



Sur le **journalisme**  
About **journalism**  
Sobre **jornalismo**

Vol 11, n°1 - 2022

REPORTAGES  
DE GUERRE

REPORTAGENS  
DE GUERRA

WAR  
REPORTING

## **EDITEURS / EDITORS / EDITORES**

---

François Demers (Université Laval, Canada) • Florence Le Cam (Université libre de Bruxelles, Belgique) • Sandrine Lévêque (Université Lyon II, France) • Isabelle Meuret (Université libre de Bruxelles, Belgique) • Fábio Henrique Pereira (Université Laval, Canada) • Guillaume Pinson (Université Laval, Canada) • Laura Rosenberg (CONICET et Universidad Nacional de Avellaneda, Argentina) • Denis Ruellan (Sorbonne-Université, France) • Florian Tixier (Université Bordeaux Montaigne, France)

## **CONSEILS SCIENTIFIQUES / SCIENTIFIC BOARD / CONSELHOS CIENTÍFICOS**

---

Zélia Leal Adghirni (Universidade de Brasília, Brasil) • Henri Assogba (Université Laval, Canada) • João Canavilhas (Universidade da Beira Interior, Portugal) • Jean Charron (Université Laval, Canada) • Rogério Christofolletti (Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil) • Béatrice Damian-Gaillard (Université de Rennes 1, France) • Salvador De León (Universidad Autónoma de Aguascalientes, Mexico) • Juliette De Maeyer (Université de Montréal, Canada) • Javier Diaz Noci (Universidad Pompeu Fabra, España) • David Domingo (Université libre de Bruxelles, Belgique) • Chantal Francoeur (Université du Québec à Montréal, Canada) • Marie-Soleil Frère (Université libre de Bruxelles, Belgique) • Mike Gasher (Concordia University, Canada) • Gilles Gauthier (Université Laval, Canada) • María Elena Hernández Ramírez (Universidad de Guadalajara, Mexico) • Thais de Mendonça Jorge (Universidade de Brasília, Brasil) • Eric Lagneau (LIER – EHESS, France) • Sandrine Lévêque (Université de la Sorbonne, France) • Kenia Beatriz Ferreira Maia (Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil) • Pere Masip Masip (Universidad Ramon Llull, España) • Cláudia Mellado Ruiz (Universidad de Santiago, Chile) • Dione Oliveira Moura (Universidade de Brasília, Brasil) • Véronique Nguyen-Duy (Université Laval, Canada) • Greg Nielsen (Concordia University, Canada) • Raúl Hernando Osorio Vargas (Universidad de Antioquia, Colombia) • Sylvain Parasie (Université Paris-Est, France) • Laura Pardo (Universidad de Buenos Aires, Argentina) • Valérie Jeanne Perrier (Université Paris-Sorbonne, France) • Guillaume Pinson (Université Laval, Canada) • Mauro Pereira Porto (Tulane University, USA) • Franck Rebillard (Université Sorbonne nouvelle, France) • Viviane Resende (Universidade de Brasília, Brasil) • Rémy Rieffel (Université Panthéon-Assas, France) • Roselyne Ringoot (Université Grenoble Alpes, France) • Julien Rueff (Université Laval, Canada) • Eugénie Saitta (Université de Rennes 1, France) • Lia Seixas (Universidade Federal da Bahia, Brasil) • Nikos Smyrniotis (Université Toulouse 3, France) • Jean-François Têtu (IEP de Lyon, France) • Marie-Eve Thérénty (Université Paul Valéry, France) • Annelise Touboul (Université de Lyon 2, France) • Adeline Wrona (Université Paris-Sorbonne, France)

## **EQUIPE ÉDITORIALE / EDITORIAL TEAM / EQUIPE EDITORIAL**

---

Mariana Fagundes (assistante éditrice) • Yann Le Sager, Zen-at-work.com (conception graphique, mise en page) • Sabine Gorovitz (traduction) • Emilie Traub (traduction)

La revue est présente en ligne ([www.surlejournalisme.com/rev](http://www.surlejournalisme.com/rev)). L'intégralité des articles est consultable. Vous pouvez vous inscrire pour connaître les appels à publication, les parutions de nouveaux numéros. Vous pouvez aussi déposer vos propositions d'article directement sur cet espace.

The Journal is online ([www.surlejournalisme.com/rev](http://www.surlejournalisme.com/rev)). Its articles are all available for consultation. You can subscribe to be informed of the calls for publication as well as the new publications. You may also upload your own proposals on the platform.

A revista está disponível online ([www.surlejournalisme.com/rev](http://www.surlejournalisme.com/rev)). A versão integral de todos os artigos pode ser consultada. Você pode se cadastrar para ser avisado sobre a abertura de uma chamada de trabalhos ou publicação de uma nova edição da revista. Neste espaço, você também pode submeter um artigo.

ISSN : 2295-0710



## Numéros publiés - Published issues - Números publicados

- 2021**     *Vol. 10, n°2*  
Les écritures du journalisme sportif  
As escritas do jornalismo esportivo  
The writing(s) of sports journalism
- Vol. 10, n°1*  
Violences publiques  
Public violence  
Violências públicas
- 2020**     *Vol. 9, n°1*  
Sous l'emprise des plateformes  
In the Grip of Platforms  
Sob a tutela das plataformas
- 2019**     *Vol. 8, n°2*  
Stéréotypes dans l'exercice du journalisme  
Stereotypes in Journalistic Practice  
Estereótipos na prática jornalística
- Vol. 8, n°1*  
The Journalism Worlds  
Os mundos do jornalismo  
Les mondes du journalisme
- 2018**     *Vol. 7, n°2*  
Local Journalism  
Jornalismo local  
Journalisme local  
Periodismo local
- Vol. 7, n°1*  
Journalisme et risques  
Journalism and risks  
Jornalismo e riscos
- 2017**     *Vol. 6, n°2*  
Comparaison en journalisme, médias et politique  
Comparison in journalism, media and politics  
Comparação em jornalismo, mídia e política
- Vol. 6, n°1*  
Pobreza e jornalismo  
Poverty and Journalism  
Pauvreté et journalisme

- 2016** *Vol. 5, n°2*  
 Normes des chercheurs -&- Éditorial et débat public (numéro double)  
 Norms of researchers -&- Editorial and public debate (double issue)  
 Normas dos pesquisadores -&- Editorial e debate público (edição dupla)
- Vol. 5, n°1*  
 Correspondants à l'étranger  
 Foreign Correspondents  
 Correspondantes internacionais
- 2015** *Vol. 4, n°2*  
 Online Journalism and its Publics  
 Le journalisme en ligne et ses publics  
 O jornalismo online e seus públicos
- Vol. 4, n°1*  
 Journalisme et réseaux sociaux numériques  
 Journalism and Social Networking Sites  
 Jornalismo e redes sociodigitais
- 2014** *Vol. 3, n°2*  
 Journalisme et dispositifs mobiles  
 Journalism and Mobile Devices  
 Jornalismo e dispositivos móveis
- Vol. 3, n°1*  
 Les invisibles du journalisme -&- L'image d'actualité (numéro double)  
 Journalism's 'invisibles' -&- The news image (double issue)  
 Os invisíveis do jornalismo -&- A imagem noticiosa (edição dupla)
- 2013** *Vol. 2, n°2*  
 Le « Gouvernement » des journalistes  
 The "Government" of journalists  
 O "governo" dos jornalistas
- Vol. 2, n°1*  
 Sources et flux de nouvelles  
 Sources and flow of news  
 Fontes e fluxos de notícias
- 2012** *Vol. 1, n°1*  
 L'entretien de recherche avec des journalistes  
 Research interviews with journalists  
 A entrevista de pesquisa com jornalistas



# Sumário Summary Sommaire

## Reportages de guerre Reportagens de guerra War reporting

|  |    |
|--|----|
| Reportages de guerre.....  | 6  |
| Introduction   |    |
| Reportagens de guerra.....   | 10 |
| Introdução   |    |
| War reporting.....   | 14 |
| Introduction   |    |
| <i>Monica Martinez, Denis Ruellan, Lassané Yaméogo</i>   |    |
| « Aux armes, journaliste » .....   | 18 |
| À la recherche du proto-reportage dans la guerre de 1870<br><i>Lisa Bolz, Juliette Charbonneaux</i>                            |    |
| Curdas na Guerra Civil Síria.....  | 32 |
| Enquadramento midiático sobre a YPJ no Brasil<br><i>Letícia Ferreira Lopes, Maiara Garcia Orlandini</i>                        |    |
| La relation journaliste-fixeur.....  | 46 |
| Les apports du fixeur durant la guerre en Afghanistan<br><i>Benoit Gauthier, Aimé-Jules Bizimana</i>                           |    |
| Sécurité et journalisme de guerre .....  | 60 |
| Le tournant prudentiel des industriels de l'information depuis les années 1990<br><i>Olivier Koch</i>                          |    |
| <i>As Últimas Testemunhas</i> de Svetlana Aleksievitch.....  | 74 |
| Uma reportagem literária de guerra<br><i>B. Heller, L. Santa-Cruz, M. Rebecca Ferrari Nunes, P. Ferreira Perazzo, V. Souza</i> |    |

Quand le terrain conditionne l’imaginaire ..... 88  
Journalistes de guerre héros et victimes sur les écrans au Proche-Orient  
*Thomas Richard*

Les *Propagandakompanien*..... 102  
Des reporters soldats  
*Lisa Bolz, Juliette Charbonneaux, Nicolas Férard, Jean-Michel Utard*

**Entretien/Interview/Entrevista**

« Au départ, une conjonction de gens qui se sentaient un brin marginalisés  
dans leur discipline » ..... 116  
Entretien avec Jean-François Tétu sur la structuration des études sur le journalisme  
et les cursus de communication  
*Sandrine Lévêque*

*Merci aux évaluateurs et évaluatrices des récents numéros de la revue*  
*Agradecemos aos avaliadores das últimas edições da revista*



# Reportages de guerre

## Introduction

**MONICA MARTINEZ**

Professora  
JORLIT  
Universidade de Sorocaba  
Brasil  
monica.martinez@prof.uniso.br

**DENIS RUELLAN**

Professeur des universités  
GRIPIC  
Sorbonne Université - Celsa  
France  
denis.ruellan@sorbonne-universite.fr

**LASSANÉ YAMÉOGO**

Chargé de recherche  
CNRST  
Burkina Faso  
lassane.yameogo@ulb.be



Le récit de guerre ne naît pas avec l'invention fondatrice du journalisme d'information – le reportage, développé durant la seconde moitié du XIXe siècle. Les campagnes militaires ont toujours été accompagnées par des observateurs non neutres, chargés de chanter la gloire des vainqueurs. C'est ainsi la fonction de la Telle du Conquest (mieux connue sous le nom de Tapisserie de Bayeux) de raconter la victoire d'un conquérant du 11e siècle, qui a passé commande de l'œuvre aujourd'hui considérée comme un témoignage remarquable sur les plans esthétique et historique. « *Depuis qu'il y a des guerres, il y a des reportages de guerre. La seule chose que l'humanité semble valoriser plus que le fait d'ôter la vie est l'enregistrement de cette mort à l'encre* » (Bak, 2016 : ix, notre traduction). Et si la guerre est la face du pire de l'être humain, elle peut aussi produire des récits du meilleur genre : « (...) *les reportages de guerre sont restés un riche patrimoine culturel qui touche non seulement les cultures individuelles ou les États qui ont porté les cicatrices de la guerre sur leur peuple ou leurs paysages, mais aussi la mémoire collective de ce que signifie être humain – ou inhumain* » (Bak, 2016 : ix, notre traduction).

Ce qui change néanmoins au 19e siècle est de taille : les observateurs, que l'on commence à appeler journalistes et bientôt reporters, sont envoyés par des journaux qui entendent mener une mission plus autonome, plus indépendante des belligérants et des

**Pour citer cet article, to quote this article,  
para citar este artigo :**

Monica Martinez, Denis Ruellan, Lassané Yaméogo,  
« Reportages de guerre », *Sur le journalisme, About  
journalism, Sobre jornalismo* [En ligne, online],  
Vol 11, n°1 - 2022, 15 juin - june 15 - 15 de junho.  
URL : <https://doi.org/110.25200/SLJ.v11.n1.2022.470>

pouvoirs. Comme toujours, l'invention est multipolaire. La presse américaine commence à publier des récits du conflit avec le Mexique avant 1850, un journal français a un observateur lors de la campagne d'unification italienne en 1860, les médias des deux côtés de l'Atlantique publient les mêmes récits de la guerre de Sécession, des experts militaires envoient des reportages et analyses depuis la campagne de Crimée que la presse publie, et des proto-correspondants de guerre suivent pas à pas la défaite française en 1870 (Bolz & Charbonneau ; voir dans ce dossier). Le genre écloit en plusieurs lieux et s'établit peu à peu. « La presse britannique est l'une des premières à en saisir l'intérêt, à le dégager des autres formes du reportage et à l'exploiter de manière autonome » (Juneau, 2011 : 19). Son développement dans la presse française est tributaire de facteurs politiques. Il « tient à un accommodement tacite avec le pouvoir impérial, qui a tout à gagner à voir les journalistes se transformer en correspondants de guerre » (Thérenty (2007 : 293). Le reportage de guerre serait aussi né des transformations externes inhérentes à l'essor de moyens technologiques, notamment « les mutations du rapport à l'espace et à la vitesse dues au développement des transports ferroviaires et du télégraphe [permettent] dorénavant [au journaliste voyageur] de privilégier l'actualité et l'information » (Thérenty, 2007 : 293).

Dans ce contexte, la couverture des conflits et des guerres revêt une importance capitale dans le domaine des études de journalisme littéraire et de grand reportage. Les deux genres se croisent et se confondent parfois. Des écrivains tels Ernest Hemingway, Martha Gellhorn, John dos Passos, Antoine de Saint-Exupéry, sont correspondants de guerre à Madrid pendant la guerre civile espagnole (1936-1939). La présence d'Hemingway construit une expérience qui va inspirer l'une de ses plus grandes œuvres de fiction de l'écrivain et correspondant de guerre américain, *Pour qui sonne le glas*. Dans le cas spécifique du Brésil, le journalisme de guerre a évolué à partir de reportages sur des conflits internes. La pierre angulaire du journalisme de guerre littéraire brésilien, *Os Sertões (Rébellion dans les Backlands, 1902)* résulte de la couverture de la guerre de Canudos (1896-1897). Écrit par Euclides da Cunha, un ingénieur qui rapporte au journal *O Estado de S.Paulo*, *Os Sertões* évite les approches superficielles et factuelles que l'on trouve dans d'autres travaux de correspondants de guerre envoyés dans l'État de Bahia pour couvrir cet événement civil du Brésil.

Des années plus tard, José Hamilton Ribeiro couvrira la guerre du Vietnam pour le magazine *Realidade*, alors premier magazine de journalisme littéraire au Brésil et encore aujourd'hui l'une des publications les plus étudiées dans ce domaine d'études. Hamilton a régulièrement apporté une couverture importante, avant de marcher sur une mine terrestre et de perdre

une partie de sa jambe gauche à la veille de son retour au Brésil. Pendant sa convalescence, il a documenté ses expériences dans le récit « J'ai été à la guerre / Eu estive na guerra » (1968), publiée plus tard dans les livres *Le goût de la guerre / O Gosto Da Guerra* (2005) et *Le journaliste du siècle - O Repórter Do Século* (2006).

L'histoire du journalisme de guerre brésilien, littéraire ou conventionnel, semble être une affaire entièrement masculine, et la recherche académique à propos de ce journalisme ne fait que confirmer ce fait. Cependant, les femmes ont également joué un rôle important dans le développement du journalisme de guerre (littéraire ou non), et leurs trajectoires sont de plus en plus révélées (Ruellan, 2018). Par exemple, dans son livre sur la radio brésilienne et la seconde guerre mondiale, Rose Esquenazi fait référence à la participation des femmes à la couverture médiatique de cette guerre. Elle souligne que Sylvia de Arruda Botelho Bittencourt, par exemple, était la seule femme à avoir rejoint le groupe de onze correspondants brésiliens affectés au Corps expéditionnaire brésilien (Força Expedicionária Brasileira, FEB), et qu'elle a également collaboré pour la British Broadcasting Corporation (BBC) et United Press International (UPI). La couverture de la guerre à l'époque, souligne Leonardo Guedes Henn, était largement réalisée via les émissions de radio, le média principal et le plus populaire au Brésil à l'époque, et les interventions des femmes dans les médias audiovisuels étaient rares et espacées (Henn, 2013 : 686).

Ainsi, toutes les tentatives de reconstitution de l'histoire des femmes journalistes littéraires brésiliennes qui ont couvert et couvrent encore les guerres ont fini par devenir un patchwork en raison de l'imprécision des articles disponibles sur le sujet, dont la plupart sont pleins de lacunes, d'informations contradictoires ou de biais. Dans ce contexte, la recherche sur les correspondantes brésiliennes comme Dorrit Harazim (Camargo, 2021) et le travail des femmes journalistes brésiliennes comme Patricia Campos Mello sur la Syrie pour le plus grand journal national, *Folha de S.Paulo*, et le livre dérivé de cette couverture, *Lune de miel à Kobane (Lua de Mel em Kobane, 2017)*, sont exemplaires. L'augmentation de la participation des femmes au marché du travail journalistique se produit globalement dans un contexte de précarisation des emplois dans le journalisme, qui peut être constatée également dans le journalisme littéraire (Martinez, 2020 : 122).

Très tôt, le genre du reportage de guerre a fasciné, tant sa pratique par les reporter-es que le récit qu'il fait des affrontements meurtriers. Il présente un statut particulier du point de vue du journalisme et de son étude. Sur le plan des représentations et des imaginaires, le genre est majeur. Il occupe une place à part et est très valorisée. Les étudiant-es y font souvent référence pour justifier leur

projet professionnel. Les librairies proposent fréquemment des ouvrages autobiographiques ou anthologiques de reporter·es. De nombreux films de fiction ont pour sujet ou cadre la correspondance de guerre. Enfin, les violences dans l'exercice du métier (enlèvements, meurtres, répressions) entraînent des couvertures médiatiques hors normes.

Malgré cette puissance symbolique, le reportage de guerre est relativement peu couvert par la recherche, même s'il existe des travaux historiques d'importance tel l'ouvrage de Knightley (1975, édition augmentée en 2004), vaste fresque de la Crimée à l'Irak, ou plus récemment la recherche d'envergure de Simard-Houde (2017) sur les reporters englobant la correspondance de guerre. Quelques travaux ont aussi été publiés sur les stratégies de communication des armées et des gouvernements. On peut citer les recherches assez récentes sur les Propaganda Kompaniens durant le IIIe Reich (Férard, 2014 ; voir l'article à ce sujet dans ce numéro), l'étude de Hallin sur la guerre « non censurée » du Vietnam (1989), les publications de Robinet sur la gestion des relations armée-médias français durant les conflits en Afrique (2016), les analyses des dispositifs de contrôle des reporters dits *embedding* dans les guerres du Moyen-Orient (Bizimana, 2014 ; Allan et Zelizer, 2004) qui sont mis en place dès le premier conflit mondial (Maurin, 2009). La recherche s'est aussi intéressée aux groupes politiques engagés dans la lutte armée qui forment des unités d'agents de communication et utilisent des moyens journalistiques et médiatiques. Ce fut le cas lors de la guerre d'Espagne (Marqués Posty, 2008), la guerre d'indépendance du Vietnam (Tran, 2019), au Mexique et en Palestine (Ferron, 2012) et plus récemment lors du conflit en Syrie (Augé, 2016).

D'autres recherches se sont penchées sur la médiatisation des conflits contemporains (Wolton 1991, Boltanski 1993, Beauregard et al. 2002, Charaudeau 2001), l'impact des messages diffusés par les médias sur les publics récepteurs (Eck 1985, Tchakotine 1992), le rôle joué par la radio dans le génocide rwandais (Chrétien et al. 1995, Thompson 2006) ou sur la contribution des médias aux processus de paix en Afrique (Baumann et al. 2000 ; Arrous, 2001 ; Frère, 2005 ; 2011). Ce génocide a donné lieu à la réflexion sur la nécessité de développer une culture de la paix par le truchement des médias. C'est ainsi qu'il a été créé, sous la houlette d'une ONG (Reporters sans Frontières), Radio Agatashya (août 1994 - octobre 1996), à Bukavu à la frontière zairoise avec le Rwanda, pour venir en aide aux victimes du génocide. En émerge, dans la foulée, l'idée d'un « journalisme de paix » (Galtung, 1998), présenté comme une alternative aux médias de haine dans le sens où il assume une fonction de « médiateur involontaire » (Howard, 2005). Ce journalisme est introduit sur le continent africain, pour la première fois, en Afrique du Sud dans le cadre des réflexions sur le rôle des médias dans la reconstruction d'une société post-apartheid (Baumann et al. 2000). Il s'inscrit dans une démarche normative vi-

sant à mettre en évidence le rôle des médias dans la gestion et la transformation des conflits ou les mécanismes médiatiques pouvant favoriser la recrudescence ou, au contraire, l'apaisement ou la résolution d'un conflit (Crettenand, 2012 : 30). Analysant les usages du schème de la « guerre ethnique » dans la presse écrite à propos de deux crises en Afrique centrale (le « génocide sélectif » des Hutus occidentalisés du Burundi en 1972, et le génocide des Rwandais tutsis en 1994), Sophie Pontzele soutenait que « la nécessité de travailler dans l'urgence, le manque de spécialisation des journalistes affectés à la couverture de la crise ainsi que la primauté de l'événementiel et du sensationnel sur l'analyse, se conjuguent pour favoriser le recours à la logique ethnique » (Pontzele, 2008 : 178).

Il existe toujours des pans du reportage de guerre peu ou pas du tout explorés par la recherche. La dimension mythique et l'incertitude qu'il incarne à travers l'accès au terrain, aux acteurs, aux situations, aux archives ainsi que les stratégies et les modalités de médiation restent encore des axes de recherche d'une grande pertinence. De même, sa constitution en tant que genre journalistique spécialisé, ses évolutions en fonction des dynamiques conflictuelles mouvantes (guerre, conflits armés, conflits liés aux trafics et aux pègres, terrorisme, extrémisme violent...) sont des objets d'investigation susceptibles d'apporter des éclairages nouveaux sur les interrelations entre le journalisme et la guerre. Sous un autre registre, il apparaît pertinent de porter un regard analytique sur la sociologie de cet univers socio-professionnel en mettant en lumière ses acteurs, leurs itinéraires, leurs trajectoires professionnelles, les statuts et les rôles dont ils se revendiquent. Des études ont été menées, notamment sur les envoyés spéciaux (Peldely, 1994), les règles de relations des journalistes sur les terrains de guerre (Markham, 2013), la place des émotions dans la carrière et la pratique des reporters (Le Cam et Ruellan, 2017) et sur les pratiques professionnelles genrées (Elwood-Akers, 1988, Stur, 2011) à partir de l'expérience au Vietnam. Beaucoup pourrait être encore fait, en particulier à propos des coopérations et règles de relation entre les acteurs de la scène informationnelle.

En effet, les armées et les gouvernements en tant que producteurs de contenus, de communiqués de presse, de reportages complets à destination des médias ainsi que la collaboration entre les journalistes, les interlocuteurs des journalistes sur le terrain et les militaires, les médias et les états-majors des armées apparaissent comme des objets de recherche pouvant révéler des tensions, des oppositions, des compétitions et, peut-être, des coopérations permettant de saisir avec profondeur les dynamiques et les logiques d'action des récits des guerres. C'est aussi à ces axes thématiques convoquant à la fois l'histoire et le contemporain que le présent numéro de la revue *Sur le journalisme - About journalism - Sobre jornalismo* s'intéresse.

## BIBLIOGRAPHIE

- Allan, S., & Zelizer, B. (Eds), 2004, *Reporting war: Journalists in war-time*, London: Routledge.
- Arani, M. Y., 2011, "Die Fotografien der Propagandakompagnien der deutschen Wehrmacht als Quellen zu den Ereignissen im besetzten Polen 1939-1945", *Zeitschrift für Ostmitteleuropa-Forschung*, 60(1), pp. 1-49.
- Arrous, M., 2001, *Journalistes en guerre. Médias et Conflits en Afrique*, Paris : Institut Panos Afrique de l'Ouest.
- Bak, J. S., 2016, « General introduction to the ReporAges Series », in A. Griffiths, S. Prieto, & S. Zehle (Eds.), *Literary journalism and World War I Marginal Voices*, Nancy: PUN/Éditions Universitaires de Lorraine, pp. ix-xiv.
- Baumann, M., et Siebert, H., 2000, « Les journalistes comme médiateurs », in L. Reychler et T. Pfafholz (Eds.), *Construire la paix sur le terrain : mode d'emploi*, Bruxelles : Grip-Complexe.
- Beauregard, C. et al., 2002, *Les médias et la guerre : de 1914 au World Trade Center*, Paris : Méridien.
- Bizimana, A.-J., 2014, *Le dispositif embedding Surveillance et intégration des journalistes en Irak*, Québec : Presses de l'université du Québec.
- Boltanski, L., 1993, *La Souffrance à distance. Morale humanitaire, médias et politique*, Paris : Éditions Métailié.
- Camargo, B. E., 2021, *Jornalismo literário e cobertura de guerra : a produção de Dorrit Harazim*, Universidade de Sorocaba.
- Chareau, P. (Eds.), 2001, *La télévision et la guerre. Déformation ou construction de la réalité ?*, Bruxelles : De Boeck Université.
- Chrétien, J. P. et al., (Eds.), 1995, *Rwanda: les médias du génocide*, Paris : Karthala Editions.
- Crettenand, M., 2012, *Le rôle des médias dans la construction de la paix. Le cas du conflit basque*, thèse de doctorat, Université de Genève.
- Eck, H. (Eds.), 1985, *La guerre des ondes. Histoire des radios de langue française pendant la Deuxième Guerre mondiale*, Paris : Armand Colin.
- Elwood-Akers, V., 1988, *Women War Correspondents in the Vietnam War, 1961-1975*, Metuchen, NJ: Scarecrow Press.
- Ferron, B., 2012, *Les répertoires médiatiques des mobilisations altermondialistes (Mexique-Chiapas, Israël/Palestine, 1994-2006) : contribution à une analyse de la société transnationale*, thèse de l'université de Rennes.
- Férard, N., 2014, *PropagandaKompanien. Les reporters de guerre du IIIe Reich*. Paris : Histoire et Collections.
- Frère M-S., (Eds.) 2005, *Afrique Centrale. Médias et conflits : vecteurs de guerre ou acteurs de paix*, Bruxelles : Editions Complexe / GRIP.
- Frère, M. S., 2011, *Elections and the media in post-conflict Africa: Votes and voices for peace?*, Bloomsbury Publishing.
- Galtung, J., 1998, « High Road, Low Road. Charting the course for peace journalism », *Track Two*, vol.7, n°4, pp. 6-10.
- Hallin, D., 1989, *The «Uncensored War». The Media and the Vietnam*. Berkeley: University of California Press.
- Henn, Leonardo Guedes, 2013, « Os Correspondentes de Guerra e a Cobertura Jornalística Na Segunda Guerra Mundial », *Revista Sociais e Humanas* 26, n°3, pp. 670-86.
- Howard, R., 2005, « Journalistes et conflits : débats théoriques et actions concrètes », in M-S Frère (Ed.), *Afrique centrale : Médias et conflits vecteurs de guerres ou acteurs de paix*, Bruxelles : Grip. Édition complexe, pp. 15-48.
- Knightley, P., 2004 [1975], *The First Casualty: The War Correspondent as Hero and Myth-maker from the Crimea To Iraq*, Baltimore : Johns Hopkins University Press.
- Juneau, V., 2011, *Poétique et fictionnalisation du reportage de guerre sous le Second Empire*, mémoire de maîtrise, Université Laval
- Le Cam, F., & Ruellan, D., 2014, *Émotions de journalisme. Sel et sens du métier*, Grenoble : Presses universitaires de Grenoble.
- Marqués, Posty P., 2008, *Espagne 1936. Correspondants de guerre*, Paris : L'Harmattan.
- Maurin, J.-L., 2009, *Combattre et informer L'armée française pendant la première guerre mondiale*, Ploemeur : Editions Codex.
- Markham, A. N., 2013, "Fieldwork in social media: What would Malinowski do?", *Qualitative Communication Research*, 2(4), pp. 434-446.
- Martinez, M., 2020, "Gender, Women, and Literary Journalism Studies : A Brazilian Perspective", *Literary Journalism Studies*, 12(1), pp. 110-132.
- Martinez, M., 2020a, "Women, journalism and war coverage in Brazil: the case of Patrícia Campos Mello (Folha de S.Paulo)", in A. Wiktorowska, M. N. Pérez, & M. Y. Passos (Eds.), *Literary Journalism and Latin American Wars: Revolutions, retributions, resignations*, Nancy: Presses Universitaires de Nancy – Éditions Universitaires de Lorraine, pp. 11-34.
- Pedelty, M., 1994, *War stories: The culture of foreign correspondents*, London: Routledge.
- Robinet, F., 2013, « Journalistes, responsables politiques et militaires français en Afrique : une information en co-production (1994-2008) ? » *Relations internationales*, n°153, pp. 95-106.
- Ruellan, D., 2018, *Reportères de guerre. Goût et coûts*, Paris : Presses des Mines.
- Simard-Houde, M., 2017, « La plume et l'aile. L'épopée aéronautique française, entre presse et édition (1908-1945) », *Mémoires du livre/Studies in Book Culture*, 8(2).
- Stur, Heather M., 2011, *Beyond Combat: Women and Gender in the Vietnam Era*, New York: Cambridge University Press.
- Tchakotine, S., 1992, *Le viol des foules par la propagande politique*, Paris : Gallimard.
- Thérenty, M-E., 2007, *La littérature au quotidien - poétiques journalistiques au XIXe siècle*, Paris, Éditions du Seuil.
- Thompson, A., 2006, *The Media and the Rwanda Genocide*, London: Pluto Press.
- Tran Thi Ngoc, N., 2019, *Les journalistes nord-vietnamiens lors de la guerre du Vietnam. 1955-1975*, thèse de doctorat de l'Université de Rennes 1.
- Wolton, D., 1991, *War Game. L'information et la guerre*, Paris : Flammarion.

# Reportagens de guerra

## Introdução

**MONICA MARTINEZ**

Professora  
JORLIT  
Universidade de Sorocaba  
Brasil  
monica.martinez@prof.uniso.br

**DENIS RUELLAN**

Professeur des universités  
GRIPIC  
Sorbonne Université - Celsa  
France  
denis.ruellan@sorbonne-universite.fr

**LASSANÉ YAMÉOGO**

Chargé de recherche  
CNRST  
Burkina Faso  
lassane.yameogo@ulb.be



relato de guerra não nasce com a invenção fundadora do jornalismo informativo, mas com a reportagem, desenvolvida durante a segunda metade do século XIX. As campanhas militares sempre foram acompanhadas por observadores não neutros, responsáveis por cantar a glória dos vencedores. Assim, é função do *Telle du Conquest* (mais conhecido como *Tapisserie de Bayeux*) narrar a vitória de um conquistador do século XI, que encomendou a obra que hoje, estética e historicamente, é considerada um testemunho notável. “Desde que há guerras, há relatos de guerra. A única coisa que a humanidade parece valorizar mais do que tirar a vida é o registro à tinta dessa morte” (Bak, 2016: ix, tradução nossa). E se a guerra é a face do que há de pior no ser humano, também pode produzir histórias da melhor espécie: “(...) a reportagem de guerra continua sendo uma rica herança cultural que toca não apenas culturas individuais ou estados que carregaram as cicatrizes da guerra em seus povos ou paisagens, mas também a memória coletiva do que significa ser humano – ou desumano” (Bak, 2016: ix, tradução nossa).

No entanto, o que mudou no século XIX foi significativo: os observadores, que passamos a chamar de jornalistas e, em seguida, repórteres, foram enviados por jornais que pretendiam cumprir sua missão de forma mais autônoma, mais independente dos beligerantes e dos poderes. Como sempre, a invenção é mul-

**Pour citer cet article, to quote this article,  
para citar este artigo :**

Monica Martinez, Denis Ruellan, Lassané Yaméogo,  
« Reportagens de guerra », *Sur le journalisme, About  
journalism, Sobre jornalismo* [En ligne, online],  
Vol 11, n°1 - 2022, 15 juin - june 15 - 15 de junho.  
URL : <https://doi.org/110.25200/SLJ.v11.n1.2022.471>

tipolar. A imprensa estadunidense começa a publicar relatos do conflito com o México antes de 1850 ; um jornal francês tem um observador durante a campanha de unificação italiana em 1860 ; os meios de comunicação de ambos os lados do Atlântico publicam os mesmos relatos da guerra de Secessão ; especialistas militares enviam relatórios e análises da campanha da Crimeia que a imprensa publica ; e os proto-correspondentes de guerra acompanham passo a passo a derrota francesa em 1870 (Bolz & Charbonneau; ver nesta edição especial). O gênero eclodiu em vários lugares e aos poucos se estabeleceu. “A imprensa britânica é uma das primeiras a captar o seu interesse, a separá-lo de outras formas de reportagem e a explorá-lo de forma independente” (Juneau, 2011: 19). Seu desenvolvimento na imprensa francesa é tributário de fatores políticos. “Apega-se a uma acomodação tácita com o poder imperial, que tem tudo a ganhar em ver os jornalistas transformarem-se em correspondentes de guerra” (Thérenty, 2007: 293). A reportagem de guerra também nasceu das transformações externas inerentes ao desenvolvimento de meios tecnológicos, em particular «as mudanças na relação com o espaço e a velocidade devido ao desenvolvimento do transporte ferroviário e do telégrafo [que permitem] doravante [ao jornalista viajante] privilegiar a atualidade e a informação» (Thérenty, 2007: 293).

Nesse contexto, a cobertura de conflitos e guerras é de suma importância no campo dos estudos do jornalismo literário e das grandes reportagens. Os dois gêneros se cruzam e às vezes se fundem. Escritores como Ernest Hemingway, Martha Gellhorn, John dos Passos, Antoine de Saint-Exupéry foram correspondentes de guerra em Madrid durante a Guerra Civil Espanhola (1936-1939). A presença de Hemingway constrói uma experiência que inspirará uma das maiores obras de ficção do escritor e correspondente de guerra estadunidense, *Por quem os sinos dobram*. No caso específico do Brasil, o jornalismo de guerra evoluiu a partir de reportagens sobre conflitos internos. Pedra fundamental do jornalismo literário de guerra brasileiro, *Os Sertões* (1902) resultou da cobertura da Guerra de Canudos (1896-1897). Escrito por Euclides da Cunha, um engenheiro que reportava o conflito ao jornal *O Estado de S. Paulo*, *Os Sertões* evita as abordagens superficiais e factuais encontradas em outros trabalhos de correspondentes de guerra enviados ao estado da Bahia para cobrir esse evento civil no Brasil.

Anos depois, José Hamilton Ribeiro cobriria a Guerra do Vietnã para a revista *Realidade*, então importante revista de jornalismo literário do Brasil e ainda hoje uma das publicações mais estudadas nesse campo de estudos. Hamilton fez cobertura significativa, antes de pisar em uma mina terrestre e perder parte de sua perna esquerda na véspera de seu retorno ao Brasil. Em recuperação, ele documenta suas experi-

ências na narrativa «Estive na guerra / Eu estive na guerra» (1968), posteriormente publicada nos livros *O Gosto da Guerra* (2005) e *O Repórter do Século* (2006).

A história do jornalismo de guerra brasileiro, literário ou convencional, parece ser um assunto inteiramente masculino, e as pesquisas acadêmicas sobre esse jornalismo apenas confirmam esse fato. No entanto, as mulheres também têm desempenhado um papel importante no desenvolvimento do jornalismo de guerra (literário ou não), e suas trajetórias são cada vez mais reveladas (Ruellan, 2018). Por exemplo, em seu livro sobre o rádio brasileiro e a Segunda Guerra Mundial, Rose Esquenazi se refere à participação das mulheres na cobertura midiática dessa guerra. Ela destaca que Sylvia de Arruda Botelho Bittencourt, por exemplo, foi a única mulher a integrar o grupo de onze correspondentes brasileiros da Força Expedicionária Brasileira (FEB), e que também trabalhou para a *British Broadcasting Corporation* (BBC) e *United Press International* (UPI). A cobertura da guerra na época, aponta Leonardo Guedes Henn, era feita em grande parte por meio do rádio, principal e mais popular mídia do Brasil na época, e as intervenções de mulheres na mídia audiovisual eram raras e espaçadas (Henn, 2013: 686).

Assim, todas as tentativas de reconstruir a história das jornalistas literárias brasileiras que cobriram e ainda cobrem as guerras acabaram se tornando uma colcha de retalhos devido à imprecisão dos artigos disponíveis sobre o assunto, pois que em sua maioria são repletos de lacunas, de informações conflitantes ou tendenciosas. Nesse contexto, são exemplares a pesquisa sobre correspondentes brasileiras como Dorrit Harazim (Camargo, 2021) e o trabalho de jornalistas brasileiras como Patricia Campos Mello sobre a Síria para o maior jornal nacional, a *Folha de S. Paulo*, e o livro derivado desta cobertura, *Lua de Mel em Kobane* (2017). Destaque-se que o aumento da participação das mulheres no mercado de trabalho jornalístico está acontecendo globalmente em um contexto de precarização do trabalho, o que pode ser constatado também no jornalismo literário (Martinez, 2020: 122).

Desde muito cedo, o gênero de reportagem de guerra fascinou, tanto sua prática pelos/as repórteres quanto dos relatos dos confrontos mortais. Ele apresenta um estatuto especial do ponto de vista do jornalismo e do seu estudo. Em termos de representações e dos imaginários, o gênero é maior, ocupando um lugar especial e muito valorizado. Os alunos muitas vezes se referem a ele para justificar seu projeto profissional. As livrarias frequentemente oferecem obras autobiográficas ou antológicas de repórteres. Muitos filmes de ficção têm a correspondência de guerra como tema ou cenário. Finalmente, as violências no exercício da profissão (sequestros, assas-

sinatos, repressão) levam a uma cobertura midiática extraordinária.

Apesar desse poder simbólico, a reportagem de guerra é relativamente pouco coberta pela pesquisa, mesmo que existam obras históricas de importância como a de Knightley (1975, edição ampliada em 2004), um vasto painel da Crimeia ao Iraque ou, mais recentemente, a pesquisa de envergadura de Simard-Houde (2017) sobre repórteres, que abrange correspondência de guerra. Alguns trabalhos também foram publicados sobre as estratégias de comunicação de exércitos e governos. Podemos citar pesquisas bastante recentes sobre as *Propaganda Kompaniens* durante o Terceiro Reich (Férard, 2014; veja o artigo sobre o assunto neste número), o estudo de Hallin sobre a guerra «sem censura» no Vietnã (1989), as publicações de Robinet sobre a gestão de relações exército-mídia franceses durante conflitos na África (2016), análises dos mecanismos de controle dos chamados repórteres ditos infiltrados (*embedding*) nas guerras do Oriente Médio (Bizimana, 2014; Allan e Zelizer, 2004) vigentes desde a Primeira Guerra Mundial (Maurício, 2009). A pesquisa também contemplou grupos políticos engajados na luta armada que formam unidades de agentes de comunicação e utilizam meios jornalísticos e midiáticos. Foi o caso durante a Guerra Civil Espanhola (Marqués Posty, 2008), a Guerra da Independência do Vietnã (Tran, 2019), no México e na Palestina (Ferron, 2012) e, mais recentemente, durante o conflito na Síria (Augé, 2016).

Outras pesquisas analisaram a mediatização de conflitos contemporâneos (Wolton 1991, Boltanski 1993, Beauregard et al. 2002, Charaudeau 2001), o impacto das mensagens divulgadas pelas mídias sobre o público-alvo (Eck 1985, Tchakotine 1992), o papel do rádio no genocídio de Ruanda (Chrétien et al. 1995, Thompson 2006) ou a contribuição da mídia para os processos de paz na África (Baumann et al. 2000; Arrous, 2001; Frère, 2005; 2011). Este genocídio deu origem à reflexão sobre a necessidade de desenvolver uma cultura de paz através dos meios de comunicação. Foi assim que foi criada, sob a liderança de uma ONG (Repórteres sem Fronteiras), a Rádio Agatashya (agosto de 1994 - outubro de 1996), em Bukavu, na fronteira zairense com Ruanda, para ajudar as vítimas do genocídio. Disso emerge, a ideia de um “jornalismo de paz” (Galtung, 1998), apresentado como uma alternativa à mídia de ódio no sentido de que assume a função de “mediador involuntário” (Howard, 2005). Este jornalismo foi introduzido no continente africano, pela primeira vez, na África do Sul no quadro de reflexões sobre o papel dos meios de comunicação na reconstrução de uma sociedade pós-apartheid (Baumann et al. 2000). Ele faz parte de uma abordagem normativa que visa a evidenciar o papel dos meios de comunicação na gestão e transformação de conflitos ou os mecanismos

mediáticos que podem favorecer o recrudescimento ou, ao contrário, o apaziguamento ou resolução de um conflito (Crettenand, 2012: 30). Ao analisar os usos do esquema “guerra étnica” na imprensa escrita em relação a duas crises na África Central (o “genocídio seletivo” dos hutus ocidentalizados no Burundi em 1972 e o genocídio dos tutsis ruandeses em 1994), Sophie Pontzele argumentou que “a necessidade de trabalhar, com urgência, a falta de especialização dos jornalistas atribuídos à cobertura da crise, bem como a primazia dos acontecimentos e o sensacionalismo sobre a análise, combinam-se para favorecer o uso da lógica étnica (Pontzele, 2008: 178).

Ainda existem áreas de reportagens de guerra que são pouco ou nada exploradas pela pesquisa. A dimensão mítica e a incerteza que ela encarna por meio do acesso ao campo, aos atores, às situações e aos arquivos, bem como as estratégias e os métodos de mediação, continuam a ser áreas de investigação de grande relevância. Da mesma forma, sua constituição como gênero jornalístico especializado, suas evoluções de acordo com a dinâmica dos conflitos (guerra, conflitos armados, conflitos ligados ao tráfico e ao submundo, terrorismo, extremismo violento etc.) são objetos de investigação susceptíveis de lançar uma nova luz sobre as interações entre jornalismo e guerra. Em outro registro, parece relevante lançar um olhar analítico sobre a sociologia desse universo socioprofissional, destacando seus atores, seus itinerários, suas trajetórias profissionais, o status e os papéis a que se reivindicam. Estudos têm sido realizados, em particular sobre enviados especiais (Pedelty, 1994), as regras de relacionamento para jornalistas no campo da guerra (Markham, 2013), o lugar das emoções na carreira e na prática dos repórteres (Le Cam e Ruellan, 2017) e nas práticas profissionais de gênero (Elwood-Akers, 1988, Stur, 2011) a partir da experiência no Vietnã. Muito ainda poderia ser feito, principalmente no que diz respeito às regras de cooperação e relacionamento entre os atores da cena informacional.

De fato, os exércitos e os governos como produtores de conteúdo, *press releases*, reportagens completas para a mídia, bem como a colaboração entre jornalistas, os interlocutores dos jornalistas em campo e os militares, as mídias e as Forças Armadas aparecem como objetos de pesquisa que podem revelar tensões, oposições, competições e, talvez, cooperação, permitindo-nos apreender em profundidade as dinâmicas e lógicas de ação das narrativas de guerras. É também sobre estes eixos temáticos que convocam tanto a história quanto a contemporaneidade que o presente número da revista *Sur le journalisme - About journalism - Sobre jornalismo* se interessa.

---

Tradução: Monica Martinez

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Allan, S., & Zelizer, B. (Eds), 2004, *Reporting war: Journalists in war-time*, London: Routledge.
- Arani, M. Y., 2011, "Die Fotografien der Propagandakompagnien der deutschen Wehrmacht als Quellen zu den Ereignissen im besetzten Polen 1939-1945", *Zeitschrift für Ostmitteleuropa-Forschung*, 60(1), pp. 1-49.
- Arrous, M., 2001, *Journalistes en guerre. Médias et Conflits en Afrique*, Paris : Institut Panos Afrique de l'Ouest.
- Bak, J. S., 2016, « General introduction to the ReporAges Series », in A. Griffiths, S. Prieto, & S. Zehle (Eds.), *Literary journalism and World War I Marginal Voices*, Nancy: PUN/Éditions Universitaires de Lorraine, pp. ix-xiv.
- Baumann, M., et Siebert, H., 2000, « Les journalistes comme médiateurs », in L. Reyhler et T. Pafenholtz (Eds.), *Construire la paix sur le terrain : mode d'emploi*, Bruxelles : Grip-Complexe.
- Beauregard, C. et al., 2002, *Les médias et la guerre : de 1914 au World Trade Center*, Paris : Méridien.
- Bizimana, A.-J., 2014, *Le dispositif embedding Surveillance et intégration des journalistes en Irak*, Québec : Presses de l'université du Québec.
- Boltanski, L., 1993, *La Souffrance à distance. Morale humanitaire, médias et politique*, Paris : Éditions Métailié.
- Camargo, B. E., 2021, *Jornalismo literário e cobertura de guerra : a produção de Dorrit Harazim*, Universidade de Sorocaba.
- Chareau, P. (Eds.), 2001, *La télévision et la guerre. Déformation ou construction de la réalité ?*, Bruxelles : De Boeck Université.
- Chrétien, J. P. et al., (Eds.), 1995, *Rwanda: les médias du génocide*, Paris : Karthala Editions.
- Crettenand, M., 2012, *Le rôle des médias dans la construction de la paix. Le cas du conflit basque*, thèse de doctorat, Université de Genève.
- Eck, H. (Eds.), 1985, *La guerre des ondes. Histoire des radios de langue française pendant la Deuxième Guerre mondiale*, Paris : Armand Colin.
- Elwood-Akers, V., 1988, *Women War Correspondents in the Vietnam War, 1961-1975*, Metuchen, NJ: Scarecrow Press.
- Ferron, B., 2012, *Les répertoires médiatiques des mobilisations altermondialistes (Mexique-Chiapas, Israël/Palestine, 1994-2006) : contribution à une analyse de la société transnationale*, thèse de l'université de Rennes.
- Férard, N., 2014, *PropagandaKompanien. Les reporters de guerre du IIIe Reich*. Paris : Histoire et Collections.
- Frère M-S., (Eds.) 2005, *Afrique Centrale. Médias et conflits : vecteurs de guerre ou acteurs de paix*, Bruxelles : Editions Complexe / GRIP.
- Frère, M. S., 2011, *Elections and the media in post-conflict Africa: Votes and voices for peace?*, Bloomsbury Publishing.
- Galtung, J., 1998, « High Road, Low Road. Charting the course for peace journalism », *Track Two*, vol.7, n°4, pp. 6-10.
- Hallin, D., 1989, *The «Uncensored War». The Media and the Vietnam*. Berkeley: University of California Press.
- Henn, Leonardo Guedes, 2013, « Os Correspondentes de Guerra e a Cobertura Jornalística Na Segunda Guerra Mundial », *Revista Sociais e Humanas* 26, n°3, pp. 670-86.
- Howard, R., 2005, « Journalistes et conflits : débats théoriques et actions concrètes », in M-S Frère (Ed.), *Afrique centrale : Médias et conflits vecteurs de guerres ou acteurs de paix*, Bruxelles : Grip. Édition complexe, pp. 15-48.
- Knightley, P., 2004 [1975], *The First Casualty: The War Correspondent as Hero and Myth-maker from the Crimea To Iraq*, Baltimore : Johns Hopkins University Press.
- Juneau, V., 2011, *Poétique et fictionnalisation du reportage de guerre sous le Second Empire*, mémoire de maîtrise, Université Laval
- Le Cam, F., & Ruellan, D., 2014, *Émotions de journalisme. Sel et sens du métier*, Grenoble : Presses universitaires de Grenoble.
- Marqués, Posty P., 2008, *Espagne 1936. Correspondants de guerre*, Paris : L'Harmattan.
- Maurin, J.-L., 2009, *Combattre et informer L'armée française pendant la première guerre mondiale*, Ploemeur : Editions Codex.
- Markham, A. N., 2013, "Fieldwork in social media: What would Malinowski do?", *Qualitative Communication Research*, 2(4), pp. 434-446.
- Martinez, M., 2020, "Gender, Women, and Literary Journalism Studies : A Brazilian Perspective", *Literary Journalism Studies*, 12(1), pp. 110-132.
- Martinez, M., 2020a, "Women, journalism and war coverage in Brazil: the case of Patrícia Campos Mello (Folha de S.Paulo)", in A. Wiktorowska, M. N. Pérez, & M. Y. Passos (Eds.), *Literary Journalism and Latin American Wars: Revolutions, retributions, resignations*, Nancy: Presses Universitaires de Nancy – Éditions Universitaires de Lorraine, pp. 11-34.
- Pedelty, M., 1994, *War stories: The culture of foreign correspondents*, London: Routledge.
- Robinet, F., 2013, « Journalistes, responsables politiques et militaires français en Afrique : une information en co-production (1994-2008) ? » *Relations internationales*, n°153, pp. 95-106.
- Ruellan, D., 2018, *Reportères de guerre. Goût et coûts*, Paris : Presses des Mines.
- Simard-Houde, M., 2017, « La plume et l'aile. L'épopée aéronautique française, entre presse et édition (1908-1945) », *Mémoires du livre/Studies in Book Culture*, 8(2).
- Stur, Heather M., 2011, *Beyond Combat: Women and Gender in the Vietnam Era*, New York: Cambridge University Press.
- Tchakotine, S., 1992, *Le viol des foules par la propagande politique*, Paris : Gallimard.
- Thérenty, M-E., 2007, *La littérature au quotidien - poétiques journalistiques au XIXe siècle*, Paris, Éditions du Seuil.
- Thompson, A., 2006, *The Media and the Rwanda Genocide*, London: Pluto Press.
- Tran Thi Ngoc, N., 2019, *Les journalistes nord-vietnamiens lors de la guerre du Vietnam. 1955-1975*, thèse de doctorat de l'Université de Rennes 1.
- Wolton, D., 1991, *War Game. L'information et la guerre*, Paris : Flammarion.

