



CENDRARS ET LA PRESSE ILLUSTRÉE

- « - *Il paraît, mon général. J'ai trente jours de prison.*
- *Tiens ! Et pourquoi ?*
- *Parce que j'ai photographié le Christ de Dompierre.*
- *Je ne comprends pas.*
- *Oh, c'est toute une histoire mon général. Personne n'y comprend rien. Faites-vous-la expliquer par le colonel. Mais je voudrais bien savoir si j'ai le droit de faire des photos au front ?*
- *C'est absolument interdit !*
- *Vous voyez bien, mon général. Alors moi, j'ai écopé. Trente jours. Je ne rouspète pas.*
- *Et j'espère que tu n'en fais plus ?*
- *Au contraire, mon général, j'en envoie même aux journaux.*
- *Qu'est ce que tu dis ?*
- *Ce n'est pas grave, mon général. C'est pour améliorer l'ordinaire. Le Miroir me les paie un louis et je trinque avec les copains. Je leur envoie du pittoresque. Rien que des secrets de polichinelle. Et puis il y a la censure à Paris. Vous ne risquez rien ».¹*

L'échange entre le général et le narrateur, extrait de *La Main coupée*, pose le rapport entre Blaise Cendrars et la presse illustrée. Une relation qui s'instaure par l'intermédiaire de la photographie, activité régulière à laquelle l'auteur/narrateur se consacre lors de son séjour au front. Si la pratique photographique semble être antérieure à 14-18 chez Cendrars, cette dernière modifie les conditions de prises de vue. Tel est le sens du propos sur l'envoi de clichés au journal illustré *Le Miroir*. L'achat par la presse de vues faites par les soldats pousse en effet ces derniers à parfois travailler la mise en scène. La dernière réplique du dialogue questionne, bien entendu, le rapport que la photographie entretient au réel et plus particulièrement à la guerre. Cet enjeu a été abordé dans de nombreuses recherches et expositions². Il ne saurait donc être question de la traiter à nouveau. La scène décrite dans *La Main coupée* nous fournit plutôt l'occasion d'évoquer ici un trait original de l'œuvre, la relation entre la presse illustrée et le légionnaire Blaise Cendrars.

¹ Blaise Cendrars, *La Main coupée*, Paris : Editions Denoël, 2002, p. 175. Toutes nos références sont prises dans cette édition.

² Voir notamment : Bibliothèque de documentation internationale contemporaine, *Voir, ne pas voir la guerre : histoire des représentations photographiques de la guerre*, [Catalogue d'exposition], Paris : Somogy, 2001.

La presse illustrée dans la Grande Guerre

La Révolution de 1789 marque, en France, à la fois la création et un premier essor des journaux illustrés. Le dessin est alors en étroite relation avec le texte, pour mettre en exergue un aspect ou sa totalité. La dimension visuelle n'est pas absente de l'entreprise illustrative. Il s'agit de figurer le réel ou de le déformer. Dans le contexte des luttes politiques qui agitent la société française, le pouvoir évocateur de l'image est rapidement assimilé, que ce soit dans un dessein de réalisme ou de caricature. Le dessin de presse oscille d'ailleurs, tout au long du XIX^{ème} siècle, entre ces deux modèles. L'apparition de la photographie vient modifier le rapport à l'image : l'instantanéité du cliché crée un sentiment de vérité dont le dessin ne peut disposer. La publication en 1848 du journal *L'Illustration* apparaît comme une première rupture. La nouveauté réside moins dans la technologie de reproduction à grande échelle de la photographie que dans sa diffusion, qui atteint ainsi des volumes inédits.

L'amélioration des procédés techniques jusqu'en 1914 a une double conséquence. La réduction des coûts de fabrication entraîne d'abord une réduction du prix de vente. L'abaissement du prix a comme conséquence d'élargir considérablement le public potentiel. Cette diminution facilite également l'émergence d'un marché éditorial concurrentiel dont la production s'articule sous deux formes. Certains titres de la presse quotidienne, à l'exemple du *Petit Journal*, se lancent dans les années 1910 dans la réalisation de suppléments hebdomadaires illustrés. Ici, la présence du dessin l'emporte largement sur la photographie. Parallèlement à ce modèle, se développe une presse spécifique qui s'appuie largement sur la photographie. *L'Illustration*, *Le Miroir* ou *Sur le vif* traitent de l'actualité en incorporant ce type d'image. Mais le cadre d'utilisation de cette dernière évolue peu par rapport au modèle initial : elle reste résolument illustrative, au service d'un propos.

