggests, perversely, unseriously, that there is no real suffering in the world. But it is absurd to identify the world with those zones in the well-off countries where people have the dubious privilege of being spectators, or of declining to be spectators, of other people's pain, just as it is absurd to generalize about the ability to respond to the sufferings of others on the basis of the mind-set of those consumers of news who know nothing at first hand about war and massive injustice and terror. There are hundreds of millions of television watchers who are far from inured to what they see on television. They do not have the luxury of patronizing reality.²¹

De même, les écrits courants les plus influents sur la guerre et l'imagerie évitent les discussions hermétiques sur les codes de représentation et plaident en faveur d'un engagement social sur la pratique photographique et la critique. En effet, au cours des deux dernières décennies est apparu un vaste corpus d'écrits interdisciplinaires informés de préoccupations entre autres sur les droits de la personne, l'éthique de l'image, l'affect et le discours post-colonial. Des textes par Barbie Zelizer, Judith Butler, Dora Apel, Vincent Lavoie et Sharon Sliwinski, parmi beaucoup d'autres, se sont penchés sur la question de la photographie du conflit armé d'un œil critique et engagé²². La discussion d'Ariella Azoulay sur le « contrat civil de la photographie²³ » en est une d'importance dans la réflexion actuelle sur la représentation de conflits. Azoulay confronte la notion de pouvoir hiérarchique implicite dans l'image (maintenant conventionnelle) de Sontag et propose de considérer une nouvelle notion du regard dans les interrelations créées par l'image comprise comme un espace politique productif.

Collaborateurs

Dans ce numéro spécial, auteurs et photographes débattent des questions de représentation et d'éthique qui sont devenues centrales pour les analyses de l'imagerie de guerre. Ils considèrent : Quelle est la relation entre la photographie et l'art en temps de guerre ? Quelle est l'éthique complexe de la photographie de guerre ? Comment les photographies ont-elles contribué aux stratégies militaires et à la propagande ? Comment les artistes contemporains adressent-ils le lien entre le militarisme et les technologies de l'image ? Nous combinons écriture érudite et pratique photographique actuelle et fournissons un lieu pour un forum de critiques d'expositions récentes et de publications qui abordent le thème unissant guerre et photographie. Nous sommes heureuses de constater que les contributions démontrent l'actualité et la portée interdisciplinaire de ce thème important.

Les trois premiers articles adressent des cas d'études historiques de réponses artistiques et journalistiques à la représentation photographique de la guerre. Dans « Double Exposure : War, Art, and Photography in the First World War Work of Frank Johnston, Arthur Lismer, and Frederick Varley », Laura Brandon, Historienne, Art et guerre, au Musée canadien de la guerre et corédactrice de ce numéro spécial, se penche sur le lien entre art canadien et photographie pendant la Première Guerre mondiale. Brandon sélectionne des œuvres parmi la riche collection du Musée canadien de la guerre pour examiner les relations complexes par rapport aux sources photographiques chez Johnston, Lismer et Varley. Comme Brandon le démontre, la hiérarchisation de la photographie par rapport aux arts que sont la peinture et le travail graphique a une longue histoire, qui a eu un impact sur notre compréhension de la corrélation des deux médias dans les œuvres de ces artistes.

Carol Payne, spécialiste des études sur la photographie, corédactrice avec Brandon de ce numéro spécial, examine les images des mass-médias et leur potentiel persuasif dans « War, Lies and the News Photo: Second World War Photographic Propaganda in *PM's Weekly* (1940–1941) ». Cet article discute de la reproduction des images de propagande des pays de l'Axe dans le magazine hebdomadaire progressiste new-yorkais *PM*. Payne soutient que *PM* a re-présenté les images nazies et fascistes comme une forme novatrice de contre-propagande qui a servi, en fait, comme une leçon de lecture visuelle.

