

La pratique photographique chez les reporters de plume et dans les périodiques militants durant la guerre d'Espagne

*

Communication prononcée par Anne Mathieu le 20 mai 2022 à Bruxelles lors des Journées de la Recherche en Histoire de la Photographie organisées par l'Institut pour la Photographie, intitulées « Images des résistances – Photographies et stratégies visuelles des résistances, des combats, des luttes, individuelles et collectives » (Lille-Bruxelles, 19-20 mai 2022).

*

Nous connaissons tous des photographies de la guerre d'Espagne (1936-1939). Certains d'entre nous, nombreux, savent qu'elles furent l'œuvre de Robert Capa ; d'autres qu'elles émanèrent également des appareils tenus par Gerda Taro ou Chim. En outre, si peu d'entre nous connaissent le nom de leurs confrères allemands, espagnols, hongrois..., des ouvrages ont déjà référencé leur participation¹.

En revanche, deux pratiques photographiques durant la guerre d'Espagne demeurent quasi-inexplorées : celle revêtue par les reporters de plume ; celle produite par les périodiques militants. Les deux s'inscrivent dans la question complexe à cette période du crédit des photos², sur lesquels se sont penchés nombre de spécialistes de ce domaine. Nous savons grâce à eux que les noms des agences primaient sur ceux des photoreporters, quand ceux-ci en étaient les salariés. Toutefois nous savons aussi que leurs noms apparaissaient parfois, à côté de ceux des agences, ou seuls en dépit de leur travail dans ces agences, cette fois-ci comme indépendants. Nous savons, enfin, que le statut du photoreportage était encore à construire.

Outre pour les magnifiques et universelles photos qu'elle suscita et pour l'éclosion du photoreportage de guerre qui s'y opéra, la guerre d'Espagne est intéressante parce qu'elle atteste de ce statut professionnel du photoreportage naissant et de l'affirmation d'un photoreportage engagé, ébauché lors du Front populaire. « En marge des agences », nous explique Françoise Denoyelle, « une génération de jeunes gens, dont la plupart a embrassé la profession de photographe depuis peu, [a] invent[é], sur le front des grèves et des manifestations, le reportage engagé³ ». La guerre d'Espagne s'affirme à mon sens dans cette continuité. Quant aux reporters de plume, leur pratique témoigne du statut en devenir du photoreportage, dont est emblématique la question du crédit des photos.

Mon étude, aussi bien dans ses assertions que dans ses hypothèses, s'appuiera sur mes recherches sur les journalistes et intellectuels-journalistes antifascistes dans les périodiques français pendant la guerre d'Espagne — et, en temps de guerre⁴, c'est-à-dire quand les réfugiés espagnols arrivent sur le sol français. Au cours de celles-ci, j'ai esquissé⁵ un référencement de la contribution photographique de ces reporters de plume et de ces périodiques militants. Si mon livre⁶ paru récemment en a fourni quelques éléments, il ne s'est pas attardé longuement sur cette question. Je souhaite donc faire partager aux participants de ce colloque certaines des

¹ Voir notamment, à ce sujet : François Fontaine, *La Guerre d'Espagne, un déluge de feu et d'images*, BDIC/Berg International, 2003.

² Voir notamment : Marc Martin, *Les grands Reporters. Les débuts du journalisme moderne*, éditions Louis Audibert, 2005.

³ Françoise Denoyelle, « Photographes du Front populaire – L'invention d'un métier », in *Le Front populaire des photographes* (Françoise Denoyelle, François Cuel, Jean-Louis Vibert-Crugire, Dir.), Préface de Jean-Noël Jeanneney, éditions Terre bleue, 2006, p. 35.

⁴ Notion que je propose et explicite dans mon ouvrage *Nous n'oublierons pas les poings levés. Reporters, éditorialistes et commentateurs antifascistes pendant la guerre d'Espagne*, éditions Syllepse, janvier 2021.

⁵ Dans le sens que celui-ci n'a pas été systématique.

⁶ Voir n. *supra*.

données en grande part encore inédites de ma recherche et dont certaines des réflexions vont paraître prochainement sur le site *Retronews*⁷ dans une série consacrée au photoreportage de guerre.