# War reporting

## Introduction

**MONICA MARTINEZ**

Professora  
JORLIT  
Universidade de Sorocaba  
Brasil  
monica.martinez@prof.uniso.br

**DENIS RUELLAN**

Professeur des universités  
GRIPIC  
Sorbonne Université - Celsa  
France  
denis.ruellan@sorbonne-universite.fr

**LASSANÉ YAMÉOGO**

Chargé de recherche  
CNRST  
Burkina Faso  
lassane.yameogo@ulb.be



War reporting was not born with the reportage, the invention which created news journalism during the second half of the 19th century. Military campaigns have always been observed by non-neutral bystanders charged with singing the glory of the victorious. Such is the function of the *Tale of the Conquest*, better known as the Bayeux Tapestry, which tells the story of the victory of an 11th century conqueror, who commissioned the work. Still today, it is considered a remarkable testimony on aesthetic and historical levels. «*For as long as there have been wars, there has been war reporting. The only thing humankind seems to value more than the taking of life is the recording of that death in ink. (Bak, 2016: ix)*». And if war reveals the worst side of human beings, it can also produce stories of the best sort: «*(...) war reporting has remained a rich cultural heritage that touches not only those individual cultures or states that have borne the scars of war on its people or its landscapes, but also the collective memory of what it means to be human -- or inhuman*» (Bak, 2016: ix).

However, significant changes occur during the 19th century: the observers, who begin to be called journalists and soon enough reporters, are sent by newspapers that intend to carry out their mission in a more autonomous manner, and position themselves as more independent from the belligerents and the powers at play. As always, the invention is multipolar. The American press begins to publish accounts of the conflict

**Pour citer cet article, to quote this article,  
para citar este artigo :**

Monica Martinez, Denis Ruellan, Lassané Yaméogo,  
« War reporting », *Sur le journalisme, About journalism, Sobre jornalismo* [En ligne, online], Vol 11, n°1  
- 2022, 15 juin - june 15 - 15 de junho.

URL : <https://doi.org/110.25200/SLJ.v11.n1.2022.472>

with Mexico before 1850, a French newspaper missions an observer during the Italian unification campaign in 1860, the media on both sides of the Atlantic publish the same accounts of the Civil War, military experts send reports and analyses from the Crimean campaign which are published by the press, and proto-war correspondents follow step by step the French defeat in 1870 (Bolz & Charbonneau; see in this issue). The genre emerges in several places and gradually establishes itself. «The British press was one of the first to grasp its relevance, to separate it from other forms of reporting and capitalize on it in a stand-alone manner» (Juneau, 2011: 19). Its development in the French press is conditioned by political factors. It «stems from a tacit arrangement with the imperial power, which has everything to gain from seeing journalists transform into war correspondents» (Thérenty, 2007: 293). War reporting might also have developed thanks to external transformations inherent to technological innovation, creating for instance «changes in the relationship to space and speed with the development of rail transport and the telegraph [now] allowing [the traveling journalist] to focus on news and information» (Thérenty, 2007: 293).

In this context, the coverage of conflicts and wars is of paramount importance in the fields of research in literary journalism and feature reportage. The two genres overlap and sometimes blend together. Writers such as Ernest Hemingway, Martha Gellhorn, John dos Passos or Antoine de Saint-Exupéry were war correspondents in Madrid during the Spanish Civil War (1936-1939). Hemingway's experience of the Spanish war will inspire one of his greatest works of fiction as an American writer and as a war correspondent: *For Whom the Bell Tolls*. Brazil presents a specific case, as war journalism originates in reporting about internal conflicts. The cornerstone of Brazilian literary war journalism, *Os Sertões (Rebellion in the Backlands, 1902)* is based on the coverage of the Canudos War (1896-1897). Written by Euclides da Cunha, an engineer reporting for the newspaper *O Estado de Sao Paulo*, *Os Sertões* avoids the superficial and factual approaches found in other works by war correspondents also sent to the state of Bahia to cover this civil event in Brazil. Years later, José Hamilton Ribeiro covers the Vietnam War for *Realidade* magazine, Brazil's leading magazine of literary journalism at the time and still one of the most studied publications in this field of research. Hamilton regularly provides extensive coverage, before stepping on a landmine and losing part of his left leg the day before his return to Brazil. During his convalescence, he documented his experience in the story «I went to war» (Eu estive na Guerra, 1968), later published in the books *The Taste of War* (O Gosto Da Guerra, 2005) and *The Journalist of the Century* (O Repórter Do Século, 2006).

Brazilian literary and conventional war journalism, throughout its history, appears to have been the business of men only, as confirms academic research on the topic. However, women have also played an important role in the development of war journalism, literary or not, and their trajectories are gradually brought into light (Ruellan, 2018). For instance, Rose Esquenazi, in her book on Brazilian radio during the World War II, mentions the participation of women in the media coverage of the war. She gives the example of Sylvia de Arruda Botelho Bittencourt, who was the only woman to join the group of eleven Brazilian correspondents assigned to the Brazilian Expeditionary Force (Força Expedicionária Brasileira, FEB) and collaborate with the British Broadcasting Corporation (BBC) and the United Press International (UPI). As pointed out by Leonardo Guedes Henn, the coverage of the war at the time was largely broadcasted over the radio, which was the main and most popular media in Brazil at the time, and women's appearances in audiovisual media were rare (Henn, 2013: 686).

Thus, all attempts to reconstruct a history of female Brazilian literary journalists who covered and still cover wars remains patchy due to the imprecision of the available articles on the subject, most of which are incomplete, suggest contradictory information or appear biased. In this context, the research on Brazilian female correspondents such as Dorrit Harazim (Camargo, 2021), the work of Brazilian women journalists like Patricia Campos Mello on Syria for the largest national newspaper, *Folha de Sao Paulo*, and the book derived from this coverage, *Honeymoon in Kobane (Lua de Mel em Kobane, 2017)*, are exemplary. The increase in women's participation to the journalistic labor market occurs overall in the context of deteriorating work conditions in the field of journalism, also observed in the field of literary journalism (Martinez, 2020: 122).

From the very beginning, the genre of war reporting has created a fascination linked as much to how reporters work than to the accounts of deadly confrontations themselves. It has a particular position within the field of journalism as well as the research conducted in this field. On the level of representations and the collective imaginary, the genre is substantial. It holds a particular position and is highly considered. It is often referred to by students to justify their career aspirations and choices. Bookstores frequently showcase autobiographical or anthological works by reporters. Many fiction films are based on or around the character of a war correspondent. Finally, the violence met on the field (kidnappings, murders, repressions) creates extraordinary media coverage.

Despite the symbolic power it holds, war reporting has been relatively little analyzed by academia.

Important historical work does however exist, such as Knightley's narration (1975, expanded edition in 2004) of the wars from Crimea to Iraq, or more recently Simard-Houde's extensive research (2017) on reporters, including war correspondents. A few works have also been published on the communication strategies of armies and governments. Examples include the fairly recent research on the Propaganda Kompaniens during the Third Reich (Férard, 2014; see the article on this subject in this issue), Hallin's study of the «uncensored» war in Vietnam (1989), Robinet's writings on the management of work relationship between the French army and the media during African conflicts (2016), and works analyzing control mechanisms, so-called the embedding of journalists, used to monitor reporters during the wars of the Middle East (Bizimana, 2014; Allan and Zelizer, 2004), but set up as early as World War I (Maurin, 2009). Research has also focused on political groups engaged in armed struggle that organize units of communication agents and make use of journalistic and media means. This was the case during the Spanish War (Marqués Posty, 2008), the Vietnam War (Tran, 2019), in conflicts in Mexico and Palestine (Ferron, 2012) and more recently in the conflict in Syria (Augé, 2016).

Other academics have examined the coverage of contemporary conflicts by the media (Wolton 1991, Boltanski 1993, Beauregard et al. 2002, Charaudeau 2001), the impact of media messaging on audiences (Eck 1985, Tchakotine 1992), the role of the radio in the Rwandan genocide (Chrétien et al. 1995, Thompson 2006), or the contribution of the media to peace processes in Africa (Baumann et al. 2000; Arrous, 2001; Frère, 2005; 2011). The Rwandan genocide led to reflect on the need to develop a culture of peace through the media. Under the leadership of the NGO Reporters sans Frontières, Radio Agatashya (August 1994 - October 1996) was created in Bukavu, on the Zairean border with Rwanda, to help the victims of the genocide. This gave way to the emergence of «peace journalism» (Galtung, 1998), presented as an alternative concept to hate-sowing media, in the perspective where it plays a role of «involuntary mediator» (Howard, 2005). This journalism is introduced for the first time on the African continent in South Africa in the context of discussions on the role of the media in the reconstruction of a post-apartheid society (Baumann et al. 2000). It is included in the elaboration of a normative approach aimed at highlighting the role of the media in the management and transformation of conflicts or media mechanisms which can promote the escalation or, on the contrary, the mitigation or resolution of a conflict (Crettenand, 2012: 30). Analyzing the uses of the «ethnic war» motif in the written press in relation to two crises in Central Africa (the «selective genocide» of Westernized Hutus in Burundi in 1972, and the genocide of Tutsi Rwandans in 1994), Sophie

Pontzele argues that «the need to work with urgency, the lack of specialization of the journalists assigned to cover the crisis as well as the preeminence of the event and the sensational over analysis combine, encouraging the use of ethnic interpretation patterns» (Pontzele, 2008: 178).

There are still areas of war reporting that remain under-investigated. Its mythical dimension and its uncertainty, embodied by the difficulties of access to the field, to actors, to situations, to archives, as well as to the strategies and modalities of mediation, still remain areas of research of great relevance. Similarly, the constitution of war reporting as a specialized journalistic genre, its evolution based on the changing dynamics of conflict (war, armed conflicts, conflicts related to trafficking and to the slave trade, terrorism, violent extremism...) are objects of investigation which are likely to shed new light on the interrelations between journalism and war. On another level, it would be relevant to develop a sociological analysis of the socio-professional field by focusing on its actors, their itineraries, their professional trajectories, and the statuses and roles they consider having. Studies have been conducted on special envoys (Pedelty, 1994), the rules on interacting with journalists in war zones (Markham, 2013), the place of emotions in the career and practice of reporters (Le Cam and Ruellan, 2017) and on gendered professional practices (Elwood-Akers, 1988, Stur, 2011) based on the experience in Vietnam. Much remains to be done, for instance about the cooperation and rules regulating interactions amongst the actors of the information scene.

Indeed, armies and governments as producers of content, press releases, and full reportages for the media, as well as the collaboration between journalists, the interlocutors of journalists in the field, the soldiers, the media companies, and the senior army officers, could be objects of research which would reveal tension, antagonism, competition, and, perhaps, cooperation. This would allow to develop an in-depth grasp of the dynamics and logics of action in the narratives of war. Tapping into both historic and contemporary periods, these thematic areas are explored in the present issue of the journal *Sur le Journalisme - About Journalism - Sobre Jornalismo*.

---

Translation: Emilie Traub

## REFERENCES

- Allan, S., & Zelizer, B. (Eds), 2004, *Reporting war: Journalists in war-time*, London: Routledge.
- Arani, M. Y., 2011, "Die Fotografien der Propagandakompagnien der deutschen Wehrmacht als Quellen zu den Ereignissen im besetzten Polen 1939-1945", *Zeitschrift für Ostmitteleuropa-Forschung*, 60(1), pp. 1-49.
- Arrous, M., 2001, *Journalistes en guerre. Médias et Conflits en Afrique*, Paris : Institut Panos Afrique de l'Ouest.
- Bak, J. S., 2016, « General introduction to the ReporAges Series », in A. Griffiths, S. Prieto, & S. Zehle (Eds.), *Literary journalism and World War I Marginal Voices*, Nancy: PUN/Éditions Universitaires de Lorraine, pp. ix–xiv.
- Baumann, M., et Siebert, H., 2000, « Les journalistes comme médiateurs », in L. Reyhler et T. Pafenholz (Eds.), *Construire la paix sur le terrain : mode d'emploi*, Bruxelles : Grip-Complexe.
- Beauregard, C. et al., 2002, *Les médias et la guerre : de 1914 au World Trade Center*, Paris : Méridien.
- Bizimana, A.-J., 2014, *Le dispositif embedding Surveillance et intégration des journalistes en Irak*, Québec : Presses de l'université du Québec.
- Boltanski, L., 1993, *La Souffrance à distance. Morale humanitaire, médias et politique*, Paris : Éditions Métailié.
- Camargo, B. E., 2021, *Jornalismo literário e cobertura de guerra : a produção de Dorrit Harazim*, Universidade de Sorocaba.
- Chareau, P. (Eds.), 2001, *La télévision et la guerre. Déformation ou construction de la réalité ?*, Bruxelles : De Boeck Université.
- Chrétien, J. P. et al., (Eds.), 1995, *Rwanda: les médias du génocide*, Paris : Karthala Editions.
- Crettenand, M., 2012, *Le rôle des médias dans la construction de la paix. Le cas du conflit basque*, thèse de doctorat, Université de Genève.
- Eck, H. (Eds.), 1985, *La guerre des ondes. Histoire des radios de langue française pendant la Deuxième Guerre mondiale*, Paris : Armand Colin.
- Elwood-Akers, V., 1988, *Women War Correspondents in the Vietnam War, 1961-1975*, Metuchen, NJ: Scarecrow Press.
- Ferron, B., 2012, *Les répertoires médiatiques des mobilisations altermondialistes (Mexique-Chiapas, Israël/Palestine, 1994-2006) : contribution à une analyse de la société transnationale*, thèse de l'université de Rennes.
- Férard, N., 2014, *PropagandaKompanien. Les reporters de guerre du IIIe Reich*. Paris : Histoire et Collections.
- Frère M-S., (Eds.) 2005, *Afrique Centrale. Médias et conflits : vecteurs de guerre ou acteurs de paix*, Bruxelles : Editions Complexe / GRIP.
- Frère, M. S., 2011, *Elections and the media in post-conflict Africa: Votes and voices for peace?*, Bloomsbury Publishing.
- Galtung, J., 1998, « High Road, Low Road. Charting the course for peace journalism », *Track Two*, vol.7, n°4, pp. 6-10.
- Hallin, D., 1989, *The «Uncensored War». The Media and the Vietnam*. Berkeley: University of California Press.
- Henn, Leonardo Guedes, 2013, « Os Correspondentes de Guerra e a Cobertura Jornalística Na Segunda Guerra Mundial », *Revista Sociais e Humanas* 26, n°3, pp. 670–86.
- Howard, R., 2005, « Journalistes et conflits : débats théoriques et actions concrètes », in M-S Frère (Ed.), *Afrique centrale : Médias et conflits vecteurs de guerres ou acteurs de paix*, Bruxelles : Grip. Édition complexe, pp. 15-48.
- Knightley, P., 2004 [1975], *The First Casualty: The War Correspondent as Hero and Myth-maker from the Crimea To Iraq*, Baltimore : Johns Hopkins University Press.
- Juneau, V., 2011, *Poétique et fictionnalisation du reportage de guerre sous le Second Empire*, mémoire de maîtrise, Université Laval
- Le Cam, F., & Ruellan, D., 2014, *Émotions de journalisme. Sel et sens du métier*, Grenoble : Presses universitaires de Grenoble.
- Marqués, Posty P., 2008, *Espagne 1936. Correspondants de guerre*, Paris : L'Harmattan.
- Maurin, J.-L., 2009, *Combattre et informer L'armée française pendant la première guerre mondiale*, Ploemeur : Editions Codex.
- Markham, A. N., 2013, "Fieldwork in social media: What would Malinowski do?", *Qualitative Communication Research*, 2(4), pp. 434-446.
- Martinez, M., 2020, "Gender, Women, and Literary Journalism Studies : A Brazilian Perspective", *Literary Journalism Studies*, 12(1), pp. 110–132.
- Martinez, M., 2020a, "Women, journalism and war coverage in Brazil: the case of Patrícia Campos Mello (Folha de S.Paulo)", in A. Wiktorowska, M. N. Pérez, & M. Y. Passos (Eds.), *Literary Journalism and Latin American Wars: Revolutions, retributions, resignations*, Nancy: Presses Universitaires de Nancy – Éditions Universitaires de Lorraine, pp. 11–34.
- Pedelty, M., 1994, *War stories: The culture of foreign correspondents*, London: Routledge.
- Robinet, F., 2013, « Journalistes, responsables politiques et militaires français en Afrique : une information en co-production (1994-2008) ? » *Relations internationales*, n°153, pp. 95-106.
- Ruellan, D., 2018, *Reportères de guerre. Goût et coûts*, Paris : Presses des Mines.
- Simard-Houde, M., 2017, « La plume et l'aile. L'épopée aéronautique française, entre presse et édition (1908-1945) », *Mémoires du livre/Studies in Book Culture*, 8(2).
- Stur, Heather M., 2011, *Beyond Combat: Women and Gender in the Vietnam Era*, New York: Cambridge University Press.
- Tchakotine, S., 1992, *Le viol des foules par la propagande politique*, Paris : Gallimard.
- Thérenty, M-E., 2007, *La littérature au quotidien - poétiques journalistiques au XIXe siècle*, Paris, Éditions du Seuil.
- Thompson, A., 2006, *The Media and the Rwanda Genocide*, London: Pluto Press.
- Tran Thi Ngoc, N., 2019, *Les journalistes nord-vietnamiens lors de la guerre du Vietnam. 1955-1975*, thèse de doctorat de l'Université de Rennes 1.
- Wolton, D., 1991, *War Game. L'information et la guerre*, Paris : Flammarion.

# « Aux armes, journaliste »

## À la recherche du proto-reportage dans la guerre de 1870

**LISA BOLZ**

Maîtresse de conférences  
Sorbonne Université  
GRIPIC CELSA  
France

[lisa.bolz@sorbonne-universite.fr](mailto:lisa.bolz@sorbonne-universite.fr)

**JULIETTE CHARBONNEAUX**

Maîtresse de conférences  
Sorbonne Université  
GRIPIC CELSA  
France

[juliette.charbonneaux@sorbonne-universite.fr](mailto:juliette.charbonneaux@sorbonne-universite.fr)



*demain d'autres détails ; je souffre trop pour en écrire davantage. »*

Ces mots, qui concluent la lettre du correspondant Hippolyte Chauloup à son journal *Le National* le 8 août 1870, laissent entrevoir le travail des reporters de guerre pendant le conflit contre la Prusse et peuvent être lus à plusieurs niveaux : les événements, les batailles rythment les informations, les nouveaux moyens de communication accélèrent les échanges, et la guerre requiert l'implication des reporters, à la fois physique et émotionnelle, dans l'écriture.

Le reportage, pas plus que le reportage de guerre, ne sont des nouveautés en 1870<sup>1</sup>. Le reportage est l'aboutissement d'évolutions qui se sont déroulées sur un temps long, l'évolution des différents genres journalistiques, l'évolution technique des moyens de transport et de communication, une évolution sociétale et culturelle marquée par l'intérêt accru pour l'actualité étrangère, etc. Guillaume Pinson et Marie-Ève Thérénty ont analysé les débuts de l'histoire du reportage et mis en évidence comment ce genre s'est notamment rapporté au fait divers, lorsque sont apparus les grands tirages de la presse populaire. Ils soulignent également le rôle important joué par Jules Vallès, bien avant la guerre de 1870, dans l'évolution du genre du reportage puisque l'auteur « préconise une esthétique de la chose vue définie par le déplacement sur le terrain, l'observation sensorielle et notamment oculaire, et la restitution complète de l'événement sous la forme d'une description [...] » (Pinson & Thérénty, 2010 : 5). Le basculement d'un journalisme qui raconte vers un

**Pour citer cet article, to quote this article,  
para citar este artigo :**

Lisa Bolz, Juliette Charbonneaux « « Aux armes, journaliste ». À la recherche du proto-reportage dans la guerre de 1870 », *Sur le journalisme, About journalism, Sobre jornalismo* [En ligne, online], Vol 11, n°1 - 2022, 15 juin - june 15 - 15 de junho.

URL : <https://doi.org/110.25200/SLJ.v11.n1.2022.474>

journalisme qui voit et rapporte les événements vécus s’amorce dès le milieu du siècle et Vallès en est un représentant important, il « est peut-être en France le premier à prendre conscience d’une nouvelle pratique journalistique, à l’isoler et à en faire très tôt le principe même d’un renouvellement poétique majeur dans l’histoire du journalisme : remplacer la chose dite et même bien dite par la chose vue, et rompre avec un journalisme de chroniqueurs. » (Pinson & Thérenty, 2010 : 8). La poétique du reportage condense un terrain, une posture nouvelle du journaliste comme reporter et une pratique d’écriture en lien avec la chose vue : « La force de rassemblement du témoin-ambassadeur est au cœur de la poétique du reportage, des représentations du reporter et des imaginaires qu’elles convoquent. » (Simard-Houde, 2014 : 13)

« Combien de reporters se sont fait tuer durant la guerre de Sécession, en Amérique, cela simplement pour envoyer des informations plus exactes à leurs journaux ! » se demande Jules Claretie en 1871 (Claretie, 1871 : 158-159). Les journalistes de 1870 sont déjà familiers de la pratique du reportage de guerre et le voient comme un rôle déjà établi. Les journalistes, sur les terrains de guerre, s’identifient avec le rôle de reporter de guerre, se reconnaissent mutuellement dans cette pratique, et créent des interactions sur le terrain (Juneau, 2016). Édouard-Auguste Spoll, dans son livre sur les événements à Metz en 1870, raconte ses souvenirs de rencontres de reporters français et étrangers sur une terrasse proche des lieux de bataille :

« C’est là que se prélassent les reporters français et étrangers, quelques-uns dans des costumes de campagne des plus divertissants. Le tout Paris du boulevard Montmartre y sera bientôt rassemblé. On y voit déjà Camille Pelletan du *Rappel* avec sa chevelure ébouriffée, en compagnie du mince Claretie, Edgar Rodrigues et son jeune frère, Duchemin du *Gaulois* surnommé le bourreau des cœurs, Jehan Valter du *Paris-Journal* tout de velours habillé, André Gill, le spirituel dessinateur de l’*Éclipse*, avec d’énormes lunettes bleues, Wachter, le stratège du *Gaulois*, reconnaissable à sa haute stature, les deux frères Mortier, Ivan de Wœstynne du *Figaro*, le sombre Legay du *Petit Journal*, Nazet, qui semble avoir le don d’ubiquité et qui connaît déjà mieux la ville que les habitants ; d’Aunay du *Figaro*, en brigand d’opéra-comique, Ebstein de la *Liberté*, les deux dessinateurs de l’*Illustration* et du *Monde illustré*, vivant contraste, l’un grand, mince, froid, les cheveux presque blancs, l’autre, petit, trapu, pétillant et myope ; puis d’Herbinville déjà nommé, Chanloup du *National*, un petit salpêtre, d’Aviau de Piolant du *Français*, presque toujours avec son frère, un officier de chasseurs [...] » (Spoll, 1873 : 19).

La sociabilité entre les reporters de guerre (Juneau, 2016) va de pair avec une réflexion autour du métier

dont témoignent les journalistes dans leurs mémoires, mais qui est aussi exposée dans la presse de l’époque : « Je suis reporter, quelque chose comme un photographe ; je vais donc dire simplement ce que j’ai vu, ce qui m’a été dit. » (*Journal des débats*, 14 août 1870) Ou encore : « Voici – et dans tout ceci nous n’exprimons pas une opinion personnelle ; nous sommes un simple reporter recueillant tous les bruits, toutes les impressions et nous efforçant de les transmettre clairement. » (*La Liberté*, 14 juillet 1870) Les journalistes de 1870 décrivent le rôle du reporter (de guerre), ils partagent une réflexion commune et élaborent un métadiscours du métier.

Les reportages de guerre s’inscrivent dans le développement plus large du genre du reportage. La présence sur le terrain de l’action et la transformation du journaliste en « sujet voyant » (Thérenty, 2007 : 23) sont constitutifs du reportage en général comme du reportage de guerre en particulier : « [...] nous serons prêts à tout voir, à tout raconter. » (*Le Figaro*, 9 août 1870) D’autres caractéristiques du reportage valent également pour les reportages de guerre, comme la présence sur le terrain : « Quelques mots seulement pour rattacher ce combat à la grande bataille qui a eu lieu hier : j’ai assisté à ces deux actions, et je suis à même de vous envoyer quelques détails précis. » (*Journal des débats*, 20 août 1870) Les journalistes soulignent régulièrement leur présence sur les lieux d’actions, comme si l’implication du corps attestait la véracité des propos, notamment dans des situations inimaginables pour les lecteurs. Le regard du reporter qui raconte pour ses lecteurs, mais qui voit pour témoigner est omniprésent dans les reportages de guerre : « Ce matin, j’ai été témoin oculaire [...] et j’ai vu tomber un homme et son cheval [...] et à l’aide de ma longue vue j’ai pu distinguer qu’on les entraînait vers la forêt [...] » (*La Liberté*, 2 août 1870). Dans une lettre anonyme publiée par le *Journal des débats*, le journaliste insiste sur sa présence et son souhait de ne pas faire de commentaires. Il préfère témoigner des événements : « J’écris minute par minute ce que je vois de mes yeux, ce que j’entends de mes oreilles dans le milieu où je vis [...] » (*Journal des débats*, 8 août 1870). La dangerosité du contexte guerrier, les heures d’attente, la peur et l’horreur font du reportage de guerre un genre spécifique. Les reporters ne sont pas de simples observateurs, ils peuvent intervenir dans le tableau de manière active : « En courant, je trébuche sur un objet dur. C’est un bidon. J’avale une gorgée sans façon. – A boire ! me crie une voix plaintive. C’est un soldat blessé. Je fais ce que je puis pour lui et je cours encore. » (*Le Figaro*, 5 août 1870)

À la lecture des reportages de guerre de 1870, il est manifeste que l’engagement personnel des reporters va au-delà de leur présence comme témoins. Ils sont confrontés à l’adversité du terrain, que celle-ci soit de nature politique, militaire ou technique et doivent

surmonter des obstacles très concrets pour exercer leur métier. Les interdits politiques ou les manipulations techniques de l'ennemi obturent le récit, ce que les journalistes doivent contourner avec inventivité dans leurs pratiques d'écriture. Outre son agilité sur le terrain, le reporter fait vibrer la corde émotionnelle, notamment pendant la guerre contre la Prusse : face à l'ennemi *par excellence*, il se révolte en tant que citoyen français, mais aussi comme frère humain contre la cruauté des batailles. L'inventivité, l'adaptabilité, le risque physique et l'implication émotionnelle sont autant de facettes de l'engagement personnel du reporter de guerre pendant la guerre de 1870, qui fut l'une des premières guerres couvertes par des reporters. « On est reporter ou on ne l'est pas. » (*Le Figaro*, 13 février 1870) Cette phrase publiée par le *Figaro* au passage souligne la posture qu'adoptent les journalistes en acceptant le rôle du reportage y compris les contraintes, les difficultés et aussi les sacrifices liés à ce genre journalistique.

Pour les journalistes, la profession ou le rôle du reporter existe déjà en 1870, et ils se posent également des questions sur les particularités du reporter de guerre, qui, selon le reporter du *Siècle* Edmond Texier, aurait besoin d'un laissez-passer pour mieux agir sur le terrain de guerre (*Le Figaro*, 31 juillet 1870). Les journalistes ont l'expérience des guerres précédentes, comme la Campagne d'Italie en 1859 ou encore la guerre austro-prussienne en 1866. Cette expérience fait naître un métadiscours qui accompagne le reportage de guerre en 1870 et montre combien les journalistes ont une représentation précise de leur métier.

La poétique du reportage de guerre doit être redéfinie par rapport aux caractéristiques du reportage en général. Les contraintes du terrain, les obstacles quotidiens du travail, par exemple, demandent une réactivité face aux défis que représentent l'enchaînement, les interdictions de la part du politique et du militaire, le manque de fiabilité des moyens de communication, ce qui nous conduit à considérer le reportage de guerre comme un genre à part entière qui a contribué considérablement au développement du reportage en général.

Nous souhaitons élucider comment les récits de guerre produisent un « effet de sujet-reporter » et comment cette posture spécifique à la guerre contribue à faire évoluer le reportage. La représentation inclut chez Louis Marin à la fois une dimension transitive et réflexive. Représenter est un acte double, au sens où on « se présente représentant quelque chose » (Marin, 1994 : 343). La dimension transitive est une substitution, une « opération mimétique entre présence et absence » (Marin, 1994 : 242). La représentation montre également : il s'agit de l'acte de présenter, une « autoprésention qui constitue une identité et une

propriété en lui donnant une valeur légitime » (Marin, 1994 : 343). Représenter quelque chose implique donc toujours de se représenter soi. L'effet de l'objet, c'est-à-dire la guerre ainsi que l'écriture et la représentation de la guerre, impliquent un effet de sujet : le reporter de guerre se met en danger et vit les événements qu'il rapporte. À cette interrogation vient s'ajouter une seconde, étroitement corrélée : celle de la participation du reportage de guerre, à travers ce travail de la posture journalistique en actes, à la structuration d'un « effet-nation » et, avec lui, d'un imaginaire national au sujet duquel Benedict Anderson a largement montré le rôle décisif de l'imprimé médiatique (Anderson, 2002).

Afin de traiter au mieux ces questions, nous avons choisi dans nos analyses, poétiques et discursives, de nous concentrer sur la guerre de 1870 pour proposer un aperçu du développement du reportage de guerre à un moment charnière de l'histoire française. La guerre de 1870 a lieu sur le terrain français contre l'ennemi de toujours, la Prusse. Depuis le début de l'ère médiatique<sup>2</sup>, depuis l'émergence de la presse populaire à grand tirage dont le format emblématique est le fait divers, depuis l'émergence de la pratique du reportage dans la presse française, c'est la première guerre sur le sol français. Elle est donc de nature à susciter un vif intérêt chez les Français. Toute rédaction qui dispose de moyens financiers suffisants envoie un journaliste sur place. Les journalistes ont couvert les grands combats de la guerre de 1870, notamment du mois d'août, avant la légendaire bataille de Sedan (1er septembre). Les récits de guerre révèlent bien évidemment l'horreur des champs de bataille, le danger, le sacrifice émotionnel, mais aussi la densité du rythme des batailles qui accélère non seulement les récits, mais aussi le développement d'une pratique en cours d'invention et la formalisation du genre reportage de guerre (et du reportage plus largement) car « [l]a guerre fait émerger un nouveau rapport à l'urgence de l'information, sensible à travers le développement des correspondants de guerre. » (Thérenty, 2007 : 297).

Nous avons choisi d'étudier les reportages publiés par cinq journaux parisiens présentant des lignes éditoriales différentes : *Le Figaro*, *Le Journal des débats politiques et littéraires*, *Le Petit Journal*, *La Liberté* et *Le Gaulois*. Nous avons complété ce corpus, issu d'une recherche systématique dans les archives numérisées, par des livres de journalistes contemporains et portant sur la guerre de 1870, qui nous étaient indispensables pour mieux comprendre la fraternité entre reporters, ainsi que leur réflexion commune autour du nouveau rôle du reporter de guerre.

Nous structurons notre argumentation autour de deux axes qui donnent accès à cet effet de sujet : le journaliste en proie aux difficultés à communiquer l'infor-

mation, que ce soit dû aux enjeux politiques, militaires ou encore techniques ; et le journaliste *embedded* dans ses émotions et sentiments face au terrain de guerre.

---

### LES (IM)POSSIBILITÉS DU RÉCIT

---

Placés sur un terrain inconnu et dangereux, les reporters de guerre doivent surmonter des difficultés techniques, contourner les interdits politiques et militaires. Ces obstacles sont narrés, l'agilité et l'adaptabilité du reporter soulignées. Les journalistes élaborent dans leurs écrits des solutions ou des réflexions pour déjouer l'infortune. Dans ce qui suit, nous revenons sur les (im)possibilités qui façonnent l'identité du reportage de guerre, et qui, racontées dans les reportages, participent d'un métadiscours sur le reportage de guerre.

#### L'épreuve de la censure

Deux jours après la lecture de la déclaration de guerre devant le Corps législatif, Émile Ollivier signe l'arrêté interdisant aux journalistes d'informer sur les mouvements et les stratégies militaires : « A partir de ce jour, il est interdit de rendre compte, par un moyen de publication quelconque, des mouvements de troupe et des opérations militaires, sur terre et sur mer. Paris, le 22 juillet 1870. Emile Ollivier » Cette mesure est fortement critiquée et Ollivier « vilipendé et conspué », comme il en témoignera quarante ans plus tard, en 1910, dans la *Revue des Deux Mondes*<sup>3</sup>. En 1870, les journaux s'élèvent à l'unanimité contre cet arrêté. Le directeur de *La Liberté*, Léonce Détroyat, proteste en ces termes lyriques : « Nous n'avons pas à protester contre cet arrêt sans appel. Avoir revendiqué le triste honneur d'apposer sa signature au bas d'un pareil document est un acte qui qualifie un homme d'Etat et qui le stigmatise aux yeux de l'opinion. M. Emile Ollivier est jugé dès aujourd'hui. Nous attendrons patiemment sa condamnation. Elle sera aussi prochaine qu'éclatante. Nous nous réservons de dire à ce sujet toute notre pensée. » (*La Liberté*, 24 juillet 1870)

Suite à cet arrêté, les journalistes sont dans l'obligation de taire certains détails sur les troupes qu'ils accompagnent. Le reporter Georges Ebstein de *La Liberté*, par exemple, mentionne cette interdiction dans ses textes : « Les soldats sont campés sous la tente, lèvent et établissent le camp en hommes qui ont fait leurs preuves. Il serait puéril de vous décrire l'aspect de tous ceux que j'ai vus ; et aujourd'hui la description minutieuse de l'un d'eux est un sujet épuisé. D'un autre côté, les mouvements de troupes s'accomplissent avec activité, et quand la loi le permettrait, je me garderais bien d'en parler. Ainsi ma tâche est singulièrement amoindrie, et mon voyage de Metz, Boulay, Sarreguemines ne fournit rien qui

puisse alimenter ma chronique. » (*La Liberté*, 2 août 1870)

Les journaux de l'étranger ont eu toute latitude pour publier les informations censurées dans la presse française. Les journalistes français en conçoivent d'autant plus d'amertume qu'ils ne sont pas en mesure de corriger les rumeurs ou les fausses nouvelles en circulation : « Les restrictions mises à la presse française ont amené ce résultat, que tous les journaux de l'Europe sont inondés de télégrammes et de correspondances d'origine prussienne. C'est ainsi que, le 2, à Madrid, on annonçait la défaite de l'armée française. Partout des faussetés ou des exagérations. A qui la faute ? » (*Le Figaro*, 7 août 1870)

L'interdiction imposée par l'arrêté reste un sujet tout au long de la guerre, comme le montre une note du Ministère de l'Intérieur publiée par le *Petit Journal* : « Plusieurs journaux recommencent à donner sur les mouvements des troupes françaises des renseignements de nature à compromettre le succès de nos opérations. Le ministre de l'Intérieur fait un nouvel appel au patriotisme de la presse. Il est convaincu qu'il suffira, pour obtenir qu'elle garde sur le moindre mouvement un silence absolu, de porter à sa connaissance le fait suivant, attesté par vingt préfets ou sous-préfets : Quand les Prussiens traversent un centre de population, leur premier soin est de rechercher les journaux français qu'ils lisent avec la plus scrupuleuse attention. Paris, ce 23 août 1870. » (*Le Petit Journal*, 25 août 1870)

Les reporters, qui d'une part ignorent une part des informations stratégiques, d'autre part ont interdiction de divulguer ce qu'ils savent, se retrouvent dans une position ambiguë, comme le souligne Thomas Grimm dans *Le Petit Journal* : « Il ne m'appartient pas de m'appesantir sur l'importance de ce premier succès. Je ne suis pas dans le secret des plans de nos généraux, et nul d'ailleurs n'aurait le droit de les divulguer. Mais il est évident que ce pas en avant se rattache à une combinaison d'ensemble dont nous aurons bientôt la clef. » (*Le Petit Journal*, 5 août 1870) Les reporters décrivent dans leurs récits régulièrement les défis de leur travail, la censure et le discours sur la censure deviennent ainsi une partie intégrante des reportages de guerre, une technique narrative et rhétorique : « Malgré la réserve que je me suis imposée de ne point vous parler des opérations, je crois pouvoir vous annoncer celle-ci, parce que je la vois en cours d'exécution, et qu'au moment où vous recevrez ma lettre, elle sera définitivement accomplie. » (*Journal des débats*, 5 août 1870) Le journaliste se soumet aux nécessités de la censure tout en utilisant celle-ci pour créer une connivence avec son lecteur et souligner sa place de témoin exceptionnel. La censure est parfois plus évidente quand les récits des journalistes sont interrompus par des points de suspension : « Hier je suis allé, quittant

le ... corps avec lequel je campe et où j'ai reçu dans une batterie d'artillerie l'hospitalité la plus sympathique, je suis allé, dis-je, visiter la garde. Le corps tout entier du général Bourbaki était en position sur les hauteurs de ... » (*La Liberté*, 13 août 1870)

Les reporters de guerre, proches des soldats mais exclus des informations stratégiques, ont également une relation ambivalente avec l'Armée. Alfred d'Aunay, reporter au *Figaro* envoyé sur les champs des combats en 1870, fait entendre la proximité des champs de bataille : « Une détonation se fait entendre. C'est le premier coup d'une de nos pièces placées en batterie au bas de la colline et qui tire sur une maison prussienne. Presque aussitôt du fond d'un bois à l'extrême droite part un coup de canon prussien. La bataille commence. » (*Le Figaro* 5 août 1870) Les journalistes ont également des interactions avec les militaires : « Un autre soldat me montre sa baïonnette. – Je crois que nous allons *déjeuner à la fourchette* là-bas, me dit-il. » (*Le Figaro*, 5 août 1870) Ils connaissent aussi certaines des ruses de l'armée française, ce dont ils témoignent rétrospectivement : « La bataille de Borny n'avait eu d'autre but que de masquer à l'ennemi ce mouvement énorme [...] » (*Le Figaro*, 19 août 1870)

Le rythme des batailles, la proximité du danger empêchent pourtant les journalistes de communiquer comme ils le souhaiteraient : « Impossible de vous écrire plus longuement en ce moment. Nous sommes depuis deux jours en pleine bataille, et si nous pensons peu à peu en sortir, nous ne pouvons nous arrêter un instant. La nuit on éteint les feux, et le canon, qui continue à gronder, éclaire seul l'obscurité. » (*La Liberté*, 3 septembre 1870) Il est également malaisé d'avoir une vue globale sur les événements, comme le constate Alfred d'Aunay : « Mon collaborateur Jules Richard, si expert dans les choses de la guerre, avait bien raison de dire qu'il est impossible à un journaliste de se rendre compte, sur le terrain, des opérations militaires. » (*Le Figaro*, 5 août 1870)

Jules Claretie, dans son livre sur la guerre contre la Prusse, explique en détail la relation qu'ont les journalistes vis-à-vis du militaire ainsi que le mépris du militaire par rapport au journalisme de guerre : « Savez-vous ce qui préoccupait surtout nos généraux ? C'était le journalisme. Les prévôts avaient la liste des *reporters* inquiétants. Ils s'occupaient, non des Prussiens, mais de Beckmann, oui, vraiment, qui leur était signalé. S'ils avaient dépensé pour éclairer l'armée le quart du zèle qu'ils ont mis à se garer de la presse, Wissembourg et Forbach seraient de noms de victoires. Et supposez-nous libres ? Ce que nous savions, ce que nous voyions, ce qui nous inquiétait, ce qui nous affligeait, nous le disions, nous l'écrivions, nous l'imprimions. La lumière se faisait. On

prenait beaucoup de précautions. On savait où l'on allait. Non. Rien. Le silence. Défense de dévoiler le *plan* français, défense de parler des mouvements de troupes. » (Claretie, 1871 : 251-252)

Les journalistes se considèrent délaissés par le commandement militaire et doivent donc s'appuyer sur leurs observations et des ruses pour compenser le manque d'information du côté militaire qu'ils dénoncent régulièrement.

### **Écrire malgré tout - quand les moyens de communication font défaut**

Les transports et les moyens de communications sont régulièrement sujets des reportages de guerre, en particulier lorsqu'ils ne fonctionnent plus. Les journalistes éprouvent le besoin de justifier pourquoi une certaine information n'est pas parvenue à la rédaction, pourquoi une lettre arrive avec retard. Le journaliste explique aux lecteurs « les conditions matérielles qui ont présidé à la naissance de son texte », car « rien n'est plus journalistique finalement, que de placer sous les yeux de ses lecteurs des éléments relevant de la fabrique du journal. » (Lévrier & Wrona, 2013 : 8) Dans ce qui suit, nous revenons sur certaines conditions techniques du journalisme, le chemin de fer, la poste et le télégraphe. Les reporters rencontrent avec chacun d'entre eux des difficultés et trouvent des astuces pour surmonter les obstacles. Par leur évocation, ils montrent aux lecteurs les coulisses du reportage et la fabrication du texte.

Alfred d'Aunay décrit les problèmes qu'il rencontre à la fin du mois d'août avec le chemin de fer. « Rien de plus agréable que le voyage de Reims à Reims. En deux heures, nous avons eu trois ou quatre alertes et un déraillement, précédé d'un coup de tampon si vigoureux, que deux wagons sont montés l'un sur l'autre, d'une façon si parfaite, qu'on les a conduits en gare sans les déplacer. » (*Le Figaro*, 28 août 1870). À une autre occasion quelques jours plus tôt, il décrit le trajet qu'il doit prendre quand le déplacement en train n'est pas possible : « Le chemin de fer ne marche plus. Ma carriole me conduit, à un gigantesque convoi de six cents voitures et de deux mille bœufs, jusqu'à Clermont-en-Argonne, poste avancé de ce merveilleux défilé que Dumouriez appelait, en 1792, les Thermopyles de la France. » (*Le Figaro*, 24 août 1870)

Ces extraits montrent dans quelle mesure le chemin de fer joue un rôle crucial dans le travail journalistique. Les Prussiens, conscients du caractère stratégique des chemins de fer, s'attachent à couper les communications ferroviaires, ce qui est largement couvert par les reportages : « Il est vrai que les chemins de fer ne fonctionnent plus du tout de ce côté.

[...] Les Prussiens ne s'occupent que de couper les communications de ce côté. Ils enlèvent les rails, abattent les poteaux télégraphiques, et envahissent les stations. » (*Le Figaro*, 17 août 1870)

Les journalistes doivent également respecter les délais de la poste. Régulièrement, les journalistes sont contraints de terminer leurs articles pour garantir que la lettre parte le jour même et ils mentionnent l'urgence dans leurs textes : « Je voudrais pouvoir vous donner le nom de cet homme de cœur et d'énergie, mais le courrier part. A demain. » (*Le Figaro*, 4 août 1870) Ou encore : « Un coup d'œil sur ce spectacle, et je reviens vers Forbach pour vous jeter ces notes à la poste. » (*Le Figaro*, 5 août 1870)

Étant donné que les journalistes sont dépendants de la poste, ils cherchent à s'adapter aux dysfonctionnements de la poste pendant la guerre et ils intègrent leurs astuces et solutions à la narration : « Cette lettre vous parviendra grâce à une personne qui part à l'instant avec un convoi de blessés et de malades, et qui veut bien se charger de la jeter à la poste à Laon, où, je l'espère, la poste pour Paris fonctionne encore. » (*Journal des débats*, 27 août 1870)

Soumis aux aléas des perturbations postales, les reporters justifient les retards de leurs correspondances : « Je vous ai écrit hier une longue lettre qui est restée à Sainte-Menehould, les communications étant coupées, résumant mes notes de plusieurs jours pendant lesquels j'ai vécu à Etain au milieu des Prussiens. » (*Le Figaro*, 27 août 1870) Cette pratique résulte même dans des publications multiples de certaines correspondances.

Le télégraphe joue également un rôle considérable dans la promotion des récits de guerre, et ceux qui n'y ont pas accès sont devancés par la concurrence. La guerre de Crimée est l'évènement déclencheur du succès de la télégraphie privée, dont les agences d'information surent tirer grand profit : Havas, par exemple, est le premier qui rapporte grâce à la télégraphie l'ouverture des combats en Crimée en 1854. Cette guerre montre en même temps la fragilité du réseau international et l'exactitude parfois douteuse des nouvelles de l'étranger. L'exemple le plus fameux reste la nouvelle de la chute de Sébastopol, qui est abondamment relayée en Europe, alors que Sébastopol ne sera vaincu que onze mois plus tard. En 1870, ces pratiques traditionnelles sont supplantées par les nouveaux moyens de communication, le télégraphe notamment (Thérenty, 2007 : 296) qui condense « toutes les hantises du reporter », une écriture « plus industrielle qu'artisanale ou artiste, plus rapide que réfléchie, au service d'un lecteur d'autant plus présent qu'il est loin de la scène des opérations. » (Thérenty, 2007 : 306).