La Grande Guerre donne un élan nouveau aux mutations dans la production et la diffusion de la presse. Ces changements modifient la perception du temps et de l'espace qu'en ont les contemporains³. Le double mouvement d'industrialisation et d'accélération des moyens de communication et de transport crée dans la population un besoin d'immédiateté à l'égard des journaux. Les nouvelles doivent arriver rapidement et être constamment rafraîchies. L'instantanéité de l'information rompt la distance entre l'événement et sa réception et contribue de ce fait à contracter le rapport à l'espace. La guerre et la presse portent ces mutations à leur paroxysme. Le conflit, par son caractère mondial et par l'attente qu'il produit, appelle à un traitement qui tienne compte à la fois de sa dimension géographique inédite et de son évolution quotidienne. La presse sert de vecteur à cette double nécessité. Son succès en 1914-1918 ne peut se comprendre sans la mise en relief de ces évolutions.

La Première guerre mondiale introduit une nouvelle condition, celle de voir le combat. Les civils peinent à voir et comprendre ce conflit dont la forme et la durée sont inédites. Les correspondances échangées entre le front et l'arrière y parviennent assez peu. La presse écrite échoue tout autant. Le désir de voir la guerre fait le succès de la presse illustrée. *L'Excelsior* passe de 100 000 exemplaires en 1912 à 139 000 en 1917⁴ ; *Le Miroir* triple son tirage entre 1914 et 1918 pour atteindre 800 000 exemplaires en 1918. L'image s'émancipe progressivement du texte, et avec elle les codes de représentation. A la galerie de portraits de généraux ou aux poses héroïques des combattants se substitue progressivement une iconographie qui entend peindre le vrai visage de la guerre. Une presse dans laquelle la violence montrée ou suggestive suffit à raconter la guerre. Une brutalité des images qui sera occultée après la guerre.

Dans une guerre médiatique comme l'est la Grande Guerre, l'illustré est au cœur des enjeux de mobilisation de l'opinion. De manière positive, il montre le sens de l'engagement de la

³ S. Kern, *The culture of time and space. 1880-1918*, Cambridge : Harvard University Press, 1983.

⁴ Archives nationales, F/7/12842. Préfecture de police [sd].

patrie et des sacrifices. De manière négative, il est utilisé pour démontrer les mensonges de l'ennemi. Tel est le sens de la brochure *L'imposture par l'image*⁵ publiée en 1917 qui s'attache à mettre au jour la manipulation des images dans la presse illustrée allemande et autrichienne. En révélant de manière pédagogique les méthodes grossières employées – trucages de photographies, légendes erronées, décontextualisation –, le document entend décrédibiliser le discours de l'adversaire et rappeler la vérité.

« *Je leur envoie du pittoresque* » : Cendrars et la photographie de presse en temps de guerre

Pour voir la guerre sous son véritable jour, il faut des hommes qui se trouvent au plus près des événements pour la photographier. La Grande Guerre n'ouvre pas cet âge de la représentation photographique du conflit. Les premiers clichés, comme ceux de Robert Fenton ou de Jean-Charles Langlois, datent de la Guerre de Crimée. Mais, 1914-1918 donne une échelle inédite à ce phénomène. La diminution du coût des appareils au tournant des années 1900 a permis une certaine généralisation de la photographie et, par conséquent, du nombre de photographes. Ces hommes, mobilisés dans cette guerre de masse, se retrouvent dans les tranchées. Grâce à un matériel dont l'encombrement s'est vu progressivement réduire, ils peuvent prendre et développer des images pour les envoyer à l'arrière.

La presse illustrée, qui cherche justement à montrer ce qu'il se passe au front, commence à percevoir en 1915 l'intérêt que représentent ces photographies. Les images des premiers mois de guerre diffusées dans les journaux témoignent assez mal de cette nouvelle forme de combat, qui voit les hommes s'enterrer, les paysages se bouleverser et les destructions de sites se multiplier. L'attente de l'opinion est croissante à cet égard. La volonté de montrer et, en même temps, de constituer une mémoire du conflit conduit l'Armée française à créer en 1915 la Section photographique des armées. Mais les clichés du service intéressent peu les rédactions, en raison du contexte de leur fabrication. Celles-ci veulent du réel et les images préparées et encadrées de l'Etat-major leur conviennent peu. Les journaux se tournent donc directement vers les soldats. En 1915, au moment où Cendrars est au front, *Le Miroir* se situe à la pointe de ce mouvement.