En précisant que je ne suis une spécialiste ni de la photo ni de la photo de guerre, mais que mes travaux sur le reportage de guerre ou le reportage social, politique ainsi que ma fréquentation assidue de la presse et particulièrement durant la guerre d'Espagne m'ont amenée à découvrir des données que je n'avais pas ou peu rencontré dans des travaux antérieurs ; et, surtout, m'ont amenée à des questionnements dont je n'avais vu de trace nulle part. Je remercie donc vivement l'Institut pour la photographie de me permettre, du point de vue de mes objets interdisciplinaires, de donner un aperçu de mes données sur le photoreportage de guerre, et de pouvoir en discuter avec vous tous.

Reporters de plume et pratique photographique : crédit et non-crédit

Parmi les reporters de plume présents en Espagne, certains se saisirent en effet de l'objectif pour ajouter une vision tangible aux descriptions pourtant minutieusement brossées dans leurs articles. Je ne pourrai ici aborder que quelques-uns d'entre eux, mais qui sont éloquents. J'expliquerai comment est mentionnée leur pratique photographique : grâce aux crédits émanant des périodiques auxquels ils sont attachés ou collaborent ponctuellement ; par le biais de leurs propres reportages où ils la mettent en scène. Je vais montrer, également, quelle évolution connaît le crédit de leurs photos. Contrairement à ma méthode éprouvée, je vais dans le cadre de la première partie de cette communication, procéder non pas de façon comparative mais en faisant un état figure par figure des reporters que j'ai sélectionnés ici.

Le 1^{er} mars 1937, le quotidien communiste *l'Humanité* annonce en sa première page la suite de la série de reportages « *l'Humanité* dans le camp des rebelles », rédigée par **Jean Alloucherie (circa 1905- ?)**. Illustré par une photo, le reportage continue en page 4, où on nous montre « Un des nombreux sauf-conduits donnés à notre collaborateur par l'état-major des rebelles » ; y est précisé : « photo Jean Alloucherie ». Pourquoi cette précision, pour une fort banale image d'un sauf-conduit ? Par souci de vérité ? L'image la contient en elle-même. Non, plus vraisemblablement parce que le crédit du cliché en Une n'a pas été mentionné probablement pour des raisons de place, et qu'il faut qu'il le soit quelque part. Pourquoi le faut-il, pourrait-on me rétorquer ? Le parcours journalistique de Jean Alloucherie m'autorise à l'avancer.

Jean Alloucherie est bien connu au moment où il collabore à *l'Humanité*. Journaliste à *Paris-soir* depuis des années, il a été envoyé dans différents pays dont l'Éthiopie en 1935-1936, et il a publié des photos dans ce cadre-là. Jean Alloucherie rompt tout lien avec *Paris-soir* début 1937 et travaille pour les journaux communistes, tournant dans son parcours que ma notice dans le *Maitron* relate⁸. Pour *l'Humanité* et l'hebdomadaire illustré communiste *Regards*, il va couvrir en 1937 la guerre d'Espagne. En Une de ce dernier, le 29 avril 1937, est annoncé : « Jours et nuits Casa del Campo par notre envoyé spécial Jean Alloucherie ». La photo pleine page de la Une n'est pas créditée, mais, en page intérieure, au début du reportage, est précisé : « Texte et photos de notre envoyé spécial J. Alloucherie ». Trois pages d'article et de photos : on ouvre grand les portes au transfuge de *Paris-soir*. La série s'intitule « Dans le camp de la liberté et à chaque fois sera précisé : « Texte et photos de notre envoyé spécial Jean Alloucherie » — ou juste avec l'initiale du prénom.

⁷ « Deux reporters face au drame espagnol : Jean Alloucherie et Mathieu Corman », <https://www.retronews.fr/>, « Chronique », 14 juin 2022 ; « Guerre d'Espagne : Simone Téry se saisit de l'appareil photo », *ibid.*, « Chronique », 28 juin 2022.

⁸ <https://maitron.fr/spip.php?article242958>, notice ALLOUCHERIE Jean par Anne Mathieu, version mise en ligne le 15 octobre 2021.

La contribution de Jean Alloucherie à *Regards* l'installe donc avec éclat comme photoreporter. Les annonces et crédits en attestent aisément, mais ce qui force le trait de la revendication de cette installation par le journaliste lui-même, c'est le portrait que nous trouvons dans un des reportages de la série⁹. Là, pose fièrement le journaliste, en tenue de baroudeur, renforçant une posture d'aventurier dévolu au genre journalistique du reportage, sans omettre la « clope » au bec qui colle à cette posture... avec, détail qui n'en est pas un : un appareil photo autour du cou. Il est rare que nous disposions des visages des reporters et autres journalistes antifascistes pendant la guerre d'Espagne : l'essentiel est ailleurs, dans le propos, dans la couverture des faits ; dans, aussi, la dénonciation de ce qui se passe. Mais Alloucherie vient *d'ailleurs*, et dans cet ailleurs on publie facilement des portraits des journalistes pour les intégrer à l'illustration. Et puis, Alloucherie est une belle « prise », que l'on ne manque pas d'exhiber. En tout cas, cette photo atteste avec éclat de l'hybridité revendiquée par le journaliste.

