

*La Grande Guerre. Le pouvoir d'influence de la photographie /*  
*The Great War: The Persuasive Power of Photography*, Musée  
des beaux-arts du Canada, Ottawa, 27 juin 2014–16 novembre  
2014

Vincent Lavoie

Volume 39, numéro 2, 2014

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1027756ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1027756ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

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

ISSN

0315-9906 (imprimé)

1918-4778 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Lavoie, V. (2014). Compte rendu de [*La Grande Guerre. Le pouvoir d'influence de la photographie / The Great War: The Persuasive Power of Photography*, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, 27 juin 2014–16 novembre 2014]. *RACAR : Revue d'art canadienne / Canadian Art Review*, 39(2), 118–121.  
<https://doi.org/10.7202/1027756ar>

*La Grande Guerre. Le pouvoir d'influence de la photographie / The Great War: The Persuasive Power of Photography*, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, 27 juin 2014–16 novembre 2014

À la faveur du centenaire de la Première Guerre mondiale, le Musée des beaux-arts du Canada (MBAC) présente une exposition de belle ampleur consacrée, comme le promet son intitulé, au « pouvoir d'influence » de la photographie, à travers la déclinaison de ses usages propagandistes, tactiques, militaires et populaires. Loin de simplement commémorer la Grande Guerre par l'image, cette exposition est portée par l'ambitieux projet d'examiner le rôle tenu par la photographie dans la fabrique de l'opinion, le soutien à l'effort de guerre, l'exaltation du sentiment nationaliste ou la mémorialisation des événements. La Première Guerre mondiale marque de fait une étape cruciale sinon fondatrice dans la reconnaissance des attributs rhétoriques et médiatiques de la photographie de masse. Avant même le déclenchement du conflit, l'engouement de la presse illustrée pour la photographie, la montée en puissance des pratiques amateur, notamment favorisée par une industrialisation à grande échelle des procédés et des techniques, la légitimité nouvellement acquise de la photographie au titre d'image journalistique<sup>1</sup>, la validation par les tribunaux mêmes de la valeur de preuve de l'image photographique<sup>2</sup>, tous ces phénomènes avaient concouru, à n'en point douter, à situer la photographie au centre d'une nouvelle culture de l'image. La Première Guerre mondiale sera l'événement qui confirmera cette prééminence de la photographie dans la culture médiatique et populaire moderne. On ne sera donc pas surpris que la Grande Guerre se soit imposée comme « la guerre de la photographie », comme le rappelle à juste titre Ann Thomas, conservatrice des collections au MBAC et commissaire de cette exposition<sup>3</sup>. Comme jamais auparavant, en effet, la photographie partira en guerre et infusera ses pouvoirs et prestiges dans les albums photographiques familiaux, les archives militaires, les portraits de soldats, les artefacts commémoratifs divers, la stéréoscopie, le panorama et les expositions patriotiques, autant de formes que la photographie investit massivement en temps de guerre et dont rend compte cette exposition. Cette prégnance inédite de l'image justifie que l'on s'intéresse à son « pouvoir d'influence », ce que cette exposition ambitionne justement.

C'est toutefois de façon indirecte, voire en catimini, que la question du pouvoir est traitée, comme en témoignent les pièces présentées dans la salle introductive. Plutôt que de saisir à bras le corps le pouvoir proprement dit de l'image, ce qui impliquerait de prendre en compte ses mécanismes et systèmes de persuasion, il a été préféré d'en montrer les effets diffus, tels qu'ils se manifestent notamment dans la sphère privée. C'est ainsi que l'exposition s'ouvre sur la présentation d'albums de