L'historien de l'art Vytautas Narusevicius analyse la création d'une archive des guerres civiles libanaises par Walid Raad dans *The Atlas Group Project*. Photographies et autres documents de persuasion sont au cœur du projet de Raad de construire des archives qui mélangent faits et fiction dans leur compte-rendu de deux conflits libanais : la guerre civile de 1958 entre Chrétiens Maronites et Musulmans et les guerres civiles libanaises de 1975–1991. Comme Narusevicius l'explique, *The Atlas Group Project* problématise la façon dont les récits historiques peuvent favoriser certains types de discours qui font autorité, particulièrement à l'aide de la photographie comme outil probatoire. En même temps, Narusevicius montre comment le double projet de Raad de critiquer tout en construisant des archives représente une « double contrainte ».

Après ces articles historiques, on retrouve des contributions qui abordent les réponses globales des artistes embarqués avec l'armée dans les récents conflits en Irak et en Afghanistan. Nous ouvrons cette section avec le travail du photographe documentaire canadien Louie Palu en entretien avec le spécialiste d'études sur la photographie, Blake Fitzpatrick. Palu a travaillé tant comme photographe indépendant que comme photjournaliste embarqué et il est bien connu pour ses images de la guerre d'Afghanistan. Comme Fitzpatrick le remarque dans son essai d'introduction, le travail de Palu trouble les frontières entre art et journalisme par la production d'installations qui recréent la guerre comme une expérience à multiples facettes, chaotique et fragmentaire. Dans cet entretien qui aborde plusieurs questions, Palu discute avec Fitzpatrick de ses expériences comme photjournaliste embarqué et de la fusion, dans son travail, de l'art et du document. Nous incluons avec cet entretien un porte-folio du captivant travail de Palu.

L'exposition en 2008–2010 du duo d'artistes australiens Lyndell Brown et Charles Green, *Framing Conflict : Iraq and Afghanistan*, est le sujet de la contribution à ce numéro spécial de Susan Cahill, historienne de l'art. Organisée par le Australian War Memorial, l'exposition présentait une série de peintures basées sur des photographies que Brown et Green avaient réalisées alors qu'ils étaient embarqués en tant qu'artistes de guerre officiels avec la Australian Defense Force dans des bases militaires en Irak et en Afghanistan. Dans son analyse de

ces réponses artistiques critiques australiennes à la « guerre au terrorisme », Cahill se repose sur les écrits influents de Judith Butler sur l'imagerie de guerre. Ici, Cahill explore comment les œuvres de Brown et Green complexifient les attentes par rapport à l'art soutenu par l'État et aux récits officiels de l'histoire militaire australienne.

L'article de l'historien visuel et culturel Randy Innes, « *The Day Nobody Died, War Photography, and the Violence of the Image* », s'intéresse aussi au travail d'artistes embarqués en Afghanistan, mais ici, il s'agit de tester les limites de la représentation. Innes analyse *The Day Nobody Died*, une œuvre produite par les artistes Adam Broomberg et Oliver Chanarin en 2008 alors qu'ils étaient embarqués avec l'Armée britannique dans la province de Helmand en Afghanistan. Plutôt que de tirer des images représentatives des événements expérimentés par l'unité militaire à laquelle ils étaient attachés, Broomberg et Chanarin ont exposé au soleil des feuilles de papier photosensible de six mètres pendant vingt secondes pour documenter tant des moments ordinaires et quotidiens que des événements spéciaux et importants, parmi lesquels une période de vingt-quatre heures sans aucune perte humaine. Les images qui en ont résulté ressemblent ainsi à des lavis non figuratifs sur la surface du papier. Comme le déclare Innes, elles semblent ne rien montrer, elles ne peuvent donc pas facilement être ajoutées aux inventaires probatoires, archivistiques ou commémoratifs. Se référant aux écrits de Jean-Luc Nancy et – comme Cahill – de Butler, Innes présente *The Day Nobody Died* comme une critique des prétentions probatoires de la photographie et de son rôle dans la représentation de la violence.