Considérons, maintenant, la figure de **Mathieu Corman (1901-1975)**, journaliste belge ayant réalisé des reportages en Espagne en 1934, combattant au début de la guerre, militant communiste depuis 1935 et travaillant en France pendant la guerre d'Espagne¹⁰ pour le quotidien communiste *Ce soir*, créé en mars 1937 pour concurrencer *Paris-soir*.

L'un des reportages de Mathieu Corman est publié le 27 juin 1937, en page 8 : « Pendant que les ingénieurs basques préparaient la destruction des ponts de Bilbao ». Il est accompagné d'une photo, créditée « photo Corman ». Le 28 juin 1937, son article « « Le pont de l'Arenal orgueil des Bilbanais gît au fond du Nervion » » bénéficie aussi d'une « photo Corman » ; crédit non reproduit dans la suite de l'article en page 7, mais dont on peut estimer légitimement qu'il est de lui — on est dans le même cas de figure qu'avec Alloucherie, en sens inverse si je puis dire, et la pratique est alors courante. Le 31 octobre, même configuration.

Entre-temps, le 24 septembre, une « photo de Mathieu Corman » est parue en Une, sans que celui-ci ne publie un article ce jour-là. Tout comme, postérieurement aux articles et photos cités antérieurement, le 20 décembre. Le reporter de plume Corman s'efface donc devant le photoreporter Corman, ce qui indique chez le journaliste un double statut.

Signe en outre d'une évolution de sa « marque » photographique, deux faits : le 24 décembre la dernière et célèbre page de *Ce soir* accueille une série de ses photos intitulée « La victoire de Teruel » (« Photo de notre collaborateur Corman »), ce qui est une véritable consécration pour sa pratique photographique ; le 10 juillet 1938, sa photo en Une illustre le reportage d'un confrère, Ribécourt, « Le drapeau italien flotte de nouveau sur les monts espagnols... [...] ».

Entre les deux dates, une édition de *Ce soir* a offert une nouveauté remarquable. Le 1^{er} janvier 1938, si une « photo Corman » apparaît en Une avec l'annonce de son article (« Perdue dans le "no man's land" où, par milliers, sifflent les balles »), son intervention dans le journal est doublée par sa présence également en dernière page, pour une série de photos intitulée « Teruel... une date ! ». Mais à son nom est accolé celui d'un autre photoreporter, qui lui ne vient pas de la plume : Robert Capa. La mention de deux journalistes photographes est relativement rare ; et, plus rare encore, qu'au nom de Capa en soit joint un autre — hors le cas de Gerda Taro. Que s'est-il produit ce jour-là ? Ne savait-on plus de qui étaient ces photos et on est allé au plus simple ? Présents sur les lieux en même temps, les deux hommes se sont-ils mis d'accord pour que ce crédit soit conjoint du fait d'un échange d'appareils ou de photos similaires ? Si ces questions demeurent posées, elles montrent une nouvelle fois combien le statut de photoreporter de guerre est encore à dessiner et aussi la reconnaissance que Corman a gagné dans cette profession en devenir. Et contrairement à Alloucherie, on a dépassé ici la

⁹ Jean Alloucherie, « Dans le camp de la liberté – Front d'Aragon », *Regards*, 27 mai 1937.

¹⁰ Voir mon ouvrage cité *supra*.

notion d'hybridité. Le reporter de plume qu'est initialement Corman a lorgné au fil du temps vers le statut du photoreporter, pour l'épouser.

Autre figure de reporter de plume qui se met à la photo, et non des moindres puisqu'il s'agit de **Simone Téry (1897-1967)**. La célèbre reportrice était allée en Espagne en octobre 1934, au moment de la révolution des Asturies. Elle y avait été emprisonnée du fait d'un de ses articles : une campagne avait eu lieu pour sa libération, dont mon livre fait état. Elle pose de nouveau le pied en Espagne au début du mois de février 1937¹¹. Si elle publie principalement pour le compte de *l'Humanité* et de *Regards*, elle signe aussi des reportages dans d'autres périodiques, dont *L'Avant-garde*, l'organe des jeunesses communistes. Car elle est devenue membre du parti communiste en 1935.