Malgré la relation ambivalente des reporters vis-à-vis du télégraphe, la communication télégraphique fait partie du travail journalistique et elle est à ce titre régulièrement représentée de manière directe ou indirecte dans les textes (« [...] pays absolument dépourvus de télégraphes, ce qui fait qu'on n'en a pas de nouvelles. », *Le Figaro* 24 août 1870). La documentation exacte du lieu et du temps sous forme d'un fil d'actualité permet, par exemple, de situer chaque énoncé de manière précise et de souligner une accélération des événements : « Midi trente minutes. La canonnade continue 22 coups par minute [...] Midi quarante-cinq minutes. Même canonnade ; 21 coups par minute. » (*Journal des débats*, 4 août 1870) D'autant plus que le télégraphe semble être plus fiable que le train et la poste : « Gare de Reims, 24 août 1870, trois heures de l'après-midi. En attendant que les Prussiens arrivent ici, comme ils sont venus à Châlons et à Mourmelon, je vous envoie quelques notes rapides. Il n'y a plus entre nous ni chemin de fer ni poste. » (*Le Figaro*, 27 août 1870)

La précision et la fiabilité du télégraphe provoquent également une attente de la part des rédactions qui demandent à être en permanence au courant de ce qui se passe. Alexandre Duvernois, secrétaire de la rédaction du *Figaro*, par exemple, réclame des nouvelles régulières transmises par le télégraphe : « Il y a plus : quand il n'y a rien à dire, le télégraphe ne doit pas rester silencieux : on ne sait ni ce qui se cache derrière le silence, ni à quoi l'attribuer. Quand il n'y a rien, le télégraphe doit dire qu'il N'Y A RIEN, et cela D'HEURE EN D'HEURE » (*Le Figaro*, 7 août 1870)

Les reporters dépendent du télégraphe de sorte qu'ils mentionnent un dysfonctionnement dans leurs récits (« Or, précisément nous apprenons que les Prussiens ont coupé le télégraphe à Etain [...] », *Le Figaro*, 22 août 1870) pour expliquer ou laisser entendre les (futurs) difficultés de communication. En évoquant régulièrement les moyens de communication, les journalistes font comprendre aux lecteurs leurs conditions de travail et les solutions qu'ils inventent pour poursuivre leurs missions. Les difficultés et obstacles au niveau de la politique, du militaire et de la technique sont partie intégrante du métier de reporter de guerre en 1870. Les journalistes réagissent par une inventivité qui leur permet de poursuivre leur travail, tout en intégrant un métadiscours sur les enjeux et solutions dans leurs textes qui – finalement – devient constitutif du reportage de guerre de 1870.

Dans une période de développement des techniques de communication, comme le télégraphe devenu synonyme d'informations « vraies » et « objectives », les reporters de guerre trouvent leur légitimité au sein de la presse, entre autres, par une posture très personnelle, intime et émotionnelle.

---

## LES « JE-NOUS » DU REPORTER : FIGURES COLLECTIVES ET GLISSEMENTS IDENTITAIRES

---

Le récit des différentes impossibilités ou difficultés à communiquer fait émerger un « je » du reporter de guerre qui va également se révéler dans son articulation, au sein même des articles d'information, à différentes identités collectives. Ainsi les récits de la guerre permettent-ils de saisir l'affirmation d'une subjectivité journalistique à travers la mobilisation récurrente de deux types de figures métonymiques ou « je-nous »<sup>4</sup> : celle du « reporter-soldat » et celle du « journaliste patriote ».

Ces « je-nous », dépassant les seuls contours du reporter ou même de l'activité journalistique à proprement parler, ont en commun de mettre en lumière un rapport émotionnel au terrain de guerre et font apparaître le journalisme, dans cette forme du proto-reportage, comme un « ressenti » montré et assumé (Le Cam & Ruellan, 2017). Ces deux figures sont ici abordées l'une après l'autre pour la clarté de l'analyse mais elles peuvent tout à fait se superposer au sein d'un même article, de même qu'elles peuvent cohabiter avec le « je » affirmé du journaliste, évoqué en première partie.

### « Nous, soldats » : le proto *embedded journalism*

Aux descriptions des batailles et des avancées de la guerre viennent s'ajouter des commentaires méta-discursifs sur les conditions de vie sur le terrain. Y apparaît à la fois la proximité vécue avec les populations armées et une proximité que l'on pourrait qualifier de « désirée » ou « imaginée ». Le proto-reportage de guerre se dessine ainsi comme le lieu d'écriture d'une figure journalistique que l'on pourrait dire, de façon anachronique, *embedded*.

Embarqué, le journaliste l'est tout d'abord de son propre chef, par son désir de participer, même partiellement, à l'action. Ainsi, l'article d'Alfred d'Aunay fait état d'une frustration certaine : « Pour nous, spectateurs impuissants, la situation n'est plus tenable. Avec un de mes bons amis, Amédée Lefauve, et notre dessinateur Houssot, je monte rapidement en voiture. Notre intention est de gagner Morsbach, petit village situé entre Forbach et Berlebach, sur la hauteur et dans les bois. Là, pensons-nous, nous pouvons attendre les événements. » (*Le Figaro*, 9 août 1870) Cette frustration, ressentie quand la recherche de « l'intensité » et de « l'hypervie » (Le Cam & Ruellan, 2017 : 124) ne peut aboutir pleinement, se transforme en revanche en jubilation lorsqu'elle est comblée. « Partout, de tous les points, on marche en avant, et ma joie est indescriptible d'avoir pris le bon chemin », écrit Georges Ebstein dans *La Liberté* du

8 août. Il y a bien un regret dans ma joie : « pendant que nous attendons quelque grand coup dans ces parages, le maréchal Mac-Mahon pourrait bien pousser une pointe sur le grand-duché de Bade. Somme toute, la besogne sera partagée et nous verrons de grandes choses. » (*La Liberté*, 8 août 1870)

Embarqué, le journaliste l'est également lorsqu'il se trouve logé à la même enseigne que les soldats et le fait savoir. « Vous me permettrez désormais d'adopter ce titre pour mes lettres écrites non plus dans une ville, au quartier-général, mais au camp avec un sac de soldat pour siéger et mes genoux pour table, au milieu de l'agitation incessante d'un régiment en marche vers la frontière », expose encore Georges Ebstein à l'amorce de la première de ses « Chroniques de la guerre », parue dans *La Liberté* le 8 août.

Enfin, et non des moindres, le journaliste donne à lire qu'il partage avec le soldat une condition risquée. Être reporter de guerre revient ainsi, sous la plume des différents correspondants, à prendre le risque assumé d'être enlevé, fait prisonnier et même tué, que ce soit intentionnellement ou parce qu'on est pris dans le feu. Le récit global de la guerre, composé de la collection des articles quotidiens et singuliers, est donc également constitué par ces bribes de narration dans lesquelles est mentionné le danger encouru par les journalistes. Ce danger peut prendre la forme de la simple évocation : « Je vous le disais dans ma dépêche de ce matin », écrit par exemple Charles Diguët dans *Le Gaulois* du 10 août, « les communications sont interrompues, on parle de reporters faits prisonniers. Deux, m'assure-t-on, ont disparu. » Il peut également donner lieu à de véritables micro-récits aux allures de double « morceau de bravoure », stylistique et actanciel. C'est le cas d'un épisode qui devient véritable séquence dans la séquence guerrière dans la mesure où il sera non seulement relaté par les protagonistes de l'événement mais aussi par leurs confrères : l'enlèvement, par les Prussiens, de deux journalistes français, Henri Chabrilat du *Figaro* et Emile Cardon du *Gaulois*. Tous deux, une fois libérés, en feront la narration dans les colonnes de leurs journaux respectifs. Ainsi peut-on lire le récit suivant, sous la plume d'Emile Cardon, dans *Le Gaulois* du 13 août :

« Nous entendîmes des éclats de voix, mais nous ne pouvions entendre ce qu'on disait. En ce moment, nous eûmes un serrement de cœur et nous nous regardâmes avec Chabrilat. – Ils vont tuer tout le monde, me dit-il. – A la grâce de Dieu ; répondis-je. Et nous reprîmes notre calme, pensant à ceux que nous allions laisser derrière nous, mais ayant fait abnégation d'une vie qu'il était matériellement impossible de défendre. [...]

Ich bin redactor of zeitung von Frankreich, s'écria Chabrilat, meurtri et assommé comme moi.

Nous ne sommes pas soldats, essayai-je de dire.

Les cris des soldats couvraient nos voix, et pour nous faire taire, les coups au visage, sur la bouche, tombaient sur nous.

[...]

Nous nous arrê tâmes et sans savoir si nous serions compris nous criâmes :

Nous sommes des journalistes français, nous laisserez-vous fusiller ?

Sur un signe, on nous fit arrêter, et le chef demanda quelques renseignements en allemand. A la réponse qu'on lui fit, son visage devint sévère.

On vous accuse d'avoir tiré sur des blessés.

C'est une infamie contre laquelle nous protestons.

Du reste, nous n'avions pas d'armes. Nous sommes journalistes appartenant au Gaulois et au Figaro, nous faisons métier de journaliste, et non métier de soldat. » (*Le Gaulois*, 13 août 1870)

Si les journalistes se défendent à hauts cris, dans cette séquence, de n'être pas soldats, leurs écrits tendent régulièrement à faire se confondre les identités, par le jeu des pronoms personnels qui entretient une forme référentielle floue. On peut en effet observer plusieurs glissements, du « je » du journaliste, à un « nous » qui conduit à saisir journaliste et soldats comme faisant partie d'un seul et même collectif. Ainsi peut-on lire dans *Le Gaulois* du 2 août le récit suivant, écrit par Paul de Katow : « Tout à coup le tonnerre éclata avec de formidables roulements, les éclairs sillonnèrent le ciel d'un horizon à l'autre, et la pluie tomba avec une telle violence qu'en moins de cinq minutes les chemins et les sentiers furent changés en torrents [...]. Inutile de vous dire que, quoique abrités sous les arbres, nous fûmes tous trempés jusqu'aux os » (*Le Gaulois*, 2 août 1870). Ici, le « nous » rassemble d'autant plus journaliste et soldats qu'il s'oppose au « vous », adressé au directeur de la rédaction mais aussi aux lecteurs, qui ont en commun de se trouver, eux, à distance du terrain vécu et raconté.

On observe également un autre type de glissement, vers un « on » aux contours encore plus flous. C'est

par exemple le cas dans l'un des articles signé Georges Ebstein et paru dans *La Liberté* le 5 septembre, sous le titre générique « Champs de bataille » : « L'infanterie de marine se distingua par d'admirables feux de peloton et de bataillon. Leurs chassepots tiraient avec une précision, une rapidité et une régularité qui tiennent du prodige. On n'entendait qu'un seul son pour le feu d'un bataillon. Pendant ces heures de lutte, on perd le sentiment des choses et de la vie réelle, et on prend plaisir à voir ces abominables destructions d'hommes ; on s'avance pour voir mieux, voir de plus près, et soi-même on court le risque de recevoir la balle ennemie, nous ne tardons pas à nous en apercevoir » (*La Liberté*, 5 septembre 1870).

Difficile d'arrêter avec certitude à qui renvoient les différents emplois du pronom « on » mobilisés dans ce paragraphe. Au strict narrateur ? Aux soldats ? Aux soldats et aux journalistes ? Ou bien, encore, à l'ensemble constitué, de façon imaginée, par les acteurs et les lecteurs de la séquence ? Il semble qu'on ait affaire ici, à un cas d'« angélisme narratif », défini comme suit par Dominique Maingueneau : « L'angélisme narratif implique un plan énonciatif d'un type très singulier, qui ne serait rapportable à aucune instance, mais qui serait plutôt une zone mouvante où diverses instances, passant l'une dans l'autre perdent leurs contours. » (Maingueneau, 2000 : 80). Dans ce cas, le « on » est à considérer comme un « pronom-frontière », au sein duquel peuvent se retrouver journaliste(s), soldats et, au-delà, tout citoyen français lecteur du journal.

#### « Nous, Français » : le patriotisme au cœur du reportage de guerre

Dans son ouvrage sur la poétique du reportage, Mélodie Simard-Houde déploie une analyse du « mode axiologique » qu'elle définit comme suit : « (il) concerne les valeurs qui informent le point de vue du reporter sur un sujet donné, orientent son reportage, lui confèrent une visée particulière » (Simard-Houde, 2017 : 196). Les articles couvrant la guerre franco-prussienne ne font pas exception à l'usage de ce « mode axiologique » ; en revanche, l'engagement des journalistes qu'ils donnent à lire n'est pas social mais véritablement patriotique. S'y déploie en effet une rhétorique du « pour » (Le Cam & Ruellan, 2017 : 179), dans laquelle l'engagement au travail et sur le terrain vient appuyer l'action militaire d'une patrie que l'on souhaite, de toute sa plume, victorieuse.

Cette rhétorique patriotique passe, de nouveau, par le jeu des pronoms personnels. Tandis que le « nous-soldat » éloigne le journaliste de sa rédaction et de ses lecteurs, un second usage de ce pronom vient les rapprocher : le « nous » qui joint le journaliste et l'ensemble de la communauté française en un même collectif national, rassemblé face au danger et dans

le désir de victoire. Ces deux usages du « nous » ne sont pas contradictoires, ils cohabitent et l'on peut même considérer que l'un permet l'autre : le « nous soldat » assurant « l'être là » sur le terrain, le « nous, Français » peut se déployer légitimement, garanti par le premier. Comme l'énoncent Roselyne Ringoot et Yvon Rochard, « l'écriture construit un «avoir été là» du journaliste qui agit comme pivot d'identification » (Ringoot & Rochard, 2005).

Le collectif national se dessine pour bonne part à travers l'emploi démultiplié du pronom possessif : « Nous ne connaissons pas le chiffre de nos morts et de nos blessés, mais il est certain qu'il est de beaucoup inférieur à celui des pertes de l'ennemi », affirme par exemple le correspondant du *Journal des débats* dans l'édition du 19 août. C'est précisément l'évocation de l'ennemi prussien qui assure également la perception d'un « nous » national, affirmé par le face-à-face répété avec cette figure du « eux ». On peut lire les mots suivants dans *Le Petit Journal* du 5 août, au sujet du « combat de Sarrebrück » : « Les Prussiens sont hors de la ville. Leurs uniformes sombres se détachent sur le gris du ciel. L'ennemi nous observe. Et comme honteux du petit nombre de ses vainqueurs, il se rallie enfin. » (*Le Petit Journal*, 5 août 1870)

Enfin, le « nous, Français » apparaît de façon plus aigüe encore, lorsque le journaliste relate un moment présenté comme glorieux pour la patrie. Ainsi de Georges Ebsstein qui s'exclame par écrit le 3 septembre 1870 : « Aujourd'hui on peut parler, parler haut ; nous sommes vainqueurs ! Avec quelle joie j'écris ce mot, et comme je voudrais transmettre dans ma lettre l'allégresse qui est dans mon cœur. Victoire ! Victoire ! » (*La Liberté*, 3 septembre 1870)

Ces propos traduisent un deuxième type de procédés par lesquels transparait le sentiment patriotique du journaliste : un recours répété à l'hyperbolisation patriote qui vient nourrir un lyrisme bien souvent grandiloquent. Celui-ci transmet aux lecteurs l'émotion du journaliste « devant le spectacle, leur proposant de fait un mode défini d'engagement émotionnel, langagier et conatif » (Simard-Houde, 2017 : 196). En témoigne le récit suivant, publié dans *Le Journal des débats* et dont le patriotisme est souligné et salué par *Le Petit Journal* qui le reproduit le 15 août en l'accompagnant de cette présentation : « *Le Journal des Débats* a la même opinion qu'il exprime en termes excellents et dans un langage véritablement patriotique ».

« L'instant suprême approche, et c'est sans pâlir que chacun ici l'envisage, car en voyant la mâle allure de notre admirable armée, personne ne doute du triomphe final. Le maréchal Bazaine, en qui on a une confiance entière, prend ses dispositions avec un sang-froid remarquable et appelle à lui régiments sur régi-

ments. Il en arrive de toutes parts : du nord, de l'ouest, du centre, du midi, de l'Afrique ! Trois régiments de chasseurs à cheval, venant d'Alger, sont entrés à Metz hier et campent à cette heure à cinq cent mètres de la porte des Allemands. Ce soir, nous aurons de cent quarante à cent cinquante mille hommes massés entre Courcelles, Pange et Foulquemont. Jusqu'à présent nos braves troupes se sont battues un contre cinq, un contre dix. Elles se battront cette fois un contre deux, et la partie sera égale, car leur héroïsme ne veut pas de périls ordinaires. »

Figures de l'énumération, de l'accumulation, de l'hyperbole et de l'hypotypose se rejoignent ici pour composer un tableau, autre figure de style correspondant, elle, aux « descriptions vives et animées, de passions, d'actions, d'événements, ou de phénomènes physiques ou moraux » (Fontanier, 1977 : 431). Le travail du style, par lequel on retrouve trace de la « matrice littéraire » du journalisme (Thérenty, 2007), participe ainsi pleinement à la construction du sentiment patriotique qui va lier le journaliste à l'ensemble de ses concitoyens. Ce type de pratiques narratives rapproche également les récits d'actualité de l'*ekphrasis*, cette « description entendue comme un exercice littéraire et poétique de haute volée » (Marin, 1993 : 90). Ainsi, dans *Le Petit Journal* toujours, le 2 août 1870 :

« Vous dirais-je que j'ai vu couler des larmes et que ce spectacle, dont ma plume est impuissante à vous dépeindre le prestige, restera dans mes souvenirs comme une des plus belles pages de mon existence ? Pour ajouter à la splendeur auguste de cette scène et lui laisser son caractère de solennité sérieuse, le ciel, clair jusque là, s'assombrit et le tonnerre se mit à gronder. Une atmosphère chargée d'électricité et d'enthousiasme enflammait les âmes ; il me semblait revenir en arrière dans le passé et assister à l'un de ces départs célèbres de la Grande-Armée au moment où elle allait accomplir quelque nouveau haut fait et ajouter une nouvelle page à la glorieuse épopée napoléonienne. »

Cet exemple témoigne du pouvoir de l'*ekphrasis* de se mettre « au service d'une auto-mimésis » (Hamon, 2001 : 88). Ici, le journaliste se donne à voir en chroniqueur de l'histoire de France, en remontant son cours à rebours jusqu'au début du XIX<sup>ème</sup> siècle. La mobilisation des événements glorieux du passé sert ainsi, aussi, la construction et la légitimation du sentiment patriotique manifesté par les journalistes. Loin de s'arrêter à la couverture des événements contemporains, ce sentiment se trouve donc au contraire renforcé par l'extension de l'héroïsation présentée, vers le passé comme vers le futur. « J'aurais voulu vous raconter tous les traits d'héroïsme que l'histoire aura à enregistrer ; mais il m'était impossible, à moi tout seul, d'être partout et de tout recueillir ! », écrit ainsi H. Nazet dans *Le Gaulois* du 21 août.

On retrouve là une manifestation de « l'historicité décrétée d'avance », laquelle « anticipe le regard des générations futures tournées vers un passé qui est notre présent » (Arquembourg, 2003 : 26). Dans cette dynamique narrative étendue, le journaliste/reporter apparaît comme celui à qui il peut revenir de fixer la mémoire glorieuse de la nation, en affirmant d'avance l'historicité d'événements présents. Ce faisant, le reporter s'affirme comme futur historiographe de la nation. En effet, certains n'attendent pas de voir la guerre s'achever pour se projeter dans ce type d'exercice d'écriture. « Nous nous réservons, après la guerre, de faire d'étranges révélations sur des faits que nous avons été à même d'étudier de très près », annonce ainsi Paul de Katow dans *Le Gaulois* du 25 août. Le journaliste anticipe ici sa participation à la construction de l'Histoire en fournissant un deuxième récit à venir, mu par le sentiment d'un « devoir de témoignage » qui se double d'un « devoir de mémoire », « informé par la distance temporelle qui s'est immiscée entre le je-mémorialiste et le je-témoin dont le premier se remémore l'expérience » (Simard-Houde, 2017 : 524).

C'est donc par ce dernier degré d'anticipation que se dessine pleinement l'intégration du proto-reporter de guerre au collectif national. Le reportage de guerre apparaît non seulement comme lieu d'une écriture de l'Histoire nationale : il figure aussi le reporter en mémorialiste privilégié de celle-ci.

---

## CONCLUSION

---

L'adoption, dans cette recherche, de la double perspective représentationnelle proposée par Louis Marin a permis d'identifier, au départ des récits du conflit franco-prussien de 1870, « l'effet de sujet » que produit cet effet d'objet-guerre.

L'« effet de sujet », qui dessine les contours d'un proto-reporter de guerre, peut être rapproché des réflexions avancées par Philippe Hamon autour de « l'effet personnage », à savoir que : « Le personnage, «l'effet-personnage» dans le texte, n'est, d'abord, que la prise en considération, par le lecteur, du jeu textuel de ces marques, de leur importance qualitative et quantitative, de leur mode de distribution, de la concordance et discordance relative qui existe, dans un même texte, entre marques stables (le nom, le prénom) et marques instables à transformations possibles (qualifications, actions) ». « L'ensemble de ces marques, que nous appellerons "l'étiquette" du personnage, constitue et construit le personnage » (Hamon, 1983 : 20).

L'analyse des différents articles couvrant la guerre de 1870 a bien permis de saisir, à travers l'entrée par le méta-discours, « l'étiquette » de ce personnage mé-

diatique qu'est en train de devenir le correspondant de guerre, pour ne pas encore l'appeler « reporter ».

Cette étiquette s'impose à travers le récit des difficultés diverses rencontrées sur le terrain et des aléas du métier, comme à travers ces « marques instables » que sont les différentes figures collectives auxquelles le journaliste tend à se rattacher, de la profession dans son ensemble à la nation en passant par la condition de soldat, celle-ci marquant bien la spécificité de ce reportage de guerre encore en construction.

Le passage par la notion d'« étiquette » permet également d'appréhender l'affirmation d'un *ethos* singulier, qui serait propre au reporter de guerre, et avec lui, dans la perspective énonciative adoptée par Ringoot et Rochard à la suite des travaux de Dominique Maingueneau, l'affirmation, aussi, d'un genre lié à cet *ethos* (Ringoot & Rochard, 2005).

Dans leur recherche sur les genres journalistiques, tous deux écrivent ainsi que « considérés comme processus d'engendrement du discours, les genres journalistiques peuvent s'appréhender en fonction de l'*ethos* » (Ringoot & Rochard, 2005). Ils citent également Maingueneau lorsqu'il affirme que « chaque genre de discours comporte une distribution préétablie des rôles qui détermine en partie l'image de soi du locuteur » (Ringoot & Rochard, 2005). Dans le cas du proto-reportage de guerre, on peut renverser la logique en ce sens : l'image de soi du locuteur détermine un genre de discours. Dans une perspective généalogique longue, on pourrait ainsi considérer que c'est l'affirmation progressive de cet *ethos*, tel qu'on a pu l'analyser ici mais, plus largement de guerre en guerre, qui va, petit à petit, permettre la constitution d'un genre identifiable comme « reportage (de guerre) ».

En effet, le reportage, comme pratique d'écriture, semble encore bien flou en 1870. Il peine à entrer dans la catégorisation proposée par Ringoot et Rochard, applicable, elle, aux genres tels qu'ils sont identifiables depuis le XX<sup>ème</sup> siècle comme moteurs et organisateurs de l'écriture journalistique. En revanche, on peut suggérer que la pratique de la correspondance en terrain conflictuel a pu favoriser, tout en les mêlant alors, les aspects corporalisant et caractérisant de cette écriture, à savoir « l'avoir-été-là », sur le terrain, et « l'être-là », dans le discours cette fois. Le rapport aux difficultés, les émotions exprimées, plaident en faveur du premier, l'adoption d'un « on » clinique et l'encouragement du sentiment patriotique en faveur du second.

C'est précisément l'importance de ce point qu'a permis de révéler l'analyse ici menée : loin de revendiquer l'objectivité qui fait aujourd'hui pleinement partie des mythologies constitutives du journalisme,

le proto-reporter de guerre assume et revendique pleinement une subjectivité nourrie par l'attachement à sa patrie. De ce fait, on peut envisager le reportage de guerre, tel qu'il s'affirme en balbutiant dans ce dernier quart du XIX<sup>ème</sup> siècle, sous l'angle de sa participation à la constitution d'un « imaginaire » et d'une « communauté » nationaux, tels que théorisés par Benedict Anderson. La Nation, écrit-il, « est imaginée comme une communauté parce que, indépendamment des inégalités et de l'exploitation qui peuvent y régner, la nation est toujours conçue comme une camaraderie profonde, horizontale. En définitive, c'est cette fraternité qui, depuis deux siècles, a fait que tant de millions de gens ont été disposés, non pas tant à tuer, mais à mourir pour des produits. » (Anderson, 2002 : 21)

Les récits médiatiques de la guerre sont constitués et constitutifs de « l'imagination nationale à l'œuvre » (Anderson, 2002 : 41) chez le journaliste, on l'a vu. En ce sens, ils participent à nourrir le sentiment de camaraderie nationale, et, ce faisant, participent aussi à fixer une figure paradigmatique de l'ennemi : la Prusse ou le Prussien. Ici apparaît un second « effet-personnage » à partir duquel on peut envisager la contribution du

journalisme, à travers le proto-reportage de guerre, notamment, à ce que Benedict Anderson appelle la « biographie des nations » (Anderson, 2002 : 201) sur la base d'un antagonisme durable entre la France et son voisin germanique. En suivant cette piste, une comparaison avec la pratique du reportage de guerre, telle qu'elle se dessine dans les périodiques de l'autre côté du Rhin pourrait venir compléter l'analyse, dans une perspective transnationale.

---

*Soumis le 24-11-2020*  
*Accepté le 01-10-2021*

## NOTES

<sup>1</sup> Cependant, ce format d'écriture journalistique étant alors encore en pleine évolution, et loin d'être fixé à cette date, la terminologie de « proto-reportage » de guerre sera privilégiée au long de cet article.

<sup>2</sup> Alain Vaillant, Marie-Ève Thérénty, 1836 : l'an 1 de l'ère médiatique. Étude littéraire et historique du journal La Presse d'Emile de Girardin, Nouveau Monde, 2001.

<sup>3</sup> Émile Ollivier, « La Guerre de 1870 », Revue des Deux Mondes, 5<sup>e</sup> période, 1910, p. 504.

<sup>4</sup> Cette formule est empruntée par Adeline Wrona à Norbert Elias qui l'emploie pour tenter de résoudre « le rapport de la multitude à l'être humain » et de « l'être humain pris isolément à cette multitude d'êtres humains que nous appelons la société » (Wrona, 2010 : 21).

## BIBLIOGRAPHIE

---

- Anderson, B., 2002, *L'Imaginaire national*. Paris : La Découverte.
- Arquembourg, J., 2003, *Le Temps des événements médiatiques*. Bruxelles : Éditions de Boeck.
- Claretie, J., 1871, *La France envahie (Juillet à septembre 1870). Forbach et Sedan*. Paris : Georges Barbar.
- Fontanier, P., 1977, *Les Figures du discours*. Paris : Flammarion.
- Juneau, V., 2011, *Poétique et fictionnalisation du reportage de guerre sous le Second Empire*. Mémoire de master, Université Laval, Québec.
- Juneau, V., 2016, « Des «hommes de plumes» parmi les «hommes d'épée» : sociabilités journalistiques et reportages de guerre en France entre 1866 et 1877 », *Sur le journalisme, About journalism, Sobre jornalismo [en ligne]*, vol. 15, n° 1, pp. 100-111.
- Hamon, P., 1983, *Le Personnel du roman. Le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Émile Zola*. Paris : Droz.
- Le Cam, F. & Ruellan D., 2017, *Émotions de journalistes*. Grenoble : PUG.
- Lévrier, A. & Wrona, A. (éds.), 2013, *Matière et esprit du journal. Du Mercure galant à Twitter*. Paris : PU Paris-Sorbonne.
- Maingueneau, D., 2000, « Instances frontières et angélisme narratif », *Langue française*, n°128, pp. 74-95.
- Marin, L., 1993, *Du pouvoir de l'image*. Paris : Seuil.
- Marin, L., 1994, *De la représentation*. Paris : Seuil.
- Matin, M., 2005, *Les grands reporters. Les débuts du journalisme moderne*. Paris : Éditions Audibert.
- Pinson, G., 2013, *L'imaginaire médiatique. Histoire et fiction du journal au XIXe siècle*. Paris : Classiques Garnier.
- Pinson, G. & Thérénty, M.-È., 2010, « L'invention du reportage », *Autour de Vallès. Revue de lectures et d'études vallésiennes*, n° 40, pp. 5-21.
- Ringoot R., & Rochard, Y., 2005, « Normes et usages des genres journalistiques », *Mots*, n° 77, pp. 73-90.
- Simard-Houde, M., 2014, *Le Reporter, médiateur, écrivain et héros. Un répertoire culturel (1870-1939)*. Thèse de doctorat, Université Laval, Université Montpellier 3.
- Simard-Houde, M., 2017, *Le reporter et ses fictions. Poétique historique d'un imaginaire*. Limoges : Pulim.
- Spoll, E.-A., 1873, *Metz 1870. Notes et souvenirs*. Alphonse Lemerre.
- Tétu, J.-F., 2004, « L'émotion dans les médias : dispositifs, formes, figures », *Mots*, n° 75, pp. 9-20.
- Thérénty, M.-E., 2007, *La Littérature au quotidien. Poétiques journalistiques au XIXe siècle*. Paris : Seuil.
- Wrona, A., 2012, *Face au portrait. De Sainte-Beuve à Facebook*. Paris : Hermann.

---

## RÉSUMÉ | ABSTRACT | RESUMO

---

« Aux armes, journaliste ». À la recherche du proto-reportage dans la guerre de 1870

“To arms, journalist”. In search of proto-reportage in the 1870 war.

« Às armas, jornalista ». Em busca do proto-reportagem na guerra de 1870

**Fr.** En 1870, lorsqu'éclate la guerre entre la France et la Prusse, le reportage de guerre n'existe pas encore sous la forme contemporaine. Les journaux quotidiens couvrent pourtant ce conflit de près, en envoyant des correspondants sur le terrain. Depuis le début de l'ère médiatique<sup>1</sup>, c'est en effet la première guerre sur le sol français. Cet article se focalise sur le récit qui en fait par ces correspondants, français, dans l'optique de chercher à identifier comment s'y forme un « proto-reportage » de guerre. À partir de la perspective représentationnelle formulée par Louis Marin, l'article montre comment les récits de guerre produisent un « effet de sujet-reporter » et comment cette posture spécifique à la guerre contribue à faire évoluer le reportage. Partant du postulat que la guerre constitue un moment d'accélération et de densification de la poétique de ce genre journalistique en construction, l'analyse est centrée sur le méta-discours qui, dans les articles de cinq quotidiens français, *Le Figaro*, *Le journal des débats politiques et littéraires*, *Le Petit Journal*, *La Liberté* et *Le Gaulois*, accompagne la couverture des faits d'armes. Ce méta-discours permet de saisir l'affirmation d'une figure du proto-reporter de guerre, à travers le récit des difficultés à surmonter pour réussir à communiquer l'information au quotidien comme à travers son imbrication dans différentes figures du collectif, de l'armée française à la nation toute entière. Au long de ces deux axes, l'article met en lumière la participation de ce « proto-reportage » de guerre et, à travers lui, de la presse d'information à la structuration d'imaginaires nationaux et à la « biographie des nations », tels que théorisés par Benedict Anderson.

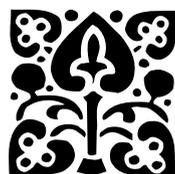
**Mots-clés :** communication, guerre, journalisme, patriotisme, reportage

**En.** When the war between France and Prussia broke out in 1870 the so-called “war reportage” did not exist as it is known today. Yet, the daily newspapers closely followed and covered this conflict, by sending journalists on the battlefield. Since the beginning of the “media era”<sup>2</sup> this was the first war that took place on French soil. This paper focuses on the narrative of the war as it was written by the French journalists in order to identify how this narrative shaped a “proto war reportage”. From a representational perspective, based on the writings of Louis Marin, the article shows how war narratives produced a “subject-reporter effect” and how this war-specific posture contributed to the evolution of the reportage. With the assumption that war acts as an acceleration and densification process in the development of this journalistic genre the analysis focuses on the meta-discourse in five French newspapers (*Le Figaro*, *Le journal des débats politiques et littéraires*, *Le Petit Journal*, *La Liberté* and *Le Gaulois*) that went along with the coverage of military and war. This meta-discourse enables to understand the affirmation of the proto war reporter through the narrative of difficulties regarding the daily communication with the newsrooms as well as its affiliation to several collective imaginaries such as the greatness of the French army or the French nation. Along these two topics the article highlights how this “proto war reportage” and therefore the news press contributes to the construction of national imaginaries and the “biography of nations” as theorized by Benedict Anderson.

**Key-words:** communication, journalism, patriotism, reportage, war

**Pt.** Em 1870, quando explode a guerra entre a França e a Prússia, a reportagem de guerra ainda não existe em sua forma contemporânea. Entretanto, os jornais diários já cobriam de perto o conflito, enviando correspondentes a campo. Desde o início da era midiática, essa foi, de fato, a primeira guerra em solo francês. Este artigo dá foco às narrativas apresentadas por esses correspondentes franceses, no intuito de mostrar como se forma uma «proto-reportagem» de guerra. Com base na perspectiva representacional formulada por Louis Marin, o artigo mostra como as narrativas de guerra produzem um «efeito de sujeito-repórter» e como essa postura específica frente à guerra contribuiu para a evolução da reportagem. Partindo da premissa de que a guerra constitui um momento de aceleração e densificação da poética desse gênero jornalístico em construção, a análise se concentra no meta-discurso que, nas matérias de cinco diários franceses, *Le Figaro*, *Le journal des débats politiques et littéraires*, *Le Petit Journal*, *La Liberté* e *Le Gaulois*, acompanha a cobertura dos conflitos armados. Pela análise desse meta-discurso, identifica-se a afirmação da figura do proto-repórter de guerra, que se manifesta tanto nos relatos das dificuldades enfrentadas para conseguir comunicar diariamente informações, como na relação com diferentes figuras do coletivo, do exército francês e da nação como um todo. Com base nessas duas perspectivas, o artigo destaca a participação dessa «proto-reportagem» de guerra e, por meio dela, da imprensa de notícias na estruturação dos imaginários nacionais e na «biografia das nações», tal como teorizou Benedict Anderson.

**Palavras-chave:** comunicação, guerra, jornalismo, patriotismo, reportagem



# Curdas na Guerra Civil Síria

## Enquadramento midiático sobre a YPJ no Brasil

**LETÍCIA FERREIRA LOPES**

Jornalista  
Universidade Federal de Minas Gerais  
Brasil  
f.lopesleticia@gmail.com

**MAIARA GARCIA ORLANDINI**

Doutoranda em Comunicação Social  
Universidade Federal de Minas Gerais  
Grupo de Pesquisa em Mídia e Esfera Pública  
Instituto da Democracia e da Democratização da  
Comunicação  
orlandini.maia@gmail.com



Guerra Civil que ocorre na Síria ganhou atenção nos últimos anos devido às suas proporções desastrosas. O conflito começou em 2011 quando o presidente da Síria, Bashar al-Assad, respondeu aos protestos da Primavera Árabe de forma violenta, causando revolta na população. As ações agressivas do governo junto às insatisfações populares pautadas durante a Primavera Árabe despertaram o que hoje é a Guerra Civil Síria: um conflito multifacetado, com diversos agentes, diferentes objetivos e atuações. Um dos aspectos que representa bem as nuances desse conflito é o confronto entre o Estado Islâmico do Iraque e da Síria (EI) e a *Yekineyên Parastina Jinê* (YPJ), conhecida como Unidade de Defesa das Mulheres.

O Estado Islâmico do Iraque e da Síria, ou EI, é um grupo sunita criado a partir do braço iraquiano da Al-Qaeda, rede responsável pelos ataques de 11 de setembro de 2001 nos Estados Unidos. A participação do EI na Guerra Civil Síria se deu no final de 2011, aliando-se aos rebeldes que iam contra o governo de Bashar al-Assad e na tentativa do grupo em estabelecer um califado, ou seja, a expansão de um império islâmico global comandado por um líder político religioso chamado califa. O Estado Islâmico é composto por sunitas e regido por princípios *jihadistas* salafistas sob uma ótica *wahhabita* que, em suma, trata-se de uma interpretação específica do Alcorão, o livro sagrado do islamismo.

**Pour citer cet article**

**Référence électronique**

Letícia Ferreira Lopes, Maiara Garcia Orlandini  
« Curdas na Guerra Civil Síria. Enquadramento  
midiático sobre a YPJ no Brasil », *Sur le journalisme,  
About journalism, Sobre jornalismo* [En ligne], Vol 11,  
n°1 - 2022, 15 juin - june 15 - 15 de junho.  
URL : <https://doi.org/110.25200/SLJ.v11.n1.2022.475>

A *Yekineyen Parastina Jinê* (YPJ), também conhecida como Unidade de Defesa das Mulheres, é uma organização militar composta apenas por mulheres curdas com foco em defesa de ataques do governo sírio e do Estado Islâmico. O grupo busca empoderar mulheres, defendendo a igualdade de gênero, especialmente no que diz respeito à elaboração e execução de tarefas militares. As ações destas integrantes na linha de frente ganharam destaque na mídia nacional e internacional. Ademais, com o desenvolvimento e crescimento dos movimentos feministas nas últimas décadas, a posição da mulher está sendo cada vez mais reconhecida nas sociedades atuais. Entretanto, os veículos de comunicação brasileiros muitas vezes não acompanham a evolução do protagonismo feminino e, por consequência, representam as mulheres em seus produtos de forma machista.

Levando em conta as ações inovadoras da YPJ na Guerra Civil Síria junto à problemática dos produtos de mídia ainda presentes no nosso país, este trabalho procurou responder qual o foco das coberturas jornalísticas nacionais sobre as combatentes da YPJ. Para tal, analisamos 70 matérias jornalísticas online com esta temática, considerando as manchetes, o conteúdo imagético e o texto jornalístico. Perguntamos se esses conteúdos cumpriram papel informativo sobre o grupo e se deram visibilidade às causas da YPJ, ou ainda denotam caráter limitante e pouco agregador à causa.

Ao fim da análise, os achados apontam que as matérias sobre a atuação da YPJ na Guerra Civil Síria são (i) marcadas por abordagens ligadas às questões bélicas sem aspectos diplomáticos e pela (ii) falta do protagonismo feminino nos enquadramentos midiáticos.

### TERRITÓRIO AUSENTE, GUERRA PRESENTE: A SITUAÇÃO GEOPOLÍTICA DA YPJ NA SÍRIA

Antes de entender a situação das mulheres curdas e a cobertura jornalística nacional sobre estas, é necessário contextualizar os principais pontos da Guerra Civil Síria e como o povo curdo se encaixa nesta temática.

Embora tenha ocupado um grande espaço na mídia com a crise humanitária dos refugiados nos anos de 2016 e 2017, a Guerra Civil Síria começou após uma onda de protestos pró-democracia em janeiro de 2011, na cidade de Deera, na fronteira com a Jordânia. As manifestações, motivadas pelo advento da Primavera Árabe, demonstravam a insatisfação do povo perante o desemprego, corrupção e falta de liberdade política durante o governo de Bashar al-Assad, atual presidente da Síria que está no poder desde 2000, que também é filho do ex-presidente Hafez al-Assad, o qual governou

o país por quase 30 anos. Nesse contexto da Primavera Árabe, o governo Assad utilizou as Forças Armadas para prender e torturar um grupo de estudantes que protestavam nas ruas.

Diante disso, a população da Síria se revoltou e, além dos pontos evidenciados durante a Primavera Árabe, o povo também passou a protestar a favor da deposição de Bashar al-Assad. O presidente respondeu ordenando às autoridades policiais a disparar tiros de armas de fogo contra a população. A partir daí, as manifestações adquiriram caráter violento contra o governo de Bashar al-Assad, dando origem a Guerra Civil Síria que afetou milhares de pessoas, inclusive a população curda.

Sobre este povo, segundo o livro “A Revolução Ignorada”, escrito pela ativista curda e PhD na Universidade de Cambridge, Dilar Dirik, e pelo antropólogo e professor no Colégio Goldsmith da Universidade de Londres, David Graeber, sabe-se que há em torno de 30 milhões de indivíduos distribuídos majoritariamente pelos territórios da Armênia, do Irã, do Iraque, da Turquia e da Síria. Entretanto, o Curdistão não pode ser encontrado em mapas geopolíticos e ainda carrega o estigma de ser a maior nação sem Estado do mundo. Em virtude disso, o Curdistão não só se consolidou como uma policromia religiosa, étnica e linguística, mas também se manteve submisso aos territórios de maioria árabe. Isto ocasionou na sua divisão em quatro localidades: Curdistão do Norte ou *Bakur*, localizado na Turquia; Curdistão do Sul ou *Bashur*, situado no Iraque; Curdistão Oriental, ou *Rojhilat*, localizado no Irã; e Curdistão Ocidental, ou *Rojava*, situada na Síria (Dirik, Graeber, 2017, p.44), sendo esta última visível conforme a figura 1:

Figura 1 - Mapa que localiza a Rojava



Fonte: A Revolução Ignorada (Dirik, Graeber, 2017, p.13)

Em 1993, aproximadamente 30.000 curdos perderam não só suas propriedades, mas também sua nacionalidade síria, sendo expulsos de seus povoados e enviados para Damasco e Aleppo. Como consequência, os indivíduos curdos passaram a ser lidos como estrangeiros e ocultos, sobretudo, durante o governo dos Assad, que reprimiu

qualquer tipo de manifestação curda, dentre elas, a proibição da língua (Dirik, Graeber, 2017, p.50). Os conflitos geopolíticos vivenciados pelo povo curdo refletiram especialmente nas mulheres que se mobilizaram para ter seus direitos reconhecidos. Por isso, desde os anos 80, existe o movimento pela libertação das mulheres curdas, cuja trajetória foi marcada pela reafirmação feminina em várias esferas da sociedade e permitiu que assuntos de diversas naturezas fossem desenvolvidos por mulheres, como as pautas econômicas, políticas, culturais, ambientais e o conflito armado. Assim, as curdas passaram a ocupar posições antes exclusivamente masculinas (Dirik, Graeber, 2017, p.67).

Nesse aspecto, existe a *Yekineyên Parastina Jinê* (Unidade de Defesa das Mulheres - YPJ), grupo composto exclusivamente por mulheres que se destacou na mídia devido ao seu protagonismo no enfrentamento armado contra o Estado Islâmico. O seu diferencial está na busca em empoderar mulheres e defender a igualdade de gênero, especialmente no que tange à elaboração e execução de tarefas militares

Criada em 2013 e regida por princípios democráticos, a YPJ faz parte da *Yekineyên Parastina Gel* (YPG), ou Unidades de Defesa Popular, encarregadas de defenderem a região de Rojava desde 2004, porém, só vieram a público em 2011. Ainda que sejam ativas no *front* de batalha da Guerra Civil Síria, as forças da YPJ não recebem auxílio de potências regionais ou internacionais e carecem de armamento pesado, contando apenas com armas simples como, por exemplo, antigos modelos de AK-47 e alguns projéteis antitanque.

No que tange ao conflito armado, a YPJ assume posição de neutralidade, com o foco em expulsar as forças governamentais hostis e defender seus territórios de práticas dos grupos *jihadistas*, em particular contra a Frente *al-Nusra* e o Estado Islâmico, sendo este último, responsável por capturar mulheres e vendê-las como escravas sexuais em diversas áreas (Dirik, Graeber, 2017, p. 113-114).

A YPJ é lida como um exército feminista (Dirik, Graeber, 2017, p.29) por fazer parte do Movimento Feminista Curdo e lutam por ideias que são intimamente ligadas ao feminismo. Além da formação militar, é importante destacar que o grupo oferece formação social e política acerca do tema para as militantes, permitindo que estas possuam as ferramentas necessárias para defenderem sua liberdade pessoal e coletiva (Dirik, Graeber, 2017, p.41).

---

#### JORNALISMO DE GUERRA: ENQUADRAMENTOS DE GUERRA E PAZ

---

Assim como a política, economia, cultura e entre outros temas, a guerra também possui um espaço den-

tro do campo de estudos do jornalismo (Aldé, 2004; Shinar, 2009; 2013; 2016a; 2016b; Martinez & Heller, 2018; Cohen & Wolfsfeld, 1993, Cabral & Salhani, 2017; Cardoso, 2013, para citar alguns). As pesquisas mostram tanto detalhamento sobre as distintas experiências dos jornalistas quanto o enquadramento no conteúdo midiático que rege esse campo.

Na perspectiva apontada por Dov Shinar (2009), fundador decano da Escola de Estudos de Mídia na Faculdade de Administração e professor do Colégio Acadêmico Netanya, ambos em Israel, em sua obra “Jornalismo de guerra e de paz no Oriente Médio”, as guerras proporcionam aos espectadores uma narrativa que pode evidenciar heroísmos, dramas, emoções, visuais marcantes, resultados enigmáticos, entre outros. O jornalismo sobre conflitos armados evidenciado nos agentes midiáticos é classificado entre as coberturas de guerra e paz (Shinar, 2009, p.10-11), por isso é importante mencionar que há uma diferença entre ambas.

A cobertura de guerra é a mais comum e também a que possui o maior prestígio social e valor-notícia. Regida pelo *fast food* midiático (Vasconcelos apud Shinar, 2009, p.16), a cobertura de guerra não se limita aos pequenos detalhes, mas busca levar os eventos até o espectador de uma maneira simples. Essa abordagem traz apenas os conflitos em si e suas consequências visíveis, como o número de feridos ou mortos, as armas utilizadas ou os danos materiais causados (Cabral & Salhani, 2017, p.10). De forma geral, a cobertura de guerra não exige muita interpretação dos fatos e a mídia proporciona descrições sucintas, uma vez que questões complexas como origens, das causas, dos contextos, do custo humano dos conflitos são difíceis de serem detalhadas (Shinar, 2009, p.13). Além disso, isso exige mais tempo e dinheiro dos veículos de comunicação (Shinar, 2009, p.10 - 14).

Em contrapartida, há a cobertura de paz que, ao invés de somente reportar a violência direta, busca a humanização e o entendimento, uma vez que dá voz a todas as partes envolvidas no conflito (Cabral & Salhani, 2017, p.15). Diferentemente da cobertura de guerra, a cobertura de paz não possui um alto prestígio social, pois não apela para a espetacularização tão atraente às empresas e ao público, trazendo informações mais complexas. Nesse aspecto, ela procura levar o conteúdo relacionado ao antes do conflito, o que levou àquela situação, o durante, o que deve ser feito para transformá-la, e o depois, portanto, o legado e quais são as consequências e estratégias de prevenção (Cabral & Salhani, 2017, p.15).