Pour motiver les combattants et satisfaire ainsi la demande, l'illustré lance un concours dans son édition du 14 mars 1915 « *de la plus saisissante photographie de la guerre* » doté d'une récompense de 30 000 francs. Le slogan reflète l'idée que la guerre ne va pas se prolonger encore très longtemps et est, dans ce cadre, en adéquation avec la représentation dominante d'un conflit court. Mis en regard avec le salaire annuel moyen d'un ouvrier en 1914, 1323 francs⁶, la somme proposée suscite l'attrait. La dernière réplique du narrateur de *La Main coupée* est une allusion directe aux pratiques du journal, lequel achète les clichés du front. Mais ce n'est pas la relation économique induite par ces achats qui est au centre du propos de Cendrars. C'est plutôt la nature des images fabriquées par cette relation. L'appât du gain, même s'il ne permet que de payer une tournée aux camarades, peut pousser à mettre en scène la guerre pour mieux satisfaire l'attente de la rédaction et du public. Cette déformation du réel est ici pointée dans une ironie grinçante. Donner à voir du pittoresque au travers de la photographie, considérée comme le médium de la vérité, produit une situation incongrue. Le vrai servant à créer du faux.

⁵ *L'imposture par l'image. Recueil de gravures falsifiées et calomnieuses publiées par la presse illustrée austro-allemande pendant la guerre*, Paris : Librairie Payot, 1917

⁶ A. Bayet, *Séries longues sur les salaires*, Paris : INSEE, 1996, p.25

Blaise Cendrars pousse l'ironie à son absurde. Cette recherche du spectaculaire pousse les hommes à prendre tous les risques pour réaliser le cliché le plus saisissant : « *Dernièrement la photo de Bikoff, le meilleur soldat de l'escouade, un Russe qui se camouflait en tronc d'arbre pour tirer du Boche à bout portant. Mais c'est lui qui s'est fait bigorner au bois de la Vache. Une balle en pleine tête* »⁷. L'intérêt du propos réside ici moins dans le fait de savoir si le volontaire russe est mort que de montrer à quelle extrémité tragique peuvent conduire ces mises en scène, dont certaines paraissent d'un ridicule comique. Elles contentent l'attente et dévoilent peu la réalité, d'où l'incompréhension manifestée par le narrateur face à l'interdiction rappelée par le général. Ces interdictions restent d'ailleurs d'une portée très limitée. L'Etat-major, durant toute la période 1915-1918, n'a de cesse de prohiber l'emploi d'appareils photographiques dans la zone des armées. Le rappel répété de cette proscription montre bien son non respect.

L'image du soldat Russe, qui constitue un des pittoresques photographiques dans *La main coupée*, doit être rapprochée de la représentation du soldat français dans la littérature et l'opinion en 1914-1915. Il faut en particulier la mettre en relation avec le portrait de *Gaspard* fait par René Benjamin. L'ouvrage, qui vaut à son auteur le prix Goncourt en 1915, est emblématique de l'image archétypale du combattant à ce moment de la guerre : courageux jusqu'à la déraison, intrépide face à la mort, jamais avare de plaisanteries et surtout farceur. Se camoufler en tronc d'arbre, comme le fait Bikoff, appartient à un registre identique. L'évocation de la presse illustrée par Cendrars est ainsi conforme à un cadre culturel largement partagé à cette époque et confirme à ce titre l'absence de reconstruction du souvenir⁸ dans son œuvre.

La vision de la guerre du *Miroir* en 1915 correspond à ce que fournissent les combattants et à ce qu'attend l'arrière. La presse illustrée participe à ce titre à l'effort constant de mobilisation de l'opinion. Cela n'évite pas qu'elle soit soumise à la censure, comme le reste de la production imprimée⁹. Mais, force est de constater, à la lumière des rapports du bureau de la presse, qu'elle est moins sujette à échoppage que l'écrit. Son contenu reflète l'inscription d'une guerre courte dans la durée. Il évolue et s'adapte : le pittoresque cède progressivement la place, à partir de la fin de l'année 1915, à des clichés qui exhibent plus volontiers et avec moins de pudeur la violence du combat, la mort et la destruction¹⁰. Une représentation de la guerre qui n'échappe pas à Blaise Cendrars et qu'il condense à son paroxysme en 1918 dans *J'ai tué*.

Benjamin Gilles - BDIC

⁷ A. Cendrars, *Op. cit.*, p.176.

⁸ J.-J. Becket et S. Audoin-Rouzeau, « Blaise Cendrars et La Main coupée », *Guerres mondiales et conflits contemporains*, n°175, 1994, p.34.

⁹ O. Forcade, *La censure politique en France pendant la Grande guerre*, Thèse de doctorat : Université Paris X, 1998.

¹⁰ J. Beurrier, *Image et violence. 1914-1918 : quand « Le Miroir » racontait la Grande Guerre*, Paris : Nouveau Monde, 2007.