Lors de son reportage du 11 mars dans *Regards*, « Madrid fin février », surprise du chercheur : il est stipulé : « Textes et photos de notre envoyée spéciale ». Toutefois, la surprise a déjà eu lieu antérieurement car, le 4 mars, dans le même périodique, les photographies illustrant le reportage du journaliste britannique William Forrest sont créditées du nom de Téry¹². La reportrice s'est donc imposée rapidement comme photographe, et peut-être dans ce cas-là en commençant à demander le crédit de ses photos pour l'illustration d'un reportage d'un confrère. Je relève même dans *L'Œuvre* du 3 avril en page 3 une photographie ainsi légendée : « Margarita Nelken, député d'Estramadure aux Cortès, s'entretient sur le front de Jarama avec les officiers du bataillon qui porte son nom (photo prise et rapportée d'Espagne par Simone Téry) » ; ce, alors qu'elle ne publie pas ce jour-là un reportage de plume dans ce quotidien mais dans l'hebdomadaire *L'Avant-garde*, ce qui atteste d'une revendication par Téry de sa pratique photographique. Et précisons que sa photo est reprise dans *Regards* du 8 avril, en page 3.

Simone Téry nous intéresse, en outre, parce qu'elle informe le lecteur de sa pratique photographique. « Je prends des photos¹³ », mentionne-t-elle par exemple dans son reportage du 17 avril pour *L'Avant-garde*. Ces notations au hasard des phrases sont importantes pour nous aujourd'hui : premièrement, elles permettent de corroborer la difficile reconnaissance professionnelle du photojournalisme. Car si le reporter de plume peut prendre des photos au même titre qu'un *photographe*, et le signaler, cela induit que ce métier n'en est pas (encore) un... Deuxièmement, ces notations sont précieuses car elles permettent de conjecturer sur l'origine de nombreuses photos non créditées¹⁴ provenant d'elle-même comme de certains de ses confrères ou consœurs. Troisièmement, elles inscrivent cette reportrice dans la revendication même non formulée d'un double statut ; quatrièmement, ces notations montrent chez Téry une revendication dudit statut et par conséquent une certaine auto-estime pour sa production photographique.

Dans une étude à paraître prochainement¹⁵, j'ai en outre analysé les différences entre les articles publiés dans des périodiques par Téry et ceux qu'elle regroupe dans son anthologie *Front de la Liberté*, comme étant donc théoriquement un choix strict parmi ceux-ci. En réalité, comme c'est souvent le cas lors du passage d'articles journalistiques en anthologie, il y a des variantes, mais ici n'est bien entendu pas notre sujet du jour. En revanche il est intéressant de signaler que dans l'anthologie est ajouté un passage dans un reportage à Teruel en janvier 1938 publié dans *L'Avant-garde*. Le voici :

¹¹ Voir mon ouvrage cité *supra*.

¹² Cf. William Forrest, « Sur la route avec les enfants qu'on évacue de Madrid », *Regards*, 4 mars 1937.

¹³ Simone Téry, « Sur le front de Jarama – En visite aux tranchées de la liberté », *L'Avant-garde*, 17 avril 1937. Signalons également son article du 14 février (Cf. *infra*).

¹⁴ Ce que nous opérons à plusieurs reprises dans notre ouvrage.

¹⁵ Anne Mathieu, « Simone Téry reportrice en Espagne, des articles à l'anthologie. Une réécriture politique », in *L'Exil espagnol républicain et le champ littéraire francophone* (Zoraïda Carandell, Dir.), Presse Paris-Nanterre, fin 2022.

A vingt mètres de la maison gisait un cadavre de cheval. Je m'approchai pour le photographe.

- Ne va pas par là-bas, me cria-t-on, il y a quelquefois des balles perdues.

Je photographiai mon cheval à une distance respectueuse, revins en courant¹⁶.

Ce paragraphe ajouté corrobore la *posture* de photographe, de *photo-reportrice* adoptée par Téry sur laquelle je me suis arrêtée dans mon ouvrage¹⁷. Il lève de plus un doute : cette « course » aventureuse pour aller saisir un cliché atteste qu'elle se faufile dans les habits de photo-reportrice avec une grande aisance. Et ce qui est remarquable, c'est que cet effet d'aventure intervient narrativement pour son usage de l'objectif et non pas de sa plume. Ce paragraphe semble corroborer pour la journaliste Téry d'une réelle appétence pour la photographie. Voire, d'une aspiration — non avouée ? — de s'y inscrire en tant que journaliste, une profession dont elle fait déjà partie par l'écrit.