Além da abordagem de jornalismo de guerra e jornalismo de paz, é interessante adotar a perspectiva de Aldé (2004) que em “Mídia e guerra: enquadramentos do Iraque” analisa a relação entre os meios de comu-

nicação de um país em guerra e a própria guerra em si como plural, por ter a capacidade de adotar diversos ângulos:

“Cabe destacar o ponto de vista estratégico do ator que está em guerra – o próprio Estado, suas forças civis e militares. Também interessa a perspectiva da sociedade cujo poder, numa democracia, o Estado representa, e cujos interesses podem ou não coincidir com os deste último. Por fim, também influirá no tipo de jornalismo sobre uma guerra o próprio *modus operandi* dos jornalistas de dado país, naquele momento histórico: as práticas, rotinas e expectativas profissionais das pessoas envolvidas na produção das notícias.” (Aldé, 2004, p.2)

Mesmo que o material noticioso deste trabalho seja apenas os veículos no Brasil e o país não está envolvido na Guerra Civil Síria, ainda há a pluralidade, já que o agendamento entre mídia e Estado está presente diariamente nos jornais, não sendo algo exclusivo do jornalismo de conflitos. Da mesma forma que um país está envolvido no combate interferindo no *modus operandi* dos jornalistas, o fato dele estar fora também terá influência, mas a partir de outras perspectivas.

Ainda segundo Aldé (2004), esses diversos ângulos ocasionam diferentes enquadramentos na cobertura jornalística de conflitos. Podemos citar o econômico com foco e interesses financeiros dos envolvidos diante do conflito; o humanista centrado nos efeitos da guerra como populações submetidas, perdas humanas e na destruição civil; o político com o peso do conflito para o exercício do poder e tomadas de decisão a nível nacional e internacional; e, por fim, o militar belicista, responsável por enfatizar táticas e estratégias de guerra, nos arsenais e equipamentos, sendo este último enquadramento o mais valorizado pelos veículos de comunicação (Aldé, 2004, p.10-11).

A ânsia por material de guerra no jornalismo se dá pelo fato de que a cobertura de conflitos possui certo valor e prestígio, afinal, é um momento em que os jornalistas são incentivados a retratar o assunto com uma carga emotiva. O conflito dá abertura para que a glória, o heroísmo sejam salientados, fomentando o “valor jornalístico”, constantemente regido, nesses casos, por coberturas ao vivo, ação dramática, simplificação de eventos, personalização das histórias e resultados de “vitória” ou “derrota” (Corbett, 2012a, 2012b; Shinar, 2011; Nohrstedt, 2009 apud Shinar, 2013, p.11). Por isso, quando a paz volta a conquistar o seu espaço, é o momento em que os jornalistas vão embora (Wolfsfeld, 2004, p.15 apud Shinar, 2013, p.12).

Imediatismo, dramatização, simplicidade e etnocentrismo são conceitos presentes no jornalismo de guerra que tornam esse conteúdo significativo para a

mídia e contribuem para que o conflito seja lido como entretenimento ao invés de uma busca por informação (Shinar, 2013, p.12). O imediatismo surge quando o jornalista precisa captar aquele momento pelo simples fato dele ser imediato e único, não se atrelando às políticas ou processos de longo prazo. A dramatização exige que o profissional apresente a face crua do conflito, como a violência, as crises, as divisões, entre outros. A simplicidade pode ser lida como redutora do combate, visto que acredita que ideologias, textos, instituições e conflitos multilaterais têm menos valor jornalístico. Por fim, o etnocentrismo faz uma seleção do que é ou não considerado notícia a partir do sofrimento, das crenças e da brutalidade presente no conflito.

Em suma, os estudos acerca do jornalismo de guerra são pertinentes para tentar compreender se as coberturas sobre a YPJ instigam à resolução de conflitos ou se apenas destacam aspectos relacionados à guerra, o que é essencial para identificar como o Brasil, um país sem conflitos como os vivenciados pela Síria, proporciona quadros interpretativos sob seu material jornalístico neste assunto. Para tal, é necessário esclarecer sobre o conceito de enquadramento e como os diferentes quadros podem inferir na construção da realidade coletiva sobre o que é a Guerra Civil Síria e qual é a atuação da YPJ neste conflito.

---

#### ENQUADRAMENTO: OPERACIONALIZAÇÃO E CORPUS

---

O enquadramento vem sendo estudado e operacionalizado a partir de distintas perspectivas e abordagens (Mendonça & Simões, 2012). Em sua sistematização inicial, Goffman (1986) expõe os processos comunicativos e estabelece quadros, ou *frames*, de experiência, os quais são importantes para definir a base dos acontecimentos sociais, assim como a nossa situação e implicações perante eles.

Segundo o autor, esses quadros em sua forma primária permitem que os indivíduos respondam a pergunta “O que está acontecendo aqui?” em relação aos acontecimentos do dia-a-dia. Os quadros primários não são construções individuais, mas sim socioculturais, que acionam regras e convenções vigentes daquela interação social, permitindo que o indivíduo consiga se inserir naturalmente diante de eventos do cotidiano e tome atitudes de acordo com as “normas” que aquele contexto exige. Perante isso, o enquadramento aborda como esses quadros, primordiais para a matriz interpretativa do cotidiano, são mobilizados e estabelecidos. Essa mobilização permite que o indivíduo não apenas entenda, em âmbito cognitivo, o que está acontecendo, mas também configure quais serão as suas atitudes em uma dada ocasião.

Outra importante sistematização de enquadramento - e que deriva da apresentada anteriormente - é o enquadramento noticioso (Entman, 1993). Essa abordagem fomenta pontos os quais Goffman (1986) não trabalhou em suas pesquisas e que foram abordados neste artigo, especialmente, ao que concerne sobre como a seleção do que é, ou não, escolhido pela mídia em seus produtos trata-se de uma forma de enquadramento que irá moldar e influir a construção social da realidade.

Para Entman (1993), o conceito de enquadramento noticioso se resume a uma seleção dos aspectos da realidade que são postos no processo comunicativo - principalmente no jornalismo - para que estes construam uma determinada visão sobre o assunto. Segundo o autor, esse processo permite inferir o que está estabelecido na agenda midiática, quais aspectos da realidade são aptos, ou não, para se tornarem conteúdo e por que certos pontos recebem mais destaque, ou não, do que outros na mídia.

Além de criar um sentido específico para um assunto ou objeto, a seleção e saliência das pautas, como apontado pelo autor, regem os diferentes enquadramentos adotados. Entretanto, dentro do campo da comunicação, esse processo é feito de forma tanto consciente quanto inconsciente pelos comunicadores e pela presença, ou ausência, de determinadas palavras-chave ou frases-base. Ou seja, os quadros presentes na ideia de enquadramento afetam e são afetados pelas realidades existentes, sendo recortes sociais que influenciam o fazer jornalístico e sua recepção, ao passo que também são responsáveis pelo processo de transformação e sobreposição de quadros na sociedade.

Outra sistematização do conceito de enquadramento - para além de Goffman (1986) e Entman (1993) - e que também se faz importante para a discussão proposta neste artigo, é o enquadramento multimodal (Wozniak *et al.*, 2014). O multimodal, para além dos critérios já estabelecidos pelos outros autores, abrange as representações visuais e as possíveis construções comunicativas que podem ser elaboradas nas imagens.

A abordagem multimodal é estabelecida em três eixos: enquadramento; narrativa e representação visual. A saber, o polo sobre enquadramento, trata do conceito de enquadramento noticioso elaborado por Entman (1993). O segundo pólo, a narração, busca entender o grau de dramatização, gênero narrativo e os papéis associados aos sujeitos presentes na notícia. Já a representação visual é mais estilística, se atentando às questões imagéticas presentes no objeto analisado.

Para o presente trabalho, foi utilizada a ideia de três pólos principais para a construção do livro de códigos, mas com algumas adaptações pertinentes ao

objeto estudado. Para entender melhor como isso foi feito, a construção do livro de códigos e seus detalhes foram explanados na subseção seguinte, junto com a coleta e seleção do corpus.

### Construção do *corpus*

Para a construção do *corpus* foram selecionadas matérias que trazem a temática da atuação da YPG na Guerra Civil Síria. Para tal, a seleção do corpus foi feita a partir da busca com palavras-chaves. Os termos utilizados na busca foram: ypj; Unidades de Proteção da Mulher; combatente; curdistão; curda; mulheres curdas; guerra na Síria; notícias. Estes termos foram inseridos no mecanismo de busca da plataforma Google e Google Notícias, para o recolhimento do material. Ao todo, foram coletadas 70 notícias nacionais a respeito da YPJ.

É importante salientar que durante a coleta do material, não houve recorte de veículos, formatos específicos e datas de publicação. Assim, conseguimos coletar todas as matérias que trazem a temática e que estão hospedadas na internet. Dentre os veículos temos exemplos de mídias tradicionais, como O Globo, G1, BBC, Folha de S. Paulo, até mídias alternativas como Brasil de Fato e Sputnik Brasil.

A metodologia escolhida foi análise de conteúdo (Bardin, 2011), que respeitou os critérios de confiabilidade propostos por Krippendorff (2004). Os operadores analíticos e categorias foram desenvolvidas exclusivamente para este trabalho e consideram três eixos, sendo eles: (1) manchete, (2) conteúdo visual e (3) conteúdo textual do corpus selecionado. Ao todo são 67 variáveis binárias divididas entre os três eixos apresentados. Para conferir credibilidade às variáveis criadas, foi realizado o teste de confiabilidade entre dois codificadores utilizando 10% do material. Os resultados mostraram que o *alpha* de Krippendorff ficou entre 0,7 e 1, se mostrando confiável para a aplicação.

O primeiro eixo do livro de códigos, que compreende às manchetes, tem como foco extrair informações sobre o que é exposto ao público quando apenas o título e o subtítulo são lidos, ou seja, busca mapear quais as principais escolhas dos jornais na “porta de entrada” do conteúdo. Este pólo busca entender se no título e subtítulo da matéria são expostas as informações sobre o ator da notícia e seus detalhes, como tipo de ator, ação do ator e ligação do ator.

O eixo visual procura entender quais informações o conteúdo não-verbal traz, ou não, para o público e, simultaneamente, avalia quais as principais escolhas dos veículos comunicacionais para tratar do assunto a nível visual. Este segundo pólo tem como ponto de partida as variáveis formais “tipo de imagem”, “quan-

tidade de imagens”. Posteriormente, parte para código denotativos, focados na identificação dos elementos da imagem, como uso de símbolos ou bandeiras que representam o movimento. Além disso, esse eixo explora o estilo da imagem, inferindo sobre posicionamento de câmera (ângulo e distância) em relação ao tema principal.

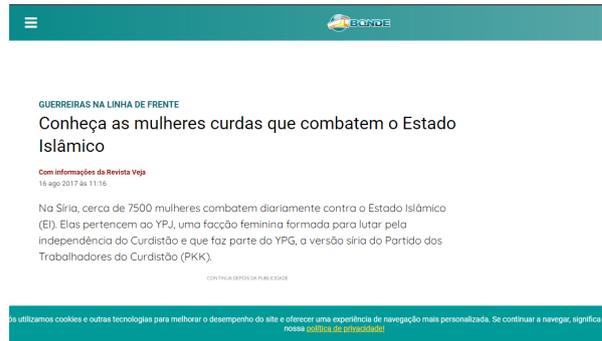
O último eixo do livro de códigos trata do conteúdo textual que, diferente do polo anterior, explora a parte verbal da notícia. Por isso, foram criados quatro focos para a análise: tipo de veículo, questões de gênero, questões sobre a Guerra Civil Síria e questões envolvendo a YPJ. Esta categoria está unicamente ligada à narrativa buscando entender e mensurar quais foram os quadros adotados pela mídia ao noticiar sobre o tema.

### PELA ÓTICA DA GUERRA E DO GÊNERO: OS ENQUADRAMENTOS DA MÍDIA BRASILEIRA

Para compreender como a situação vivenciada pelos combatentes da YPJ foi construída na mídia brasileira, primeiramente sob a ótica da guerra, faz-se necessário mapear as principais informações presentes nas manchetes das notícias do *corpus*, uma vez que são a porta de entrada para o conteúdo analisado. Dentro das manchetes analisadas, as ações do ator ao trazerem lutas ou mortes em 40% das manchetes, denota como a mídia valoriza a violência provinda da guerra e, além disso, optam pelo “imediatismo”, captando eventos e ações específicas em vez de processos e políticas de longo prazo (Shinar, 2013, p.10 -11).

Para entendê-los melhor, a figura 2 denota como a ação lutar e morrer apareceram em uma das notícias da *corpus*:

Figura 2 - Exemplo de manchetes que correspondem aos códigos de ação lutar/combater e de ação morrer/ foi morto(a)/ falecer



Fonte (de cima para baixo): Portal Bonde e Portal Terra.

Seguindo os exemplos, percebemos como ambas as ações presentes nas manchetes, ainda que distintas, apontam para a mesma natureza ao evidenciarem questões de conflito sobre situações de guerra. Não se fala sobre discussões diplomáticas e tampouco as tratativas políticas em relação ao conflito. Isso reflete também no conteúdo textual uma vez que 65,71% das notícias ressaltaram a ocorrência de mortes.

O caráter de guerra das manchetes e do conteúdo textual se mostra coerente, uma vez que a guerra e seus conflitos bélicos é um elemento que possui um alto valor de notícia devido à sua capacidade de espetacularização (Shinar, 2009, p.10). Por consequência, atributos violentos que não exigem muito entendimento do público, como lutas e mortes, ganham mais espaço do que processos de paz. A diplomacia, por exigir mais tempo, dinheiro e entendimento do público, possui pouco valor-notícia e, por isso, acaba ocupando um menor espaço da mídia (Shinar, 2009, p.14).

Entretanto, só porque se trata de um volume considerável do corpus, não significa que esse tipo de manchete é amplamente aceito. Segundo Shinar (2013), essa cobertura tem sido criticada por desestabilizar o público em relação aos detalhes sangrentos da guerra, misturando notícias com opiniões e ignorando fatos e contextos. Desta forma, a cobertura da guerra pela mídia se torna entretenimento em vez de uma ferramenta na busca de informação.

A YPJ apareceu em apenas 4,29% das manchetes e, em contrapartida, o Estado Islâmico se mostrou presente em 50%. Tendo isso em vista, podemos perceber quando os jornais e revistas enfatizam apenas o Estado Islâmico em suas manchetes e excluem os demais agentes existentes, pelo fato deste possuir uma popularidade internacional que supera o ativismo da YPJ. Com exceção do Estado Islâmico, ao excluir os demais participantes da Guerra Civil Síria, a mídia transforma um conflito multifacetado em bilateral, reduzindo-o apenas em “Estado Islâmico versus Síria”, quando na realidade há muito mais agentes envolvidos e que compõem a multilateralidade do conflito.

Nesse aspecto, a YPJ não possui alto valor jornalístico, por ser um grupo atrelado às causas curdas e que faz parte da YPG. Esta última também não é considerada uma “grande personalidade” ao passo que os próprios curdos não são vistos como protagonistas na Síria nem mesmo antes da guerra, conforme as políticas que invisibilizam as causas curdas. Por outro lado, o Estado Islâmico, além de ser conhecido devido às atrocidades cometidas por parte de seus membros, ganhou fama após o atentado de 11 de setembro, sendo considerado, desde então, um protagonista de guerra. Com isso, entende-se que no material recolhido, a mídia está utilizando o recurso da “simplicidade”, excluindo os agentes de menor valor jornalístico do conteúdo, exposto por Shinar (2013), o que justifica a alta frequência do Estado Islâmico nas manchetes e a pequena aparição da YPJ.

A ausência de conjunturas da Guerra Civil Síria nas matérias também foram evidentes quando apenas 15,71% do *corpus* teve a preocupação em abordar um histórico do conflito ou pelo menos citar a ocorrência da Primavera Árabe, que foi quando tudo começou. O público não é contemplado com qualquer informação sobre o antes do conflito — o que levou àquela situação —, o durante — o que deve ser feito para transformá-la — e o depois — legado deixado e quais são as consequências e estratégias de prevenção — se distanciando da cobertura de paz (Cabral & Salhani, 2017, p.15).

Esse espaço vazio nas conjunturas, coloca em voga duas questões que acompanham o dia-a-dia dos jornalistas de guerra. A primeira é que a falta de complexidade no conteúdo textual pode ser justificada pela ausência de recursos que afetam os jornalistas de guerra como, por exemplo, as estruturas materiais, as situações de conflito no local, clima político, os lobbies e as audiências em diferentes fases dos conflitos e as características pessoais dos jornalistas (Shinar, 2013, p.11). A segunda questão trata-se do *fast food* midiático (Shinar, 2017, p.16), em que a carência de detalhes sobre as especificidades do conflito se devem a pouca exigência de interpretação do público e dos próprios jornalistas, como uma forma de poupar tempo e dinheiro.

Outro argumento que reforça a superficialidade das conjunturas trata-se de que o Estado Islâmico e o governo de Bashar al-Assad foram citados, respectivamente, em 84,29% e 32,86% do conteúdo textual das notícias, porém, as justificativas de como estes atuam na guerra e quais os impactos de suas ações foram citadas em menos de 12% em ambos os casos. Essa situação não se trata de uma novidade, uma vez que se assemelha ao exposto por Aldé (2004) que durante o conflito entre os Estados Unidos e o Iraque, os jornais nacionais de grande porte como a revista

Veja e o televisivo Jornal Nacional empenharam-se em retratar as monstruosidades de Saddam Hussein e seu regime, mas usaram poucas linhas para esclarecer o papel dos Estados Unidos na consolidação de seu poder. Tendo isso em vista, assim como os EUA no exemplo de Aldé (2004), o Estado Islâmico e o governo de Bashar al-Assad, embora tenha sido citados, não ganharam explicações detalhadas nas notícias dos *corpus*.

Outro aspecto que fomenta todos os pontos levantados anteriormente, e que também acrescenta novas problematizações, esteve presente nas imagens das notícias analisadas. As imagens do *corpus* complementam a natureza dos veículos em evidenciar questões violentas do conflito uma vez que 70% delas apresentaram atividade de guerra, sendo algumas sem pessoas (ver figura 2) e outras com pessoas (ver figura 3).

Figura 3 - Foto com atividade de guerra sem pessoas



Fonte: Sputnik.

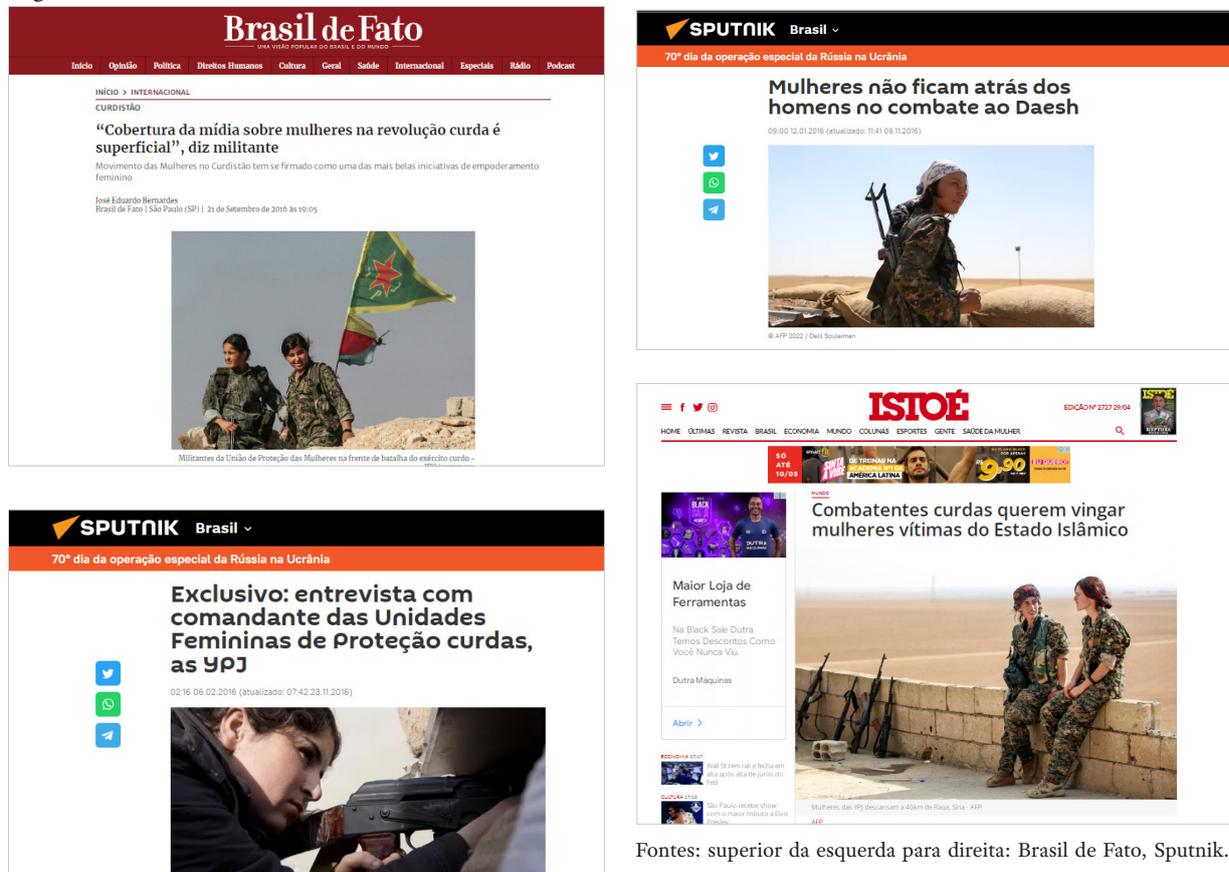
Figura 4 - Foto com atividade de guerra com pessoas



Fonte: Sputnik.

Além disso, mais da metade do *corpus* apresentou pessoas com armas nas fotos. Especificamente, em 55,71% foi possível perceber que em diversos ângulos e distanciamentos de câmera, as imagens traziam pessoas com armas próximas aos seus corpos, como na figura 4.

Figura 5 - Compilado de fotos de pessoas com armas em ângulos variados



Fontes: superior da esquerda para direita: Brasil de Fato, Sputnik. Inferior, da esquerda para direita: Sputnik, Istoé.

Tanto as imagens que denotaram atividade de guerra (70% do *corpus*) quanto as pessoas com armas nas fotos (55,71% do *corpus*) reafirmaram o apreço dos jornais e revistas por um enquadramento militar ou belicista, este último ressaltado por Aldé (2004). Segundo a autora, o enquadramento militar ou belicista é centrado em táticas, estratégias de guerra e, inclusive, arsenais e equipamentos, se tratando de uma ótica naturalmente atraente para os meios de comunicação de massa (Aldé, 2004, p.10). Ainda de acordo com Aldé (2004), o material se torna valioso ao fornecer carga dramática e imagética em relação aos conflitos, sendo um dos enquadramentos mais recorrentes nos meios de comunicação. E o enquadramento bélico exposto por Aldé (2004) se repete no conteúdo textual, já que 55,71% das matérias detalharam questões de armamento do conflito no momento retratado.

O ponto levantado pela autora ainda converge com a visão Shinar (2013) que afirma que, ao mostrar imagens com caráter armamentista, as notícias reforçam a dramatização e espetacularização presentes nas coberturas de guerra em prol da valorização da violência sem filtros (Shinar, 2013, p.12).

Este fato reflete a lógica interpretativa dos acontecimentos pelo enquadramento noticioso de Entman (1993). Este último, conforme explicado anteriormente, estabelece que os jornalistas, de forma inconsciente, fazem interpretações e recortes no momento da construção da notícia com base em seus próprios valores e interpretações, determinando qual seria a informação transmitida e o foco que ela traz. Esse processo de seleção e saliências é feito a partir de quadros pré-existentes da realidade interpretada pelos jornalistas e que eles de fato acreditam que são socialmente vigentes e válidos. Por isso, os produtos midiáticos, por sua vez, são passíveis de alterar esses quadros, bem como criar novos. Em suma, os recortes sociais vividos e feitos pelos jornalistas alteram a maneira que os quadros são interpretados, afetam e são afetados pela realidade, reforçando as seleções e saliências midiáticas expostas pelo autor (Entman, 1993, p.52).

A realidade do Brasil se distancia da realidade vivida na Síria, o que corrobora para que os detalhes mínimos do conflito não sejam vistos no dia-a-dia de qualquer indivíduo nativo, inclusive jornalistas. Isso contribui para que o *modus operandi* desses profis-

sionais não realize uma seleção e saliência dos detalhes diplomáticos, mas reforçam aqueles cuja ótica é mais atraente, nesse caso, o enquadramento bélico. As escolhas tomadas pelos jornalistas fazem com que a realidade seja alterada, uma vez que o produto midiático passa a ser acessado por outros indivíduos e, desta forma, o enquadramento bélico se torna valorizado pelos meios de comunicação, uma vez que ele é consumido pelo público, justificando sua “popularidade”. Portanto, é aí que se encontra a constante sobreposição de quadros, em que a mídia afeta a realidade e a realidade é afetada pela mídia.

Partindo agora para a ótica do gênero, a análise do corpus também nos trouxe pontos contundentes. Retomando os dados da manchete, em que a YPJ apareceu em 4,29% do material e o Estado Islâmico em 50%, ambos se justificam em como as mulheres quando ocupam o espaço de protagonistas ainda carecem de visibilidade, destacando a desigualdade de gênero dentro dos *media*. Esse ponto se sustenta à luz dos estudos Rayza Sarmento (2017) em “Das sufragistas às ativistas 2.0: feminismo, mídia e política no Brasil (1921 a 2016)”, que reflete sobre o gênero feminino como protagonista de notícias em 144 países, segundo uma pesquisa realizada pela *Global Media Monitoring Project (GMMP)* (Sarmento, 2017, p.68). De acordo com a autora e a pesquisa utilizada, as mulheres foram presentes em 24% das notícias em 2015, após ter sido de 21% em 2005 e 17% em 1995 (Sarmento, 2017, p.68), um número ainda baixo em relação à quantidade de notícias que circulam na mídia.

Outro ponto que coloca a YPJ como quase invisível nos títulos e subtítulos trata-se de que as mulheres

do grupo estão ligadas com uma guerra que envolve, diretamente e indiretamente, as esferas políticas, econômicas e governamentais de países participantes, ou não, do conflito. De acordo com Sarmento (2017), o gênero feminino é acionado, em sua maioria, para falar de experiências pessoais, enquanto comentaristas ou experts são papéis ocupados pelo gênero masculino (Sarmento, 2017, p.68-69). Tendo isso em vista, os veículos não irão recorrer às combatentes como comentaristas ou fontes de depoimento.

Analisando as imagens, um dado que se destacou no corpus foi que o close no rosto foi presente em 27,14% das notícias. Para compreender melhor o acionamento deste último, foram apresentados alguns exemplos, conforme a figura 6.

Os recursos que o close no rosto proporciona aos jornalistas em um tema tão abrangente como a Guerra Civil Síria não são informativos sob o ponto de vista do público. Afinal, quando esse distanciamento é acionado, pouco se revela sobre o que está acontecendo naquele momento ou detalhes do ambiente, já que o foco está apenas no rosto das combatentes. Tendo isso em vista, é possível perceber como os produtos midiáticos, ao retratarem o gênero feminino em seus conteúdos, buscam trazer a aparência à tona.

Segundo Sarmento (2017), os veículos de comunicação, ao tratarem de mulheres políticas, abordam características como idade, relações pessoais e domésticas, com atenção para traços de personalidade, vestimenta e aparência física (Sarmento, 2017, p.69). Portanto, ao trazerem as combatentes da YPJ para o debate público, os veículos de comunicação utilizarão recursos que explorem a aparência física das mulheres, uma vez que as mesmas são figuras ativas não só na guerra em si, mas também politicamente.

Para completar, ao tratar de movimentos feministas, os *media* realizam o processo de personalização. Segundo Sarmento (2017), há dois tipos de personalização, sendo o primeiro baseado em um foco excessivo na aparência com atribuição negativa e o segundo criando *superstars* do movimento (Sarmento, 2017, p.7). Nesse âmbito, o close no rosto das combatentes possibilitou a criação de *superstars*, uma vez que o rosto de três delas se tornaram famosos devido à aparência física e apareceu em diversas notícias analisadas. A primeira é Asia Ramazan Antar (esquerda da figura 7), que ficou conhecida como Angelina Jolie

Figura 6 - Compilado de fotos de close no rosto



Fontes: BBC (à esquerda), Marie Claire (à direita).

Curda. A segunda é Rehana, uma combatente que matou mais de 100 jihadistas e é lembrada como Anjo de Kobane (meio da figura 7). Já a terceira é Tiger Sun, uma combatente que ficou conhecida também por ser ex-modelo canadense (direita da figura 7).

Figura 7 - Compilado de fotos de Asia, Rehana e Tiger



Fontes (de cima para baixo): Portal Terra, Portal Terra, Marie Claire.

Essa problemática de recorrer à aparência nos faz pensar que se ao colocarem fotos de close no rosto das mulheres, os veículos de comunicação se preocupam com os empecilhos vivenciados, as pautas feministas e lutas defendidas pelas combatentes, ou se apenas usam imagens que apeteçam as intenções econômicas e de público.

O uso das imagens das combatentes pelos jornais foi feito com intenção que se desvirtua dos reais objetivos do grupo e o conteúdo textual é um reflexo disso. Ainda que citem mulheres em 82,86% das notícias, pouco se fala sobre estas, uma vez que tanto as suas lutas quanto os seus desafios foram citados em menos de 40% do conteúdo. Recapitulando a teoria de feminismo interseccional, segundo Kimberlé Crenshaw (2002), a interseccionalidade trata-se uma conceitualização do problema com foco em entender as consequências estruturais e dinâmicas da interação entre dois ou mais eixos da subordinação (Crenshaw, 2002, p.174). Judith Butler (2003) afirma que não é possível separar a noção de “gênero” das interseções políticas e culturais (Butler, 2003, p. 20 *apud* Henning, p.108). Logo, a noção de gênero está imbricada em outras esferas sociais, políticas, econômicas, culturais, territoriais, entre outros.

Tendo isso em vista, seria perigoso atribuir a pequena aparição dos problemas das mulheres orientais apenas ao gênero, pois fomentaria o que Crenshaw (2002) aponta como superinclusão. Este termo aparece quando os aspectos que tornam um problema interseccional são absorvidos pela estrutura de gênero sem qualquer tentativa de reconhecer o papel que as formas de discriminação tenham exercido em tal circunstância (Crenshaw, 2002, p.174).

Portanto, é necessário um esforço em reconhecer que o precário detalhamento na mídia acerca dos problemas vivenciados pelas mulheres decorrentes do machismo ou da Guerra Civil Síria vai além do fato destas serem mulheres e inclui outros marcadores de diferença. No âmbito deste trabalho, a YPJ enfrenta não apenas problemas inerentes ao gênero feminino, mas também aqueles provenientes do fato destas serem curdas, orientais e vítimas de guerra em um país como a Síria, ainda regido por uma forte tradição e aspecto religioso. Todas essas características ainda são marginalizadas, ocasionando na invisibilização do grupo, inclusive no campo midiático.

#### CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho, alguns atributos contribuíram para os materiais fossem noticiáveis como, por exemplo, a Guerra Civil Síria ser recente e ainda estar em andamento, a grande visibilidade do Estado Islâmico, o fato

do conflito envolver uma nação inteira como a Síria e também outras potências mundiais e, principalmente, o fato da Guerra Civil Síria ser considerada o pior desastre humanitário desde a Segunda Guerra Mundial<sup>1</sup>, de acordo com as Nações Unidas. Por outro lado, alguns fatores não contribuíram para que os acontecimentos fossem divulgados nos veículos nacionais como a falta de envolvimento do Brasil no conflito, a distância geográfica e o impacto sobre a nação não ser totalmente claro aos olhos dos jornalistas.

Mesmo com pontos a favor e contra a noticiabilidade, nenhum atributo impediu que os acontecimentos se tornassem notícia. Além disso, todos os atributos citados, favoráveis ou não ao fato, possuíam algum impacto na forma em que o acontecimento foi noticiado. Essa ótica pode ser corroborada com a Aldé (2004) ao passo de que, se tratando do ponto de vista de uma nação que não participa diretamente do conflito, como o Brasil, há enquadramentos mais simplistas, que tendem a reforçar uma visão estereotipada das forças em conflito (Aldé, 2004, p.13).

Sob a ótica do conflito e das guerras, podemos perceber que o foco predominante foi o armamentista tanto nas manchetes, nas imagens quanto no próprio conteúdo textual. Esse resultado relaciona-se com a cobertura de guerra (Shinar, 2009) e o enquadramento bélico (Aldé, 2004), uma vez em que nas manchetes mortes e lutas foram destaques, figuras políticas como Bashar al-Assad não foram enaltecidas, atividades de guerras e armas dominaram as imagens, e o conteúdo textual ficou marcado pela ausência de processos diplomáticos da Guerra Civil Síria. Isso denota que, mesmo o Brasil sendo um país que não possui conflitos e nem está localizado próximo a um, os nossos critérios de noticiabilidade e valores-notícia ainda são voltados para espetacularização e dramatização das guerras

como forma de atingir um público maior, carecendo de dados mais estruturados sobre os conflitos.

Mesmo com estrutura rasa e até mesmo insuficiente sobre a Guerra Civil Síria, o caráter bélico ainda possui um pouco mais de qualidade e sobressai quando comparado ao de gênero, que se mostrou consideravelmente mais velado. Isso é nítido pelo simples fato das manchetes trazerem o Estado Islâmico como principal ator, excluindo a YPJ e, conseqüentemente, as mulheres das notícias, não evidenciando sua presença e atuação, tão importantes, na Guerra Civil Síria. As imagens também pecaram em representar a realidade vivida pelas combatentes, optando por trazerem closes no rosto que se tornam problemáticos ao favorecerem a criação de *superstars*.

Tanto no contexto de guerra quanto no de gênero, a informação sobre como as combatentes vivem e, principalmente, sobrevivem, diante de um cenário de conflito, mortes e destruições não são divulgadas. Percebemos que isso é fruto dos enquadramentos propostos por Entman com atuação tanto na mídia quanto no na sociedade, alterando as necessidades do público e as percepções dos jornalistas. Em suma, o foco adotado pela mídia nacional nas coberturas da YPJ e sua atuação na Guerra Civil Síria foi raso e vazio, sem destaques às condições de vida e atuação das combatentes ou às conjunturas do conflito. Os recortes foram evidentes durante a análise e nos mostraram também como os *media* ainda são imbricados por tradições que acarretam nas mais diversas incompletudes quando falamos em guerra e gênero.

---

Submetido em 30-10-2020

Aceito em 01-10-2021

---

## NOTES

<sup>1</sup> A tragédia de uma era: guerra na Síria é a 'maior crise humanitária', segundo ONU. Disponível em: <https://bityli.com/XCGOr>.

Acessado em: 04 de outubro de 2020

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

---

- Aldé, A., 2004, "Mídia e guerra: enquadramentos do Iraque", São Bernardo do Campo, SP: Trabalho apresentado no XIII Encontro Anual da Associação de Programas de Pós-Graduação em Comunicação (Compós).
- Bardin, L., 2011, "Análise de conteúdo", São Paulo: SP: Edições.
- Dirik, D., & Graeber, D., 2017, "A revolução ignorada: Liberação da mulher, democracia direta e pluralismo radical no Oriente Médio", São Paulo, SP: Autonomia Literária
- Cabral, R., & Salhani, J., 2017, "Jornalismo para a paz: conceitos e reflexões", Brasília, DF: E-Compós, v.20.
- Cardoso, A. Z., 2013, "Jornalismo para paz ou para a guerra: o refugiado na cobertura jornalística brasileira", Porto Alegre, RS: Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação.
- Cohen, A. A., & Wolfsfeld, G., 1993, "Framing the Intifada: People and media", Norwood, NJ: Ablex.
- Crenshaw, K., 2002, "Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero", Florianópolis, SC: Revista Estudos Feministas, pp.171-188.
- Entman, R. M., 1993, "Framing: Toward clarification of a fractured paradigm", Northwestern University, Journal of Communication v.43, pp. 51-58.
- Goffman, E., 1986, "Frame analysis: An essay on the organization of experience". Boston: North-eastern University Press.
- Henning, C. E., 2015, "Interseccionalidade e pensamento feminista: as contribuições históricas e os debates contemporâneos acerca do entrelaçamento de marcadores sociais da diferença". Londrina, PR: Mediações - Revista de Ciências Sociais, v.20, pp.97-128.
- Krippendorff, K., 2004. "Content Analysis: An Introduction to its Methodology", London, EN: Sage Publications.
- Martinez, M., & Heller, B., 2020, "A guerra não tem rosto de mulher: Svetlana Aleksievitch reescreve a Segunda Guerra Mundial". Brasília, DF: E-Compós, v.23.
- Mendonça, R. F., & Simões, P. G., 2012, "Enquadramento: diferentes operacionalizações analíticas de um conceito". São Paulo, SP: Revista Brasileira de Ciências Sociais, v.27, pp.187-201.
- Sarmiento, Rayza., 2017, "Das sufragistas às ativistas 2.0 [manuscrito] : feminismo, mídia e política no Brasil (1921 a 2016)", Belo Horizonte, MG: Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.
- Shinar, D., 2016a, "Jornalismo de guerra e de paz no Oriente Médio". São Paulo, SP: LÍBERO, v.24, pp.9-20.
- Shinar, D., 2016b, "Mídia democrática e jornalismo voltado para a paz". São Paulo, SP: LÍBERO, v.21, pp.39-48.
- Shinar, D., 2013, "Reflexões sobre cobertura de guerras pela mídia: dissonâncias, dilemas e a necessidade de melhorar". São Paulo, SP: LÍBERO, v.16, pp.9-28.
- Shinar, D., 2009. "Jornalismo de guerra e de paz no Oriente Médio". São Paulo, SP: LÍBERO, v.12, pp.9-20.
- Wozniak A., Lück, J., Wessler, H., 2015, "Frames, stories, and images: The advantages of a multimodal approach in comparative media content research on climate change. Environmental Communication" London, EN: Routledge, v.9, pp.469-490.

**Curdas na Guerra Civil Síria. Enquadramento midiático sobre a YPJ no Brasil**

**Kurds in the Syrian Civil War. Media coverage of the YPJ in Brazil**

**Les Kurdes dans la guerre civile syrienne. Encadrement médiatique de la YPJ au Brésil**

**Pt.** O artigo consiste em uma análise da cobertura jornalística de veículos de comunicação brasileiros sobre a Guerra Civil Síria, com foco na atuação da Yekineyên Parastina Jinê (Unidade de Defesa das Mulheres), conhecida como YPJ. A organização militar que se apresenta como objeto de estudo deste artigo é composta apenas por mulheres curdas com foco em defesa de ataques do governo sírio e do Estado Islâmico. O grupo busca empoderar mulheres, defendendo a igualdade de gênero, especialmente no que diz respeito à elaboração e execução de tarefas militares. Levando em conta as ações inovadoras da YPJ na Guerra Civil Síria junto à problemática dos produtos de mídia ainda presentes no nosso país, este trabalho procurou responder qual o foco das coberturas jornalísticas nacionais sobre as combatentes da YPJ. A partir de uma coleta realizada por meio do Google Notícias, chegamos há setenta notícias online sobre a YPJ, as quais foram analisadas sob a ótica do enquadramento multimodal (Wozniak et al, 2014) e da análise de conteúdo (Bardin, 2011; Krippendorff, 2004). Os operadores analíticos foram desenvolvidas exclusivamente para este trabalho e consideram três eixos, sendo eles: (1) manchete, (2) conteúdo visual e (3) conteúdo textual. Os achados de pesquisas apontam que as matérias brasileiras sobre a atuação da YPJ na Guerra Civil Síria são (i) marcadas por abordagens ligadas às questões bélicas sem aspectos diplomáticos e pela (ii) falta do protagonismo feminino nos enquadramentos midiáticos. A análise também revelou como a cobertura brasileira sobre a YPJ na Guerra Civil Síria é simplista no que tange à guerra, pois não se ateu às explicações pertinentes sobre o conflito, ou as questões atreladas à gênero, uma vez que não ofereceu espaço para que problematizações importantes sobre os feitos e condições de vida das combatentes fossem divulgados.

**Palavras-chave:** Enquadramento Multimodal; Jornalismo de Guerra; Guerra Civil Síria; YPJ.

**En.** The article provides an analysis of the journalistic coverage of Brazilian media outlets about the Syrian Civil War, with focus on the performance of Yekineyên Parastina Jinê (Women's Defense Unit), known as YPJ. The military organization that is presented as the object of study of this article is composed only of Kurdish women focused on defending attacks by the Syrian government and the Islamic State. The group seeks to empower women by advocating gender equality, especially concerning the design and execution of military tasks. Taking into account the YPJ's innovative actions in the Syrian Civil War along with the problem of media products still present in our country, this work sought to answer the focus of national journalistic coverage on YPJ fighters. From a collection carried out through Google News, there is seventy online news about the YPJ, which were analyzed from the perspective of the multimodal framework (Wozniak et al, 2014) and content analysis (Bardin, 2011; Krippendorff, 2004). The analytical operators were developed exclusively for this work and consider three axes, namely: (1) headline, (2) visual content, and (3) textual content. Research findings indicate that Brazilian articles on the role of the YPJ in the Syrian Civil War are (i) marked by approaches linked to war issues without diplomatic aspects and by (ii) the lack of female protagonists in the media frameworks. The analysis reveals how the Brazilian coverage of YPJ in the Syrian Civil War has a shallow character both in terms of war, as it did not stick to the pertinent explanations about the conflict, as to gender, since it did not offer space for important problematizations about the characteristics and living conditions of the combatants were made public.

**Key-words:** Multimodal framing; War journalism; Syrian Civil War; YPJ.

**Fr.** L'article présente une analyse de la couverture par les médias brésiliens de la guerre civile syrienne, en se penchant sur l'action de la Yekineyên Parastina Jinê (Unité de défense des femmes), connue sous l'acronyme YPJ. Cette organisation militaire, objet de l'étude, est composée exclusivement de femmes kurdes engagées à défendre la population contre les assauts du gouvernement syrien et de l'État islamique. Ce groupe a pour but d'autonomiser les femmes, en prônant l'égalité des genres, notamment en termes de conception et d'exécution des tâches militaires. En se penchant sur les actions innovantes de la YPJ dans la guerre civile syrienne ainsi que sur la problématique des produits médiatiques au Brésil, il s'agit ici de comprendre quel aspect est mis en relief par les couvertures médiatiques brésiliennes sur les combattantes de la YPJ. Le corpus, constitué de soixante-dix articles d'actualité en ligne sur la YPJ, recueillis sur le site Google News, a été analysé sous l'angle du cadrage multimodal (Wozniak et al, 2014) et de l'analyse de contenu (Bardin, 2011 ; Krippendorff, 2004). Les opérateurs analytiques, définis exclusivement pour ce travail, considèrent les données sous trois angles : (1) les gros-titres, (2) le contenu visuel et (3) le contenu textuel. Les résultats de la recherche indiquent que les articles de presse brésiliens sur les actions de la YPJ dans la guerre civile syrienne sont (i) marqués par des approches relatives aux questions de guerre sans tenir compte des aspects diplomatiques et (ii) par l'absence de protagonisme féminin dans les cadrages médiatiques. L'analyse révèle que la couverture brésilienne de la YPJ dans la guerre civile syrienne est superficielle tant sur le plan de la guerre elle-même, car elle ne s'en tient pas aux explications pertinentes sur le conflit, que sur celui du genre, aucun espace n'étant ouvert aux problématisations, pourtant centrales, sur les caractéristiques et les conditions de vie des combattantes.

**Mots-clés :** cadrage multimodal ; journalisme de guerre ; guerre civile syrienne ; YPJ.



# La relation journaliste-fixeur

## Les apports du fixeur durant la guerre en Afghanistan

**BENOIT GAUTHIER**

Assistant de recherche  
Université du Québec en Outaouais  
Centre de recherche interuniversitaire sur la  
communication, l'information et la société (CRICIS)  
Canada  
gaub08@uqo.ca

**AIMÉ-JULES BIZIMANA**

Professeur  
Université du Québec en Outaouais  
Centre de recherche interuniversitaire sur la  
communication, l'information et la société (CRICIS)  
Canada  
aime-jules.bizimana@uqo.ca



es fixeurs sont entrés dans les mœurs du journalisme international et du reportage de guerre. En terrain inconnu ou hostile, le correspondant étranger a depuis longtemps eu recours aux services des fixeurs locaux. Être fixeur est un *métier de l'entre-deux* qui sert d'intermédiaire entre deux mondes, entre deux cultures. Les fixeurs exercent un métier de l'ombre, ce sont des « *invisibles du reportage* » (RSF, 2017). Dans son ouvrage *Partir pour raconter*, Michèle Ouimet, la correspondante de guerre du Québec, donne la parole à son fixeur qui déplore l'invisibilité de son rôle : « *Les gens ne connaissent pas ma valeur, ça me fait mal au cœur* » (Ouimet, 2019, p. 166). La correspondante qui a couvert la guerre en Afghanistan précise alors :

Sans Akbar, je n'aurais jamais pu interviewer des talibans dans la prison de Kandahar, ni réaliser mon reportage sur les écoles en ruine construites par les Canadiens, ni enquêter sur la corruption du gouvernement afghan, ni rencontrer des femmes battues, ni comprendre la complexité de la culture afghane. Ni revenir au Québec en un morceau. Merci, Akbar (Ouimet, 2019, p. 167).

Même sentiment de gratitude dans *Lettres de Bagdad* du grand reporter français Lucas Menget envers son fixeur: « Si j'ai pu faire correctement mon travail en Irak, si j'ai pu effectuer autant de séjours, et en reve-

**Pour citer cet article, to quote this article,  
para citar este artigo**

Benoit Gauthier, Aimé-Jules Bizimana « La relation journaliste-fixeur. Les apports du fixeur durant la guerre en Afghanistan », *Sur le journalisme, About journalism, Sobre jornalismo* [En ligne, online], Vol 11, n°1 - 2022, 15 juin - june 15 - 15 de junho.  
URL : <https://doi.org/10.25200/SLJ.v11.n1.2022.476>

nir toujours sain et sauf, c'est bien grâce à lui » (Menger, 2013, p. 11).

Comme « béquille indispensable » (Epstein, 2005), le fixeur est devenu un acteur incontournable pour pallier aux manques du journalisme international. Différentes guerres, entre autres l'Afghanistan (2001), l'Irak (2003) et la Syrie (2011) ont montré les difficultés croissantes auxquelles doivent faire face les correspondants internationaux et leurs fixeurs sur le terrain. Dans ces conflits complexes et risqués, le travail des journalistes dépend de l'assistance des fixeurs, « ces acteurs de l'information, sans lesquels rien ne serait possible dans les zones de guerre » (RSF, 2017). Cependant, les fixeurs « sont eux-mêmes devenus des cibles en raison de leur association avec les médias internationaux » (Witchel, 2004).

L'objectif de cet article est d'analyser le rôle des fixeurs dans le travail des journalistes qui ont couvert la mission militaire canadienne durant la guerre en Afghanistan entre 2002 et 2011. Les journalistes accrédités par l'armée canadienne étaient intégrés dans les bases militaires de Kaboul et de Kandahar mais ils faisaient aussi régulièrement du reportage indépendant. Dans son livre où elle raconte sa captivité en Afghanistan, Mellissa Fung de la CBC note que le terme *fixeur* n'est ni adéquat ni juste pour décrire ce que faisait son accompagnateur local : « Il était nos yeux et nos oreilles à l'extérieur de la base militaire, notre guide à chaque fois que nous sommes sortis » (Fung, 2011, p. 51).