Nous complétons ces essais avec un porte-folio d'œuvres récentes basées sur le médium photographique provenant du Programme d'arts des Forces canadiennes (PAFC). Le PAFC a été fondé en 2001 bien que ses précédents datent de 1916 avec la fondation du Fonds de souvenirs de guerre canadiens. Ce programme bisannuel offre à des artistes, choisis par un programme sélectif d'examen évalué par des pairs, l'accès privilégié pour une durée de sept à dix jours, aux sites militaires et à leur personnel, pour produire des œuvres indépendantes. Contrairement aux programmes d'art de guerre canadiens précédents, le PAFC est ouvert à tous les arts et les résultats ne sont pas automatiquement rassemblés par le Musée canadien de la guerre comme par le passé. Il n'y a aucun processus de vérification et les artistes sont libres d'exposer, d'exécuter ou de publier leurs œuvres comme bon leur semble. Les résultats sont des réactions saisissantes aux expériences militaires. De concert avec John MacFarlane, qui a contribué au commissariat de cette section, nous avons choisi neuf photographies ou œuvres basées sur la photo, produites sous les auspices du PAFC par les artistes Dick Averbs, Allen Ball, Scott Conarroe, Mary Kavanagh, Erin Riley, Charles Stankievec, Althea Thauberger, Ho Tam et Andrew Wright.

Ce numéro spécial présente aussi des recensions d'un certain nombre d'ouvrages récents parmi la quantité de livres et d'expositions sur la photographie de guerre : Claudette Lauzon passe en revue le livre de Dora Appel, *War Culture and the Contest of Images* ; Robert Graham discute de l'influente exposition de 2012 au Musée des Beaux-Arts de Houston, *War/Photography : Images of Armed Conflicts and Its Aftermath* ; Johnny Alam révisite *Collision : Le conflit et ses conséquences*, l'exposition de 2013 du Musée des beaux-arts du Canada sur la photographie de guerre contemporaine ; et Vincent Lavoie évalue l'exposition de 2014, également au Musée des beaux-arts du Canada, *La Grande Guerre. Le pouvoir d'influence de la photographie*. Collectivement, les articles, recensions et essais sur la photographie qui composent ce numéro spécial fournissent une vue d'ensemble de certaines des questions clés portant sur la guerre et la photographie, et proposent de nouvelles possibilités pour ce champ d'étude et de pratique.

Notes

Traduit par Ginette Jubinville.

- 1 Susan Sontag, *Regarding the Pain of Others*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2003, p. 66.
- 2 Christopher Phillips, *Steichen at War*, New York, H.N. Abrams, 1981.
- 3 Keith Davis « "A Terrible Distinctness": Photography of the Civil War Era », dans Martha Sandweiss, Keith Davis et Sarah Greenough, *Photography in Nineteenth-Century America*, Fort Worth, Texas, Amon Carter Museum, 1991, p. 133.
- 4 Pour de la documentation sur la guerre civile américaine, voir William A. Frassanito, *Gettysburg: A Journey in Time*, New York, Scribner, 1975 ; Anthony W. Lee, *On Alexander Gardner's Photographic Sketch Book of the Civil War*, Berkeley, University of California Press, 2007 ; Jeff Rosenheim, *Photography and the American Civil War*, New York, Metropolitan Museum of Art, 2013 ; Mary Panzer, *Mathew Brady and the Image of History*, Washington, Smithsonian Institution Press for the National Portrait Gallery, 1997.
- 5 Frassanito, *Gettysburg*.
- 6 Debra Gibney, « War Photography », dans John Hannavy, dir., *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*, Londres, Routledge, 2008, p. 1467–71.
- 7 Robert Capa, cité dans Magnum Photos, « Robert Capa », http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=MAGO31_9_VF&ERID=24KL535353 (consulté le 18 août 2014).
- 8 Keith Davis, *An American Century of Photography : From Dry-Plate to Digital, the Hallmark Photographic Collection*, New York, Abrams, 1999.
- 9 Barbie Zelizer, *Remembering to Forget: Holocaust Memory Through the Camera's Eye*, Chicago, University of Chicago Press, 1998, p. 86–104 ; Sharon Sliwinski, « Visual Testimony : Lee Miller's