Hypothèses de crédit

Les cas de Jean Alloucherie, Mathieu Corman et Simone Téry notamment m'ont conduite à construire des hypothèses de crédit pour d'autres clichés émanant de ces mêmes reporters. Citons simplement le cas de Téry, sur lequel je suis encline à avancer que les photos suivantes sont de son œil : *Regards*, 31 mars 1938, dernière page ; *Messidor*, avril 1938 Une.

L'itinéraire de ces différentes figures, le statut alors flou du photoreportage de guerre m'ont conduite à formuler des hypothèses de crédit pour d'autres reporters de plume que je n'aurai pas le temps ici d'aborder, mais sur lesquels si vous le souhaitez je pourrai un jour intervenir, dans le prolongement de mes réflexions présentes : Germaine Decaris, Madeleine Jacob, par exemple ; Josef Efimovitch Pouterman ou Stéphane Manier, encore. Marguerite Jouve, aussi, présente en Espagne au moment des élections du *Frente Popular*.

Abordons juste brièvement le cas des reporters dépêchés dans des villes ou sur des lieux divers pour observer l'accueil des réfugiés espagnols, au travers de l'exemple de deux reporters de plume. Ce qui me permet aussi d'indiquer au passage le cas des correspondants qui, souvent, usent probablement et de la plume et de l'appareil, pour relater et montrer, justement, l'activité locale. Là, nous avons affaire à des journalistes qui sont bien *envoyés* sur place et n'y résident pas — mais qui peuvent de fait et toutefois être aidés par des confrères localement, ou, par des camarades de leur organisation politique.

Daniel Mayer (1909-1996) est journaliste au *Populaire*, le quotidien du parti socialiste. Le 8 février 1939, il y publie un reportage en direct de Juvisy, dans la région parisienne, intitulé « Train de misère dans la nuit¹⁸ [...] ». Son reportage est illustré par une photographie, dont il est fort probable qu'elle soit de lui. Il serait en effet étonnant que l'organe socialiste ait dépêché sur place pour un seul article un photoreporter en plus du reporter de plume concerné. Cette hypothèse me semble envisageable du fait de ces reporters de plume qui s'emparent alors de l'appareil sans autre formalisme, du manque de moyens de certains périodiques, dont les périodiques militants principalement — et les périodiques socialistes n'ont pas les moyens de leurs homologues communistes... — et aussi parce que j'ai pu remarquer cet état de fait lors de la couverture de l'accueil des réfugiés.

Citons, aussi, le cas de **Gustave Joly (1897-1976)**, ancien avocat devenu journaliste au quotidien radical *L'Œuvre*, pour lequel il fut envoyé spécial en Espagne en novembre 1936¹⁹.

¹⁶ « A Teruel pendant la bataille », in Simone Téry, *Front de la Liberté – Espagne 1937-1938 [FL]*, Paris, Editions Sociales Internationales, 1938, p. 296.

¹⁷ Cf. Anne Mathieu, *Nous n'oublierons pas les poings levés [...]*, op.cit.

¹⁸ Voir mon ouvrage cité *supra*.

¹⁹ Voir mon ouvrage cité *supra* et <https://maitron.fr/spip.php?article245554>, notice JOLY Gustave par Anne Mathieu, version mise en ligne le 8 mars 2022.

D'opinion anarchiste, on le retrouve un an après pour des reportages sur les réfugiés espagnols en France, dans *La nouvelle Espagne antifasciste – Nueva España antifascista*, organe bilingue franco-espagnol financé en partie par la CNT et dirigé par le journaliste Albert Soullillou. Il y publie en Une le 11 novembre 1937 un reportage sur les enfants espagnols arrivant à Bassens, près de Bordeaux, « Avec les réfugiés asturiens – L'arche aux innocents ». Dans ce cas-là, nous sommes totalement dans un périodique militant, qui dispose de peu de moyens, et il est fort improbable qu'un photographe l'accompagnait. Ou alors, il peut s'agir d'un camarade de la même obédience que Joly, ce qui est en revanche fort possible. La photographie n'est pas créditée, donc le doute demeure entre les deux options, et, en tout cas, nous ne pouvons avoir aucune certitude.