famille, de journaux personnels ou autres documents privés réunissant des clichés de nature diverse : portraits individuels de soldats réalisés en studio avant leur départ pour l'étranger, images de zones de guerre prises par les militaires eux-mêmes, clichés achetés par des conscrits à la faveur de leurs pérégrinations européennes, images photographiques chroniquant la vie quotidienne d'une troupe, etc. L'on comprend à la vue de ces images que la guerre s'est infiltrée dans les usages courants de la photographie amateur, en même temps que l'on prend toute la mesure de la valeur testimoniale alors reconnue à l'image photographique. Or, l'intrusion de la thématique de la guerre dans les albums et documents personnels n'illustre aucunement le pouvoir d'influence de la photographie ; elle révèle davantage la force d'ingérence du conflit sur les conduites photographiques populaires mêmes. La photographie n'exerce pas une influence, mais la subit, tel est semble-t-il l'articulation implicite à la présentation de ces documents photographiques personnels. On aurait voulu être assuré qu'il s'agit bien là d'un postulat, mais l'accrochage dans la même salle d'une sélection de plaques autochromes rétroéclairées (*L'armée de la rue Greneta*, 1915) réalisées par Léon Gimpel nous en fait douter. Ces autochromes montrent des enfants jouant à la guerre dans les rues de Paris. Mis en scène par le photographe lui-même, ces petits théâtres de rue reprenant les thèmes des cartes postales de l'époque ou encore des tableaux populaires que reproduit régulièrement l'hebdomadaire français *L'Illustration* montrent à l'évidence que les effets de la guerre sont perceptibles jusque dans les gestes les plus candides. L'exposition est cependant muette sur le fait que la bonhomie de ces gamins procède de considérations patriotiques en ce qu'elle s'inscrit dans la même perspective que celle de ces imageries contemporaines célébrant l'enthousiasme des troupes allant au front. L'exposition est également coite sur le fait que ces autochromes ont été publiés dans le bimensuel *Lecture pour tous* et exposées à la vue des passants dans la vitrine des frères Lumières à Paris. Mais surtout, ces autochromes, produites suivant un procédé photographique sur plaque de verre restituant les couleurs, étaient conçues pour être diffusées dans le cadre de séances de projection. Ces éléments d'information ne sont pas anecdotiques, car ils permettent de saisir la vocation résolument publique de ces images. Destinées à une réception collective, ces images se distinguent radicalement des autres pièces réunies dans cette salle inaugurale qui, elles, sont confinées au cercle des intimes. Il manquera toujours aux albums de famille, afin de véritablement en apprécier la valeur testimoniale et historique, la parole de celles et ceux qui les ont produits, préservés et chéris. Telle est l'inévitable part d'énigme et d'opacité de la photographie amateur. Sans les récits autorisés de leur propriétaire, ces albums demeurent comme frappés d'un certain mutisme et sujets à bien des conjectures. Jamais cependant on ne reprochera à quiconque de présenter ces objets sans en livrer les contextes

d'origine. Il en est tout autrement des autochromes de Gimpel dont les conditions de réalisation et de diffusion sont connues et documentées. À défaut de circonscrire ces autochromes, les visiteurs risquent de n'y voir que de jolies images en couleur, alors que les plaques de Gimpel sont en vérité investies d'une forte dimension politique et sociale.

L'exposition démarre ainsi, sinon sur une contradiction, à tout le moins sur un contraste produit par la rencontre hasardeuse entre une iconographie de la guerre intériorisée et individuelle et une représentation du conflit puisant à même un imaginaire collectif – thématiques picturales de type populaire, imagerie « poulbot », référence littéraire nationale (Victor Hugo) – et destinée à la diffusion publique : presse illustrée, projection, vitrine. C'est donc quelque peu dérouté que le visiteur accède à la seconde salle de l'exposition, la plus accomplie et élégante au chapitre de la scénographie, et certainement l'une des plus intéressantes. La cohérence du propos ne fait ici aucun doute. La sélection des pièces réunies dans cette salle – médaillons à l'effigie de militaires, photographies serties d'un cadre en bois sculpté à la main ou de cartouches en cuivre et en laiton, large panneau regroupant plusieurs dizaines de portraits de soldats de différents empires – présente un bel éventail d'usages vernaculaires et commémoratifs de la photographie. Visant à porter chance aux soldats prêts à partir au front, à entretenir chez leurs proches l'espoir qu'ils reviendront, ou encore à honorer la mémoire de ceux qui ne rentreront pas, ces images incorporées à des objets ne sont pas des documents, mais bien des talismans, c'est-à-dire des symboles auxquels on attribue des pouvoirs. À la suite d'historiens de la photographie tels Geoffrey Batchen ayant étudié les fonctions commémoratives et votives de la photographie vernaculaire<sup>4</sup>, Ann Thomas rappelle à raison, par cette sélection restreinte mais soignée, combien la guerre fut propice à l'expression de ces usages tout à la fois intimes et solennels de l'image.