---

#### LE FIXEUR, UN ACTEUR IMPORTANT DU JOURNALISME INTERNATIONAL

---

La relation journalistes-fixeurs s'inscrit dans l'évolution du journalisme international qui est caractérisée par le déclin des correspondants étrangers permanents et l'essor des correspondants parachutés comme voie alternative du reportage dans un contexte de pressions économiques et d'innovations technologiques (Hamilton et Jenner, 2004). Pedelty a été l'un des premiers à parler du « journalisme parachuté » (*parachute journalism*) qu'il a associé au manque de familiarité avec l'environnement dans lequel opère le journaliste, au manque de contacts et à la méconnaissance du pays (Pedelty, 1995, p. 109-112). Dans le contexte canadien, la recherche pointe également vers un recul du journalisme international en raison entre autres des pressions financières (Soderlund, Lee et Gecelovsky, 2002) et un essor du journalisme parachuté (Macdonald, 2008). Les rôles des fixeurs sont pertinents dans la mesure où le journalisme parachuté signifie la méconnaissance de la langue, de l'histoire et de la culture (Erickson et Hamilton, 2006, p. 43-44). Le journaliste parachuté est

dépendant de plusieurs filtres dont le fixeur (Palmer et Fontan, 2007).

Visiteurs occasionnels ou réguliers d'un territoire donné, les correspondants étrangers ont fait émerger le métier de fixeur qui peut être une niche durable mais risquée (Hannerz, 2012, p. 155). Les fixeurs font partie des « systèmes de soutien » des correspondants étrangers (Erickson et Hamilton, 2006, p. 40). Malgré leur caractère essentiel, les fixeurs n'ont pas toujours la reconnaissance requise par leurs partenaires et exercent un « métier ingrat » (Bossone, 2014). Le terme fixeur a une connotation de « statut inférieur » (Bishara, 2012, p. 57). Dans les discours journalistiques, les fixeurs sont une catégorie sous-évaluée et sous-protégée (Palmer, 2018). Parallèlement, des pratiques organisées d'entreprenariat autour du métier de fixeur commencent à émerger dans plusieurs pays (Murrell, 2019).

Par ailleurs, l'enjeu des risques a eu un double impact important. D'une part, la détérioration de la situation sécuritaire dans plusieurs pays a forcé les journalistes à dépendre de plus en plus des fixeurs sur le terrain (Palmer, 2018 ; Murrell, 2015, 2010 ; Palmer et Fontan, 2007 ; Tumber et Webster, 2006). D'autre part, les restrictions de mouvements subies par les journalistes occidentaux ont comme corollaire l'augmentation des risques pour les fixeurs locaux et les journalistes pigistes (Høiby et Ottosen, 2019, p. 83).

#### La relation entre le fixeur et le journaliste

En étudiant la relation fixeurs-journalistes, Klein et Plaut (2017) ont fourni la description suivante :

Les fixeurs sont des personnes locales qui travaillent dans les coulisses en aidant les correspondants étrangers à faire leur travail. Ils font tout, du rôle d'interprètes à la réservation d'hôtels et de chauffeurs en passant par la réservation d'entrevues et la sécurisation de l'accès aux lieux.

La recherche de Klein et Plaut (2019) démontre néanmoins qu'il existe une situation plus nuancée avec deux grandes catégories : les fixeurs et les journalistes-fixeurs. Fait intéressant, ceux qui se considèrent uniquement comme des fixeurs pensent qu'ils ont une plus grande influence dans le processus éditorial que les journalistes-fixeurs qui ont une vision plus traditionnelle de la distinction entre le journaliste et le fixeur mais les deux catégories croient à une plus grande influence que les journalistes (Klein et Plaut, 2019, p. 1703, 1708).

Au-delà du fixeur comme assistant logistique, Murrell (2009, p. 14) défend l'idée d'« un travail d'équipe partagé ». Cette approche aborde les tâches des fixeurs comme une partie intégrante du processus édito-

rial. Murrell a interviewé des fixeurs qui considèrent leur rôle comme un mélange de tâches logistiques et éditoriales (Murrell, 2009, p. 12). Dans cette même logique, Palmer (2018, p. 321) a remarqué la tendance des fixeurs à émettre des « suggestions éditoriales » même si le journaliste détient la décision finale sur ses reportages. Elle a constaté également que le rôle de traducteur a été caractérisé comme étant central au travail du fixeur, de même que le fait de dénicher des sources pour les journalistes (Palmer, 2018, p. 321). La frontière entre le fixeur et le journaliste est devenue poreuse avec le fixeur qui est appelé à assumer des responsabilités dévolues au journaliste (Klein et Plaut, 2019, p. 1698).

Dans ses recherches, Palmer (2018) aborde la relation journalistes-fixeurs selon l'angle des différences culturelles et de l'influence de ces différences sur la couverture médiatique de la guerre. Par le concept de « différence culturelle », elle entend les divergences sociales, politiques et ethniques entre les journalistes étrangers et les fixeurs (Palmer, 2018, p. 318). Il faut donc comprendre la relation journaliste-fixeur comme étant une rencontre de deux ou plusieurs cultures. Cette situation peut alors teinter les rapports entre les individus et influencer la couverture des conflits. La dépendance du journaliste au fixeur est à la fois liée à la situation sécuritaire mais aussi à l'apport culturel du fixeur (Palmer et Fontan 2017). À cet égard, Palmer (2018) attribue aux fixeurs un rôle de « pont » qui leur permet d'agir comme des intermédiaires entre les différentes cultures malgré la complexité de cette tâche.

## Méthodologie

Cette recherche vise à répondre à la question suivante : Quelle est la relation entre les journalistes qui ont été accrédités par l'armée canadienne en Afghanistan et les fixeurs locaux? Les journalistes accrédités qui ont participé à notre recherche ont été sélectionnés à titre de journalistes intégrés (*embedded*) mais la grande majorité de ces journalistes ont pratiqué aussi le journalisme indépendant auprès des sources afghanes où les fixeurs ont été indispensables. Si tous les grands médias canadiens et internationaux ont généralement eu recours aux fixeurs locaux, les correspondants des médias régionaux n'ont pas généralement utilisé des fixeurs.

Cette étude est de nature qualitative car elle vise à extraire le sens des données recueillies par le biais de l'analyse (Paillé et Mucchielli, 2008). Notre approche méthodologique est celle de l'étude de cas (Yin, 2003). Cette stratégie de recherche est « une approche empirique qui consiste à enquêter sur un phénomène, un événement, un groupe ou un ensemble d'individus, sélectionné de façon non aléatoire, afin d'en tirer une description précise et une interprétation qui dépasse

ses bornes » (Roy, 2003 : 166). Nous avons réalisé 93 entrevues semi-dirigées principalement avec des journalistes intégrés, des commandants militaires et des officiers d'affaires publiques. Notre base de données comprend 63 entrevues de journalistes et un corpus de documents sur la couverture de la guerre en Afghanistan. Les verbatim ont été codés à l'aide du logiciel Atlas.ti et cette contribution portera sur un corpus de codes liés à la relation avec les fixeurs. Les entrevues sont issues de deux projets de recherche sur le même cas qui ont été financés par l'organisme fédéral canadien, le Conseil de recherches en sciences humaines (CRSH) et l'organisme provincial, le Fonds de recherche du Québec-Société et culture (FRQSC).

---

## LE FIXEUR COMME GUIDE LOCAL

---

Les fixeurs ont été un maillon crucial de la couverture journalistique indépendante du conflit afghan. Tous les journalistes des grands médias avaient recours aux services d'un, voire de deux fixeurs. Le dispositif d'intégration médiatique (*embedding*) de l'armée canadienne favorise un reportage centré sur les opérations tactiques. « Vous obtenez très peu d'informations sur ce que font leurs adversaires et vous avez très peu de temps pour vous arrêter et faire une pause et parler aux civils afghans »<sup>1</sup> fait remarquer Graeme Smith du *Globe and Mail*. Le fixeur a été un lien vital du reportage non-intégré. Murray Brewster de la Presse canadienne (PC) explique :

Les fixeurs étaient généralement des journalistes locaux ou des personnes travaillant pour des ONG à la recherche de plus d'argent. Ils organisaient invariablement nos entrevues pour nous ou du moins, nous indiquaient les fonctionnaires avec lesquels nous devions parler et nous avons pu couvrir le côté afghan de la mission de cette façon<sup>2</sup>.

Barry Acton, un caméraman de *Global* résume l'importance du fixeur : « Ils traduisent pour nous, ils gagnent l'accès, ils ont les contacts »<sup>3</sup>. Ces éléments constituent un apport essentiel du reportage international dans un contexte de guerre. Acton met en perspective la relation au fixeur dans le contexte afghan : « Nous ne pourrions pas le faire sans eux. Ils facilitent en quelque sorte nos expériences en dehors de l'armée. Les militaires ne sont pas fous de cela parce qu'ils perdent le contrôle de ce que nous faisons, de ce que nous couvrons et de la manière dont nous le couvrons »<sup>4</sup>.

Le fixeur est un point de contact pour les sources locales. « Je ne peux pas comprendre par moi-même ce que les gens disent »<sup>5</sup> explique Tobi Cohen qui a couvert la guerre pour la Presse canadienne. Le fixeur est un connecteur de la communication entre le journa-

liste et les sources pour briser la barrière de la langue. Le fixeur offre généralement des services de traduction. Les journalistes parlent souvent de nos « traducteurs » pour référer aux fixeurs. « On a un meilleur accès aux Afghans parce ce qu'on arrive avec une carte de visite de quelqu'un de local, qui parle le langage local »<sup>6</sup> affirme Manon Globensky de Radio-Canada. Au-delà de la langue, les correspondants recherchent d'autres caractéristiques chez les fixeurs. « Quand je vais dans un pays à majorité musulmane, j'essaie toujours d'avoir un fixeur plus âgé » confie Stephen Pudicombe de la CBC. Ce commentaire est certainement lié au statut social d'une personne âgée qui commande le respect. Plusieurs journalistes ont néanmoins fait affaire avec de jeunes fixeurs.

Par leur maîtrise des langues locales et des codes culturels, les fixeurs font bénéficier aux journalistes internationaux un savoir local qui leur permet de dialoguer avec les sources, de s'orienter et de naviguer dans les zones inconnues et dangereuses. Inspirée par les travaux de Bourdieu, Murrell parle d'un échange de capital culturel entre les fixeurs et les journalistes (Murrell, 2013, 2010). Ce « capital » peut être mis en relation avec le rôle de « pont » qu'assument les fixeurs, soit l'action de trouver les meilleures pratiques permettant de travailler avec des gens d'autres cultures (Palmer, 2018 : 321).

L'expertise locale et culturelle du fixeur se traduit aussi par la connaissance du terrain et ses acteurs clés. Une correspondante de la PC affirme que son fixeur était un élément essentiel car il savait ce qui se passait sur le terrain<sup>7</sup>. Les tuyaux du fixeur sont utiles. « Je me suis retrouvé sur le site d'un IED, un gars s'est fait exploser par accident. Avant que quiconque n'y aille, que l'armée n'y arrive, que la police afghane n'y arrive, nous étions là parce que le fixeur était tellement connecté »<sup>8</sup> témoigne Christie Blatchford du Globe and Mail. Le fixeur possède en principe la maîtrise d'un territoire qu'il navigue avec aise. Un journaliste de CanWest News Service souligne qu'il s'est rapidement rendu compte que son fixeur était un « pro » local par la manière dont il opérait par exemple pour entrer en contact avec les victimes des bombardements :

Je lui ai demandé : « Pourquoi te rend-tu à Kandahar alors que les bombardements ont eu lieu dans un petit village? » Il a dit : « Parce qu'ils ont de la famille à Kandahar et ils ont tous fui le village. [...] Ils vont au camp de réfugiés. » Je n'étais pas au courant de ça<sup>9</sup>.

Le fixeur est un facilitateur logistique dans un contexte spécifique. Doug Beazley de Sun Media explique que son fixeur aidait avec les accommodements nécessaires et le déplacement d'un point A à un point B mais aussi s'occupait des pots-de-vin<sup>10</sup>. Plusieurs

journalistes ont évoqué la corruption rampante en Afghanistan.

La capacité d'un fixeur à mobiliser un réseau de contacts est vue comme une compétence importante. Steve Rennie de la PC note : « Ce qui m'a frappé, c'est la facilité d'accès aux représentants du gouvernement et aux autres personnes dont vous pouvez bénéficier dans le cas où votre fixeur est bien connecté »<sup>11</sup>. Pour un fixeur, « être bien connecté » signifie un meilleur accès aux sources locales. Selon Sylvain Desjardins de Radio-Canada, le fixeur facilitait l'accès à l'information car il connaissait beaucoup de gens dans tous les milieux à la fois politiques et sociaux notamment les chefs de *chouras* qui sont des chefs de communauté qui jouissent d'un grand respect et d'une grande influence et qui sont eux-mêmes en contact avec des chefs politiques et des Talibans<sup>12</sup>. Plusieurs journalistes interviewés ont souligné le carnet d'adresses fourni d'un fixeur nommé Jojo<sup>13</sup> qui offrait un accès privilégié à des personnalités et des endroits d'intérêt. L'une des grandes difficultés pour les journalistes intégrés a été de couvrir les effets des bombardements de l'OTAN. Sylvain Desjardins de Radio-Canada témoigne de l'aide de son fixeur :

L'armée canadienne me disait que dans tous ses combats-là, il y avait pas de victimes civiles. Or moi avec mon fixeur qui était très branché avec d'anciens Talibans, on a réussi à avoir des témoignages de gens de la région de Panjwai qui fuyaient les zones de combat [...] qui me racontaient qu'ils avaient vu leurs voisins se faire tuer par ces bombardements-là<sup>14</sup>.

Les liens familiaux peuvent être un atout. Stephen Thorne de la PC a parlé d'un fixeur dont l'oncle était un chef régional taliban et qui a pu fournir des renseignements sur les opérations talibanes dans son secteur<sup>15</sup>. Les fixeurs jouent un rôle d'éclaireur qui permet un meilleur accès à l'information sur le terrain. Dans le contexte de la guerre en Afghanistan, l'accès indépendant non-intégré aurait été pratiquement impossible sans l'assistance des fixeurs locaux en raison des risques sécuritaires qui pèsent sur les journalistes occidentaux. « Il y a une énorme dépendance vis-à-vis du contact local »<sup>16</sup> observe Barry Acton. Cette observation générale concorde avec la conclusion d'une étude en Irak sur une forte dépendance entre les fixeurs et les journalistes occidentaux (Palmer et Fontan, 2007).

Les journalistes interviewés ont soulevé certains inconvénients dans leurs relations avec les fixeurs. Le fixeur détient la clé de la barrière linguistique mais la traduction a ses lacunes. Des soupçons attribuables à des omissions ont été exprimés. Christie Blatchford relate : « Vous posez une question à un Afghan et l'Afghan parle pendant vingt minutes. Le fixeur disait : « Il dit que les Canadiens sont formidables ». [...] Bien

sûr qu'il n'a pas dit ça, mais comment contourner cela? »<sup>17</sup>. Christina Stevens de Global abonde dans le même sens : « Ils disent deux mots, puis le fixeur vous donne une phrase entière sur ce qu'ils ont dit. Je ne parle pas la langue, mais je suis presque sûre que deux mots ne correspondent pas à toute cette phrase »<sup>18</sup>. Palmer et Fontan (2007, p. 13) identifient les erreurs de traduction et les omissions comme étant un risque de la dépendance au fixeur et un manque de la part du journaliste quant à la maîtrise de la langue. Dans les situations où il était difficile de déterminer la fiabilité de certaines informations, les journalistes développaient des techniques pour vérifier ce que leur fournissaient leurs fixeurs. Stephen Puddicombe explique qu'il faisait vérifier l'information qu'il recevait de son fixeur par une personne que ce dernier ne connaissait pas afin de s'assurer que la traduction était bonne<sup>19</sup>. En plus de la contre-vérification, Palmer et Fontan (2007, p. 14) ont également fait part d'autres techniques employées par des journalistes comme poser différemment les mêmes questions aux interprètes et vérifier si le fixeur avait bonne réputation auprès d'autres journalistes (Palmer et Fontan, 2007, p. 14).

Le contexte culturel du pays a une incidence sur la relation journaliste-fixeur. La question des rapports de genre a été un facteur qui a pesé sur la relation. Tobi Cohen a soulevé cette question sur les informations qu'il recevait de son fixeur :

J'ai couvert une *choura* de femmes. [...] Elles ont permis à mon fixeur d'entrer et de traduire pour moi. [...] J'ai ensuite interviewé la présidente et je lui ai demandé certaines choses en fonction de la traduction que j'avais obtenue. Ça ne correspondait pas. Cela m'a frustré puisque c'est la personne sur laquelle je compte [...] <sup>20</sup>.

Cohen indique que cette attitude peut être liée au fait que son fixeur ne prenait pas au sérieux les informations fournies par des femmes. Référant à la dimension culturelle, Stephen Puddicombe a évoqué un inconfort d'un fixeur par rapport à un sujet : « Nous avons fait un reportage sur l'introduction des sages-femmes et il était mal à l'aise de parler du processus d'accouchement et des choses relatives aux femmes »<sup>21</sup>. La correspondante de guerre française Anne Nivat rappelle les précautions à prendre :

Il faut absolument faire très attention à la personne qui vous accompagne. Maintenant, des journalistes qui prendraient un traducteur homme pour aller parler à des femmes en Afghanistan ou en Iraq, je suis désolée, mais ça c'est une erreur de débutant, ça ne se fait pas. Donc, le journaliste peut estimer que ça l'arrange parce ce que ça lui coûte moins cher parce ce qu'il [n'] a pas d'autre fixeur sous la main, dans ces cas-là, il faut qu'il oublie son interview, c'est pas la peine [...] <sup>22</sup>.

Les rapports hommes-femmes ont également une incidence sur la relation directe. Manon Globensky de Radio-Canada en témoigne :

J'ai eu des difficultés avec des fixeurs peut-être plus en termes de relation homme-femme parce ce que souvent ils [ne] sont pas habitués à voir des femmes qui décident et puis des femmes qui mènent. Donc, c'est plus difficile, enfin les deux fois où c'est arrivé, c'était vraiment ce problème-là qui était le plus grave pour moi <sup>23</sup>.

Dans cette situation, elle explique qu'elle est ée obligée de confronter le fixeur même si c'était délicat. Par anticipation aux réserves culturelles, Globensky note qu'elle demandait spécifiquement au fixeur de poser certaines questions directement sans passer par « 36.000 détours »<sup>24</sup>. Ces aspects renvoient au concept de « différence culturelle » (Palmer, 2018, p. 318). L'approche de Palmer est centrée sur la perspective du fixeur qui critique aussi notamment « l'ignorance culturelle » des journalistes étrangers (Palmer, 2018, p. 323).

---

#### LE FIXEUR COMME GUIDE PROTECTEUR

---

Au sein du duo journaliste-fixeur, le collaborateur local joue un rôle important de *protecteur* qui veille à la sécurité des correspondants qui œuvrent sur un terrain non maîtrisé. Une journaliste d'un réseau de télévision qui a requis l'anonymat décrit : « Il était très bon pour nous alerter des potentiels dangers, [...] très bon à dire : « Je ne pense pas que nous devrions aller à cet endroit » ou « Je ne pense pas que nous devrions faire ça, car ce n'est pas le bon moment »<sup>25</sup>. Le rôle de protecteur du fixeur passe par ses conseils et ses recommandations ainsi que par ses interventions. Alexander Panetta de la Presse canadienne a raconté un cas où son fixeur a prétexté qu'il était Palestinien pour justifier le fait qu'il ne parlait pas Pashto alors que la foule commençait à poser des questions insistantes sur l'identité du journaliste<sup>26</sup>. L'intervention a calmé la situation. Aussi de la PC, Stephen Thorne a indiqué que son fixeur négociait sa sécurité avec les Talibans à Kandahar<sup>27</sup>.

La relation avec le fixeur offre une certaine sécurité et une protection dans un environnement hostile. Les journalistes reconnaissent le fixeur comme un « gage de sécurité ». Un réalisateur de Radio-Canada décrit : « Ça devient ton blindage, [...] c'est lui qui va t'éviter tous les coups fourrés, c'est lui qui va assurer que tu vas revenir au pays en santé »<sup>28</sup>. L'évaluation des risques sur le terrain fait partie des tâches d'un fixeur. Pour ses déplacements, Susan Ormiston de la CBC affirme qu'elle se fait aux fixeurs pour savoir si un quartier était sécuritaire<sup>29</sup>. Certains fixeurs proposent une pro-

tection armée. Cependant, Benoit Suire, un responsable des déploiements à hauts risques à Radio-Canada fait la distinction entre les fixeurs et les opérateurs de sécurité qui offrent des services spécialisés : « Si on est dans un pays où on a besoin d'avoir une ressource locale pour assurer la sécurité, on le fera suivant le niveau de confiance qu'on a »<sup>30</sup>. Dans une étude sur les fixeurs en Irak, les auteurs ont relevé parmi leurs tâches, les évaluations de la sécurité en fonction du niveau de danger et la protection via des réseaux d'influence locaux entre autres pour négocier en cas d'enlèvement (Palmer et Fontan, 2007, p. 10). Le fixeur est une ressource locale multi-usages qui est essentiel au travail et à la survie d'un correspondant (Hannerz, 2012, p. 47). Un journaliste de l'agence CanWest News Service qui connaissait peu l'Afghanistan et ses allégeances politiques indique qu'il a eu une grande appréhension sur le pouvoir du fixeur : « Ma vie est littéralement entre ses mains »<sup>31</sup>. La relation journaliste-fixeur est marquée là aussi par la dépendance au fixeur quant à la dimension sécuritaire.

Le reportage de guerre est un environnement générateur de risques pour les journalistes et pour les fixeurs. Michèle Ouimet explique le contexte afghan :

Le fixeur, il met sa vie en danger parce que [pour] les Talibans, les fixeurs et les traducteurs des armées, [...] c'est des ennemis. Alors donc les traducteurs de l'armée canadienne, américaine, etc. quand ils étaient dans des villages, ils mettent un masque et des lunettes pour [ne] pas qu'on les reconnaisse, parce que les Talibans vont les tuer et ils vont tuer leurs familles [...] parce qu'on aide l'armée d'occupation. C'est ça la dynamique<sup>32</sup>.

Dans cette même veine, un réalisateur de Radio-Canada note : « Il faut toujours se rappeler que le premier qui va prendre une balle, c'est [le fixeur], parce qu'il passe pour un traître d'avoir amené des Occidentaux »<sup>33</sup>. Manon Globensky souligne qu'il faut aussi tenir compte des susceptibilités locales : « Mon fixeur afghan, il peut venir d'une tribu qui n'est pas bien aimée dans l'endroit où je suis et puis les gens vont tout de suite le savoir [...]. C'est encore pire si je me promène avec une femme, donc il y a des barrières tout le temps »<sup>34</sup>.

Les fixeurs jouent un rôle de paratonnerre quand ils s'exposent au danger auprès de sources malintentionnées et en s'aventurant dans des zones coupé-gorge. En Afghanistan, « tout soupçon de leur travail avec des étrangers pourrait entraîner des représailles » (Campbell, 2012, p. 42). Durant la mission canadienne, les fixeurs ont pris des risques en suivant les convois militaires dans un contexte où les troupes de l'OTAN pouvaient avoir la gâchette facile par crainte d'attentats-suicide. D'autres risques incluaient les points de

contrôle des insurgés, les menaces persistantes des seigneurs de guerre et les bombes en bordure de route (Campbell, 2012, p. 38).

En octobre 2008, à la suite de l'enlèvement de la correspondante Mellissa Fung de la CBC, le fixeur Shokoor Feroz et son frère chauffeur ont été arrêtés par la police afghane qui les soupçonnait d'avoir vendu la journaliste. Fung écrira que Feroz se préoccupait toujours de la sécurité des journalistes avec qui il travaillait et qu'il la prévenait toujours de porter le voile sur la tête et de ne pas traîner dans aucun endroit (Fung, 2011, p. 52). À la suite de pressions canadiennes et internationales dont celles de la direction de la CBC, les frères Feroz ont été libérés après la libération de Fung par ses ravisseurs. Selon Janis Mackey Frayer de CTV, les journalistes afghans ne sont pas seulement « en danger », ils sont également « chassés » (CTV, 2010). RSF (2017) a rappelé que des journalistes étrangers enlevés en Afghanistan avaient été libérés, mais que leurs fixeurs ont été tués.

Le fixeur est en danger lorsqu'il assiste le journaliste sur le terrain mais les risques se poursuivent même après le départ du journaliste. Contrairement à leurs collègues, les fixeurs opèrent et appartiennent à un territoire qu'ils couvrent et ils n'ont pas nécessairement le loisir de partir et d'échapper aux dangers. En étant perçus comme des traîtres dans leur propre pays, dont plusieurs respectent peu la liberté de la presse, les fixeurs peuvent être emprisonnés ou enlevés et torturés par des groupes d'insurgés ou par les autorités locales<sup>35</sup>.

Dans plusieurs pays, les fixeurs subissent des violences, des menaces de mort et sont victimes de meurtres (Lees, 2016 ; Witchel, 2004) et constituent un « groupe à risque » du journalisme dans les conflits armés (Bizimana, 2006, p. 96). Les recherches de Palmer (2018, p. 328) montrent également que les fixeurs considèrent que la protection des correspondants est une dimension de leur travail mais elle pointe aussi la disparité entre la protection offerte aux correspondants étrangers et la protection offerte aux fixeurs locaux. « Peu de fixeurs sont éligibles à une compensation s'ils sont blessés ou tués au travail » (Lees, 2016, p. 10). Si on peut parler de sous-traitance de la production de l'information internationale, ne peut-on parler de sous-traitance du danger? (Giotis, 2018, p. 43). Cette interrogation s'inscrit dans les travers du journalisme international qui repose sur des correspondants « parachutés » (Palmer et Fontan, 2007 ; Erickson et Hamilton, 2006 ; Pedelty, 1995).

Sur le plan individuel, les journalistes sont conscients des risques auxquels s'exposent les fixeurs locaux. Ils expriment une sensibilité face aux dangers qu'encourent leurs collaborateurs et se sentent res-

ponsables face à cette situation. Au moment de son enlèvement, Mellissa Fung était très préoccupée par le fait que ses ravisseurs allaient tuer son fixe (Fung, 2014, p. 4). Graeme Smith dira qu'il est allé jusqu'à éviter d'apprendre le vrai nom de son fixe : « Je ne voulais pas rendre sa vie plus dangereuse. Je n'ai pas noté son numéro de téléphone portable en supposant que les forces américaines seraient tentées de retracer mes appels et traquer mes contacts talibans » (Smith, 2013, p. 200).

Les journalistes sont sensibilisés face à la réalité que vivent les fixeurs et par rapport à leur rôle de paratonnerre. Ceux qui sont invités à se retirer d'une zone ou qui sont évacués en raison du danger estiment que cela est injuste pour leurs collègues qui sont laissés pour compte (Høiby et Ottosen, 2019, p. 84). Alan Waterman de la CBC a donné l'exemple d'un fixe dont la tête était mise à prix et que la CBC a parrainé au Canada avec toute sa famille et l'a inscrit à un programme de journalisme<sup>36</sup>. Depuis quelques années, il y a une évolution de la prise de conscience par rapport à la protection des fixeurs et des traducteurs (Tumber et Webster, 2006, p. 113). Louie Palu, un photographe qui a couvert la guerre en Afghanistan pour plusieurs médias canadiens et internationaux, résume bien cette prise de conscience : « La personne la plus importante à protéger est votre fixe et n'importe quel sujet ou contact local qui pourrait être tué ou blessé à cause de votre reportage. Nous avons aussi une responsabilité envers les autres »<sup>37</sup>. Il existe une dynamique de responsabilité mutuelle au sein de la relation journaliste-fixeur quant à la question de la protection et de la sécurité.

---

#### LE FIXEUR COMME GUIDE ÉDITORIAL

---

Notre analyse révèle une contribution des fixeurs au processus de collecte et de production de l'information. La tâche de facilitation du fixe va au-delà du savoir local et de la logistique et s'inscrit dans la *compétence éditoriale*. Stephen Puddicombe de la CBC indique que son fixe lui proposait des idées d'articles qu'il jugeait souvent bien meilleures que les siennes<sup>38</sup>. Dans le contexte afghan, les journalistes ont apprécié l'apport des fixeurs dans la production des nouvelles liées aux conséquences de la guerre sur les civils comme les bombardements et les engins explosifs improvisés. Pour certaines équipes de télévision, le processus de production de l'information implique plusieurs rôles polyvalents comme en témoigne un réalisateur de Radio-Canada :

Le rôle du réalisateur [...] c'est la préparation de la production, préparation des devis budgétaires avant de partir, s'assurer que tout ce qui va être lié

à la production là-bas va être attaché ; beaucoup de contacts, pendant que le journaliste avec le fixe va passer plus de temps à [la] recherche et [au] contenu, parce ce que ça c'est une portion en préparation que le journaliste va faire un peu plus, en collaboration avec tout le monde, même le caméraman est impliqué dans ça<sup>39</sup>.

Dans un contexte de reportage de guerre, le fixe est un contributeur central du travail collaboratif de production de l'information. Les journalistes reconnaissent et valorisent son apport. « Vous n'êtes bons qu'en fonction des fixeurs que vous obtenez »<sup>40</sup> avance Mike Drolet de Global. Le travail du fixe a un impact sur la qualité du reportage note un réalisateur de Radio-Canada : « Si t'as un mauvais fixe, tu vas faire un mauvais reportage, si t'as un bon fixe, tu vas faire un bon reportage »<sup>41</sup>.

Dans un terrain de conflit où les risques sécuritaires sont élevés, les fixeurs sont devenus indispensables à la collecte de l'information des médias étrangers. En Afghanistan, les fixeurs ont été particulièrement sollicités pour la prise d'images et la réalisation d'entrevues avec diverses sources locales. « Il avait toujours une caméra avec lui 24/7. Il pouvait donc aller faire des interviews pour nous et si quelque chose ou un bombardement se produisait, il pouvait l'avoir »<sup>42</sup> précise un caméraman de Global. Le fixe est incontournable pour tourner des images dans des endroits très dangereux et auprès de sources inaccessibles pour les journalistes occidentaux comme les Talibans. « C'est la collecte de nouvelles par télécommande » a décrit Graham Thomson du Edmonton Journal (2007).

À partir de novembre 2007, la mise en place d'un *pool* télévisuel (CBC/Radio-Canada, CTV, Global) a limité considérablement la capacité de sortie des journalistes intégrés. Paul Hunter de la CBC fait savoir : « Nous utilisons beaucoup de vidéos que nous n'avons pas réalisés. C'est notre fixe qui y allait et le faisait »<sup>43</sup>. Les fixeurs faisaient des entrevues avec les responsables politiques afghans mais aussi avec les porte-paroles et les commandants talibans. Le tri des contacts et la sélection de sources influence intrinsèquement le contenu éditorial (Klein et Plaut, 2019, p. 1708). Pour réaliser une série sur les Talibans, Graeme Smith du Globe and Mail a eu recours aux services d'un chercheur taliban. Michèle Ouimet de La Presse note qu'elle n'aurait pas pu réaliser un grand reportage sur la prison de Sarpoza sans bons contacts et un bon fixe<sup>44</sup>. Les risques dans les zones de guerre ont transformé la relation journalistes-fixeurs et le processus de collecte de l'information où le fixe a acquis des compétences professionnelles et est devenu journaliste lui-même (Murrell, 2010, p. 134).

Le fixeur jouit d'une plus grande reconnaissance dans sa relation de collaboration et de co-construction avec les journalistes. « La plupart du temps notre fixeur, on peut le considérer comme un journaliste, il va nous trouver des gens pour répondre à nos questions »<sup>45</sup> affirme un réalisateur de Radio-Canada. L'apport éditorial transparait dans les propos de Graeme Smith du Globe and Mail : « Le fixeur est le journaliste à bien des égards. [...], je suis juste le rédacteur » (cité par Lee, 2011). Cette tendance se reflète dans l'évolution de la terminologie où les fixeurs sont décrits de plus en plus comme des « producteurs locaux » (Murrell, 2015 ; 2009) ou des « journalistes-fixeurs » (Klein et Plaut, 2019) dans la mesure où ils sont amenés à jouer un rôle qui se rapproche de celui du journaliste. Pour les fixeurs qui étaient déjà des journalistes en Afghanistan, l'apport éditorial est facilité par le bagage personnel mais la relation étroite entre le journaliste et le fixeur permet d'acquérir certaines compétences *ad hoc* à travers le processus de collecte de l'information<sup>46</sup>. Le savoir local et culturel est un ingrédient du savoir éditorial. « Tous les journalistes afghans avec lesquels j'ai travaillé [...] viennent avec leur propre point de vue personnel et apportent leurs propres préjugés et interprétations de l'information »<sup>47</sup> fait savoir Graeme Smith qui défend alors que la neutralité du journaliste dans un pays étranger établit un certain équilibre à la vision du fixeur. Cette explication accrédite la thèse du travail d'équipe qu'on retrouve chez Murrell (2009).

Cependant, les fixeurs n'obtiennent pas toujours le crédit qui leur est dû. Daniel Mallard du Journal de Québec et de l'agence QMI remet en question l'attitude de certains journalistes :

Il y a des journalistes qui sont sur la base de Kandahar, ils envoient des fixeurs, le fixeur fait les images, il écrit pratiquement le texte, puis le journaliste qui envoie le fixeur prend le crédit [...]. C'est pas du vrai journalisme<sup>48</sup>.

Cet enjeu a été soulevé ailleurs par les fixeurs : « [Les journalistes] nous considèrent toujours comme des « personnes au teint brun » avec des drôles d'accents, et bien que j'aie réalisé des reportages et produit quelques-uns des articles les plus importants et les plus audacieux, il est difficile d'obtenir un crédit à la production » (un fixeur cité par Klein et Plaut, 2017). La relation contractuelle du fixeur exige généralement de renoncer à tout crédit dans le produit final, peu importe l'implication dans la production (Palmer, 2018, p. 321). Les fixeurs ne sont pas néanmoins les seuls à ne pas avoir le crédit. Les photographes et les cameramen sont généralement rarement mentionnés comme contributeurs des reportages.

Dans un contexte de guerre comme l'Afghanistan, l'absence de la reconnaissance est liée aux risques encourus par les fixeurs. Référant au travail de Graeme Smith, un correspondant de Global aborde la question des risques :

Je suis sûr que Graeme, s'il le voulait ou s'il le pouvait, aurait crédité son fixeur, mais ensuite, il risquerait d'alerter les talibans et cela constituerait également une question de sécurité puisque vous ne voulez pas mentionner des gens. Cela fait également partie du problème. C'est un problème de sécurité<sup>49</sup>.

Le correspondant étranger n'a pas le choix de déléguer une partie de son travail au fixeur mais la contribution de ce dernier reste invisible. En Afghanistan et ailleurs, le risque de représailles est bien sûr très élevé pour les fixeurs.

Il y a des moments où les fixeurs veulent être crédités et il y a des moments où ils préfèrent rester en arrière-plan. [...] Comme plusieurs fixeurs l'ont expliqué, après que le journaliste soit rentré chez lui, le fixeur reste sur place. Même lorsque le crédit est mérité, il peut être dangereux pour un fixeur de l'accepter publiquement (Klein et Plaut, 2019, p. 1705).

La contribution éditoriale des fixeurs s'accompagne de certains problèmes de fiabilité et de confiance. Une journaliste d'agence note que la relation journaliste-fixeur est une relation complexe. Certains fixeurs, dit-elle, n'étaient pas des journalistes professionnels et n'avaient pas nécessairement bénéficié d'une formation appropriée sur les questions d'éthique<sup>50</sup>. Doug Beazley de Sun Media explique :

Vous êtes vraiment dépendant de personnes dont vous ne pouvez pas entièrement faire confiance aux motivations. Un fixeur est là pour gagner de l'argent avec vous. Ce qui signifie qu'il veut vous donner ce que vous voulez. Et ce que vous voulez, c'est une bonne histoire de guerre salée. Il peut vous en donner sans vraiment vérifier si c'est vrai ou pas<sup>51</sup>.

Pour les journalistes intégrés, le reportage indépendant civil était une routine professionnelle. « Nous utilisons les fixeurs pour nous procurer des matériaux d'autres régions du pays afin d'équilibrer nos histoires<sup>52</sup> » pose Cameron McIntosh de la CBC. Tenter de parler aux adversaires de l'armée canadienne à travers les fixeurs s'inscrit dans la logique de l'« équilibre politique » (Gans, 1979, p. 175). « Toute situation dans laquelle vous pouvez couvrir un conflit sans obtenir des informations de tous les côtés du conflit est ridicule<sup>53</sup> » défend Graeme Smith du Globe and Mail. Le côté civil du conflit afghan aurait été impossible à couvrir sans la contribution éditoriale des fixeurs afghans.

---

## CONCLUSION

---

Le fixeur est un maillon indispensable du journalisme international et du reportage de guerre. Au terme de cette recherche, nous pouvons constater que la relation journaliste-fixeur est une relation complexe. Être fixeur est une fonction multitâche. Les journalistes qui ont été accrédités par l'armée canadienne lors de la guerre en Afghanistan ont décrit trois principaux apports du fixeur qui portent sur l'*accès*, la *protection* et la *production*. Nous en tirons la définition suivante : *Les fixeurs sont des collaborateurs locaux qui facilitent l'accès au terrain et aux sources locales, protègent les journalistes étrangers et participent à la production de l'information internationale.*

Premièrement, l'accès est un élément qui a trait au territoire. Le fixeur joue un rôle d'éclaireur en faisant bénéficier au journaliste un savoir local primordial à l'accès local. Dans le contexte du reportage civil indépendant, les journalistes qui ont couvert l'Afghanistan ont pu avoir des entrées auprès des sources locales grâce aux contacts des fixeurs dans divers milieux politiques et sociaux. Le rôle de traducteur est ici crucial car il permet d'établir une communication autrement impossible si le journaliste étranger ne maîtrise pas la langue parlée par les sources. Les correspondants ont bien sûr pu parler à certaines sources en anglais mais les fixeurs ont été indispensables pour les langues afghanes. Le fixeur détient une *compétence locale* qui est une compétence linguistique, culturelle et territoriale.

Deuxièmement, le fixeur joue un rôle de protecteur dans un environnement hostile pour le correspondant étranger. C'est principalement un rôle de conseil et d'intervention en lien avec la sécurité des journalistes dans leurs interactions avec les sources et leurs déplacements. Le fixeur offre une *compétence de risque* par des actions de recommandation, d'évaluation et de négociation en rapport avec les situations de danger. La relation collaborative entre le journaliste et le fixeur est une relation de dépendance dans un contexte de risques élevés pour les correspondants étrangers et de journalisme parachuté ; c'est aussi une relation d'interdépendance plus complexe basée sur la responsabilité mutuelle à tous les niveaux.

Troisièmement, le fixeur est un maillon de la chaîne de production de l'information. Les journalistes étrangers ont souligné l'apport des fixeurs par l'idéation, la recherche et le contenu. Plusieurs journalistes ont indiqué que le fixeur effectue un travail journalistique. Le rôle de producteur de contenu se fait par la préparation et la réalisation d'entrevues et le tournage d'images. Le fixeur contribue à l'information par une *compétence éditoriale* qui permet de générer la matière première des nouvelles. Il faudrait certainement des études plus poussées pour mesurer cet apport éditorial reconnu par les journalistes.

---

*Soumis le 17-09-2020*  
*Accepté le 01-10-2021*

## NOTES

---

- <sup>1.</sup> Entrevue, 19/04/2014.
- <sup>2.</sup> Entrevue, 15/10/2013.
- <sup>3.</sup> Entrevue, 18/02/2014.
- <sup>4.</sup> *Ibid.*
- <sup>5.</sup> Entrevue, 15/10/2013.
- <sup>6.</sup> Entrevue, 25/15/2013.
- <sup>7.</sup> Entrevue anonyme, 02/04/2014.
- <sup>8.</sup> Entrevue, 28/01/2014.
- <sup>9.</sup> Entrevue anonyme, 29/11/2013.
- <sup>10.</sup> Entrevue, 22/11/2013.
- <sup>11.</sup> Entrevue, 22/11/2013.
- <sup>12.</sup> Entrevue avec Katia Brien Simard, 25/10/2014.
- <sup>13.</sup> Son vrai nom est Javed Ahmad. Il a été un fixeur pour plusieurs organisations médiatiques dont le réseau CTV. Un officier d'affaires publiques de l'armée canadienne a néanmoins questionné les contacts de ce fixeur qui était surveillé par le renseignement militaire de l'OTAN à Kandahar. Jojo a été tué par un tireur en 2009, victime aussi de « son puissant réseau de contacts » (Ouimet, 2009).
- <sup>14.</sup> Entrevue avec Katia Brien Simard, 25/10/2014.
- <sup>15.</sup> Entrevue, 14/04/2014.
- <sup>16.</sup> Entrevue, 18/02/2014.
- <sup>17.</sup> Entrevue, 28/01/2014.
- <sup>18.</sup> Entrevue, 28/01/2014.
- <sup>19.</sup> Entrevue, 06/03/2014.
- <sup>20.</sup> Entrevue, 15/10/2013.
- <sup>21.</sup> Entrevue, 06/03/2014.
- <sup>22.</sup> Entrevue, 15/04/2014.
- <sup>23.</sup> Entrevue, 25/11/2013.
- <sup>24.</sup> *Ibid.*
- <sup>25.</sup> Entrevue, 31/10/2014.
- <sup>26.</sup> Entrevue, 21/10/2013.
- <sup>27.</sup> Entrevue, 14/04/2014.
- <sup>28.</sup> Entrevue, 05/12/2013.
- <sup>29.</sup> Entrevue, 19/02/2014.
- <sup>30.</sup> Entrevue pour le projet, 07 novembre 2014.
- <sup>31.</sup> Entrevue, 29/11/2013.
- <sup>32.</sup> Entrevue, 25/10/2013.
- <sup>33.</sup> Entrevue, 05/12/2013.
- <sup>34.</sup> Entrevue, 25/11/2013.
- <sup>35.</sup> « Les services de sécurité syriens ont lancé une véritable chasse, sans précédent, à tous ceux qui aident ou communiquent avec des reporters étrangers » (RSF, 2011).
- <sup>36.</sup> Entrevue, 01/04/2014.
- <sup>37.</sup> Correspondance avec l'auteur, 21/07/2014.
- <sup>38.</sup> Entrevue, 06/03/2014.
- <sup>39.</sup> Entrevue, 05/12/2013.
- <sup>40.</sup> Entrevue, 28/01/2014.
- <sup>41.</sup> Entrevue, 05/12/2013.
- <sup>42.</sup> Entrevue, 02/04/2014.
- <sup>43.</sup> Entrevue, 22/05/2014.
- <sup>44.</sup> Entrevue, 25/10/2013.
- <sup>45.</sup> Entrevue, 05/12/2013.
- <sup>46.</sup> Graeme Smith a expliqué que le chercheur qu'il a embauché a appris à trouver des sujets d'entrevues, poser des questions à partir d'une liste, enregistrer des réponses et penser à des questions de suivi (Smith, 2031, p. 200).
- <sup>47.</sup> Entrevue, 19/04/2014.
- <sup>48.</sup> Entrevue avec Katia Brien Simard, 04/03/2014.
- <sup>49.</sup> Entrevue anonyme, 02/04/2014.
- <sup>50.</sup> Entrevue anonyme, 02/04/2014.
- <sup>51.</sup> Entrevue, 22/11/2013.
- <sup>52.</sup> Entrevue, 10/03/2014.
- <sup>53.</sup> Entrevue, 19/04/2014.

## BIBLIOGRAPHIE

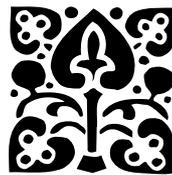
- Bishara, A. A., 2012, *Back Stories. U.S. News Production & Palestinian Politics*. Stanford: Stanford University Press.
- Bizimana, A.-J., 2006, « Les risques du journalisme dans les conflits armés », *Communication*, vol. 25, n°1, automne, pp. 84-110.
- Bossone, A., 2014, 30 avril, « The thankless work of a «fixer» », *Columbia Journalism Review*. Repéré à [https://archives.cjr.org/reports/the\\_thankless\\_work\\_of\\_a\\_fixer.php](https://archives.cjr.org/reports/the_thankless_work_of_a_fixer.php)
- Campbell, M., 2012, « In Afghanistan, International Coverage Relies on Local Links » Dans *Attacks on the Press 2011: A Worldwide Survey by the Committee to Protect Journalists*. New York : Committee to Protect Journalists, pp. 38-43.
- CTV News, 2010, 11 janvier, « Journalists risk life and limb to cover Afghan conflict », *CTV News*. Repéré à <https://www.ctvnews.ca/journalists-risk-life-and-limb-to-cover-afghan-conflict-1.472467>
- Epstein, M., 2005, 7 février, « Profession «fixeur», ange gardien des reporters de guerre », *L'Express*. Repéré à [https://www.lexpress.fr/actualite/monde/profession-fixeur-les-journalistes\\_487089.html](https://www.lexpress.fr/actualite/monde/profession-fixeur-les-journalistes_487089.html)
- Erickson, E. et Hamilton, J. M., 2006, « Foreign Reporting Enhanced by Parachute Journalism », *Newspaper Research Journal*, vol. 27, n° 1, pp. 3347.
- Fung, M., 2011, *Under an Afghan Sky: A Memoir of Captivity*. New York: HarperCollins.
- Gans, H. J., 1979, *Deciding What's News: a Study of CBS Evening News, NBC Nightly News, Newsweek and Time*. New York : Pantheon.
- Giotis, C., 2018, « Conflict zones and non-physical risks to journalism practice. Notes from Goma, Democratic Republic of Congo », *Sur le journalisme*, vol. 7, n° 1, pp. 3449.
- Hamilton, J. M. et Jenner, E., 2004, « Redefining Foreign Correspondence », *Journalism*, vol. 5, n°3, pp. 301-321.
- Hannerz, U., 2012, *Foreign news: exploring the world of foreign correspondents*. Chicago : The University of Chicago Press.
- Hess, S., 1996, *International News and Foreign Correspondents*. Washington, DC : The Brookings Institution.
- Høiby, M. et Ottosen, R., 2019, « Journalism under pressure in conflict zones: A study of journalists and editors in seven countries », *Media, War & Conflict*, vol. 12, n°1, pp. 6986.
- Klein, P. W. et Plaut, S., 2017, 15 novembre, « “Fixing” the Journalist-Fixer Relationship », *Nieman Reports*. Repéré à <https://niemanreports.org/articles/fixing-the-journalist-fixer-relationship/>
- Klein, P. W. et Plaut, S., 2019, « “Fixing” the Journalist-Fixer Relationship: A Critical Look Towards Developing Best Practices in Global Reporting », *Journalism Studies*, vol. 20, n° 12, pp. 1696-1713.
- Lee, A., 2011, 24 janvier, « Fixers save foreign journalists' lives », *King's Journalism Review*. Repéré à <http://thekjr.kingsjournalism.com/fixers-the-crucial-connection-for-foreign-journalists/>
- Lees, C., 2016, « Under the wires: Local “fixers”, who help foreign correspondents on the ground, can face death threats and accusations of being spies after working for international media », *Index on Censorship*, vol. 45, n° 3, pp. 811.
- Macdonald, I., 2008, « «Parachute Journalism» in Haiti: Media Sourcing in the 2003-2004 Political Crisis », *Canadian Journal of Communication*, vol. 33, n°2, pp. 213-232.
- Menget, L., 2013, *Lettres de Bagdad. Carnet de route*. Vincennes : Éditions Thierry Marchaisse.
- Murrell, C., 2019, « Fixers as entrepreneurs », *Journalism Studies*, vol. 20, n°12, pp. 1679-1695.
- Murrell, C., (2015), *Foreign Correspondents and International Newsgathering: The Role of Fixers*. New York : Routledge.
- Murrell, C., 2013, « International Fixers: Cultural Interpreters or ‘People Like us?’ », *Ethical Space: The International Journal of Communication Ethics*, vol. 10, n°2/3, pp. 72-79.
- Murrell, C., 2010, « Baghdad bureaux: an exploration of the interconnected world of fixers and correspondents at the BBC and CNN », *Media, War & Conflict*, vol. 3, n°2, pp. 125137.
- Murrell, C., 2009, « Fixers and foreign correspondents: news production and autonomy », *Australian Journalism Review*, vol. 31, n°1, pp. 517.
- Ouimet, M., 2019, *Partir pour raconter*. Montréal : Éditions du Boréal.
- Ouimet, M., 2009, 11 mars, « La vie trop courte de Jojo », *La Presse*, p. A7.
- Paillé, P. et Mucchielli, A., 2008, *L'analyse qualitative en sciences humaines et sociales*. (2<sup>e</sup> éd.), Paris : Armand Colin.
- Palmer, J. et Fontan, V., 2007, « ‘Our ears and our eyes’: Journalists and fixers in Iraq », *Journalism: Theory, Practice & Criticism*, vol. 8, n°1, 524.
- Palmer, L., 2018, « ‘Being the bridge’: News fixers’ perspectives on cultural difference in reporting the ‘war on terror’ », *Journalism: SAGE Journals*, vol. 19, n°3, pp. 314332.
- Palmer, L., 2018, « Lost in Translation », *Journalism Studies*, vol. 19, n°9, pp. 1331-1348.
- Pedelty, M., 1995, *War Stories The Culture of Foreign Correspondents*. New York : Routledge.
- RSF [Reporters sans frontières], 2017, 4 octobre, *Les fixeurs, les invisibles du reportage*. Reporters sans frontières. <https://rsf.org/fr/actualites/les-fixeurs-les-invisibles-du-reportage>
- RSF, 2011, 15 novembre, *Reporters sans frontières appelle les médias étrangers à la plus grande prudence vis-à-vis de leurs sources locales*. Reporters sans frontières. <https://rsf.org/fr/actualites/reporters-sans-frontieres-appelle-les-medias-etrange-la-plus-grande-prudence-vis-vis-de-leurs>
- Roy, Simon N., 2016, « L'étude de cas » Dans Gauthier, Benoit et Isabelle Bourgeois, (dir.) *Recherche sociale. De la problématique à la collecte des données*, 6<sup>e</sup> édition. Québec : Presses de l'Université du Québec, pp. 195-209.
- Smith, G., 2013, *The Dogs Are Eating Them Now: Our War in Afghanistan*. Toronto : Knopf Canada.
- Soderlund, W. C., Lee, M. F. et Gecelovsky, P., 2002, « Trends in canadian newspaper coverage of international news », 1988-2000: editor's assessments. *Canadian Journal of Communication*, vol. 27, pp. 73-88.
- Thomson, G., 2007, « Embedded », *The Edmonton Journal*, 15 avril, p. D6.