Les périodiques militants et leurs propres photos

Gustave Joly nous permet d'effectuer la transition vers les périodiques militants, même si bien entendu *l'Humanité* en est aussi un. Mais dans cette partie de mon intervention je souhaite parler de périodiques militants à faible tirage et principalement de familles politiques n'ayant pas pignon sur rue comme celles de la coalition de Front populaire²⁰.

Des périodiques militants qui se caractérisent notamment, pour reprendre l'expression de Damarice Amao et Christian Joschke concernant la photographie sociale communiste entre 1928 et 1936, par leur « pauvreté technique²¹ ». Mais dans la guerre d'Espagne, celle-ci ressort principalement du manque de moyens financiers dont ils disposent : pas de moyens pour avoir des reporters — ou alors il faut que ce soit leur métier, ailleurs, comme pour Gustave Joly —, pas de moyens pour éditer un périodique de qualité.

Les supports dont je vais vous entretenir sont édités principalement par la famille libertaire et/ou antistalinienne. Quelle est la place accordée à la photographie dans ces supports qui ne lui sont pas premièrement ou pas du tout destinés ? Pourquoi éprouvent-ils la nécessité de publier des photos ? Est-ce un moyen — modeste — de concurrencer les périodiques des autres familles de gauche ? Est-ce un moyen d'associer les militants à leurs différents journaux et feuilles et d'éditer un périodique qu'ils peuvent s'approprier pour le populariser et par là même populariser leurs idées ? Est-ce un moyen pour des familles politiques minoritaires de laisser une trace tangible ?

Premier élément à souligner : les photos des combattants sont très présentes. Elles servent à *montrer* l'investissement « à la vie à la mort » dans la lutte antifasciste ; leur participation à celle-ci, à côté ou en marge des forces antifascistes plus conséquentes et notamment celles revêtues par le Komintern.

Considérons à ce sujet l'« Edition française hebdomadaire du POUM d'Espagne », *La Révolution espagnole*, feuille militante publiée à Barcelone et dont l'adresse administrative en France est chez Colette Audry, agrégée de Lettres, syndicaliste enseignante, membre de la Gauche révolutionnaire de Marceau Pivert, membre du bureau national du CVIA, et qui est allée en Espagne durant l'été 36 sur le front de l'Ebre. *La Révolution espagnole* va dédier une page entière aux photos, dont il est induit qu'elles proviennent de militants — parfois est mentionné qu'elles viennent des comités barcelonais.

Malgré la mauvaise résolution de l'image présentée ici, on se rend compte sans peine de la volonté de mettre en avant les combattants, de leur conférer une réalité ; de les saluer, aussi. Nous sommes le 3 septembre 1936 et il est important de signaler l'existence des milices du POUM. La composition de la page oriente de plus la lecture de ces photos, du fait de la

²⁰ Sur toutes ces publications, voir mon ouvrage cité *supra*.

²¹ Damarice Amao et Christian Joschke, « Militantisme ouvrier et photographie sociale : 1928-1936 », in *Photographie, arme de classe : la photographie sociale et documentaire en France, 1928-1936* (Damarice Amao, Florian Ebner, Christian Joschke, Dir.), éditions du Centre Pompidou, « Textuel », 2018, p. 15.

reproduction d'une affiche pour le recrutement dans ces milices. Ces images montrent les combattants ; elles servent, aussi, à en *trouver*. Quant à l'édition du 14 octobre 1936, ce qui prévaut dans la page, c'est la photo du cavalier fier de brandir la bannière du POUM. Dernier exemple, issu de l'édition du 21 novembre 1936, photo qui comporte un titre : « La vie est très dure sur le front ! », et qui est destinée à récolter des fonds pour aider les combattants poumistes. Les photos sont indiquées comme ayant été « prises sur le front d'Aragon ».

Toujours sur ce traitement des combattants dans la guerre, un autre périodique est à considérer, *L'Espagne antifasciste* – CNT, AIT, FAI, édition française de l'organe de la CNT-FAI, *Solidaridad obrera*. Il est dirigé par le militant André Prudhommeaux, l'un des principaux animateurs de la Fédération Anarchiste française (FAF), ancien libraire et collaborateur à plusieurs périodiques liés au mouvement anarchiste.