La perspective est tout autre dans la troisième salle, qui marque une nette rupture dans le parcours de l'exposition. Cette rupture se manifeste de plusieurs façons. Il convient en premier lieu de signaler que ce segment du parcours est en fait une reconstitution partielle d'une exposition de propagande organisée en 1917 par le Bureau canadien des archives de guerre. Présentée à Londres aux Grafton Galleries, cette exposition « officielle » se composait pour l'essentiel de photographies de la prise de la crête de Vimy par les Canadiens, un épisode réputé déterminant de l'historiographie militaire canadienne. Reconstituer dans l'une des salles du musée une exposition visant jadis à célébrer l'un des plus hauts faits d'armes de l'Armée canadienne est une remarquable initiative. Celle-ci est d'autant plus intéressante et justifiée qu'elle permet d'aborder de front la thématique de l'exposition du MBAC, à savoir le pouvoir d'influence de la photographie, ce qui n'est pas exactement le cas

des deux salles précédentes. Cette reconstitution s'impose ainsi comme le pivot de l'exposition, ce qu'elle est de fait au plan scénographique puisqu'elle se situe au milieu du parcours. Le caractère propagandiste de cette reconstitution s'impose d'emblée au spectateur à travers le format des tirages photographiques. Rompant avec les petits formats caractérisant les usages archivistiques et documentaires de la photographie, les concepteurs de l'exposition de 1917 ont voulu présenter au public londonien des épreuves monumentales empruntant certes à la rhétorique de la représentation picturale historique, mais anticipant surtout les dispositifs didactiques et scénographiques des expositions de photographie politiques de la prochaine décennie. On le constate à la vue de cette réplique, les grands tirages photographiques procèdent d'une stratégie de persuasion visant à engager le spectateur dans un rapport aux événements tantôt pathétique, tantôt patriotique, dépendamment des sujets présentés. Comme on peut le lire dans le fac-similé du tiré à part de l'exposition 1917 mis à la disposition des visiteurs du MBAC, le Bureau canadien des archives de guerre s'enorgueillissait de présenter d'aussi colossales images, dont *La prise de la crête de Vimy*, la « plus grande photographie au monde » tenait-on crânement à préciser. Mesurant 3,45 x 6 mètres, cette immense photographie montrait le théâtre des opérations, « comme si nous nous trouvions sur le champ de bataille même », écrivait-on dans le tiré à part. L'emploi du terme « bataille » est bien entendu abusif puisque cette image, pour spectaculaire qu'elle soit, n'est pas un instantané de l'assaut victorieux mené par les militaires canadiens en avril 1917, mais bien un montage réalisé par le photographe britannique William Ivor Castle à partir de plusieurs négatifs représentant des cadavres, des explosions ou des files de soldats, comme le précise le cartel accompagnant l'image. Ces informations sont essentielles afin de bien mettre en exergue la vocation propagandiste de cette exposition historique et le rôle tenu par la photographie dans l'élaboration d'une iconographie patriotique. Ce volet de l'exposition du MBAC est celui où le pouvoir d'influence de la photographie apparaît le plus tangible. Mais pourquoi ne pas avoir davantage mis à nu cette machine de persuasion patriotique que fut cette exposition ? Le catalogue de l'exposition reproduit pourtant des documents photographiques montrant des visiteurs faisant la queue devant les Grafton Galleries, des soldats commentant les images exposées ou encore des troupes transportant les gigantesques tirages dans les rues de Londres. Ces documents visuels nous informant de la réception contemporaine de cette exposition et nous renseignant sur les aspects logistiques de cette opération de propagande auraient dû se retrouver quelque part dans les salles du musée. Une mise en contexte plus pointue aurait permis de mieux justifier la pertinence de cette reconstitution. Et que dire de ce recours à la reconstitution – un procédé qui a récemment beaucoup intéressé le discours critique<sup>5</sup> – dont la valeur