Tumber, H. et Webster, F., 2006, *Journalists Under Fire: Information War and Journalistic Practices*. Londres : SAGE Publications Ltd.

Witchel, E., 2004, 13 octobre, « The Fixers », *Committee to Protect Journalists*. Repéré à [https://cpj.org/re-](https://cpj.org/reports/2004/10/fixers.php)

[ports/2004/10/fixers.php](https://cpj.org/reports/2004/10/fixers.php)

Yin, R. K., 2003, *Case Study Research: Design and Methods*. Thousand Oaks : Sage Publications.



---

## RESUMÉ | ABSTRACT | RÉSUMO

---

**La relation journaliste-fixeur. Les apports du fixeur durant la guerre en Afghanistan**

**The journalist-fixer relationship. The contributions of the fixer during the war in Afghanistan**

**A relação entre o jornalista e o fixer. As contribuições do fixer durante a guerra no Afeganistão**

**Fr.** L'objectif de cet article est d'analyser la relation entre les journalistes internationaux et les fixeurs locaux dans le contexte du reportage de guerre. Profession de l'ombre, le métier de fixeur reste méconnu malgré sa grande contribution aux correspondants étrangers dans des environnements inconnus et souvent hostiles. Le rôle des fixeurs est devenu indispensable à la pratique du journalisme international et du journalisme dans les zones de conflit. Les auteurs étudient les apports des fixeurs au travail des correspondants étrangers et présentent une étude de cas qui porte sur des journalistes canadiens et internationaux qui ont été accrédités par l'armée canadienne durant la guerre en Afghanistan entre 2002 et 2011. Les données de cette étude reposent sur des entrevues semi-structurées avec les correspondants étrangers et un corpus documentaire sur la couverture médiatique de la guerre en Afghanistan. La relation entre les journalistes accrédités et les fixeurs locaux a été un élément essentiel du reportage de guerre indépendant. En plus du reportage intégré (*embedded*), la plupart des journalistes interviewés ont pratiqué le reportage de guerre non-intégré, principalement auprès des sources politiques et civiles afghanes. L'analyse révèle une relation multiforme et complexe avec trois principaux apports du fixeur qui portent sur l'*accès*, la *protection* et la *production*. Le fixeur joue un rôle d'éclaireur et de traducteur pour assurer l'accès des correspondants étrangers aux sources locales dans un territoire qui a des caractéristiques linguistiques et culturelles propres (*compétence locale*). Le fixeur joue un rôle de protecteur qui repose sur des actions de conseil et de recommandation dans un environnement hostile pour assurer la sécurité des correspondants étrangers (*compétence de risque*). Le fixeur joue un rôle de producteur de contenu en contribuant au processus journalistique de production de l'information par la suggestion d'idées et d'angles de traitement ainsi que la réalisation d'entrevues et d'images (*compétence éditoriale*).

**Mots-clés:** reportage de guerre, journalisme, correspondants étrangers, fixeurs, guerre en Afghanistan

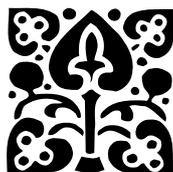
**En.** The purpose of this article is to analyze the relationship between international journalists and local fixers in the context of war reporting. A shadow profession, the craft of the fixer remains unrecognized despite its great contribution to foreign correspondents in unknown and often hostile environments. The role of fixers has become essential to the practice of international journalism and in conflict zones reporting. The authors study the fixers' input to the work of foreign correspondents and present a case study on Canadian and international journalists who have been accredited by the Canadian military during the war in Afghanistan between 2002 and 2011. The data of this study is based on semi-structured interviews with foreign correspondents and a corpus of documents on media coverage of the war in Afghanistan. The relationship between accredited journalists and local fixers has been a critical part of unembedded independent war reporting. In addition to embedded reporting, most of the journalists interviewed practiced non-embedded war reporting, mainly with Afghan political and civilian sources. The analysis reveals a multifaceted and complex relationship with three main contributions of the fixer, which relate to *access*, *protection* and *production*. The fixer plays a role of scout and translator to ensure access for foreign correspondents to local sources in a territory that has

specific linguistic and cultural characteristics (*local skill*). The fixer plays a protective role based on advice and recommendation actions in a hostile environment to ensure the safety of foreign correspondents (*risk skill*). The fixer plays a role of content producer by contributing to the journalistic process of newsgathering and production and by suggesting story ideas and story angles as well as conducting interviews and taking images (*editorial skill*).

**Keywords:** War reporting, journalism, foreign correspondents, fixers, War in Afghanistan

**Pt.** O objetivo deste artigo é analisar a relação entre jornalistas internacionais e *fixers* (facilitadores/mediadores locais) no contexto de reportagens de guerra. Profissional das sobras, o *fixer* permanece pouco conhecido, embora sua atuação contribua muito com o trabalho dos correspondentes estrangeiros em ambientes alheios e muitas vezes hostis. O papel do *fixer* tornou-se indispensável para a prática do jornalismo internacional e do jornalismo em zonas de conflito. Com base em análises das contribuições dos *fixers* ao trabalho dos correspondentes estrangeiros, os autores apresentam aqui um estudo de caso retratando os jornalistas canadenses e internacionais credenciados pelos militares canadenses durante a guerra no Afeganistão entre 2002 e 2011. Os dados são extraídos de entrevistas semiestruturadas com correspondentes estrangeiros e de um corpus de documentários sobre a cobertura jornalística da guerra no Afeganistão. Conclui-se que a relação entre jornalistas credenciados e *fixers* locais tem constituído elemento fulcral da reportagem independente de guerra. Além da reportagem *embedded* (em que o correspondente se desloca junto com as tropas), a maioria dos jornalistas entrevistados praticou reportagens de guerra não *embedded*, principalmente por meio de fontes políticas e civis afegãs. A análise revela uma relação multifacetada e complexa alicerçada em três principais contribuições do *fixer*: o *acesso*, a *proteção* e a *produção*. O *fixer* desempenha o papel de guia e tradutor para garantir o acesso dos correspondentes estrangeiros às fontes locais em um território com características linguísticas e culturais muito específicas (*competência local*). O *fixer* desempenha o papel de protetor por meio de conselhos e recomendações em um ambiente hostil para garantir a segurança dos correspondentes estrangeiros (*competência de risco*). O *fixer* desempenha o papel de produtor de conteúdo, contribuindo com o processo jornalístico de produção de notícias, sugerindo ideias e ângulos de tratamento, assim como a realização de entrevistas e de imagens (*competência editorial*).

**Palavras-chave:** reportagem de guerra, jornalismo, correspondentes estrangeiros, *fixers*, guerra no Afeganistão



# Sécurité et journalisme de guerre

## Le tournant prudentiel des industriels de l'information depuis les années 1990

**OLIVIER KOCH**

Maître de conférences  
Université Côte d'Azur  
URE Transitions  
France  
koches1@yahoo.fr



Depuis la naissance du reportage de guerre pendant la guerre de Crimée (McLaughlin, 2002), les professionnels de l'information sont exposés à des risques de blessure, de mort et d'enlèvement. À ces risques physiques s'ajoutent les souffrances psychiques liées à l'expérience des violences : celles-ci, étudiées dans les travaux d'Anthony Feinstein (2003, 2006), ont néanmoins fait l'objet d'un intérêt tardif (Massè, 2011) au regard de l'histoire de « l'empire du traumatisme » (Fassin, Rechtman, 2017). Quelle que soit la nature des cicatrices, elles ont longtemps été considérées comme relevant de l'exercice du métier, prix à payer pour être reconnu par ses pairs et intégrer cette noblesse de la profession dont le mythe du reporter de guerre véhicule, aujourd'hui encore, les valeurs distinctives (Ruelan, 2018). Jusqu'à une période récente, le journalisme faisait d'ailleurs figure d'exception en comparaison d'activités salariées où l'exposition au danger est systématiquement encadrée (Harris, Williams, 2019). Le changement est amorcé dans les années 1990, avec une prise en charge plus rigoureuse des risques et de leur réduction par les industriels de l'information. Matériel de protection, assurances, formations au reportage en zones hostiles, prévention et guérison des traumatismes, codification des « bonnes pratiques », déconstruction du mythe du reporter endurci, constituent les principales mesures de ce tournant prudentiel amorcé depuis la fin de la guerre froide.

**Pour citer cet article, to quote this article,  
para citar este artigo :**

Olivier Koch « Sécurité et journalisme de guerre. Le tournant prudentiel des industriels de l'information depuis les années 1990 », *Sur le journalisme, About journalism, Sobre jornalismo* [En ligne, online], Vol 11, n°1 - 2022, 15 juin - june 15 - 15 de junho.  
URL : <https://doi.org/110.25200/SLJ.v11.n1.2022.477>

Comment expliquer ce que Chris Paterson (2011) qualifiait de « nouveau focus » sur la sécurité à partir des années 1990 ? Richard Sambrook (2016) a analysé cette évolution en la reliant à celle des conflits contemporains. Ces derniers, en se polarisant autour d'enjeux identitaires et communautaires inédits, auraient exacerbé les violences contre des journalistes désormais sommés de faire allégeance à l'un ou l'autre camp. La transformation des pratiques du reportage de guerre serait la conséquence directe de la transformation des conflits contemporains. Si cette explication a le mérite de mettre en lumière l'évolution des stratégies des belligérants vis-à-vis des professionnels de l'information depuis une trentaine d'années, elle ne donne pourtant pas entière satisfaction dans la mesure où les assassinats et les prises d'otages avaient déjà lieu avant les années 1990, sans conduire pour autant à des précautions de sécurité particulières. La transformation des conflits ne suffit donc pas, à elle seule, à rendre compte du tournant prudentiel.

Afin de mieux identifier les logiques qui le sous-tendent, la présente étude se propose d'analyser l'émergence des dispositifs de sécurisation des pratiques en s'appuyant sur deux types de matériaux : d'une part, la littérature existante sur l'encadrement des risques dans les industries de l'information anglo-saxonnes ; d'autre part, une enquête menée auprès de journalistes<sup>1</sup> dans les industries françaises. Le terme « dispositifs » recouvre ici un ensemble composite intégrant les organisations dédiées aux changements de pratiques, les formations à la sécurité en zone hostile, la rationalisation de la production éditoriale sur les conflits par des professionnels de la sécurité, et les textes (déclarations, chartes, résolutions, etc.) prescriptifs de normes et de standards de sécurité. La méthode retenue consiste à rapporter la formation de ces dispositifs aux mutations de la production d'informations internationales — l'évolution des rapports de concurrence entre éditeurs et de la division du travail entre journalistes (titulaires/indépendants, internationaux/locaux) — et aux efforts collectifs entrepris pour restaurer au sein d'un groupe professionnel les solidarités détériorées par la mort d'un collègue ou d'un employé. En analysant l'émergence des dispositifs de sécurisation, cette étude montre que le journalisme de guerre est engagé dans un processus de reprofessionnalisation, en ce sens que la sécurité fait désormais l'objet de formations (souvent obligatoires) prescrivant de nouvelles normes d'action, des formations dans lesquelles l'éthos du journaliste de guerre balafre et endurci est méthodiquement déconstruit. En ce sens, surtout, que les nouvelles règles de sécurité ont poussé éditeurs et journalistes à adapter leurs pratiques, chaque groupe se trouvant désormais exposé à la critique de l'autre en cas de transgression.

---

## SÉCURITÉ ET JOURNALISME DE GUERRE DANS LES INDUSTRIES ANGLO-SAXONNES

---

Pendant les années 1990, dans les conflits des Balkans et en Tchétchénie, les journalistes auraient été plus fréquemment ciblés par des belligérants. Selon Richard Sambrook (2016), cette hausse du nombre de morts consécutive à la transformation des conflits a provoqué une prise de conscience des managers de la *BBC*, *Reuters*, *CNN* et *AP*. Progressivement, la mort dans l'exercice du métier n'est plus considérée comme un risque marginal, l'événement exceptionnel d'une condition professionnelle d'exception, mais comme une possibilité constante qu'il importe de limiter autant que faire se peut. Progressivement, aussi, la mort du personnel détaché de ces industries devient de moins en moins tolérable. Admissibles jusqu'à comme l'une des conséquences de la pratique du journalisme de guerre, ces morts ne vont plus de soi. Désormais, et comme le résume un responsable de la sécurité à la *BBC* : « Media should be no different from other professions that have to put themselves in harm's way » (cité par Sambrook, 2016 : 174).

### Protéger, mutualiser et prescrire

Pour faire face à la hausse de la mortalité des journalistes dans les années 1990, leurs employeurs les ont équipés de matériel de protection. Dès lors, les reporters et les membres de leur équipe se sont déplacés plus fréquemment en voitures blindées, avec des casques de sécurité et des gilets pare-balles. Loin de faire consensus chez ses bénéficiaires, cet équipement a souvent été critiqué parce qu'il alourdit considérablement les mouvements chaque fois qu'il faut se mettre à l'abri, parce qu'il distingue visuellement le journaliste d'autres civils et l'assimile à des militaires. Initialement conçus pour protéger, gilets pare-balles et casques exposent aussi ceux qui les portent : ils indiquent aux belligérants une cible potentielle. Conjointement à ces équipements, les rédactions ont fait appel à des sociétés de sécurité privées pour entraîner leur personnel à évoluer sur une zone de guerre, leur apprendre à adopter des comportements plus sûrs (Tumber, 2006). Dans ces formations de courte durée dispensées par Andrew Kain Enterprise (créée en 1991) et Centurion (créée en 1995), les journalistes apprennent auprès d'anciens militaires comment apporter les premiers soins en cas de blessure, comment se conduire en cas de kidnapping, à prévenir les situations de mise en danger, à résister aussi (autant que faire se peut) à la torture physique et psychologique. Ces formations, parfois bien accueillies par les intéressés, ont également fait l'objet de critiques : il leur est reproché de contribuer à militariser la pratique du journalisme de guerre, de limiter l'autonomie éditoriale en soumettant les

choix éditoriaux à des critères d'évaluation du risque trop stricts dictés par des professionnels de la sécurité (Cottle, 2016).

Dans les années 1990, de manière inédite, des chaînes et des agences ont collaboré autour de nouvelles précautions de sécurité<sup>2</sup>. Entre 1992 et 1995 à Sarajevo, *Reuters* et *WTN* ont mutualisé une partie de leurs ressources — véhicules armés, personnel, images d'affrontement — afin de réduire la prise de risque (McLaughlin, 2002 ; Paterson, 2011). Le temps de cette collaboration, tout semble se passer comme si la concurrence ne prévalait plus sur ses conséquences meurtrières. La course au scoop, la mise en danger des journalistes pour obtenir une prise de vue sensationnelle, est réfrénée au nom de la sécurité. Autre temps fort de la coopération entre chaînes et agences concurrentes : le *Joint code of practice for journalists working in conflict areas*<sup>3</sup>, édité en 2000. Alors que chaque organisation avait jusque-là ses propres principes, règles et consignes de sécurité, celles prescrites par ce texte sont communes aux organisations signataires (*BBC*, *Reuters*, *APTN*, *CNN* et *ITN*) dans le but revendiqué d'amorcer un changement durable des pratiques. Le *joint code*, pour sa nouveauté, mérite d'être considéré dans le détail.

Le premier principe pose que « la préservation de la vie humaine et de la sécurité est primordiale », que les prises de risque « injustifiées » sont « inacceptables » et doivent être « fortement découragées ». Sans édicter les critères qui permettent de distinguer ce qui justifie ou pas une prise de risque, ce principe pose formellement que la rentabilité économique ne l'emporte plus sur la vie des journalistes, du moins qu'elle ne l'emporte plus systématiquement puisqu'une tolérance à la prise de risque existe implicitement, dès lors qu'elle serait justifiée. Les deuxième et troisième consignes exigent des employeurs qu'ils forment ou reforment leurs employés aux bonnes pratiques en « environnements hostiles » et qu'ils les dotent d'équipements de protection. La quatrième consigne suggère (au conditionnel) que les employeurs souscrivent pour leurs employés à des assurances couvrant le décès et les blessures. La cinquième enjoint les employeurs à mettre en place des structures d'assistance psychologique et, pour y parvenir, il est préconisé de former ces derniers à la reconnaissance des symptômes de *Post Traumatique Stress Disorder*. Les conséquences psychologiques de la couverture des guerres sont reconnues comme une dimension qu'il importe désormais de prendre en compte, mais dont la détection se heurte au manque de sensibilité et de discernement des employeurs. Outre la sixième consigne sur la « neutralité du journaliste » en contexte de guerre, la septième et dernière suggère que les industries de l'information créent des bases de données partagées, régulièrement mises à jour, sur les

zones à risque. Équipement de protection, formations, assurances, assistance psychologique, standards de « bonnes pratiques » et production de données sur les risques, les consignes du *Joint code* rassemblent les principaux éléments des dispositifs prudentiels qui vont se multiplier et s'internationaliser dans les deux premières décennies du nouveau millénaire.

### Organiser la transformation des pratiques

Créées à partir des années 2000, plusieurs organisations ont activement contribué à la montée en puissance des questions de sécurité auprès de journalistes, d'industriels de l'information et d'organisations internationales. Elles ont la particularité d'être exclusivement dédiées à la réduction de risques en zones hostiles. Mêmes si leurs activités sont proches de celles de Reporters sans frontières (créé en 1985) ou du *Comitee to Protect Journalists* (CPJ) créé en 1981, elles s'en distinguent par cette spécialisation, là où leurs aînées défendent, plus largement, la liberté de la presse et la liberté d'expression. L'*International News Safety Institute* (INSI) est créé dans le contexte de la guerre d'Irak en 2003, à l'initiative de l'*International Federation of Journalists* (IFJ) et de l'*International Press Institute* (IPI). Les fondations *2lives* et la *James Foley Legacy Foundation* voient le jour dans les années 2010, en mémoire des journalistes Steven Sotloff et de James Foley assassinés par des membres de l'État Islamique. *A Culture of Safety* (ACOS) est apparu en 2015 dans le contexte des exécutions répétées de journalistes, dans le but de créer une alliance entre différentes organisations professionnelles internationales, fondations, ONG et agences internationales engagées dans la diffusion d'une « culture de la sécurité » en capacité de prévenir les comportements professionnels à risque. Transversale à ces organisations, le *DART center for journalism and trauma* a vu le jour à la fin des années 1990 aux États-Unis et collabore activement avec ACOS et l'INSI, en particulier dans la production et la valorisation de recherches sur le trauma des journalistes et les moyens de les prévenir.

Ces organisations ont en commun de viser une transformation des pratiques en utilisant le même arsenal de ressources : production et/ou publicisation de données sur les risques auxquels sont exposés les journalistes en zones hostiles, formations à la sécurité physique et psychologique, et campagnes de plaidoyer auprès d'organisations internationales et industriels des médias. Les données sur le nombre de journalistes tués chaque année jouent un rôle important dans l'objectivation des phénomènes d'insécurité, dans la représentation des risques en général, et des « nouveaux risques » en particulier. Dans le rapport annuel « *killing the messenger* » de l'INSI, par exemple, les risques d'emprisonnement ou d'assassinat sont quantifiés selon la nature des violences et des types d'auteurs (gangs,

armées, etc.), en différenciant le statut des professionnels de l'information et des membres de leurs équipes (journalistes internationaux/locaux, indépendants/titulaires, journalistes professionnels/citoyens journalistes, journalistes/fixer-traducteurs-chauffeur, etc.). Les chiffres produits par ces organisations convergent en établissant que, dans les années 1990 et au début des années 2000, le nombre de journalistes morts en couvrant les conflits a augmenté et que, dans les années 2010, les professionnels de l'information victimes des conflits ont été essentiellement des journalistes et des collaborateurs locaux et, donc, de moins en moins fréquemment des journalistes internationaux<sup>4</sup>.

Ces chiffres, souvent repris dans les médias ou par des chercheurs dans le domaine académique, permettent sans aucun doute d'objectiver des évolutions récentes, mais il est difficile de les utiliser pour décrire l'évolution entre les périodes pré et post-guerre froide, comme le fait Richard Sambrook. Selon l'auteur, depuis le début des années 1990, en particulier dans les guerres à caractère « ethnonationaliste » des Balkans, la prégnance des enjeux communautaires aurait créé une polarisation plus forte entre opposants du type « vous êtes contre nous ou avec nous » impliquant une perte de neutralité des journalistes (désormais pris pour cible par un camp adverse). Outre le fait que cette logique binaire de belligérance est insuffisante à définir la singularité d'un type de conflit (la même logique s'observait pendant la guerre civile libanaise ou la guerre du Vietnam), les données chiffrées ne permettent pas de corréler l'augmentation des risques avec les transformations des conflits entre les deux grandes périodes. Comment prouver, en effet, que les risques encourus par les journalistes sont plus nombreux et les conflits plus meurtriers depuis la fin de guerre froide alors que les décomptes ne commencent qu'à partir des années 1990 : 1996 pour l'INSI, 1992 pour le CPJ et 1995 pour RSF ? Si d'autres chiffres existent, produits par des chercheurs par exemple (Sussman, 1991), en toute rigueur leur comparaison avec ceux des organisations mentionnées n'est pas possible dans la mesure où les protocoles comptables ne sont pas les mêmes.

### Internationalisation des standards de sécurité

L'INSI, ACOS et le DART Center, ont contribué à coproduire et à internationaliser des normes et standards de sécurité en rassemblant des signataires du monde entier autour de nouveaux textes de références. Ces textes sont dans la lignée du *Joint code* (cf. *supra*), de l'*International Code of Practice for the safe conduct of journalists* proposé par la Fédération internationale des journalistes et adopté à Barcelone en 2000 par plusieurs organisations médias, de la *Declaration on the safety of journalists and media personnel in situations involving armed conflict* (rédigé par RSF en 2003) et de la Déclaration sur la sécurité des jour-

nalistes (adoptée en 2009 lors du 4<sup>e</sup> forum mondial des médias électroniques). Ils s'inscrivent dans un contexte d'inflation de textes juridiques produits par des organisations internationales depuis 2003 (les résolutions 68/163, 69/185, 70/162 de l'Assemblée générale de l'ONU et les résolutions 2222/2015, 1738/2006 du Conseil de sécurité), de déclarations de l'UNESCO sur « la sécurité des journalistes et la question de l'impunité » (2008, 2010, 2012, 2014), de déclarations et recommandations du Conseil de l'Europe (2014, 2016) et celles des Journées de la liberté de la presse (2004, 2007, 2012, 2013).

Publiée en 2015, *The international Declaration on the Protection of the Journalists* est rédigée à l'initiative de l'IPI avec l'INSI, l'*Al Jazeera Network* et l'*Africa Media Initiative*. La Déclaration s'appuie sur les prescriptions juridiques des organisations internationales, en rappelant les résolutions antérieures, pour signifier aux États leurs obligations et pour prescrire de « bonnes pratiques » à l'attention des industriels de l'information. La responsabilité des employeurs y est engagée sur plusieurs points, figurant déjà dans des textes des années 2000, comme le devoir d'allouer des ressources financières à la sécurité (art. 8), d'assurer des formations et de ne pas mettre en danger leurs employés (art. 9 et 10). Évolutions notables : la sécurité numérique fait son apparition à côté de la sécurité physique et psychologique (art. 10), il est préconisé de mettre en œuvre des moyens spécifiques pour limiter les risques encourus par les femmes (art. 12), et les industriels des médias sont incités à se mobiliser collectivement à l'échelle internationale lorsque la sécurité de journalistes est en jeu (art. 14).

Produit et publié à l'initiative d'ACOS en 2016, le *Global Safety Principles and Practices for Freelancers* est signé par les grandes agences internationales, des médias et des associations de professionnels de pays du monde entier. Quoique rédigé en vue de renforcer la sécurité des indépendants et du personnel local, le texte est beaucoup plus exigeant vis-à-vis de ces professionnels précaires qu'il ne l'est vis-à-vis des entreprises de presse. Par exemple, il est recommandé aux journalistes de suivre des formations (art. 1 et 2), mais pas aux employeurs de les financer : « avoir conscience et tenir compte des coûts supplémentaires » (art. 4) semble suffire. Plus généralement, il est préconisé aux rédactions de traiter les indépendants comme leurs reporters attitrés, de mentionner leurs noms dans les publications, de les prendre en charge en cas kidnapping ou blessures, mais la signature de la déclaration ne les engage en rien, en ce sens qu'ils ne sont pas sanctionnés en cas de transgression de ces règles. Comprendre les raisons qui ont conduit les organisations à signer ces codes de bonne pratique exige de remettre en perspective les évolutions de la production d'information depuis les années 1990.

## Concurrence, division du travail et solidarités

La compétition entre journalistes sur les zones de conflit a été observée dans de nombreux contextes avant la fin de la guerre froide (Tumber, 2001). La course au scoop n'est pas inédite, tant s'en faut. Cependant, l'augmentation du nombre de morts sur les terrains de guerre est liée à une exacerbation de la concurrence entre agences qui, dans les années 1990, ont privilégié la couverture des conflits en Europe, alors que les guerres faisaient partie des sujets les plus vendus par ces grossistes à leurs clients (Paterson, 2011). Cette exacerbation n'est pas circonscrite aux seules agences. Elle a été également observée entre détaillants (entre médias), du fait des évolutions combinées de la transformation de médias publics en médias commerciaux, du recours plus systématique aux mesures d'audimat dans l'évaluation des contenus éditoriaux, et de l'intensification de la production des chaînes 24/7 (Thussu, 2011; Tumber et Webster, 2011). Entre autres effets, cette concurrence s'est traduite par l'apparition de « journalistes de performance », plus focalisés sur l'émotion que sur l'analyse, impliquant les publics dans les actions des protagonistes, et disposés à prendre des risques afin de satisfaire les demandes de chaînes concurrentes à la recherche « d'histoires uniques, dramatiques et immédiates » (Kampf, Liebès, 2013 : 29-30).

Richard Sambrook (2016) expliquait la mise en œuvre initiale des mesures de sécurité par l'augmentation du nombre de journalistes tués du fait de la transformation des conflits, notamment dans les Balkans et en Tchétchénie. Les rédactions auraient réagi à cette hausse de la mortalité en mettant en œuvre de nouveaux dispositifs d'encadrement des risques. Il y a lieu de nuancer cette explication, pour deux raisons. Tout d'abord, parce que la hausse de la mortalité est une conséquence des transformations de la production de *news* dans les années 1990 : l'exacerbation de la concurrence a eu des effets meurtriers. Ensuite, parce que ces industriels n'ont pas tant réagi à la mort de leurs employés qu'aux critiques de collègues ou des familles, qui leur étaient adressées, d'exposer inutilement leur personnel à des risques inconsidérés en encourageant chez eux un « éthos de compétition » (Paterson, 2011 : 141). Or, ces critiques publiques augmentent les coûts symboliques de la production d'information sur les guerres, un éditeur pouvant difficilement assumer que la valeur de la vie d'un journaliste puisse être considérée selon un calcul de rentabilité. Lorsque ces critiques sont suivies de procédures judiciaires, elles augmentent aussi les coûts économiques, soit en frais de justice, soit en réparations<sup>5</sup>. Enfin, elles élèvent le coût social de la production, en érodant les relations de confiance entre employés et employeurs, en éprouvant les solidarités entre pairs. La mort d'un journaliste est une épreuve au sein des organisations qui exige des

mesures d'exception afin de restaurer ces solidarités (cf. *infra*). Publié en 2000 sous la pression de la famille de Miguel Gil Moreno<sup>6</sup>, le *Joint code* visait à maîtriser ces coûts, par la promesse de mettre en œuvre un nouvel ordre moral de règles et de principes destiné à mieux encadrer les pratiques professionnelles à risque. Les textes publiés 15 ans plus tard à l'initiative d'ACOS et de l'INSI, consécutivement aux critiques publiques des familles de James Foley, de Steven Sotloff, et de leurs fondations (*Ibid.*), jouent le même rôle, et s'apparentent en cela aux fonctions remplies par les chartes déontologiques dans l'histoire de la profession (Ruellan, 2011).

Le *Global Safety Principles and Practices for Freelancers* (2016) a été signé par plus de 300 organisations dans le monde. Cependant, dans leur écrasante majorité, les signataires représentent des associations de professionnels et des industriels de l'information anglo-saxons et des pays du Nord. Des industriels qui, depuis plusieurs années, externalisent la production d'information de guerre en ayant recours à des indépendants et des journalistes locaux. En effet, l'exacerbation de la concurrence et les injonctions à réduire la masse salariale ont eu un effet important sur la division du travail dans le secteur de la correspondance. Les mesures d'audimat dans les années 1990, aux États-Unis notamment, ont figuré un désintéret croissant des publics interrogés pour les affaires internationales au profit des affaires domestiques (Wu, Hamilton, 2004). Dans cette décennie, le nombre de correspondants spécialisés titulaires et permanents, dont les postes sont relativement couteux, a diminué. L'externalisation de la production résultant de cette logique économique a approfondi l'antagonisme entre titulaires et *freelances* (Tumber, Prentoulis, 2003). Ces derniers, à la fois moins dotés en ressources et plus précaires, sont souvent plus disposés à prendre des risques pour vendre leurs sujets aux éditeurs (Harris, Williams, 2019), ce qui explique pourquoi les journalistes locaux indépendants sont désormais les premières victimes des conflits armés. Cette évolution permet également de saisir la logique d'adhésion des organisations signataires au *Global Safety Principle and Practices*. La création de ces nouvelles règles de sécurité internationales contribue à redéfinir les « bonnes pratiques » du journalisme de guerre selon ce nouvel état de la division du travail. Elle opère comme une réhabilitation morale d'industries qui, d'un côté, protègent leurs employés permanents et, de l'autre, exposent les professionnels précaires. En énonçant les devoirs des uns et des autres, en affirmant les principes de solidarité<sup>7</sup> des employeurs envers les employés, le texte œuvre à reconstruire (formellement) l'unité d'un groupe professionnel qui, dans les faits, est fortement clivé par des différences de revenus, de statuts, de stabilité de l'emploi. Un groupe dont les inégalités s'approfondissent encore avec l'externalisation de la

production à l'étranger puisque, pour les journalistes locaux, la mort est devenue (et reste) une hypothèse de travail de premier ordre.

---

### LE TOURNANT PRUDENTIEL DES RÉDACTIONS EN FRANCE

---

En France, le tournant prudentiel des rédactions est amorcé dans les années 2000, dans le contexte des conflits en Irak et en Afghanistan et de la montée en puissance d'organisations djihadistes au Sahel et au Moyen-Orient. Des offres de formations à la sécurité, dans la lignée de celles suivies par les journalistes anglo-saxons, sont proposées aux journalistes français. Cependant, suite à la mort de deux journalistes de *RFI* au Mali, une rupture est engagée. Dans le groupe *France Média Monde* et dans d'autres rédactions, les formations deviennent obligatoires, le suivi des journalistes sur le terrain est rationalisé. Le dispositif mis en œuvre à partir de 2014 amorce une reprofessionnalisation du journalisme de guerre plus systématique, y compris auprès d'une génération de professionnels dont la capitalisation d'expérience passait avant tout par le terrain et la transmission entre pairs.

#### Apprentissage et sens du risque

Les journalistes qui ont commencé à couvrir des guerres à partir des années 1980 et 1990 n'ont pas suivi de formations dédiées en début de carrière. De fait, certains témoignent de l'état d'impréparation et de leur ignorance des risques encourus, lors de leur première exposition aux dangers en zones de conflit, comme Florence Aubenas :

« Je suis au Rwanda à la frontière et quelqu'un se met à tirer, et pour bien voir je me mets sur un monticule, donc ce n'était pas une réaction appropriée... Le photographe avec lequel j'étais m'a dit "mais tu es folle" et m'a couchée par terre, et c'est certainement grâce à lui que je vous fais cette conférence aujourd'hui. Mais c'est vraiment ça, on est balancé dans une situation sans vraiment savoir. »<sup>8</sup>

Pour tous les journalistes (interrogés) de cette génération, la formation au reportage de guerre s'est faite *in situ*. L'apprentissage des « bons » comportements à adopter passe par l'imitation de collègues confirmés et aguerris, par les conseils de pairs (comme en témoigne Florence Aubenas), ou à force de fréquenter les armées ou des groupes armés.

« J'ai été transféré [de la Moldavie] pour couvrir la guerre en Yougoslavie, j'étais plusieurs semaines avec un reporter expérimenté [...], il

m'a montré par exemple que si j'avais envie de pisser il ne fallait pas que j'aille sur le bas-côté, sinon j'aurais plus de jambes. Enfin ce genre de trucs. Moi j'ai été formé par les autres. D'ailleurs, j'ai remarqué que ceux qui se faisaient tuer étaient de jeunes journalistes. Si vous n'avez pas d'expérience en zone de guerre, il faut rester avec de vieux cons comme moi. » (Jean-Baptiste Naudet)

Une approche empirique donc, dominante à l'époque, qui fonctionnait par transfert et cumul d'expérience entre journalistes et entre équipes de tournage. Aucun reporter de cette génération ne dit s'être soucié de la couverture des assurances contractées par leurs employeurs, du montant des indemnités en cas de blessure ou pour les obsèques en cas de décès, ni même de savoir s'ils étaient assurés. La mort était appréhendée comme le prix potentiel à payer pour être adoubé par le reste de la profession, pour être reconnu et consacré par ses pairs, dans la mesure où, comme se le remémore Frédéric Bobin « il y avait cette idée qu'être correspondant de guerre était la noblesse du métier » et que, par conséquent, « c'était à tes risques et périls »<sup>9</sup> de la couvrir. Aussi n'était-il pas attendu des employeurs qu'ils assument des responsabilités relatives à la sécurité en général<sup>10</sup>, et à la formation en particulier. Savoir comment agir sur les terrains de guerre faisait (et fait encore) partie de compétences distinctives qui ne faisaient pas sens dans le rapport à l'éditeur, mais dans les rapports entre journalistes. En entretien, ces compétences sont mises en avant chaque fois que les journalistes interrogés se critiquent mutuellement, en mentionnant des infractions aux règles implicites de bonne conduite en zone de conflit. Lorsque, par exemple, l'un d'eux pointe du doigt les « chiens de guerre » qui prennent des risques inconsidérés, pour eux-mêmes et pour les personnes qui travaillent avec eux, parce qu'ils « ont besoin du face-à-face avec la mort pour donner sens à leur vie ». Ou un mauvais choix de *fixeur* en Afghanistan, qui n'était pas de la communauté dominante dans la région couverte par deux journalistes qui y seront enlevés ; une règle « faisant pourtant partie du b.a.-ba ». Ou encore lorsqu'un autre journaliste reproche à Philippe Rochot, ancien otage au Liban, d'avoir mis en danger son équipe en réalisant une interview dans une mosquée où la présence du Hezbollah était connue de tous (et donc le risque élevé). Autant de pratiques jugées transgressives qui, en révélant une incompétence, distinguent le bon reporter de guerre du mauvais, mais vis-à-vis desquelles le rôle des éditeurs et des rédactions n'est pas mentionné. À l'inverse, les journalistes qui ont commencé leurs activités dans les années 2000 et 2010, critiquent plus systématiquement les employeurs dès lors qu'ils dotent insuffisamment, ou inégalement, leurs employés de ressources pour leur sécurité.

À partir de 2003, dans le contexte de la « guerre d'Irak », l'armée française met en œuvre une formation pour les journalistes en zone de conflit. Beaucoup moins coûteuse que les formations privées (autour des 300 euros contre plusieurs milliers dans le privé), cette formation à Collioure a été suivie par des journalistes pigistes et par des journalistes permanents appartenant à des rédactions de plus en plus sensibles aux risques d'enlèvement<sup>11</sup>. Durant ces sessions, ils apprennent (entre autres) à fuir et à se protéger sous les balles, à porter assistance à un blessé, à utiliser des armes, les règles à suivre pour éviter d'être kidnappé, et ils expérimentent une prise d'otage par simulation. La formation, bien que jugée utile et efficace, est aussi critiquée par ses bénéficiaires<sup>12</sup>. Le maniement des armes s'apparente trop, selon certains d'entre eux, à une militarisation de la pratique. Le stage commando, son folklore et ses valeurs de barbouze<sup>13</sup> posent la question de l'adaptation de la formation à son public. Enfin, le dispositif est suspecté de velléité d'instrumentalisation. La formation, en effet, est pilotée par la Délégation à l'information et à la communication de la Défense (DICoD) dont le pré carré concerne les relations civilo-militaires. Dans l'épreuve (brève) de l'adversité du stage commando, journalistes et militaires partagent une expérience commune, un lien que l'armée cherche à capitaliser, par la suite, dans ses stratégies de communication avec les professionnels de l'information en temps de guerre. Car la formation sert aussi à identifier les journalistes avec lesquels l'armée pourrait facilement coopérer. Son bas coût, comparativement aux concurrents du secteur privé, vise à attirer le plus possible de journalistes et, de la sorte, à multiplier les rencontres avec de potentiels coopérateurs familiarisés avec les pratiques militaires. La formation fut mise en œuvre pour répondre aux nouveaux enjeux de management de la guerre défini par l'armée française, en particulier dans le contexte de ses « opérations extérieures » depuis les années 2000 et ses « impératifs de communication omniprésents » (Chéron, 2017)

### Entraîner, tracer et soigner

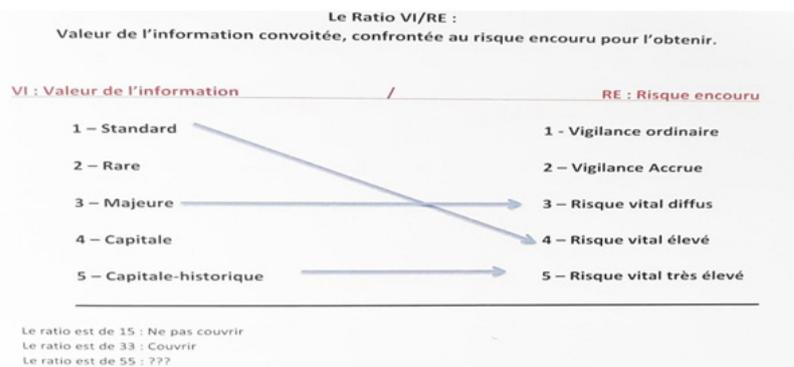
Suite à l'assassinat au Mali de deux journalistes de *RFI* en 2013, Ghislaine Dupont et Claude Verlon, la directrice de *France Médias Monde* (Marie-Christine Saragosse) décide de mettre en œuvre de nouveaux dispositifs de sécurité pour les reporters travaillant en zone de guerre et environnement hostile. Trois changements majeurs sont opérés : au niveau de la formation, du suivi des journalistes par la rédaction, et de la prise en charge psychologique.

Une formation<sup>14</sup> encadrée par des membres des forces spéciales françaises est créée sous l'égide de Mathieu Mabin, ancien militaire et reporter à *France 24*<sup>15</sup>. Elle reprend des aspects de formations déjà existantes

(réduire les prises de risques, reconnaissance des types d'armes, simulations de violences armées, premiers soins, etc.), mais intègre des précautions liées à des risques peu ou mal discernés auparavant ou desdits « nouveaux risques » : ceux spécifiquement encourus par les femmes (harcèlement, violences sexuelles<sup>16</sup>), ou ceux liés à l'usage des technologies de communication (la formation porte ici sur la sécurisation des données et le contournement des surveillances digitales). Contrairement aux dispositifs précédents, la formation devient obligatoire pour tous les journalistes permanents du groupe et pour tous les pigistes qu'il emploie devant se rendre sur un terrain de guerre. Plus aucun d'entre eux n'a le droit de partir sans l'avoir suivie, quels que soient son ancienneté et son niveau d'expérience. La (re)professionnalisation à travers l'assimilation des nouvelles normes de sécurité se fait donc à l'échelle de toutes les générations de reporters de guerre. Et elle n'est pas réservée aux journalistes du groupe : elle est obligatoire pour ceux qui travaillent chez *Arte* et *Cnews*, de nombreux employés du groupe Lagardère et de *Canal+* l'ont suivie, ainsi que des journalistes de PQN (de générations ou statuts différents, là aussi) comme *Le Monde* et *Le Figaro*<sup>17</sup>.

Deuxième pièce du dispositif, le suivi des journalistes sur le terrain a été à la fois rationalisé, renforcé et professionnalisé. Jean Christophe Gérard, ancien militaire devenu référent sécurité, travaille à plein temps pour le groupe. Il intervient dans toutes les phases de la production de l'information en « zone hostile ». Dans la préparation du sujet, la phase dite d'« arri-mage », il informe le journaliste de l'état des rapports de force sur le terrain, et donc des risques existants. Avec un responsable de la rédaction et le journaliste, il établit le *ratio* entre la valeur éditoriale du sujet et la prise de risque (cf. Document 1.). Une fois prise la décision d'envoyer le journaliste, les assurances sont obligatoirement contractées, et il part avec un équipement de sécurité et une trousse à pharmacie. Une fois sur le terrain, le reporter indique au référent qui sont ses collaborateurs (fixeur, chauffeur, interprète, etc.) et le plan de ses déplacements à venir *via* des applications numériques. Il est équipé d'un *tracker* qu'il active en cas de kidnapping, ce qui enclenche sa géolocalisation, puis engage les échanges avec les services du MAE. Contrairement aux journalistes qui, auparavant, pouvaient rester plusieurs jours sans contact avec leur rédaction, le suivi est quotidien et répété plusieurs fois par jour<sup>18</sup>.

Dès 2014, un psychologue est intégré à l'équipe de formateur. Il doit préparer à l'anticipation de l'impact des violences sur le psychisme et mettre en œuvre des dispositifs d'encadrement au retour des journalistes des zones de conflit. Cette phase du retour est particulièrement sensible, comme l'exprime Patrick Saint Paul : en passant 8 mois par an à couvrir des guerres,



**Document 1. Manuel de formation à l'exercice du reportage en zone dangereuse, 2<sup>e</sup> niveau, Académie France Médias Monde & Sovereign Global Académie.**

« ma normalité, c'était des situations anormales et, paradoxalement, ce qui était compliqué était de revenir à un monde normal ». Les rédactions donnaient rarement à leurs reporters un temps de décompression (ou un temps très court) et de réadaptation à la vie civile. Et rares sont ceux qui demandaient ce temps de césure, parfois de crainte de suggérer une vulnérabilité à rebours des qualités idéalisées du journaliste de guerre endurci.

« Comment gérer le retour ? Ça, c'est un truc sur lequel nous, les grands reporters, on jetait un voile pudique. Moi, je rentrais à la campagne et j'abattais des arbres, je ne parlais pas à mes enfants pendant 48 heures. On a fini par reconnaître qu'il y avait un post-trauma psychologique qu'il fallait peut-être aborder de manière plus professionnelle » (Loïck Berrou).

À cette fin, tous ceux qui reviennent d'une zone de conflit peuvent consulter un psychologue qui travaille à plein temps pour le groupe *France Média Monde*. Selon Mathieu Mabin, plus de 10 journalistes ont engagé une thérapie après consultation de ce praticien ; signe, selon lui, que le dispositif est bienvenu. Cependant, des journalistes signalent en entretien leurs réticences à consulter un psychologue sur leur lieu de travail, de crainte de signifier une fragilité qui, perçue par des collègues ou par l'employeur, pourrait leur porter préjudice.

### Restaurer les solidarités, relancer la production

Contrairement à ce qui a pu être observé dans des industries de l'information anglo-saxonnes, l'encadrement du risque à *France Média Monde* n'émane pas de la critique des employeurs par les familles ou les collègues. Selon les témoignages rassemblés, Marie Christine Saragosse (directrice du groupe) a été à l'initiative de ce nouveau dispositif, et Mathieu Mabin en a été l'artisan. Cette décision a été prise dans un contexte singulier. Nombreux dans le groupe (collègues ou supérieurs hiérarchiques) étaient des amis de longue date de Ghislaine Dupont et Claude Verlon.

David Baché devait partir au Mali à la place de Ghislaine Dupont, et exprime en entretien la difficulté de survivre à sa collègue dans ce jeu de chaise musicale avec la mort. Comme se le remémore Olivier Rogez, les chefs du service Afrique de *RFI*, qui ont signé les lettres de mission, ont eu le sentiment de « porter la responsabilité morale » du décès de leurs collègues (et amis). L'un d'entre eux a cessé de travailler suite à une dépression. La solidarité entre pairs a été éprouvée sur le mode de la culpabilité : chacun, à son niveau de responsabilité, est hanté par ce qu'il aurait fallu faire pour que ça n'arrive pas, tout en reconnaissant l'intégrité des choix professionnels de ses collègues sur le terrain. Quoi qu'il en soit, lorsque Marie-Christine Saragosse, après concertation avec Cécile Mégie (directrice de *RFI*), demande au lendemain de la mort de leurs collègues à Mathieu Mabin, « que faire pour que ça n'arrive plus ? », l'objectif est de maîtriser le coût social de ces morts, de faire en sorte que cette solidarité ne soit plus détériorée<sup>19</sup>. La maîtrise des coûts ne consiste plus, et là se trouve la rupture, à s'en tenir exclusivement à des célébrations, rituels mémoriels, et paroles cathartiques, comme il en était d'usage jusqu'alors. Une semaine avant le départ de Ghislaine Dupont et Claude Verlon au Mali, l'un des studios d'enregistrement venait d'être baptisé du nom de Jean Hélène, journaliste de *RFI* assassiné en Côte d'Ivoire en 2003. Ce type de stratégie de l'hommage ne suffit plus.