La Une du 17 octobre 1936 montre une photo ainsi légendée : « Nos camarades au front » ; celle du 28 novembre 1936 porte, elle, un titre « En route pour le front ! » et est légendée : « Décidés, enthousiastes ». La glorification de l'ardeur de la lutte des combattants anarchistes est manifeste, leur implication dans la bataille « au front » est soulignée. En outre, ces photos servent à accentuer l'appartenance à la famille politique, au groupe, par l'usage du morphème « nos » et du terme « camarades ». L'optique de ces photos regroupe ces différents éléments, sans omettre une nouvelle fois la volonté de laisser une trace pour ces combattants et ces organisations politiques.

Ajoutons qu'on retrouve cette photo en Une de *L'Espagne nouvelle*, dirigée par André Prudhommeaux et qui sera issue de la fusion de divers périodiques militants. Les poings levés sont le signe du ralliement antifasciste ; le signe de la ferveur de la lutte, de sa fierté, dont le lecteur peut s'emparer en faisant du prosélytisme pour le périodique et sa cause. Les clichés passent donc d'un périodique à un autre, ce qui indique la nécessité pour ces feuilles militantes de publier des photos. Signalons également, au passage, en Une de cette édition du 28 novembre de *L'Espagne antifasciste*, la belle photo légendée « Combats de rue », qui n'a rien à envier à des photos professionnelles. Effectuons un détour du côté de périodiques militants communistes qui sont issus de comités. C'est le cas du mensuel *Unité*, « revue mensuelle du mouvement mondial de la solidarité » à partir de 1937, proche des communistes : *Unité* septembre 1936 Une ; *Unité* octobre 1936.

Il peut aussi y avoir des photos sans combattants, mais qui illustrent ou symbolisent la lutte révolutionnaire, telle celle montrant une « Barricade dans une rue de Madrid », dans le numéro du 13-30 juin 1937 de *L'Espagne socialiste*. « Organe franco-espagnol du Comité d'Action Socialiste pour l'Espagne (CASPE) », *L'Espagne socialiste* est dirigé par le militant socialiste proche des communistes, Jean Zyromski.

Enfin, il y a aussi les photographies qui attestent de la solidarité internationaliste, dimension dont sont particulièrement friands les périodiques anarchistes comme communistes, ainsi que l'on peut le voir dans les pages 12 et 13 du numéro d'*Unité* d'octobre 1936. Ou en Une du même périodique en janvier 1937. Là, il s'agit d'attester de l'aide solidaire apportée aux enfants espagnols réfugiés et recueillis dans des centres.

Si nous avons pris ici des exemples dans des périodiques communistes proprement militants, et les avons mêlés à ceux des autres familles avec lesquelles ils sont en conflit, c'est parce qu'il me semble qu'une part de leur pratique photographique est non seulement similaire mais également issue du mouvement communiste. Comme l'écrit Christian Joschke au sujet de la presse communiste jusqu'en 1936,

Sur le modèle des Rabcors de la presse écrite [...], les ouvriers sont encouragés à fournir la matière première de l'information visuelle, des images remontées du terrain de la lutte sociale, réorganisées, commentées et mises en page par les équipes éditoriales des journaux. Ainsi, avant même que s'impose la figure héroïque du photographe reporter [dans la guerre d'Espagne ou le Front populaire], les journaux illustrés communistes ont inscrit

dans leur fonctionnement même un procédé résonnant avec les objectifs du mouvement ouvrier, à savoir la distribution aux masses des outils de production de l'information²².

Rien de bien différent à notre sens pour ces autres périodiques, et chacun rivalise dans l'expression photographique du combat mené par sa propre famille. Par conséquent, à côté des clichés des photoreporters il y a une part donnée à cette expression militante, y compris dans les organes communistes qui publient des photos de journalistes.

La différence fondamentale qui s'opère est selon moi de l'ordre de la différence théorisée dans mon ouvrage, à savoir celle entre le reporter et le témoin, c'est-à-dire en somme entre le professionnel et celui qui ne l'est pas — ou qui ne l'est pas épisodiquement²³. Les photos militantes s'inscrivent en effet dans un discours lié à la famille politique, s'y insèrent, l'enrichissent. Ce que ne font pas les clichés des photoreporters qui servent certes la cause, mais la cause antifasciste globale, mais l'universalité. Le manque de moyens dont les périodiques militants disposent converge avec la volonté prosélyte, la volonté mobilisatrice *de la famille*.