muséographique, faute de remarque particulière, ne semble pas être assumée en tant que telle.

C'est avec la même discrétion que les déterminations politiques et médiatiques de la photographie de guerre sont abordées dans la suite de l'exposition. Un volet substantiel est néanmoins consacré au rôle de la stéréoscopie dans la diffusion des iconographies de la guerre. Connue depuis la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, le procédé permet de restituer la tridimensionnalité et connaît à l'époque de la Grande Guerre un large succès auprès d'un public friand d'images du conflit. Les vues stéréoscopiques sont en effet spectaculaires et font l'objet d'un important commerce. Anthony Petiteau, chargé d'études documentaires au Musée de l'Armée à Paris, signe dans le catalogue de l'exposition un intéressant article sur le sujet<sup>6</sup>. Outre de donner à la guerre une visibilité singulière, l'industrie de la stéréoscopie, explique Petiteau, joua un rôle crucial dans la fabrication de la mémoire du conflit. Autant la commercialisation des vues stéréoscopiques a pu stimuler, dès 1917, le tourisme naissant des champs de bataille, autant celle-ci a permis aux anciens combattants, qui les achètent en grande quantité, d'assortir d'images leurs récits de guerre. Qu'elle soit collective ou individuelle, la mémoire de la guerre s'abreuve d'images. Ce processus de mémorialisation par l'image est la parfaite illustration du pouvoir d'influence de la photographie. Si, dans la présente exposition, le visiteur est invité à faire l'expérience de la vision stéréoscopique par le truchement d'un dispositif intégré au mur d'une des salles, il n'est cependant pas mis au fait de la réponse sociale que les contemporains de la guerre ont réservée à ces images. Il aurait été d'autant plus intéressant de traiter de cet aspect que la censure militaire n'opère plus au sortir de la guerre et que les images les plus atroces circulent dès lors librement. L'exposition est pudique dans le regard qu'elle porte sur les images censurées par les instances militaires. Le visiteur en aperçoit quelques-unes, à la toute fin de l'exposition, s'il s'aventure à consulter un périodique numérisé consacré à celles-ci. Ce n'est pas que le visiteur regrette d'avoir été privé de quelque frisson morbide. C'est plutôt qu'il aurait voulu voir, à travers la monstration d'images non filtrées par les officines officielles, ce à quoi ressemble une imagerie refoulée de la guerre.

La représentation de la Grande Guerre que nous propose cette exposition n'est pourtant pas monolithique. On a pris soin d'offrir au visiteur un échantillonnage élargi de pratiques photographiques touchées à des degrés divers par les nouvelles réalités imposées par le conflit. La démonstration aurait toutefois gagné en profondeur si les mises en contexte historique avaient été plus fouillées, si les rhétoriques visuelles de la propagande militaire avaient été davantage analysées, si les conditions de production des images avaient été décryptées, si, enfin, les stratégies de diffusion avaient été commentées. S'agissant de ce dernier point, il est dommage que l'on ait omis d'intégrer à cette expo-