- Dachau », *Journal of Visual Culture*, vol. 9, n° 3, 2010, p. 389–408.
- 10 Robert Hariman et John Louis Lucaites, *No Caption Needed : Iconic Photographs, Public Culture, and Liberal Democracy*, Chicago: University of Chicago Press, 2007 ; Julia A. Thomas, « Photography, National Identity and the “Cataract of Times”: Wartime Images and the Case of Japan », *American Historical Review*, vol. 103, n° 5, décembre 1998, p. 1475–501 ; Blake Fitzpatrick, « Atomic Photographs in a Fallout Shelter », dans Carol Payne et Andrea Kunard, dir., *The Cultural Work of Photography in Canada*, Montreal, McGill-Queen’s University Press, 2011, p. 195–211.
- 11 Marita Sturken, « Camera Images and National Meanings », dans *Tangled Memories : the Vietnam War, the AIDS Epidemic and the Politics of Remembering*, Berkeley, University of California Press, 1997, p. 19–43.
- 12 Hariman et Lucaites, *No Caption Needed* ; Jason Francisco, « War Photography in the Twentieth Century : A Short Critical History », dans Lynne Warren, dir., *Encyclopedia of Twentieth-Century Photography*, New York, Routledge, 2006, p. 1636–43.
- 13 Francisco, « War Photography in the Twentieth Century ».
- 14 Susan Sontag, « The Photographs Are Us », dans *The New York Times Magazine*, Section 6 (23 mai 2004), p. 25–9 et 42 ; Liam Kennedy, « Soldier Photography : Visualising the War in Iraq », *Review of International Studies*, vol. 35, n° 4, octobre 2009, p. 817–33.
- 15 Deborah Campbell, « War Artist : Althea Thauberger on the Cultural Front Lines », *Canadian Art*, printemps 2010, p. 62–7.
- 16 Susan Sontag, *On Photography*, New York, A Delta Book, 1977, 3–24 ; Franny Nudelman, « Against Photography : Susan Sontag’s Vietnam », *Photography and Culture*, vol. 7, n° 1 (mars 2014), 7–20.
- 17 « An ethics of seeing », nous traduisons. Susan Sontag, « In Plato’s Cave », dans *On Photography*, p. 3. Ceci, le premier essai de la collection, a originalement été publié en 1973 dans *The New York Review of Books*.
- 18 Sontag, « In Plato’s Cave », p. 14.
- 19 Sontag, « In Plato’s Cave », p. 20.
- 20 Sontag, *Regarding the Pain of Others*. Voir aussi Sontag, « The Photographs Are Us », et Susan Sontag, « Looking at War », *The New Yorker* (9 décembre 2002), p. 97.
- 21 Sontag, *Regarding the Pain of Others*, p. 109–13.
- 22 Judith Butler, *Frames of War : When Is Life Grievable ?* New York, Verso, 2010 ; Geoffrey Batchen, Mick Gidley, Nancy K. Miller et Jay Prosser, *Picturing Atrocity : Photography in Crisis*, Londres, Reaktion Books, 2012 ; Liam Kennedy et Caitlin Patrick, *The Violence of the Image and International Conflict*, Londres, I.B. Taurus, 2014 ; Vincent Lavoie, *Photojournalisme, les canons des images de presse*, Paris, Éditions Hazan, 2010 ; Sharon Sliwinski, *Human Rights in Camera*, Chicago, University of Chicago Press, 2011 ; Sharon Sliwinski, « On Photographic Violence », *Photography and Culture*, vol. 2, n° 3, novembre 2009, p. 303–16 ; Barbie Zelizer, *About to Die : How News Images Move the Public*, Oxford, Oxford University Press, 2010 ; Dora Apel, *War Culture and the Contest of Images*, Newark, N.J., Rutgers University Press, 2012 – voir la recension de Claudette Lauzon sur le livre d’Apel dans ce numéro special.
- 23 Ariella Azoulay, *The Civil Contract of Photography*, New York, Zone Books, 2008, p. 20. Voir aussi Ariella Azoulay, *Civil Imagination : A Political Ontology of Photography*, New York, Verso, 2012.