Le dispositif prudentiel en France est mis en œuvre dans un contexte industriel tendu, éprouvé différemment selon les filières et les groupes. La multiplication des chaînes transnationales multilingues depuis les années 2000 a exacerbé la concurrence entre les acteurs du marché de l'information internationale. *France 24* bénéficie de financements publics<sup>20</sup>, mais avec l'exigence, depuis plusieurs années, de réduire ses frais de fonctionnement. Très bien implantée en Afrique subsaharienne, *RFI* a peu de concurrents au Mali, mais elle est touchée par les mêmes mesures d'austérité budgétaire. L'externalisation de la production dans le groupe est un effet de cette austérité : les médias de *France Médias Monde* ont pour consigne de diminuer leur masse salariale<sup>21</sup>, qui représente plus de 50 % du

budget global. De leur côté, les industriels de la presse écrite quotidienne nationale tentent de stabiliser leur modèle économique dans le contexte des transitions numériques, des baisses de ventes au numéro et de la dispersion des ressources publicitaires.

Pour tous ces médias, la guerre est un produit informationnel de premier ordre. Dans les rapports directs de concurrence, selon une logique de maximisation de l'audience, et pour la notoriété du média, comme l'exprime Patrick Saint Paul au sujet du *Figaro* : « quand on veut rester un journal de qualité, couvrir les conflits ça fait partie du travail ». Pour le sens du métier, aussi, dans la mesure où en cessant « d'aller dans une zone à risque, on perd notre utilité » (Olivier Rogez, *RFI*). Or, la couverture des guerres coûte cher, coûts encore augmentés par les dispositifs prudentiels. La (re)professionnalisation du journalisme de guerre est une nouvelle rationalisation des pratiques visant l'optimisation de la production d'information sous la triple contrainte de la réduction budgétaire, de l'intolérance grandissante vis-à-vis des risques, et de la transformation des menaces. La formation obligatoire à *France Média Monde* a été conçue à cette fin, comme le signifie son artisan :

« Le premier jour de la formation, on explique que ce qui est menacé n'est pas tellement notre intégrité physique, mais notre capacité à faire le métier. [...] Notre objectif n'est pas seulement de rentrer en vie, c'est aussi de rentrer avec l'info » (Mathieu Mabin).

Suite à la mort de Ghislaine Dupont et Claude Verlon, la rédaction de *RFI* n'a plus envoyé de journaliste sur ces zones de conflits, et plusieurs d'entre eux à ce moment-là se sont plaints d'être trop contraints par ce qu'ils estimaient être un excès de précaution. La formation obligatoire et la rationalisation du suivi permettent de relancer la production d'un des produits phares de ces industriels du contenu, d'assurer sa continuité à moindre coût social. Sous ce rapport, le mythe du journaliste de guerre est appréhendé comme un obstacle majeur à l'optimisation de la production. La capitalisation symbolique du reporter de guerre sur ses cicatrices physiques ou psychiques, utilisées pour se distinguer de ses pairs, est considérée comme une incitation à la prise de risque. Dès lors, comme le *DART Center* à son niveau<sup>22</sup>, la formation vise à déconstruire « le romantisme du grand reporter balafre et psychologiquement abîmé », faire entendre que « la glorification de la capture ou de la blessure sont une erreur » (*ibid.*). Objectif atteint, selon Mathieu Mabin, puisqu'*in fine*, « avec la formation on a arrêté net les blessés, les enlevés, les morts depuis 2014, avec un accroissement des reportages en zone dangereuse ».

---

## CONCLUSION

---

La reprofessionnalisation du journalisme de guerre engagée depuis les années 1990 s'est traduite, pour l'essentiel, par la mise en œuvre de nouvelles normes de sécurité, par une rationalisation plus fine et un contrôle continu des conduites sur les zones de guerre. Les menaces qui pèsent sur les reporters de guerre et leurs collaborateurs ont été requalifiées, quantifiées et réévaluées par des organisations spécialisées dans la réduction des risques. Les responsabilités des éditeurs, des employés et des employeurs, également. Et le recours plus systématique aux assurances a contribué à redéfinir juridiquement le périmètre des responsabilités entre contractants dans l'exposition au risque. Même si les conflits ont évolué, même si les belligérants ciblent délibérément des journalistes, ces transformations ne suffisent pas à elles seules à rendre compte du processus de reprofessionnalisation. Les rapports de concurrence entre industriels de l'information, l'évolution des rendements de la production d'information, l'état des solidarités au sein des organisations de presse, la déconstruction de mythes professionnels, permettent de saisir, ne serait-ce que partiellement, ce qui s'est produit. Il importe, cependant, de ne pas déduire trop rapidement du tournant prudentiel un changement général et homogène des pratiques professionnelles. Pour deux raisons au moins. Tout d'abord, parce que les journalistes qui ont commencé à couvrir les guerres dans les années 1980/1990 observaient déjà des règles de sécurité (transmises par des pairs) qui, par la suite, ont été consignées dans les manuels de « bonnes » pratiques. Ensuite, parce que le sens donné à la prise de risque varie considérablement entre chaque journaliste. Il importerait de ce point de vue, dans la lignée des travaux de McLaughlin (2002) et Denis Ruellan (2018), d'étudier plus en avant cette production de sens et les raisons d'agir attendantes lorsqu'un professionnel de l'information a la mort comme hypothèse de travail.

---

Soumis le 02-11-2020  
Accepté le 01-10-2021

## NOTES

<sup>1.</sup> Enquête menée par entretiens semi-directifs auprès de 24 journalistes français-es ayant couvert des conflits. La moitié d'entre eux ont commencé leur activité dans les années 1980 et dans les années 1990, l'autre moitié à partir des années 2000 et 2010. La méthode qui a présidé à ce choix visait à repérer dans quelle mesure le rapport aux risques a évolué selon ces deux générations de professionnels.

<sup>2.</sup> Cette mutualisation est marginale dans l'histoire des rapports de concurrence entre industriels, à l'inverse les journalistes sur le terrain ont souvent été amenés à s'entraider et se protéger mutuellement.

<sup>3.</sup> Le texte est reproduit dans l'ouvrage de Chris Paterson, pp. 141-142, *op. cit.*

<sup>4.</sup> On pourra se reporter sur ce point précis aux rapports « Killing the messenger » de 2017 et de 2018, Disponible à : <https://newssafety.org/research-projects/killing-the-messenger/>

<sup>5.</sup> Il faudrait étudier la réaction des rédactions dans les années 1990 au regard de la montée en puissance de la judiciarisation des rapports sociaux aux États-Unis et au Royaume-Uni, et analyser quels rôles jouent les assurances de ce point de vue.

<sup>6.</sup> Miguel Gil Moreno est mort sur une zone de guerre alors qu'il travaillait en tant que photographe pour APTN.

<sup>7.</sup> La « solidarité » désigne, ici, ce qui « tient ensemble ».

<sup>8.</sup> Conférence de Florence Aubenas, France culture : « Les cours du collège de France », Disponible à : <https://www.franceculture.fr/emissions/les-cours-du-college-de-france/rediffusion-de-la-conference-lignes-de-front-par-florence-aubenas>

<sup>9.</sup> Frédéric Bobin parle de la puissance du mythe du reporter de guerre à l'imparfait. Cependant, Denis Ruellan (2019) a montré dans quelle mesure la figure du reporter de guerre conserve un prestige important et s'apparente encore à une noblesse du métier.

<sup>10.</sup> À l'exception, cependant, du matériel de sécurité comme les gilets pare-balles et les casques fréquemment demandés aux rédactions par des journalistes dans les années 1990.

<sup>11.</sup> En 2004, Georges Malbruno et Christian Chesnot sont enlevés en Irak. Plusieurs rédactions de journaux télévisés et de journaux de presse écrite ont mené une campagne de mobilisation pour leur libération.

<sup>12.</sup> Ces critiques sont tirées d'entretiens menés avec neuf journalistes qui ont suivi la formation (et qui ne font pas partie du panel de journalistes de guerre mentionné plus haut).

<sup>13.</sup> Les journalistes interrogés qui ont suivi cette formation ont par exemple dû manger du poisson cru avec les militaires et poser des colliers de chasse en pleine nature.

<sup>14.</sup> La « formation à l'exercice du reportage en zone dangereuse » (à l'usage des reporters et techniciens de l'information évoluant en zone dangereuse) est dispensée au « Manoir » près de Périgueux.

<sup>15.</sup> Mathieu Mabin a fait la guerre du Kosovo en tant que militaire français, avant de devenir journaliste.

<sup>16.</sup> Une omerta semble cependant perdurer sur les violences sexuelles dont les hommes sont aussi victimes en cas de kidnapping.

<sup>17.</sup> En 2020, aux alentours de 800 journalistes sont déjà passés par cette formation, selon l'estimation de Mathieu Mabin.

<sup>18.</sup> Le renforcement du suivi, là aussi, n'est pas exclusif au groupe FMA. Il a été mis en place par Christophe Ayad au journal *Le Monde* et par Patrick Saint Paul au *Figaro*. Les protocoles de prise de décision avant d'envoyer un journaliste en zone hostile ont aussi évolué dans d'autres rédactions, notamment au *Figaro*, où le départ est désormais discuté entre plusieurs responsables.

<sup>19.</sup> Cette décision peut être également interprétée comme une stratégie de rupture avec l'ancienne présidente du groupe (ancien-nement AEF), Christine Ockrent, dont la gestion des ressources humaines a fait polémique.

<sup>20.</sup> Le groupe France Médias Monde est financé à 96% par des fonds publics.

<sup>21.</sup> Sur la réduction de coûts de fonctionnement du groupe, on pourra se référer au projet de loi de finance pour 2020 de l'audio-visuel public disponible à : <https://www.senat.fr/rap/a19-142-10/a19-142-103.html>

<sup>22.</sup> Le DART center se donne pour mission de « casser les mythes » professionnels et permettre, ainsi, de libérer la parole, de faciliter l'accès aux soins des journalistes traumatisés, et de prévenir l'apparition de ces symptômes. Cf. « Leading resilience. A guide for editors and news managers », DART center Asia pacific et ACOS, 2019, p. 12.

## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

---

- Chéron, B., 2017, « Les soldats de l'image au cœur des enjeux », in Letonturier, E., (dir.), *Guerre, armées et communication*. Hermès, Clamecy : CNRS Éditions, pp. 63-79.
- Cottle, S., 2016, « Keeping safe(r) in unruly, uncivil places: journalist voices in a changing communications environment », in Cottle S., Sambrook R., Modsell N., (dir.), *Reporting Dangerously. Journalist killings, intimidation and security*. London: Palgrave Macmillan, pp. 145-167.
- Fassin, D., Rechtman, R., 2017, *L'empire du traumatisme. Enquête sur la condition de victime*. Paris : Flammarion.
- Feinstein, A., 2003, *Hazardous lives: war and the men and women who report it*. Toronto: Thomas Allen.
- Feinstein, A., 2006, *Journalists under fire: the psychological hazards of war reporting*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Harris, J., Williams, K., 2019, *Reporting war and conflict*. New York: Routledge.
- Massé, M., 2011, *Trauma Journalism. On Deadline in Harm's Way*. London: Continuum International Publishing Group.
- McLaughlin, G., 2002, *The war correspondent*. London: Pluto press.
- Paterson, C., 2011, *The international television news agencies*. New York: Peter Lang.
- Ruellan, D., 2018, *Reportères de guerre. Goûts et coûts*. Paris : Presses des mines.
- Ruellan, D., 2011, *Nous journalistes. Déontologie et identité*. Grenoble : Presses universitaires de Grenoble.
- Sambrook, R., 2016, « Reporting in uncivil societies and why it matters », in Cottle, S., Sambrook, R., Modsell, N., (dir.), *Reporting Dangerously. Journalist killings, intimidation and security*. London: Palgrave Macmillan, pp. 17-35.
- Sambrook, R., 2016, « Protecting journalists: an evolving responsibility », in Cottle, S., Sambrook, R., Modsell, N., (dir.), *Reporting Dangerously. Journalist killings, intimidation and security*. London: Palgrave Macmillan, pp. 171-186.
- Sussman, L. R., 1991, « Dying (and Being Killed) on the Job: A Case Study of World Journalists, 1982-1987 », *Journalism Quarterly*, n°68 (1/2), pp. 195-199.
- Thusu, D.K., 2003, « Live tv and bloodless death: war, infotainment and 24/7 news », in Thusu, D.K., Freedman, D., (dir.), *War and the Medias. Reporting conflict 24/7*. London: Sage publications, pp. 117-132.
- Tumber, H., 2001, « Reporting under fire. The physical safety and emotional welfare of journalists », in Allan, S., Zelizer, B., *Journalism after September 11*. London : Routledge.
- Tumber, H., Prentoulis, M., 2003, « Journalists under fire: subcultures, objectivity and emotional literacy » in Thusu, D.K., Freedman, D., (dir.), *War and the Medias. Reporting conflict 24/7*. London: Sage publications, pp. 215-230.
- Tumber, H., Webster, F., 2006, *Journalist under fire. Informational war and journalistic practices*. London: Sages publications.
- Wu, D., Hamilton, J. M., 2004, « US foreign correspondents. Changes and Continuity at the Turn of the Century », *Gazette: the international journal for communication studies*, n°66 (6), pp. 517-532.



**Sécurité et journalisme de guerre. Le tournant prudentiel des industriels de l'information depuis les années 1990**

**Security and war journalism. The cautionary turn of the news industry since the 1990s**

**Segurança e jornalismo de guerra. A virada prudencial da indústria jornalística dos anos 90**

**Fr.** Longtemps, les risques encourus par les journalistes sur les zones de conflits armés n'ont pas, ou peu, été reconnus et pris en charge par les industriels de l'information. Être blessé.e ou mourir en couvrant des conflits pouvait être considéré comme un prix à payer afin d'appartenir à la noblesse des reportèr.es ou des correspondant.es de guerre, afin d'être adoubé.e par le reste de la profession. Les traumatismes n'étaient pas davantage reconnus et pris en charge, et en faire l'aveu pouvait être assimilé à une forme d'incompétence. Un tournant a été amorcé dans les années 1990. Depuis, la sécurité a progressivement fait l'objet d'une attention singulière, d'un nouveau focus, notamment dans les pays anglo-saxons et en France. Équipements de protection, formations à la sécurité en zone hostile dispensées par des militaires, prévention et guérison des traumatismes, codes de bonne conduite pour journalistes et éditeurs, sont autant de dispositifs traduisant ce tournant prudentiel. Les nouvelles précautions, différemment selon les aires géographiques et inégalement selon les statuts des journalistes, ont contribué à transformer les pratiques et à diminuer le nombre global des journalistes morts en couvrant des guerres. À partir de la littérature académique anglo-saxonne et d'une enquête de terrain menée auprès de journalistes français.es, on se propose d'appréhender le tournant prudentiel du journalisme de guerre, les prescriptions de nouvelles normes et les mesures de sécurisation des pratiques, au regard des transformations de la production d'information depuis les années 1990. Dans la lignée des travaux de Richard Sambrook et de Chris Paterson, la recherche présentée dans cet article restitue les logiques qui ont présidé à cette évolution, en particulier en France où elle avait peu été étudiée jusqu'à présent.

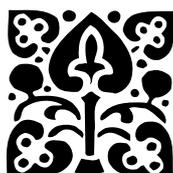
**Mots-clés :** journalisme de guerre, mort, traumatisme, sécurité, prudence.

**En.** For a long time, the risks encountered by journalists in armed conflict zones were not, or only rarely, recognized and addressed by the news industry. Being injured or dying while covering conflicts could be considered as the price to pay in order to be included in the nobility of reporters or war correspondents, and to be praised by the rest of the profession. Trauma was not further recognized and addressed, and admitting to it could be seen as a form of incompetence. A turning point came in the 1990s. Since then, safety has gradually become the object of a particular attention, of a new focus, particularly in the Anglo-Saxon countries and in France. Protective equipment, trainings provided by the military on safety in hostile zones, prevention and healing of trauma, codes of conduct for journalists and editors are measures that demonstrate this cautionary shift. The new precautions, which vary according to geographical areas and to the status of journalists, have contributed to transforming practices and to reducing the overall number of journalists who have died while covering wars. Based on Anglo-Saxon academic literature and a field survey undertaken with French journalists, we propose to understand the cautionary turn of war journalism, the prescription of new norms and measures to make practices more secure, in the light of the transformations in news production since the 1990s. In the tradition of the work of Richard Sambrook and Chris Paterson, the research presented in this article describes the rationale behind this evolution, particularly in France, where it has been little studied until now.

**Keywords:** war journalism, death, trauma, safety, caution.

**P**t. Durante muito tempo, os riscos enfrentados pelos jornalistas em zonas de conflito armado foram desconsiderados pela indústria jornalística. Ferir-se ou morrer cobrindo conflitos era o preço a pagar para pertencer à nobreza do/as repórteres ou correspondentes de guerra e ser reconhecido/a pelos pares. O mesmo ocorria com relação aos traumas, ignorados ou considerados como uma forma de incompetência. Nos anos 90, inicia-se uma virada a partir da qual a segurança vai se tornando objeto de atenção e de foco, especialmente nos países anglo-saxões e na França. Equipamentos de proteção, treinamento de segurança por militares em zonas de conflito, prevenção e tratamento de traumas, códigos de ética para jornalistas e editores são exemplos de medidas que refletem essa virada prudencial. As novas precauções, que variam de acordo com as áreas geográficas e, desigualmente, com o status dos jornalistas, ajudaram a transformar as práticas e reduzir o número de jornalistas morto/as em coberturas de guerras. Fundamentados na literatura acadêmica anglo-saxônica e com base em uma pesquisa de campo com jornalistas franceses, analisam-se a virada prudencial do jornalismo de guerra e as novas normas e medidas prescritas para tornar as práticas mais seguras, à luz das transformações da produção de notícias a partir dos anos 90. Corroborando o trabalho de Richard Sambrook e Chris Paterson, a pesquisa busca restituir a lógica por trás dessa evolução, particularmente na França, onde, até então, foi pouco estudada.

**Palavras-chave:** jornalismo de guerra, morte, trauma, segurança, prudência.



# As Últimas Testemunhas de Svetlana Aleksievitch

## Uma reportagem literária de guerra

### BARBARA HELLER

Professora Pesquisadora  
Universidade Paulista - Unip  
Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Comunicação  
Brasil  
b.heller.sp@gmail.com

### LUCIA SANTA-CRUZ

Professora Pesquisadora  
Escola Superior de Propaganda e Marketing - ESPM-RIO  
Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em  
Economia Criativa  
Brasil  
lucia.santacruz@espm.br

### MONICA REBECCA FERRARI NUNES

Professora Pesquisadora  
Escola Superior de Propaganda e Marketing - ESPM  
Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em  
Comunicação e Práticas de Consumo  
Brasil  
monicarfnunes@espm.br

### PRISCILA FERREIRA PERAZZO

Professora Pesquisadora  
Universidade Municipal de São Caetano do Sul - USCS  
Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Comunicação  
Brasil  
prisperazzo2@gmail.com

### VINICIUS SOUZA

Professor pesquisador  
Universidade de São Paulo-Universidade Federal de  
Mato Grosso  
Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Comunicação  
Brasil  
vgpsouza@uol.com.br



objeto de análise deste texto é o livro *As Últimas Testemunhas*, de Svetlana Aleksievitch, publicado pela primeira vez na então União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS) em 1985 e, no Brasil, em 2018. A autora manteve o mesmo método de entrevistar pessoalmente as vítimas da II Guerra Mundial empregado em seu outro livro intitulado *A Guerra Não Tem Rosto de Mulher*, de 1983. Dessa vez, não foram exclusivamente mulheres, mas adultos que experimentaram os horrores do conflito na então União Soviética durante a infância e se dispuseram a contar-lhe suas memórias, dar seus testemunhos. Muitos ficaram órfãos e uma minoria teve a sorte de reencontrar, ao menos, um dos pais, irmãos ou outros parentes vivos.

Svetlana Aleksievitch nasceu em 1948 na Ucrânia. Ainda muito jovem, trabalhou como repórter no jornal local na cidade de Narovl, região de Gomel. Em 1967, foi estudar jornalismo na Universidade de Minsk, na República Socialista Soviética da Bielorrússia. Foi correspondente da revista literária *Neman*, onde chegou a chefe da seção de não ficção. Na década de 1980, jornalista e escritora consagrada com seu primeiro livro *I've Left My Village* (não publicado no Brasil), baseado em depoimentos “de pessoas que abandonaram suas terras nativas”, teve problemas de ordem política com as autoridades da então URSS, tanto pelo seu estilo de escrita, quanto por não ter se filiado ao Partido Comunista. Com o fim da União Soviética em 1991, suas

Pour citer cet article, to quote this article,  
para citar este artigo :

Barbara Heller, Lucia Santa-Cruz, Monica Rebecca Ferreira Nunes, Priscila Ferrari Perazzo, Vinicius Souza « *As Últimas Testemunhas* de Svetlana Aleksievitch. Uma reportagem literária de guerra », *Sur le journalisme, About journalism, Sobre jornalismo* [En ligne, online], Vol 11, n°1 - 2022, 15 juin - june 15 - 15 de junho.

URL : <https://doi.org/110.25200/SLJ.v11.n1.2022.478>

obras se tornaram mais conhecidas mundialmente, culminando com o Prêmio Nobel de Literatura em 2015<sup>1</sup>.

*As Últimas Testemunhas*, a exemplo de suas outras obras, traz a transcrição das narrativas dessas testemunhas que relatam, em primeira pessoa, as lembranças de quando nem sabiam o significado da palavra guerra e a mudança abrupta em suas vidas e destinos quando o conflito se tornou uma experiência vivida. Os únicos textos em que se percebe a voz da autora são, o inicial, “Em Lugar de Prefácio”, e o final, “Tentativa de Epílogo”.

Diferentemente de textos tradicionais de reportagem de guerra, como os de Marcelle Prat sobre a Guerra da África, em 1935, de Jean Perrigault – que, além de ter sido membro da Associação dos Escritores Combatentes, também publicou artigos sobre os entreguerras na Etiópia – ou do brasileiro José Hamilton Ribeiro, autor de reportagens sobre a Guerra do Vietnã –, Svetlana Aleksievitch escreve sobre uma guerra que não presenciou. Ao contrário, ressignifica os testemunhos de sobreviventes que lhe contam suas experiências pessoais em um registro *a posteriori* e indireto, pautado menos pelo olhar do acontecimento e mais pelos sentidos dos testemunhos.

Narrar acontecimentos de guerras faz parte de uma tradição jornalística milenar. Segundo Jorge Pedro Sousa (2005: 18), a escrita e a distribuição de relatos de guerra, desde a Antiguidade, já traziam formatos jornalísticos atuais como a “pirâmide invertida”. Para ele, e muitos outros, as *Actae Romanas*, publicadas por Júlio César a partir de 69 a.C, com informações diárias em latim sobre vários assuntos, incluindo as notícias das frentes de combate do Império, foram, talvez, o primeiro jornal da história. No Brasil, a cobertura de guerra se consagrou como estilo literário em *Os Sertões*, considerado o primeiro livro-reportagem nacional. A obra, de 1902, levou o jornalista Euclides da Cunha ao posto de membro da Academia Brasileira de Letras. É literatura, é reportagem, é jornalismo sem as amarras de *leads*, manchetes, olhos e aspas.

Ainda que não tenha vivido a guerra que reporta, Aleksievitch evidencia sua presença na escolha dos entrevistados como fontes, na organização da centena de entrevistas que coletou entre 1978 e 1985, na seleção, nos recortes inevitáveis para torná-las legíveis e no estilo que reconhecemos no texto<sup>2</sup>.

A possibilidade do afloramento de uma polifonia discursiva que permita reconstituir um acontecimento é discutida por Passos (2017) ao analisar o papel das fontes de informação no jornalismo, especialmente no literário, um “gênero fronteiriço, que tira partido das técnicas literárias e dos elementos básicos jornalísti-

cos, como levantamento de informações, para produzir um texto bem apurado e escrito” (Martinez, 2009: 17) e que se coloca como modelo em contraposição ao jornalismo de pirâmide (Passos, 2010). Nessa perspectiva, consideramos que Aleksievitch se vale de recursos do jornalismo literário para produzir uma reportagem de guerra sobre crianças que vivenciaram a II Guerra Mundial. Entre estes recursos estão a imersão, o emprego de estruturas complexas no texto, a precisão, a voz autoral, a responsabilidade ética, a criação de sentidos de uma história (Sims, 2007), a atenção às histórias cotidianas e o estilo do autor (Sims & Kramer, 1995).

A técnica que a autora adota, articulação dos relatos de seus entrevistados em primeira pessoa, permite a criação de sentidos múltiplos, pois mais que fontes ou meras personagens, seus entrevistados se afirmam autores de suas histórias. Todavia, também observamos homogeneidade nas narrativas, como se tivessem sido produzidas por um único autor. Tais características configuram o que se entende por reportagem jornalística, gênero explicado por Gonçalves, Santos e Porto Renó (dez. 2015-mar. 2016: 6) como:

[...] produto de um processo de seleção contínuo – seleção que começa pela temática, pelas fontes de informação, pela seleção lexical e também pelo estilo de narrativa mais apropriada para a abordagem proposta. Em cada forma de seleção e em cada opção de como articular as informações podem ser encontradas as marcas da subjetividade do jornalista, que não se mostra abertamente, mas deixa-se entrever pelas escolhas e pelo tom que emprega ao narrar ou comentar fatos.

Dessa maneira, partimos da premissa de que *As Últimas Testemunhas* é uma reportagem de guerra narrada aos moldes da literatura e sustentada na junção dos relatos testemunhais de quem viveu o conflito e também na narrativa jornalística que Aleksievitch lhe imprime.

A autora constrói em seus livros a mesma “interpretação sutil e rigorosa” já sugerida por Bosi (2003: 20), quando teoriza sobre a importância da memória e da oralidade. “Quando se trata da história recente, feliz o pesquisador que pode se amparar em testemunhos vivos e reconstituir comportamentos e sensibilidade de uma época” (Bosi, 2003: 17). Tanto pesquisadores, como jornalistas, quando atentos “às tensões implícitas, aos subentendidos, ao que foi só sugerido e encoberto pelo medo” (Bosi, 2003: 17), têm elementos para construir textos que reportam os leitores àquela época, seja pelos testemunhos, seja pelas reportagens de guerra ou pela literatura. Esses três elementos se encontram nos textos premiados da jornalista e já foram analisados por diversos pesquisadores que se

debruçaram sobre sua obra<sup>3</sup>. O que nos interessa aqui é investigar, a partir da análise da narrativa jornalística, as articulações entre as categorias de testemunho, nostalgia, utopia e heterotopia identificadas nos depoimentos com os quais Aleksiévitich constrói uma reportagem de guerra em *As Últimas Testemunhas*. A análise das narrativas é uma metodologia frequentemente

utilizada, nos estudos de Comunicação, para compreender histórias em circulação no ambiente das mídias. 'Narrativa', neste caso, é entendida em sentido amplo, como toda história organizada de maneira que possa ser compartilhada. [...] Nas pesquisas em Comunicação, a análise de narrativas procura compreender as estratégias e os modos de contar uma história. (Martino, 2018: 157)

De posse dessa metodologia, seguimos com a análise narrativa do livro.

---

#### TESTEMUNHOS E IMAGINÁRIOS NAS REPORTAGENS DE GUERRA

---

Tratar de imaginários permite entender as imagens para além do visual: “a imagem não é uma exclusividade do visível. Há um visível que não produz imagens, há imagens que estão todas em palavras” (Ranciére, 2016: 16). Para o autor, as imagens podem ir da pura representação como “testemunho da realidade” (Ranciére, 2016: 32) à “imagem como cifra da história e a imagem como interrupção” (Ranciére, 2016: 35). Para ilustrar a primeira categoria, o autor indica, assim como Aleksiévitich, imagens de vítimas do nazismo na II Guerra Mundial, ao analisar a exposição *Memórias do Campo*, com uma seção apenas para fotografias originais de 1945, assinadas por nomes como Lee Miller e Margaret Bourke-White, importantes fotojornalistas da história:

As imagens dos campos de concentração testemunham não apenas os corpos supliciados que nos mostram, mas também o que elas não mostram: os corpos desaparecidos, claro, mas sobretudo o processo de aniquilamento. As fotos dos repórteres de 1945, portanto, convocam dois olhares distintos. O primeiro vê a violência infligida por seres humanos invisíveis a outros seres humanos cuja dor e o esgotamento nos afrontam e suspendem toda apreciação estética. O segundo não vê a violência e a dor, porém um processo de desumanização, o desaparecimento das fronteiras entre o humano, o animal e o mineral. (Ranciére, 2016: 36)

Com a leitura da obra de Aleksiévitich, podemos construir duas categorias de imagens pensadas por Ranciére: a representação da ausência do sentimento de segurança e de acolhimento dessas vítimas ainda jovens, bem como a desumanização a que estavam submetidas, potencializada pela fome, pelo medo e pela destruição generalizada. Tais imagens, socialmente compartilhadas, “geram um sentimento de perda e luto muito próximos das noções gregas de tragédia que se perpetuaram enquanto gênero literário e como referência para o sofrimento extremo no Ocidente” (Nepomuceno, 2018: 3).

Por isso, essa obra de Aleksiévitich, que trata a guerra como a grande tragédia que acometeu milhões de crianças soviéticas, evoca imagens comuns tanto para a autora quanto para seus leitores, ainda que não tenham conhecido a guerra como experiência individual. Daí a necessidade, para quem lida com testemunhos e com histórias de vida, de ler nas entrelinhas, criar vínculo de confiança, ouvir os silêncios, uma vez que os depoentes, quando evocam suas memórias, “vivem atualmente e com intensidade nova a sua experiência” (Bosi, 2003: 44).

As entrevistas nos colocam em face de condições particulares para a atividade testemunhal e de memória, seja porque seus depoimentos recordam a infância e, neste sentido, o tempo transcorrido, as fantasias e o imaginário de seus depoentes podem alterar as percepções do acontecimento vivido, seja porque são testemunhos dos horrores da II Guerra. Para Paul Ricoeur (2007: 187) esse processo instaura uma crise, pois, “para ser recebido, um testemunho deve ser apropriado, quer dizer, despojado tanto quanto possível da estranheza absoluta que o horror engendra”.

Com as catástrofes do século XX, modifica-se a episteme do testemunho: não é mais a luta contra a impostura que originou a crítica histórica e os questionamentos sobre documentos para os quais a ascensão dos testemunhos contribuiu, fruto da vontade de lembrar, mas a luta contra a incredulidade e a vontade de esquecer (Ricoeur, 2007). Por sua vez, a literatura testemunhal nascida do trauma que a guerra instaura, e com a qual a reportagem de Aleksiévitich (2018) se imbrica, revela a conciliação entre a vontade de esquecer e a de testemunhar; entre o evento vivido, materializado na memória declarativa do testemunho, e a memória arquivada, publicada em forma de livro à espera da inquietação de seus leitores.

A sensibilidade da autora ao acolher testemunhos “nunca antes ouvidos”, como anuncia a contracapa do volume, corrobora o paradoxo da linguagem vicária, ilusória e incompleta como lugar do irrepresentável, mas também como escritura e resolução de sentimentos soterrados pelo silêncio. “Ninguém acredita em

mim, nem mamãe acreditava. Quando começamos a recordar depois da guerra ela se surpreendia: ‘Você não pode se lembrar disso, era pequeno. Alguém te contou...? Não, eu mesmo lembro...’ (Aleksiévitch, 2018: 33, entrevista com Vássia Khárevski).

“Eu mesmo lembro”, “eu me lembro de tudo” são frases recorrentes. Sabe-se que a memória, em sua plasticidade, é capaz de modificar acontecimentos, eventos, experiências e, por meio da linguagem, reconstrói liames rotos e dá à nossa existência uma expressão explicável e clara (Yourcenar, 1980). Os testemunhos assumem a condição de *superstes*, testemunhos sobreviventes, os primeiros narradores, aqueles que viveram a morte de perto (Seligmann-Silva, 2006). Nessas circunstâncias, sobrevivem às próprias memórias traumáticas que permanecem, tornando-se, porém, suportáveis (Sarmiento-Pantoja, 2019) para serem narradas, ainda que a inteireza da experiência nunca chegue a ser alcançada. Sobram silêncios discursivos, interrupções no fluxo do pensamento, “eu mesmo lembro... minha mãe entregou para mim e para meu irmão as duas últimas batatinhas, e ela só olhava para nós [...]. Não, eu mesmo. Vi nosso primeiro soldado... Eu me lembro de tudo...» (Aleksiévitch, 2018: 33, entrevista com Vássia Khárevski).

Esse depoimento, assim como todos os coligidos, faz-nos entender a aporia do testemunho de um evento catastrófico em diálogo com os limites da linguagem e da própria memória, frágil, confluyente ao imaginário e à imaginação. Nem mesmo a mãe de Vássia acreditava que ele se lembrou do que viu – ao que ele afirma peremptoriamente: “eu me lembro”. Seligmann-Silva (2008) ressalta o papel da imaginação como meio para enfrentar a crise do testemunho provocada pela destruição. São as reservas de imaginação que podem, pela via da linguagem, criar outros mundos possíveis igualmente presentes à memória de quem narra: as utopias e as heterotopias das quais trataremos mais adiante neste texto.

A crise do testemunho sugere os recursos do imaginário, ou mesmo da imaginação, para a produção do texto testemunhal em sua relação com a reportagem de guerra numa escritura literária. A crise, originada na incapacidade de testemunhar graças à própria incapacidade de imaginar, dado o elemento inverossímil da guerra, impõe testemunhar e narrar de forma imperativa para a sobrevivência. Mas esse testemunho lança mão da imaginação, que vem ao “auxílio do simbólico para enfrentar o buraco negro do real do trauma. O trauma encontra na imaginação um meio para sua narração. A literatura é chamada diante do trauma para prestar-lhe serviço” (Seligmann-Silva, 2008: 70).

A sensibilidade de Aleksiévitch a fez ouvir o que até então foi indizível, uma vez que, enquanto crian-

ças, suas fontes não tinham sido capazes de decifrar a dimensão do sentido da morte e muito menos de contá-la: “Fico sem voz quando conto isso... Minha voz morre...” (Aleksiévitch, 2018: 216, entrevista com Ánia Grúbina). Por esses testemunhos da morte, constroem-se as imagens imaginárias possíveis para enfrentar a crise que o testemunho gera. Nesse caso, as imagens mentais surgem mesmo sem serem desejadas e de modo imediato, ou seja, a “imagem é um ato que visa em sua corporeidade um objeto ausente ou inexistente, através de um conteúdo físico ou psíquico que não se dá em si mesmo”, mas, sim, como um representante do objeto (Sartre, 1996: 37).

Quando os bombardeios atingiram suas cidades e os incêndios devastaram suas casas, as primeiras vítimas surgiram aos olhos de todos. Para algumas crianças, entretanto, se as vítimas fossem seus familiares poderiam até voltar à vida, desde que não fossem vistas mortas. Entremeios aos testemunhos, práticas culturais e crenças são reportadas, derivadas das memórias dessas pessoas.

Reconhecemos nos inúmeros depoimentos que, apesar de tão pequenas, as crianças compreenderam, pouco tempo depois do início do conflito, que morrer significava separar-se definitivamente do corpo. Trata-se da categoria que Philippe Ariès (2003) denomina como “morte do outro”, aprendida e apreendida a partir do século XVIII. Ainda segundo o autor, foi nessa época que a humanidade chegou ao limite da sanidade para compreender e aceitar a morte alheia. Para isso, instituíram-se os rituais do luto e as grandes manifestações de dor. Até então, a morte era ritualizada de modos diversos e tinha diferentes representações no imaginário social.

No entanto, para as testemunhas do livro, os corpos ficavam para trás, ao relento, sem nenhuma ritualização, ainda que fossem de seus entes queridos. Além disso, não poderiam mais voltar à vida porque foram vistos mortos.

O relato de Andrei Tolstik, a seguir, traz sua consciência e incompreensão do fim da vida quando encontra o corpo de sua mãe. Angustiado, quer transportá-la, com a ajuda de seu avô, para sua cidade a fim de enterrá-la:

Mamãe levava uma rajada de metralhadora em todo o peito. Havia uma faixa na blusa... E um buraquinho preto na têmpora.... Eu queria que amarrassem logo o lenço branco dela, para não ver esse buraquinho preto. Tinha a sensação de que ela ainda sentia dor. (Aleksiévitch, 2018: 173)

Tolstik constrói a imagem do trauma por meio do “buraquinho preto na têmpora” da mãe, porque “a sensação de que ela ainda sentia dor” tornara-se o testemunho imaginado da sua própria dor. Como lembra Morin (1970: 31), “a dor provocada por uma morte só existe se a individualidade do morto tiver sido presente e reconhecida: quanto mais próximo for o morto, íntimo, familiar, amado ou respeitado, isto é, ‘único’, mais a dor é violenta”.

Nas narrativas de Nina Iarochévitch compreende-se que não há “perturbações por ocasião da morte do ser anônimo” (Morin, 1970: 31). “Fazia um frio terrível, os enforcados estavam tão congelados que, quando o vento os balançava, eles tilintavam. Tilintavam como árvores congeladas na floresta... Aquele som...” (Aleksiévitch, 2018: 53, entrevista com Nina Iarochévitch). Aparentemente, o relato é desprovido de sentimentos de impactos com a morte. Ela fala dos corpos enregelados como se fosse algo que lhe é alheio. No entanto, a morte do Outro, nesse caso materializada no símile “como árvores congeladas”, desconstrói a ideia da indiferença prevista por Morin (1970). Se entendermos que a “memória resgata o tempo mediante as imagens» (Bosi, 2003: 43), veremos que a depoente utilizou sua intuição poética e, por meio de metáforas, foi capaz de expressar sua subjetividade “tecida de imagens escavadas do subconsciente e salvas do esquecimento” (Bosi, 2003: 43), constituídas, assim, pelo ato da imaginação, “destinado a fazer aparecer o objeto” pensado e dele tomar posse (Sartre, 1996: 165). Apesar de Nina narrar a morte de pessoas anônimas, diferentes de outros que deram nomes e vida aos seus mortos, ela construiu por imagens sua representação da morte que viu diante dos olhos, e

[...] embora nem a imagem nem a poesia possam libertar alguém da prisão, nem interromper um bombardeio, nem, de maneira nenhuma, reverter o curso da guerra, podem, contudo, oferecer as condições necessárias para libertar-se da aceitação cotidiana da guerra e para provocar um horror e uma indignação mais generalizados, que apoiem e estimulem o clamor por justiça e pelo fim da violência. (Butler, 2019: 25)

A imagem acionada por Nina adulta, dos enforcados congelados que já não são humanos, mas pingentes formados de água da chuva, não é nem realista, nem idealizada, uma vez que o tempo a afastou desse cenário de guerra.

Este passado, que é evocado pelo presente, não é o mesmo que aquele constituído pelos eventos decorridos num tempo pretérito. É, antes, uma interpretação criativa e plástica que permite preencher a distância que media a experiência e a recordação, convertendo o passado em memória. (Peralta, 2007: 16)

A plasticidade desse evento chama a atenção para aspectos não visuais. A ideia dos corpos que tilintam ao sabor do vento traz, sob sua superfície, musicalidade: é possível imaginar a suave vibração emitida por esses macabros pedaços de gelo e, ao mesmo tempo, sua pouca transparência. Menos translúcidos que os pingentes gelados que se formam espontaneamente na natureza e com as notas sonoras que emitem, esses corpos congelados também acionam cores em nossa memória. A se acreditar nas narrativas dos depoentes, também elas compõem parte significativa do que se conta. Em *As Últimas Testemunhas*, a policromia sugere uma metáfora da guerra:

Ficou na minha memória uma cor...

Eu tinha cinco anos, mas lembro muito bem...

A casa do meu avô era amarela, de madeira, e atrás da sebe havia troncos sobre a grama. A areia branca na qual brincávamos parecia lavada. Era branca, branca. [...]. Depois, todas as lembranças têm cor escura. (Aleksiévitch, 2018: 44, entrevista com Liônia Khosseniévitch)

Eu tinha medo de olhar para o céu – estava preto por causa dos aviões – e para a terra – havia mortos por todo lado. (Aleksiévitch, 2018: 47, entrevista com Valódia Parabkóvitch)

Mamãe estava sempre de avental branco... Papai era oficial, e mamãe trabalhava no hospital militar. Foi meu irmão mais velho que me contou isso, já depois. Mas eu só lembro do avental branco da mamãe. Nem do rosto eu lembro, só do avental branco. (Aleksiévitch, 2018: 63, entrevista com Sacha Suiétin).

A memória tem cor...

Eu sempre me lembro do que aconteceu antes da guerra em movimento, tudo se move e muda de cor. Em geral, cores vivas. Já a guerra, o orfanato: parece que tudo parou. E as cores são cinza. (Aleksiévitch, 2018: 250, entrevista com Gália Spannóvskaia)

Esses quatro exemplos mostram como as palavras se haviam tornado insuficientes para expressar os sentimentos profundos e silenciados por décadas de quem presenciou cenas inimagináveis. Embora os leitores não tenham acesso ao ritmo e à melodia das falas que os depoentes lhes impõem enquanto contam suas histórias, Aleksiévitch foi uma ouvinte privilegiada, considerando-se que os escutou na língua materna, que também é a sua. É possível supor que a autora privilegiou textos metafóricos e poéticos que mostram os impactos da guerra para os

pequenos soviéticos. Afinal, associar a cor branca (da areia e do uniforme) a um cenário de alegria e de proteção e a cor negra (do céu com aviões) ao bombardeio e à guerra propriamente dita, corresponde ao imaginário ocidental de uma “sociedade instituinte”, criada em e por significações imaginárias instituídas (Castoriadis, 1995).

Mais uma vez, recorremos a Peralta (2007: 18), quando afirma que somos afetados pelo passado, especialmente pelas experiências traumáticas. Como somos seres sociais, envoltos pela cultura, elas não só são incorporadas, como também reconhecidas no outro, com quem compartilhamos memórias, imagens e imaginários. O passado

[...] marca-nos pessoalmente, socialmente e culturalmente, fazendo parte das vidas de cada um, independentemente da instrumentalização que sobre ele se fizer. Tal acontece especialmente no caso das experiências traumáticas ou de outras especialmente marcantes, em que o passado se torna ‘parte de nós’, compelindo-nos à sua recordação [...].

Vimos até agora que as narrativas das testemunhas ativam as memórias sociais daqueles que participam do ato de conhecê-las. Antecipadas por imagens também compartilhadas, passamos a reconhecer nesse outro a dor da tragédia da guerra, ainda que não verbalizada. Os silêncios dizem tanto ou mais que o discurso encadeado, permeado de símiles ou metáforas. Nessa reportagem de guerra, as impressões fragmentadas possuem fluxo narrativo, gozam de coerência e também falam de nós.

#### **NOSTALGIA E TESTEMUNHO: ATO CRIATIVO**

Mesmo o passado doloroso, que articula memórias traumáticas, pode promover certa nostalgia, expressa no testemunho. Comumente associada à ideia de lamento pela ausência de um objeto, uma pessoa ou um lugar que não se pode mais recuperar, a nostalgia pode também compreender o sentimento por um passado ou uma vivência que não existiu, além de também operar de forma propositiva, apontando para o futuro. Nesse sentido, o mais adequado é considerar a existência de nostalgias, como propõe Niemeyer (2014). *As Últimas Testemunhas* é atravessado pelas construções de imagens e imaginários, articulando um sentimento nostálgico em torno da infância abandonada ou abreviada em decorrência da guerra.

Em quase todos os depoimentos, encontramos a constatação da guerra como um marco na transformação de crianças em adultos, acompanhada do lamento por essa perda.

A infância acabou.... Com os primeiros tiros. Uma criança vivia dentro de mim, mas já ao lado de alguma outra pessoa. (Aleksiévitch, 2018: 191, entrevista com Efrim Fridliand)

A guerra é meu livro de história. Minha solidão... Perdi a época da infância, ela fugiu da minha vida. Sou uma pessoa sem infância, em vez de infância tenho a guerra. (Aleksiévitch, 2018: 34, entrevista com Vássia Khárevski)

A palavra nostalgia foi cunhada no século 17 pelo médico Johannes Hofer a partir de duas palavras gregas - *nostos* (voltar para casa) e *algia* (dor) -, para designar uma doença que afetava soldados e trabalhadores distantes de suas terras (Boym, 2001). Dois séculos depois, o conceito perdeu seu significado médico e passou de uma saudade da pátria para uma saudade do passado (Landwehr, 2018). Uma mudança de deslocamento espacial para deslocamento temporal (Keightley & Pickering, 2006), ao se tornar associada ao oposto de modernidade e progresso. Essa definição de nostalgia ajudou a transformá-la em um sentimento negativo, representando uma fuga da realidade na direção de um passado idealizado.

Somente no final do século 20 a nostalgia foi reabilitada como fenômeno psicológico e sociológico. Pode ser melancólica, na concepção de lamento e sofrimento, e também utópica (Keightley & Pickering, 2006), permitindo que os indivíduos atuem produtivamente sobre seu passado. A atuação produtiva que a nostalgia aciona é percebida nos testemunhos reportados pelas pessoas que contaram suas memórias da infância. Boym (2001) sinalizou a existência de dois tipos de nostalgia. A restauradora, que tem o objetivo de reconstruir a casa perdida e preencher as lacunas da memória, propondo um retorno ao estado original, o qual seria paradisíaco, encontra-se nos testemunhos de Raia Ilinkóvskaia e Jênia Belkiévitch, respectivamente:

Na guerra, tudo o que existia antes parecia o que havia de mais maravilhoso no mundo. Isso me ficou para sempre. Até hoje. (Aleksiévitch, 2018: 163)

A última coisa que me lembro da vida de paz é uma historinha, mamãe a lia de noite. Era a minha preferida, a do Peixinho Dourado [...]. Uma manhã acordei de medo. Uns sons desconhecidos... [...]. Foi assim que ficou associado na minha memória – guerra é quando o meu pai não está. (Aleksiévitch, 2018: 7)

Por sua vez, o segundo tipo descrito por Boym (2001), a nostalgia reflexiva, volta-se para uma valorização das ruínas e do sonho com outros lugares e

outros tempos, mas sem se dedicar a reconstruir esse passado, como no depoimento de Macha Ivánova:

Eu e minha mãe amávamos o papai. Eu o adorava, e ele nos adorava. Eu e mamãe. Será que estou enfeitando minha infância? Mas tudo de antes da guerra que me vem à memória é alegre e radiante. Porque... era a infância. A verdadeira infância... [...] Depois de uma infância tão feliz... De repente.... Logo veio a guerra! (Aleksiévitch, 2018: 194)

A restauração da infância ou a reflexão do passado, diante do testemunho nostálgico, reabilita Raia, Jênia ou Macha a se reestabelecerem com seus sentimentos e a lidarem com a crise do testemunho, despojando-o do passado de dor e horror (Ricoeur, 2007), restaurando-o no presente da reportagem. Desse modo, a nostalgia pode operar como um recurso afetivo, ajudando as pessoas a enfrentarem situações difíceis, como um recurso psicológico adaptativo (Sedikides et al., 2015). Muitos depoimentos reportam estratégias que as crianças utilizaram para sobreviver à barbárie do conflito bélico.