sition un volet documentaire réunissant aussi bien des images d'appoint que des imprimés. La presse illustrée ayant constitué à l'époque un très important véhicule d'informations visuelles, on se surprend de la constater presque absente de cette exposition. Cette exposition aurait dû davantage nous persuader du rôle insignifiant tenu par la photographie dans cette guerre dont il est dit qu'elle fut la sienne. Un autre sujet d'interrogation a trait à la dimension politique et nationale de cette exposition présentée en cette année de commémoration de la Grande Guerre. Indissociable de ce contexte commémoratif, cette exposition ne saurait donc en être une que de photographies. De fait, celle-ci dessine nécessairement, à travers la diversité des images et des contenus présentés, le profil d'une nation, dont le patriotisme fut visiblement exacerbé par l'engagement militaire. Mais de quelle nation fait-on exactement le portrait sachant que les pièces exposées se rapportent à des contextes nationaux variés et inassimilables : Allemagne, France, Grande-Bretagne, Australie, États-Unis, Canada ? Une exposition exclusivement consacrée au pouvoir d'influence de la photographie au Canada aurait à n'en point douter donné lieu à des analyses plus approfondies sur les incidences du pouvoir politique et militaire sur la production photographique, sur les mythologies nationales véhiculées par l'image photographique, sur les mémoires individuelles et collectives fabriquées a posteriori grâce aux images de guerre. C'eût été, par exemple, la parfaite occasion de vérifier si les Canadiens français avaient photographié de la même manière cette guerre qui, pour la majorité d'entre eux, n'était pas la leur. De montrer ainsi, sans opérer de distinctions, des images aux origines aussi diverses<sup>7</sup>, induit une forme de relativisme qui risque finalement de court-circuiter le potentiel critique de cette exposition.

VINCENT LAVOIE, UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

#### Notes

- 1 Clément Chéroux, « Mythologie du photographe de guerre », dans L. Gervereau et A. Gunthert (dir.), *Voir, ne pas voir la guerre. Histoire des représentations photographiques de la guerre*, Paris, Somogy, 2001, p. 306–11.
- 2 John Henry Wigmore, *Treatise on the System of Evidence in Trials at Common Law (1904)*, § 790, Boston, Little, Brown, and Company, p. 893.
- 3 Ann Thomas, « Première guerre mondiale. La guerre de la photographie », dans *La grande guerre. Le pouvoir d'influence de la photographie*, Ottawa/Milan, Musées des beaux-arts du Canada/5 Continents Editions, 2014, p. 9.
- 4 Geoffrey Batchen, « Forget Me Not », dans *Forget Me Not. Photography and Remembrance*, New York, Princeton Architectural Press, 2004, p. 8–40.

- <sup>5</sup> Voir Inke Anks, « History Will Repeat Itself », dans *History Will Repeat Itself : Strategies of Re-enactment in Contemporary (Media) Art and Performance*, KW Berlin, 18 novembre 2007–13 janvier 2008, p. 1–9 ; Robert Blackson, « Once more...with feeling: Re-enactment in contemporary art and culture », *Art Journal*, avril 2007, p. 1–15 ; *Esse + opinions*, n° 79, dossier « Reconstitution – Reenactment », automne 2013, p. 2–49 ; et plus spécifiquement sur la reconstitution d'expositions historiques, voir Bénédicte Ramade, « L'audace par procuration : lorsque l'exposition est reproduite / Audacity by Proxy : The Reiteration of Exhibitions », *CV*, n° 97, printemps-été 2014, p. 46–53.
- <sup>6</sup> Anthony Petiteau, « Le spectacle de la guerre ? La grande guerre et la stéréoscopie en France (1914–1930) », *La grande guerre, op. cit.*, p. 51–61.

- <sup>7</sup> Non seulement ces pièces renvoient-elles à des contextes nationaux et culturels variés mais elles proviennent d'établissements aux vocations dissemblables : archives nationales attentives au caractère patrimonial des objets (Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa) ; collections particulières reflétant des intentionnalités essentiellement personnelles ; musées sensibles aux dimensions documentaires (Musée canadien de la guerre, Ottawa) ou encore esthétiques (Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto) des images ; institutions de conservation et de recherche dédiées à l'image photographique (Ryerson Image Centre, Toronto ; Société française de photographie, Paris) ; organisations (Archive of Modern Conflict, Londres et Toronto) instituant de nouveaux modes de présentation de la photographie vernaculaire.