Les périodiques militants et la reprise de photos venues d'ailleurs

Par manque de moyens, et ce sera mon tout dernier point, ces divers périodiques militants sont amenés à reproduire des photos de journalistes sans mention de ceux-ci ; des photos, aussi, qui sont reproduites partout, et qui, de fait, n'appartiennent plus à personne. C'est le cas des photos de cadavres, dont je ne vous entretiendrai pas ici car le temps ne me le permet pas, les exemples étant trop nombreux.

C'est le cas de la fameuse photo de la femme et de l'enfant (appelons-la ainsi). Comme l'indique Michel Lefebvre, « Le plus souvent, elle est cadrée de manière à faire disparaître les poings levés²⁴ ». On ne sait pas de qui elle émane, et, souvent, elle est insérée dans un photomontage. Réappropriée dans chaque périodique, elle se décline suivant l'option que l'on souhaite lui donner selon la ligne éditoriale. Je l'ai relevée en première page du numéro d'avril 1937 d'*Unité*. Puis retrouvée en Une du numéro du 1^{er} mai 1937 de *L'Espagne socialiste*, avec l'appel en langue espagnole cette fois-ci. Signalons-la aussi par exemple, en page intérieure et plus conforme à l'originale, dans le numéro du 12 décembre 1936 de *L'Avant-garde*, journal évoqué précédemment.

Moins connue, et que j'ai évoquée dans mon ouvrage, la photographie suivante des prisonniers amnistiés en février 1936, que l'on trouve en Une d'*Unité* en mars 1936, non créditée et surtout non indiquée comme étant reprise du numéro du 27 février 1936 de *Regards*.

Et puis, il y a aussi le cas des clichés de photoreporters, repris sans mention ni crédit dans les périodiques militants. Si j'ai pu repérer certains de Hans Namuth et Georg Reisner ou de Chim, reproduits sans crédit dans des périodiques militants, citons ici uniquement le cas de Robert Capa. Dont les photos non créditées sont nombreuses dans le numéro spécial d'*Unité* en 1937. Il y a, par exemple, la photo du lavoir ; la célèbre photo de la femme dans les décombres de Madrid suite aux bombardements de novembre 1936 ; laquelle photo avait été publiée pleine page en Une de *Regards*, dûment créditée.

Sommes-nous ici dans le cas de photoreporters ayant donné leur photo ? Plus vraisemblablement dans une appropriation des photos considérées comme bien universel, signifiant la confusion entre la pratique photographique militante et la pratique photographique engagée.

²² Christian Joschke, « Presse communiste et correspondants ouvriers : Allemagne, France, URSS », in *ibid.*, p. 53.

²³ Distinction que nous opérons dans notre ouvrage cité *supra*.

²⁴ Michel Lefebvre-Peña, *Guerra Grafica, Guerra Grafica. Photographes, artistes et écrivains en guerre*, La Martinière, 2013.

Conclusion

Cet état des lieux sur les photoreporters de plume et leur pratique photographique a nourri une réflexion sur la tentative de mise en place d'un statut professionnel hybride, que j'ai essayée ici de vous exposer. Cette réflexion s'articule également autour de la possible révélation pour certains d'entre eux de l'inauguration de l'omnipotence de l'image sur l'écrit. Une conscience de la présence accrue et inévitable de la place de l'image photographique dont l'insertion dans les périodiques militants serait aussi une preuve.

Le photoreportage de guerre gagna ses lettres de noblesse dans la guerre d'Espagne, et notamment parce que la question du crédit des photos y apparut de plus en plus une question sensible, fondamentale. Néanmoins ce que j'ai exposé devant vous au travers de ces divers exemples montre qu'il y avait encore du chemin à parcourir pour que ces photoreporters de guerre exercent un métier totalement reconnu car crédité, totalement reconnu car sans possibilité de réappropriation excessive, totalement reconnu car toujours différencié d'une pratique militante effectuée par des militants.

Outre ce qu'elle montre de la mise en place complexe d'un statut professionnel à inventer, la question du crédit des photos pourrait résider dans cette problématique entre engagement et militantisme. Le photoreporter peut d'ailleurs décider de donner ses photos par militantisme ; il peut aussi être rémunéré pour elles tout en faisant preuve d'engagement. L'essentiel étant que l'on reconnaisse qu'il s'agit bien d'un métier, ce pour quoi la guerre d'Espagne a fourbi ses outils et ses batailles. Et il est fort probable que les reporters de plume, épisodiques photoreporters, aient contribué à l'avancée dans les esprits des confrères et des différents périodiques de la reconnaissance *professionnelle* du photoreportage de guerre.