Greg A. Hill, Candice Hopkins et Christine Lalonde (dir.), *Sakahàn : Art indigène international*, catalogue d'exposition, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 2013, 285 p., 39.95 \$, ISBN : 978-0-88884-913-7



Présentée à l'été 2013, l'exposition *Sakahàn : Art indigène international* marquait l'importance qu'accorde le Musée des beaux-arts du Canada à l'art autochtone contemporain d'ici et d'ailleurs. L'instauration en 2007 de la Chaire de conservation de l'art indigène Audain, la première du musée entièrement soutenue par un financement privé, témoigne également de cet intérêt.

D'emblée, l'institution nomme à la tête de ce département le commissaire et artiste d'origine mohawk Greg A. Hill. Ce dernier s'associe à Christine Lalonde et Candice Hopkins dans l'élaboration de cet événement international. *Sakahàn*, qui signifie en algonquin allumer un feu, constitue la première flamme d'un feu que l'institution souhaite alimenter par la voie d'une organisation quinquennale.

D'un point de vue historiographique, l'exposition et son catalogue s'inscrivent en filiation avec deux autres événements collectifs d'art autochtone contemporain, soit *Indigena : Perspectives autochtones contemporaines* diffusé par le Musée canadien des civilisations et *Terre, esprit, pouvoir : Les Premières nations au Musée des beaux-arts du Canada*, tous deux présentés en 1992 lors des festivités entourant la commémoration de l'arrivée de Christophe Colomb en Amérique en 1492. *Sakahàn* se distingue de ces deux prédécesseurs par sa teneur internationale, puisque ces derniers se concentraient sur l'Amérique du Nord. Elle rejoint toutefois *Indigena* par l'importance qu'elle accorde aux

théoriciens autochtones dans son catalogue. Première grande exposition d'art contemporain autochtone d'Amérique du Nord, *Terre, esprit, pouvoir* transformait à son époque l'espace accordé à cette production par l'institution fédérale. *Sakahàn* poursuit cette transformation par la valorisation de l'internationalisation de ce réseau d'art autochtone contemporain et de sa théorisation. Il s'agit là de l'apport principal de cette exposition et de son catalogue en regard d'autres événements collectifs du même ordre. D'autre part, l'évolution du contexte sociopolitique et de la mondialisation qui le sous-tend provoque une redéfinition de l'identité autochtone se déployant dans la création, et ce phénomène explique et justifie en partie l'élaboration de *Sakahàn*. Les enjeux autochtones s'avéraient d'autant plus d'actualité en 2013 alors que les manifestations d'*Idle No More* et la *Commission de vérité et de réconciliation du Canada*, qui met en lumière les conséquences des pensionnats autochtones, avaient cours au Canada.

L'envergure et la qualité de l'exposition impressionnent : plus de 150 œuvres créées dans les dernières années par quatre-vingts artistes provenant de seize pays sont réunies afin de témoigner de la diversité artistique de la création autochtone. Comme l'énonce Hill dans sa postface intitulée « *Sakahàn*, 25 ans après », l'événement vise non seulement à démontrer l'ampleur de cette production, mais à créer et consolider un réseau entre les différents acteurs du domaine de l'art contemporain autochtone et à valoriser les contributions des artistes autochtones dans le discours de l'art contemporain (p. 136). Il souhaite que ces artistes persistent à affirmer leur « souveraineté esthétique » en inscrivant les éléments de leurs traditions dans une vision d'avenir. Dans cet essai « futuriste », puisqu'il se projette en 2038, Hill expose son espoir quant à l'engagement du musée pour les cinq prochaines éditions de ce projet quinquennal. Il évoque également ses aspirations quant à l'évolution de cette production et du contexte colonial qui l'entoure.