Eu já era grande, mas sentia saudade de ter brinquedos. Quando me deitava e todos já estavam dormindo, eu tirava peninhas do traveseiro e olhava para elas. Era minha brincadeira preferida. Se estava doente, dormia e sonhava com minha mãe. Queria ser a única filha da mamãe... e que ela me mimasse. Passei muito tempo sem crescer... Todos nós no orfanato crescíamos mal. Acho que era de tristeza, provavelmente. Não crescíamos porque ouvíamos poucas palavras carinhosas. Sem mãe não crescíamos. (Aleksiévitch, 2018: 206, entrevista com Maria Puzan)

No orfanato eu queria ter uma xícara individual, que fosse só minha. Sempre tive inveja: as outras pessoas guardavam alguns objetos da infância, e eu não tinha nenhum. Não tenho nada para dizer: 'Isso é da minha infância'. Queria tanto dizer isso que às vezes até inventava... (Aleksiévitch, 2018: 222, entrevista com Ira Mazur)

Como queria brinquedos de criança! Queria ser criança... Pegávamos um pedacinho de tijolo e imaginávamos que era uma boneca. Ou o menorzinho de nós fingia ser uma boneca. Se hoje eu vejo um vidrinho colorido na areia, quero pegar. Até hoje acho bonito. (Aleksiévitch, 2018: 172, entrevista com Marlen Robiêitchikov)

Por esse entendimento, pensamos na nostalgia como uma força ativa que motiva os sujeitos a ado-

tares uma memória também ativa (Kalinina, 2016), praticando o que Sedikides et al. (2015) chamam de nostalgizar. Longe de ser apenas uma produção saudosa do passado, nostalgizar tem efeitos de ordem prática por ser “um ato de fala que pode potencialmente se transformar em um processo criativo pragmático”<sup>4</sup> (Niemeyer, 2014: 10), que ressalta o potencial criativo da nostalgia resistente, não só por combater a aceleração do tempo, mas também por criar espaços para se refletir sobre o próprio tempo, “às vezes criticamente, às vezes alegremente e às vezes calmamente”<sup>5</sup> (Niemeyer, 2014: 19). Como pergunta Liudmila Nikanórova: “Quero lembrar... Antes da guerra, falávamos de guerra?” (Aleksiévitch, 2018: 197).

Essa característica ativa da nostalgia encontra eco no conceito de memória produtiva de Huyssen (2003: 27), que reforça a importância da rememoração como ato político, uma forma de resistência contra forças que promovem o apagamento do passado. Lembrar, portanto, não é se envolver nas brumas de um tempo perdido e irrecuperável, mas é reafirmar fatos e lutar contra o esquecimento, como se lê nas frases de Guena Iuchkiévitch: “Tudo acontecia como se fosse num sonho. Não na realidade. Eu já não era pequeno, lembro dos meus sentimentos” (Aleksiévitch, 2018: 10); e de Vália Brínskaia: “Somos as últimas testemunhas. Nosso tempo está acabando. Devemos falar... Nossas palavras serão as últimas” (Aleksiévitch, 2018: 269).

O passado também pode ser o combustível do futuro, uma condição positiva e produtiva para a fabricação do presente e para a imaginação de novos futuros potencialmente libertadores. Nostalgia propositiva é um conceito que se aproxima do que Leal e Ribeiro (2018: 10) defendem ao desencadear a articulação entre nostalgia e utopia. Ao indicar um projeto de futuro no presente, em diálogo com o passado, a utopia não é mais vista como sinônimo de “lugar nenhum”, mas de “outro lugar”, tensionada pela dialética entre identidade e diferença do nosso mundo. É o que nos faz entender Zoia Vassílieva, ao dizer: “Quantas alegrias tive antes da guerra! Que felicidade! E isso me salvou...” (Aleksiévitch, 2018: 235).

Nem sempre essa utopia se concretizará, mas ela dá alento e energia enquanto é praticada e nostálgica:

Para mim e para minha irmã, a única coisa que nos ficou da guerra é que comprávamos bonecas. Não sei por quê. Talvez porque sentíamos falta da infância. Da alegria infantil. Eu estava na universidade, e minha irmã sabia que o melhor presente para mim era uma boneca. (Aleksiévitch, 2018: 269, entrevista com Vália Brínskaia)

Passei a guerra toda esperando que, quando acabasse, eu e o vovô fôssemos atrelar o cavalo

e buscar a mamãe. [...] A guerra acabou... Esperei um dia, dois, ninguém veio me procurar. Minha mãe não veio me buscar, e papai estava no Exército, eu sabia. Esperei assim por duas semanas, já não tinha mais forças para esperar. [...]. Eu já tenho 51 anos, tenho meus filhos. Mesmo assim, eu quero a mamãe... (Aleksiévitch, 2018; 20, entrevista com Zina Kossiak)

A memória costuma ser percebida como um mecanismo que dá sentido tanto individual quanto coletivo aos sujeitos. A nostalgia, despida de uma concepção negativa e cristalizada, também pode operar nos mesmos moldes de maneira produtiva e resistente. Nostalgizar, para essas pessoas que, quando crianças, foram submetidas a uma situação-limite em suas vidas, é também o que as impulsiona, pelo testemunho, a trazer para o presente as experiências traumáticas que vivenciaram durante a guerra.

---

#### UTOPIAS E HETEROTOPIAS: MUNDOS POSSÍVEIS NA MEMÓRIA ARQUIVADA

---

Retomamos o papel da imaginação no enfrentamento da crise do testemunho provocada pela destruição. São as utopias e as heterotopias – encontradas nas memórias, nas imagens, nos imaginários, acionadas nos testemunhos – que criam outros mundos possíveis. A memória viva muta-se em memória arquivada com a gravação e a publicação dos testemunhos prestados pelos sobreviventes da guerra e editados pela jornalista, a ponto de ganharem o estatuto de prova documental, dialogando com Ricoeur (2007) ao tratar da operação historiográfica e, tendo em vista a reportagem, uma operação midiática. Para além da experiência da catástrofe, há nos relatos formas de vida talhadas pela imaginação.

Reconhecemos a criação de utopias e heterotopias em que esses modos clássicos de compreender o espaço tornam-se códigos espaciotemporais para a memória do futuro, no sentido atribuído pelas pesquisas de Nunes e Bin (2018) e, também, Nunes, Bin e Lobato (2019), isto é: “uma memória que se volta continuamente para o futuro, que arrasta outros elementos do passado” (Nunes & Bin, 2018: 17). Gália Spannóvskaia, separada de sua mãe e mantida em um orfanato, expressa: “Por toda guerra eu queria que a mamãe viesse logo, e que nós voltássemos para Minsk. Sonhava com as ruas, com o cinema perto da nossa casa, sonhava com a campainha do bonde [...]” (Aleksiévitch, 2018: 251).

Feitas de sonho, as projeções reminiscentes de Gália, o que ela arrasta do passado para o futuro – o cinema, o bonde, Minsk –, falam à imaginação utópica que a impulsiona a aguardar o retorno materno: “E então

mamãe me achou e veio para o orfanato. Foi completamente inesperado” (Aleksiévitch, 2018: 251). O encontro desejado se mostra paradoxalmente imprevisto, revelando o que Gabriel Saldías (2018) denomina como utopia crítica: uma sociedade não existente, porém localizada no tempo-espaço, vista como melhor que a sociedade em que se vive. Para Gália, o desejo utópico de estar com a mãe convive com a desconfiança, por isso o encontro é inesperado, mesmo desejado. Sua memória voltada ao futuro imagina os tempos vindouros compostos pelas reminiscências do passado. A despeito da incerteza, “sobrevém a promessa, a esperança: o futuro em aberto e que será diferente, capaz de gerar novas realidades” (Nunes et al., 2019 : 17).

Entretanto, após a guerra, junto à mãe e finalmente regressando a Minsk, o fracasso da utopia se materializa: desconhecem a cidade e a si mesmas: “Nosso cinema não estava lá... nem nossas ruas [...] Mamãe estava sempre triste. Não brincava e falava pouco [...]. À noite eu chorava: onde está minha mãe alegre? De manhã sorria para que mamãe não suspeitasse das minhas lágrimas...” (Aleksiévitch, 2018: 251).

Em outros testemunhos, a esperança do retorno materno também aparece. Tamara Parkhimóvitch relata: “Passei toda a guerra pensando na mamãe. Perdi a mamãe nos primeiros dias” (Aleksiévitch, 2018: 54). A menina sonhava todas as noites com a mãe. “E de repente ela apareceu na realidade, mas me parecia que era um sonho. Estava vendo: mamãe! Não acreditava. Passaram alguns dias me convencendo, mas eu tinha medo de me aproximar da mamãe. Vai que era um sonho!” As consequências do trauma infantil persistiram por toda a vida: “Tenho medo da felicidade. Sempre acho que logo mais ela vai acabar” (Aleksiévitch, 2018: 55). A imaginação utópica cumpre seu destino de fracasso, como diz Jameson (1996) ao tratar da utopia na pós-modernidade. Suspeitamos que, nesses testemunhos, o fracasso se soma à quase impossível memória-feliz, no sentido de Ricoeur (2007). O trauma permanece indelével, mesmo narrado.

De outra forma, heterotopias, isto é, lugares que se opõem a todos os outros, destinados, de certo modo, a apagá-los, neutralizá-los ou purificá-los (Foucault, 2009), como contraespaços servem como antídoto para viver a guerra, comparecem à memória arquivada das testemunhas em seus relatos projetivos. Zina Chimánskaia relata:

[...] as pessoas gritavam: ‘Guerra!’. Todas as crianças disseram: ‘Viva!’ Nos alegramos. Imaginávamos a guerra assim: pessoas usando bu-dionovkas e montando cavalos. Agora íamos mostrar, ajudaríamos nossos soldados. Viraríamos heróis” (Aleksiévitch, 2018: 29).

A imaginação infantil é reserva para as criações utópicas e heterotópicas. Neste depoimento, a guerra se torna lugar heterotópico, ideal para cultivar aventuras, líderes soviéticos e seus símbolos, como o faz a menina ao narrar que, mesmo com a invasão dos alemães aos apartamentos de Minsk, ela e uma amiga burlavam as advertências da mãe.

[...] Mamãe disse: ‘Esconda seu lenço de pioneira’. De dia eu escondia o lenço, mas de noite, quando ia dormir, usava. Mamãe tinha medo: e se os alemães baterem à noite? Ela tentava me convencer. Chorava. Eu esperava até mamãe dormir, a casa e a rua ficarem quietas. Então pegava do armário o lenço vermelho, pegava os livrinhos soviéticos. E minha amiguinha dormia de budiônovka. Até hoje me agrada que fôssemos assim. (Aleksiévitch, 2018: 31)

Os espaços heterotópicos podem ser utopias localizadas, como afirma Foucault (2009), lugares que crianças conhecem bem, contestações de todos os outros espaços que nos relatos coligidos por Aleksiévitch surgem nos sonhos, bosques, ruas, espaços vividos que se mesclam aos não vividos, imaginados, contrapostos àqueles destruídos pela guerra. Das frágeis fronteiras da memória, a escritura do espaço-tempo catastrófico pode, contudo, tecer esperanças.

---

### CONSIDERAÇÕES FINAIS

---

Ao final de *As Últimas Testemunhas*, podemos compreender os motivos da escolha do título do livro, cuja importância não está em serem as últimas, mas, sim, e sobretudo, em serem testemunhas. Como crianças durante a II Guerra Mundial, seus relatos dizem respeito ao que assistiram e viveram. Mesmo não tendo sido soldados nas frentes de batalha, não é na perspectiva de meros espectadores da história que Aleksiévitch posiciona suas fontes. A jornalista e escritora constrói sua reportagem de guerra conjuntamente com as últimas testemunhas. Nesse sentido, a memória social, articulada décadas após o evento, atesta a importância do jornalismo pautado na reportagem de guerra em termos de representações e imaginações.

Buscamos mostrar ao longo do artigo que a autora articulou, na construção de seu livro, categorias que reconhecemos nas narrativas dos depoentes, tais

como testemunho, nostalgia, utopia e heterotopia. Todas elas tratam de um mundo perdido, imaginado, sonhado ou recuperado, em uma relação espaço-tempo simultaneamente etérea e concreta.

Para darmos conta dessas questões, analisamos conceitos mais gerais e as relações entre testemunho, representações formuladas nas narrativas e os imaginários da guerra. Identificamos que a linguagem articulada nos testemunhos construiu imagens e imaginários sobre a guerra. Por meio da memória, as narrativas das lembranças infantis trazem cores, sons, imagens, sentimentos gerados pela catástrofe. Em cena, as tensões entre esquecer, lembrar, narrar e imaginar.

Em seguida, compreendemos como esses testemunhos, em suas dimensões imaginárias, articularam o sentimento nostálgico que possibilita o ato criativo. As representações da memória e dos imaginários nos mostraram que nostalgizar ressignifica o trajeto marcado pelo trauma.

Sendo esses testemunhos relatos imaginários e nostálgicos, a utopia que se apresenta diante de nós é redentora, porque é composta de sonhos e de projeções de futuro mesmo quando fracassa. Desse modo, na terceira seção do texto, refletimos, a partir das narrativas, as utopias e as heterotopias geradas pela guerra. E a reportagem que nos traz Aleksiévitch, em seu texto jornalístico, literário e produzido com a ação e reação das fontes, vem a público como a memória compartilhada das testemunhas em seus relatos projetivos.

A literatura, a memória social e os testemunhos se colocam como mediações entre o jornalista, a reportagem e o leitor. Tais conexões fazem-nos perceber a amplitude que as fontes ganham como atores e sujeitos da história; acionam sentimentos, emoções, nostalgias, utopias e heterotopias; modificam o entendimento do jornalista quanto ao acesso ao campo, aos atores, às situações. Motivam, por fim, formas jornalísticas criativas e particulares.

---

*Submetido em 28-11-2020*

*Aceito em 01-10-2021*

## NOTES

---

<sup>1.</sup> Informações recuperadas de <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2015/alexievich/biographical/>

<sup>2.</sup> Informações sobre como e quando Aleksievitch produziu os registros de depoimentos aparecem de diferentes maneiras nas resenhas e artigos científicos produzidos sobre a autora premiada e sua obra. Assim, optamos por nos basear em duas fontes: a página do Prêmio Nobel: <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2015/alexievich/biographical/> e a introdução da primeira

edição brasileira do livro *A guerra não tem rosto de mulher* (2016).

<sup>3.</sup> Apenas nos primeiros quatro meses de 2021 já foram publicados doze artigos sobre a autora, conforme o Google Acadêmico.

<sup>4.</sup> No original: “an act of speech that can potentially turn into a pragmatic creative process”.

<sup>5.</sup> No original: “sometimes critically, sometimes joyfully and sometimes calmly”.

## REFERÊNCIAS

- Aleksiévitch, S., 2016, *A guerra não tem rosto de mulher*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Aleksiévitch, S., 2018, *As últimas testemunhas*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Ariès, P., 2003, *História da morte no Ocidente*. Rio de Janeiro: Ediouro.
- Bosi, E., 2003, *O tempo vivo da memória: ensaios de psicologia social*. São Paulo: Ateliê Editorial.
- Boym, S., 2001, *The future of nostalgia*. New York: Basic Books.
- Butler, J., 2019, *Quadros de guerra: Quando a vida é passível de luto?* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Castoriadis, C., 1995, *A instituição imaginária da sociedade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Foucault, M., 2009, *Les corps utopique, les hétérotopies*. Paris: Nouvelles Éditions Lignes.
- Gonçalves, E.M., Santos, M., & Porto Renó, D. 2016. «Reportagem: o gênero sob medida para o jornalismo contemporâneo». *Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación*, n. 130, pp. 223-242. Recuperado de <http://www.revistachasqui.org/index.php/chasqui/article/download/2713/2662>
- Huyssen, A., 2003, *Present Pasts: urban palimpsests and the politics of memory*. Stanford: Stanford University Press.
- Jameson, F., 1996, *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática.
- Kalinina, E., 2016, “What do we talk about when we talk about media and nostalgia?” *Medien & Zeit*, n. 4, pp. 6-15. Recuperado de [https://www.researchgate.net/publication/313531584\\_What\\_Do\\_We\\_Talk\\_About\\_When\\_We\\_Talk\\_About\\_Media\\_and\\_Nostalgia](https://www.researchgate.net/publication/313531584_What_Do_We_Talk_About_When_We_Talk_About_Media_and_Nostalgia)
- Keightley, E. & Pickering, M., 2016, “The Modalities of Nostalgia”, *Current Sociology*, n. 546, pp. 919-941. Recuperado de <http://csi.sagepub.com/content/54/6/919>
- Landwehr, A., 2018, “Nostalgia and the turbulence of times”, *History & Theory*, n. 57(2), pp. 251-268.
- Leal, B. S. & Ribeiro, A. P., 2019, “Em busca do tempo: memória, nostalgia e utopia em *Westworld*”, *Contracampo*, n. 37(3), pp. 65-80. Recuperado de <http://periodicos.ufr.br/contracampo/article/download/19458/pdf>
- Le Goff, J., 1992, *História e memória*. Campinas: Editora da Unicamp.
- Martinez, M. & Heller, B., 2020, “A guerra não tem rosto de mulher: Svetlana Aleksiévitch reescreve a Segunda Guerra Mundial”, *E-compós*, n. 23(1), pp. 1-16. DOI: <https://doi.org/10.30962/ec.1990>
- Martinez, M., 2009, “Jornalismo Literário: a realidade de forma autoral e humanizada”, *Estudos em Jornalismo e Mídia*, n. 6(1), pp. 71-83. Recuperado de <https://periodicos.ufsc.br/index.php/jornalismo/article/view/1984-6924.2009v6n1p71/10418>
- Martino, L. M. S., 2018, *Métodos de pesquisa em comunicação*. Petrópolis: Vozes.
- Morin, E., 1970, *O homem e a morte*. Lisboa Publicações Europa-América.
- Niemeyer, K., 2014, Introduction, In: Niemeyer, K., *Media and Nostalgia: yearning for the past, present and future*. London: Palgrave Macmillan.
- Nepomuceno, M. M., 2018, “Partilha da dor: a piedade e o trágico”, *Anais do XXVII Encontro Anual da Compós, PUC-Minas, Belo Horizonte*. Recuperado de [https://www.compos.org.br/menu\\_anais.php?idEncontro=Mjc=](https://www.compos.org.br/menu_anais.php?idEncontro=Mjc=).
- Nunes, M. & Bin, M., 2018, “Retrofuturismo, espaço e corpo-mídia: steampunk e a memória do futuro”. *Revista Famecos, Porto Alegre*, n. 25(2), pp. 1-21. DOI: <http://dx.doi.org/10.15448/1980-3729.2018.2.29017>
- Nunes, M., Bin, M., & Lobato, M. L., 2019, “São Paulo e memórias do futuro: Entre a utopia e retrotopia”, *E-Compós*, n. 22(1), pp. 1-23. DOI: <https://doi.org/10.30962/ec.1703>
- Passos, M. Y., 2017, “De fontes a personagens: definidores do real no jornalismo literário”. In: Soster, D. A. & Piccinin, F. (Orgs.), *Narrativas midiáticas contemporâneas: perspectivas epistemológicas*. Santa Cruz do Sul: Catarse, pp. 86-97.
- Passos, M. Y. & Marchetto, A. B., 2018, «Vozes do Leste: Os Jornalismo Literários de Svetlana Aleksiévitch e Hanna Krall”, *Anuário Unesco/Metodista de Comunicação Regional*, n. 22 (22), pp. 53-70.
- Peralta, E., 2007, “Abordagens teóricas ao estudo da memória social: uma resenha crítica”, *Arquivos da Memória, Centro de Estudos de Etnologia Portuguesa*, n. 2 (nova série), pp. 4-23. Recuperado de [http://arquivos-da-memoria.fchsh.unl.pt/ArtPDF/02\\_Elsa\\_Peralta\[1\].pdf](http://arquivos-da-memoria.fchsh.unl.pt/ArtPDF/02_Elsa_Peralta[1].pdf)
- Rancière, J., 2016, *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto.
- Ricoeur, P., 2007, *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora Unicamp.
- Saldías, G., 2012, “El espacio de la esperanza en la distopia posmoderna: tipologías utopistas, hibridación y nomenclatura”, *Pterodactilo Revista de Arte, Literatura, Linguística y Cultura*, n. 11, pp. 1. Recuperado de [https://repositories.lib.utexas.edu/bitstream/handle/2152/22995/Pterodactilo11\\_Critica\\_saldias.pdf?sequence=11](https://repositories.lib.utexas.edu/bitstream/handle/2152/22995/Pterodactilo11_Critica_saldias.pdf?sequence=11)
- Sarmiento-Pantoja, A., 2019, “O testemunho em três vozes: testis, superstes e arbiter”, *Literatura e Autoritarismo*, n. 33, pp. 5-18. Recuperado de <https://periodicos.ufsm.br/LA/article/view/35461>
- Sartre, J. P., 1996, *O imaginário*. São Paulo: Cia. das Letras.
- Sedikides, C., Wildschut, T., Routledge, C., Arndt, J., Hepper, E. G., & Zhou, X., 2015, “To Nostalgize: Mixing Memory with Affect and Desire”, *Advances in Experimental Social Psychology*, n. 51, pp. 189-273.
- Seligmann-Silva, M., 2006, *Escrituras da história e da memória*. In: Seligmann-Silva, M. (Org.), *Palavra e imagem: memória e escritura*. Chapecó: Argos.
- Seligmann-Silva, M., 2008, “Narrar o trauma. A questão dos testemunhos das catástrofes históricas”, *Psicologia Clínica*, n. 20(1), pp. 65-82. Recuperado de <https://www.scielo.br/pdf/pc/v20n1/05.pdf>
- Seligmann-Silva, M., 2012, “A escritura da memória: mostrar palavras e narrar imagens”, *Remate de Males*, n. 26(1), pp. 31-

45. DOI: <https://doi.org/10.20396/remate.v26i1.8636053>

Sims, N. & Kramer, M., 1995. *Literary Journalism*. New York: Ballantine Books.

Sims, N., 2005, *True Stories: A Century of Literary Journalism*. Evanston: Northwestern University Press.

Souza, J. P., 2005, *Elementos de Jornalismo Impresso*. Florianópolis: Letras Contemporâneas.

Yourcenar, M., 1980, *As memórias de Adriano*. São Paulo: Nova Fronteira.

---

## RESUMO | RÉSUMÉ | ABSTRACT

---

*As Últimas Testemunhas* de Svetlana Aleksievitch. Uma reportagem literária de guerra

*Les derniers témoins* de Svetlana Aleksievitch. Un reportage littéraire de guerre

*Last Witnesses* by Svetlana Aleksievitch. A literary war reporting

**Pt.** Narrar acontecimentos de guerras faz parte de uma tradição jornalística há milênios. No entanto, diferentemente de reportagens de guerra comumente publicadas, a jornalista e escritora Svetlana Aleksievitch escreve sobre uma guerra que não presenciou. Em *As Últimas Testemunhas*, publicado no Brasil em 2018 pela Companhia das Letras, são os adultos que, na infância, enfrentaram os horrores da II Guerra Mundial na então União Soviética, que acionam e narram suas memórias muitas décadas depois de terminado o evento. A autora as ressignifica e elabora, a partir delas, uma densa reportagem de guerra, mas permeada de representações, sensações e imaginações dos depoentes. A presença da autora bielorrussa se faz sentir indiretamente, isto é, na seleção das fontes, na organização e edição da centena de entrevistas que coletou entre 1978 e 1985, para torná-las legíveis, coerentes e condizentes com qualquer reportagem de guerra. Mas, além disso, também faz uso do jornalismo literário, ao produzir um texto bem escrito, com recursos literários e altamente informativo sobre o conflito e seu contexto. Este artigo usa como procedimento metodológico a análise dessas narrativas. Busca-se, assim, investigar as articulações entre as categorias testemunho, nostalgia, utopia e heterotopia, identificadas nos depoimentos com os quais se constrói uma reportagem de guerra. Afirma-se que a literatura testemunhal nascida do trauma que a guerra instaura, e com a qual a reportagem de Aleksievitch se imbrica, revela a conciliação entre a vontade de esquecer e a de testemunhar; entre o evento vivido, materializado na memória declarativa do testemunho e a memória arquivada, publicada em forma de livro. Conclui-se que a literatura, a memória social e os testemunhos se colocam como mediações entre jornalista, reportagem e leitor, fazendo perceber a amplitude que as fontes ganham como atores e sujeitos da história. Surgem formas jornalísticas mais criativas, mais particulares e, ao mesmo tempo, compartilhadas pelo imaginário. A fundamentação teórico-metodológica assenta-se nos conceitos de testemunho, nostalgia, utopia e heterotopia.

**Palavras-chave:** Reportagem. Guerra. Testemunho. Imaginário. Memória.

**Fr.** Raconter la guerre renvoie à une tradition journalistique millénaire. Cependant, contrairement aux reportages de guerre habituellement publiés, la journaliste et écrivaine Svetlana Aleksievitch décrit une guerre dont elle n'a pas été témoin. Dans l'ouvrage *Les Derniers Témoins*, publié au Brésil en 2018 par Companhia das Letras, ce sont des adultes qui, ayant fait face aux horreurs de la Seconde Guerre mondiale pendant leur enfance dans l'ex-Union soviétique, cherchent au fond de leur mémoire et racontent leurs souvenirs plusieurs décennies après la fin de l'événement. L'auteure les re-signifie et élabore grâce à eux un récit de guerre dense mais imprégné de leurs représentations, de leurs sensations et de leur imaginaire. La présence de l'auteure biélorusse se fait sentir d'une façon indirecte à travers la sélection des sources et l'organisation et l'édition d'une centaine d'entretiens qu'elle a recueillis entre 1978 et 1985, pour les rendre lisibles, cohérents et conformes à tout reportage de guerre. En outre, l'auteur a également recours au journalisme littéraire, en produisant un texte bien écrit, avec des références littéraires et très informatif sur le conflit et son contexte. A travers une méthodologie d'analyse des récits, cet article cherche à étudier les articulations entre les catégories de témoignage, de nostalgie, d'utopie et d'hétérotopie, identifiées dans les témoignages avec lesquels se construit un reportage de guerre. Nous y démontrons que la littérature testimoniale, née du traumatisme que la guerre établit, et dont le reportage d'Aleksievitch est imprégné, révèle la conciliation entre la volonté d'oublier et de témoigner (entre l'événement vécu, matérialisé dans la mémoire décl-

native du témoignage et la mémoire archivée, publiée sous forme de livre). Nous arrivons à la conclusion que la littérature, la mémoire sociale et les témoignages forment des médiations entre le journaliste, le reportage et le lecteur, nous faisant réaliser l'amplitude que les sources gagnent en tant qu'acteurs et sujets de l'histoire. Des formes journalistiques plus créatives émergent, plus particulières et, en même temps, partagées par l'imaginaire. Le fondement théorique et méthodologique repose sur les concepts de témoignage, de nostalgie, d'utopie et d'hétérotopie.

**Mots-clés:** Reportage. Guerre. Témoignage. Imaginaire. Mémoire.

**En** Narrating war events has been part of a journalistic tradition for millennia. However, unlike commonly published war reports, journalist and writer Svetlana Aleksievitch writes about a war she did not witness. In *The Last Witnesses*, published in Brazil in 2018 by Companhia das Letras, it is the adults who, as children, faced the horrors of World War II in the then Soviet Union, who trigger and narrate their memories many decades after the event ended. The author re-signifies them and elaborates, based on them, a dense war reportage permeated with the deponents' representations, sensations, and imaginations. The Belarusian author's presence is indirect, that is, in the selection of sources, in the organization and editing of the hundred interviews she collected between 1978 and 1985, to make them readable, coherent, and consistent with any war reportage. But in addition, she also uses literary journalism, by producing a well-written text, with literary resources, which is highly informative about the conflict and its context. This article uses as methodological procedure the analysis of these narratives. It thus seeks to investigate the articulations between the categories of testimony, nostalgia, utopia, and heterotopia, identified in the testimonies with which a war reportage is built. The testimonial literature born from the war trauma, and with which Aleksievitch's reportage is imbricated, reveals the reconciliation between the will to forget and that of witnessing; between the lived event, materialized in the declarative memory of testimony, and the archived memory, published in book form. We conclude that literature, social memory, and testimonies are placed as mediations between journalist, reportage, and reader, making us realize the amplitude that sources gain as actors and subjects of history. More creative journalistic forms emerge, are more particular, and, simultaneously, shared by the imaginary. The theoretical and methodological foundation works with the concepts of testimony, nostalgia, utopia, and heterotopia.

**Keywords:** Report. War. Testimony. Imaginary. Memory.



# Quand le terrain conditionne l'imaginaire

## Journalistes de guerre héros et victimes sur les écrans au Proche-Orient

**THOMAS RICHARD**

Chercheur associé  
Université Clermont-Auvergne  
Centre Michel de l'Hospital  
France  
thomas.richard@lacatholille.fr



orsque sort en 2016 le film de Terry George *La Promesse*, triangle amoureux dans l'Anatolie de 1915, la critique se focalise essentiellement sur la façon dont apparaît à l'écran le génocide arménien (Fleming 2019), négligeant la façon dont cet événement est porté à l'attention du spectateur. Ceci se fait partiellement par les personnages arméniens en fuite, mais surtout par le journaliste interprété par Christian Bale, à qui est dévolu un rôle de passeur, mettant des mots sur les événements, enquêtant, rassemblant les témoignages épars pour mettre en perspective l'horreur en train de se produire, et acteur de l'histoire qu'il dévoile par ses écrits. Qui plus est, il s'agit d'un personnage imaginaire rendant compte d'un événement dont les représentations médiatiques ont été incertaines, marquées par l'orientalisme et la prise à témoin du public (Torchin 2006, Kappler 2016 p. 51, 85, 110). Si le film n'a pas rencontré un grand succès, il est intéressant en ce que, alors que les journalistes sont rarement présents dans les films sur la guerre de 1914, il fait de l'un d'entre eux un personnage majeur dans un film sur le Proche-Orient, reflet d'une situation contemporaine, où la région est parmi les plus couvertes par la presse à l'échelle internationale, les médias jouant un rôle essentiel dans l'interprétation des conflits qui s'y déroulent (Evans 2010). Marquée par les mutations profondes de cette couverture de presse, liées entre autres à ce que l'on a qualifié « *d'effet CNN* » (Robinson 1999, Gilboa 2005),

**Pour citer cet article, to quote this article,  
para citar este artigo :**

Thomas Richard, « " Quand le terrain conditionne l'imaginaire. Journalistes de guerre héros et victimes sur les écrans au Proche-Orient », *Sur le journalisme, About journalism, Sobre jornalismo* [En ligne, online], Vol 11, n°1 - 2022, 15 juin - june 15 - 15 de junho.

URL : <https://doi.org/110.25200/SLJ.v11.n1.2022.479>

puis en miroir « *d'effet Al-Jazeera* » (Seib 2008 p.19, Coban 2016), la région a été le théâtre de polémiques violentes sur l'objectivité journalistique (Hare 2005, Kuosmanen 2019) et la possibilité de produire un récit des conflits en cours (Bourdon 2009). Le Proche-Orient a vu les journalistes de guerre devenir des figures familières de ces conflits, eux-mêmes caractérisés par une abondance d'image et de reportages.

C'est sur la représentation de ces personnages que cette étude se concentre, à savoir la façon dont les réalisateurs ont porté à l'écran cette présence journalistique au Proche-Orient, faisant de ces reporters des personnages de cinéma, et ce à travers quatre conflits majeurs des dernières décennies, l'affrontement israélo-palestinien, les interventions américaines en Irak et leurs suites, et les guerres civiles libanaise et syrienne. Le choix de ces conflits tient à leur importance médiatique majeure, qui leur a donné un rôle définitoire dans les enjeux de production d'image du journaliste au Moyen-Orient, les autres conflits (Kurdistan, Afghanistan...) étant interprétés, avec des nuances liées aux enjeux locaux, en suivant les archétypes développés autour de ces quatre affrontements. Notre question de recherche se construit par conséquent ainsi : comment le regard porté sur les terrains de guerre conditionne-t-il l'interprétation de la figure journalistique au Moyen-Orient ? Le portrait qui est fait des journalistes de guerre au Moyen-Orient s'organise autour d'une série de dichotomies, plaçant ceux-ci dans une position ambiguë, reflet des débats autour de la production des images dans ces conflits. Ainsi, reprenant des catégories établies dans le portrait cinématographique de la presse (McNair 2009, p. 23, 74, 159), les journalistes de guerre apparaissent partagés entre neutralité et engagement, présentés tour à tour comme acteurs et comme victimes des conflits en cours, témoins essentiels des violences, ou aveugles et incapables de saisir ce qui se joue autour d'eux. Partant de là, intervient notre seconde question, à savoir comment s'explique l'usage de l'un ou l'autre pan de ces dichotomies par les réalisateurs pour rendre compte du travail de la presse en guerre, et quel sens donner à ces choix ?

Cette situation est à mettre en regard des difficultés propres au journalisme dans la zone, elles-mêmes marquées par les questions de la distance au sujet, de l'orientalisme, et de l'autorité morale de la presse (Harb 2017, p. 12, 69, 142), débats qui, en sus de l'héritage des représentations développées autour de la Seconde Guerre Mondiale, du Vietnam, ou de la Yougoslavie (Cozma et Hamilton 2009) ont marqué la production des images sur le journalisme de guerre dans la région (Wiener 2002). Notre corpus sera constitué des longs-métrages et séries mettant en scène des journalistes dans la région, issus des cinémas locaux, européens et américain, soit comme personnages principaux, soit les faisant apparaître au cours du récit, ce qui

correspond surtout à deux types d'œuvres, d'une part des œuvres sur les journalistes de guerre eux-mêmes, et d'autre part des films de guerre où apparaissent des journalistes. Par « journalistes », nous entendons ici ceux que les réalisateurs présentent comme tels. À de rares exceptions près (chez Maroun Bagdadi), il s'agit de représentants de la presse internationale, arabe ou occidentale, mais pas de reporters locaux, ce qui introduit une dimension essentielle de ces enjeux de représentation. Pour les cinéastes étudiés, le journaliste est avant tout quelqu'un qui vient d'ailleurs, qui entretient un rapport d'étrangeté par rapport au terrain qu'il parcourt et qu'il a la charge de décrire à son public, et ce même dans les films issus du monde arabe. La presse locale ou citoyenne est rarement présente, et son travail apparaît en quelque sorte subordonné à celui de ces correspondants. Cette hiérarchie, illustrée pour le grand public par Peter Weir en 1982 avec *L'année de tous les dangers* sur les massacres de 1965 en Indonésie, reste un trope dans les films étudiés, y compris chez les réalisateurs locaux.

Ce corpus représente un ensemble de 33 longs-métrages, rassemblés à partir d'une recherche dans les bases de données en cinéma international et du Moyen-Orient (imdb.com, elcinema.com) à partir de recherches par mots-clés. Ces œuvres ont été ensuite étudiées à partir d'une analyse de contenu, et, en prenant appui sur les catégories développées par Mac Nair, ont été organisées en catégories de façon à faire apparaître leurs thématiques communes et leurs leitmotivs, eux-mêmes correspondants aux conflits évoqués. L'enjeu central de cette étude portant sur la figure imaginée du journaliste, nous nous sommes concentrés sur les œuvres de fiction qui interprètent le journaliste comme personnage, et, sauf à titre comparatif, les documentaires n'ont pas été sollicités. Après un premier questionnement dans les années 70, ces films ont été surtout tournés à partir des années 1980, moment où, alors que se déroulent les atrocités de la guerre du Liban et la couverture des violences quotidiennes de l'Intifada, la question du rôle de la presse devient un enjeu fort de la représentation des guerres, conduisant à une remise en question de la posture héroïque du journaliste, pour développer une approche victimisante et réflexive sur les personnages. Un regain d'intérêt des réalisateurs pour le sujet se produit au moment des interventions en Irak et après le déclenchement de la guerre civile syrienne, accompagnant les interrogations sur l'attitude des autorités américaines en Irak, et la guerre de l'information en Syrie. À ce moment, le journaliste héraut/héros de l'information est de nouveau la figure privilégiée par les réalisateurs. En suivant cette dichotomie spatiale et temporelle, nous procéderons en voyant comment ces personnages sont articulés par rapport aux terrains représentés. D'une part, dans les films sur l'Irak et en Syrie, nous étudierons les formes d'héroïsation du journaliste de guerre,

baroudeur et passeur d'information. En revanche, vis-à-vis du conflit israélo-palestinien et de la guerre civile libanaise, c'est une représentation plus distanciée que nous verrons à l'œuvre, où les journalistes apparaissent comme victimes de guerres qui leur échappent.

---

## DEUX SILHOUETTES DU HÉROS DE L'INFORMATION EN SYRIE ET EN IRAK

---

### Le baroudeur de l'information

La figure héroïsée du journaliste de guerre passe d'abord par la construction à l'écran d'un personnage facilement identifiable par le spectateur. Du point de vue cinématographique, il se distingue par des accessoires, un costume, qui, repris de film en film, prennent un caractère définitoire. En l'occurrence, il s'agit des outils de sa profession, bloc-note, ordinateur portable, enregistreur, caméra, appareil-photo, et d'une tenue qui signale l'habitué des conflits : saharienne, chaussures de marche, et pantalon de treillis. et, De plus en plus fréquents depuis les années 90, s'y ajoutent le casque (emmené, mais rarement porté) et le gilet pare-balle siglé « Press » ou « TV », qui à l'écran apparaissent patinés et usés, signalant qu'ils sont des objets qui accompagnent depuis longtemps le journaliste, tout comme les documents de voyage cornés et abondamment tamponnés présentés lors des contrôles. Cette tenue est complétée par des vêtements plus élégants, portés lors des interviews de responsables, ou lors des interventions télévisées. L'apparence négligée, les marques des conflits précédents sur le corps et les vêtements sont ainsi utilisées pour signaler la proximité immédiate du terrain, et l'expérience de vétérans de l'information, tandis que l'élégance signale la possibilité de circuler également dans les hautes sphères. Visuellement, ces personnages sont ainsi construits comme des déclinaisons des grands reporters de guerre que le cinéma a porté à l'écran au fil du temps, d'Ernie Pyle (*Les Forçats de la gloire* Wellman 1945) à Ernest Hemingway et Marthal Gellhorn (*Hemingway et Gellhorn* Kaufman 2012).

C'est ainsi que le bandeau caractéristique de Marie Colvin voit son histoire retracée dans le film qui lui est dédié, *Private war* (Heineman 2018), tandis que son casque et son gilet apparaissent sur l'affiche du film, en mettant en valeur le mot « Press »<sup>1</sup>. Ce bandeau qui identifie la journaliste est repris par la journaliste fictive qui accompagne les combattantes kurdes dans *Les Filles du soleil* (Husson 2018), directement inspirée par Marie Colvin (Sotinel 2018). Parallèlement, *Private war* évoque l'élégance par les tenues que porte la journaliste en soirée, soit professionnelle (remise de prix), soit dans sa fréquentation de l'élite politique et culturelle britannique. Le film consacre en plus

une séquence au soutien-gorge La Perla porté par la journaliste, présenté comme une forme de respect d'elle-même et d'autrui face à la violence. Si une telle séquence pourrait être interrogée sous l'angle de la représentation genrée des journalistes, les dialogues mettent à distance cette interprétation : le soutien-gorge est désérotisé, et montré comme une sorte de porte-bonheur participant de l'activité professionnelle, tandis que l'actrice, Rosamund Pike, est maquillée de façon à porter les stigmates de son personnage. Si celui-ci a une vie sentimentale, elle est sacrifiée à l'information, qui apparaît comme une sorte d'ascèse, et ce film laisse de côté une interrogation en profondeur sur la masculinité ou la féminité de ses personnages, le sacerdoce de l'information écrasant les autres dimensions identitaires.

Ce contraste dans le vêtement est aussi celui des journalistes de CNN dans *Live from Baghdad* (Jackson 2002), permettant le contraste entre les interviews du dictateur irakien et le travail sur le terrain, en tenue plus négligée, au moment des bombardements. Le vêtement est devenu à ce point définitoire du journaliste de guerre dans son rôle héroïque qu'il a pu être utilisé par des films à dimension humoristique et critique sur ces terrains, Dans *Les Rois du désert* (Russell 1999) ou *Envoyés très spéciaux* (Auburtin 2009), des journalistes peu doués, en utilisant ces éléments de costume, peuvent croire ou faire croire qu'ils sont les personnages héroïques que ces objets signifient pour le public, soulignant en creux l'aspect théâtral de ces pièces de vêtement.

Cette attention à la représentation vestimentaire contraste avec un trait de personnalité attribué aux reporters de guerre, à savoir, dans ces mêmes films, une profonde indifférence aux biens matériels en-dehors de leurs outils de travail. Le documentaire dédié à la mémoire de James Foley, *Jim : the James Foley story* (Oakes 2014), exécuté en 2014 par l'Etat Islamique, et qualifié de « figure christique » par un critique (Guillebaud 2016), est exemplaire de ce point de vue, à la fois par l'attention portée aux images de James Foley portant les attributs de sa profession, et par sa description d'un homme tout entier dévoué à son métier, sans aucune considération pour le confort, participant de l'hommage à son héroïsme rendu par la plupart des médias internationaux après son exécution (Samad 2016).

Cette attitude met en valeur le fait que les journalistes héroïsés sont présentés comme des individus à part, en général solitaires, ou opérant en petites équipes constituées de personnes ayant le même vécu. Il est en effet rare que des journalistes de guerre soient montrés comme des débutants, et, si c'est le cas, le fait qu'ils gagnent leurs galons sur le terrain, sans fléchir lors des combats devient un thème de l'œuvre, comme dans

*Generation Kill* (Simon et Burns 2008), adapté des souvenirs d'Evan Wright, *embedded* avec les Marines en 2003 (Wright 2011, Yuksel 2016). La série décrit ainsi ses maladroites, ses erreurs d'équipement, son difficile apprentissage de l'argot des Marines, et son cheminement physique, moral et intellectuel, pour trouver sa place parmi les soldats. Cela se retrouve dans la rareté de la présence à l'écran des dispositifs techniques, ou des fixeurs qui accompagnent les reporters. Même dans un film dont l'objet est pourtant en grande partie un exploit technique (la retransmission *live* des premiers bombardements de Bagdad) (Mac Gregor 1992), le récit se focalise avant tout sur les qualités humaines exceptionnelles des reporters, entièrement dévoués à leur mission.

La silhouette reconnaissable du journaliste de guerre signale aussi une dernière chose : agissant comme une sorte d'uniforme, elle signifie, au sens de Saussure (1972, p.97) le professionnel de l'information, par opposition aux militaires, mais aussi, et davantage encore en Syrie, par rapport aux journalistes citoyens (Rosen 2020, Wall et el Zahed 2015) confrontés aux problématiques de l'articulation entre contexte local et vision occidentale (Al-Ghazzi 2014). Se distinguant d'eux, les reporters de guerre à l'écran sont présentés sous l'angle du professionnalisme, et de la capacité à faire passer une parole vraie et vérifiée, à laquelle le public puisse se fier, mise en forme selon les exigences déontologiques auxquelles ces films consacrent quasiment quelques lignes de dialogue. *Private War*, comme *Les filles du soleil* prennent ainsi bien garde de placer dans la bouche de leurs protagonistes une distinction entre leur approche empathique mais professionnelle et celle, militante, des journalistes citoyens. Parallèlement, les films soulignent les dangers auxquels le respect de ces principes expose les journalistes. C'est notamment ce que fait *La Promesse* lorsque le film montre son héros refuser de donner les noms de ses sources, alors qu'il est menacé de mort.

### **Le passeur sur des terrains mal connus**

Cette figure héroïque du journaliste de guerre est caractérisée dans son rapport au terrain par son rôle de passeur. Ce rôle lui permet de faire connaître les réalités de la guerre et les souffrances qui y sont associées à son public, dans une dimension profondément empathique. De *La Promesse* à *Private war*, les films insistent sur cette fonction attribuée au journaliste de guerre, celle de faire connaître des réalités, et en particulier des souffrances qui seraient autrement demeurées ignorées ou dissimulées, et, comme le dit la journaliste des *Filles du soleil*, de permettre de faire entendre la voix de ceux qui en sont privés. En cela, les réalisateurs reprennent la représentation d'eux-mêmes portée par les journalistes de guerre, notamment par Marie Colvin, qui, dans un article-manifeste du *Times* décrivait

sa « mission » comme celle « rapporter » les horreurs dont elle était témoin avec « justesse » et « sans préjudice » (2012).

Par contraste, cet autoportrait néglige les aspects plus terre-à-terre des motivations des reporters : opportunités de carrière, et excitation face à une situation de guerre, celles isolées par Regina van der Hoeven et Bernadette Kesler (2020) à propos des journalistes néerlandais. Au sein de notre corpus, de telles positions ne seront vraiment admises que par des journalistes cherchant à prendre du recul sur eux-mêmes comme le héros de *Generation Kill*. Ce dernier, comme les réalisateurs/journalistes de *Restrepo* sur le terrain afghan (Hetherington et Junger 2010) se signale comme moins perméable à la mythologie de la presse de guerre, et se place en retrait des soldats avec lesquels il entretient une grande intimité. Mais cela correspond aussi à un modèle de journalisme qui renonce à l'exceptionnalité de sa parole, et par là, à la mythologie qui l'accompagne. Par ailleurs, un tel positionnement a pu également être critiqué à cause même de sa très grande proximité avec les soldats, considérée comme de la complaisance envers eux. Une autre façon d'analyser cette attitude serait d'imaginer que les armées elles-mêmes, professionnalisées, sont devenues un terrain étranger pour les spectateurs, et que les journalistes ont un rôle de passeur vis-à-vis des soldats eux-mêmes. Par contraste, de tels questionnements sont absents de films comme *Private War* qui, s'il montre l'attrait du danger, ne le fait qu'en creux, et de façon seconde par rapport à la noblesse de l'engagement moral.

Cette image flatteuse investit les journalistes d'une mission et d'une éthique (Atkins 2002 p. 121), qui font du reporter de guerre une figure d'autorité sur les terrains qu'il couvre. En Irak et en Syrie, du fait de la diffusion de fausses nouvelles (Ramji 2015), développées par l'enquête menée dans *Le Profil Amina* (Deraspe 2015) sur une pseudo-blogueuse syrienne qui s'est révélée est un homme américain, ou de représentations biaisées (Ravi 2005), cette représentation a été fortement contestée. Dans le même temps, c'est pourtant aussi sur ces terrains qu'elle a connu un renouveau, notamment en lien avec le développement des nouvelles chaînes d'information en continu dans le monde arabe (Pintak et Ginges 2008), qui ont fait de la figure du journaliste informant depuis les zones de combat au péril de sa vie, un élément-clé de leur propre mythologie (Iskandar et El-Nawawy 2004), également liée, dans le cas d'Al-Jazeera, à la thématique de porter la parole de ceux qui ne peuvent s'exprimer (Figenschou 2010).

Les films qui traitent de la Syrie et de l'Irak insistent sur ce renouvellement de la représentation héroïque du travail journalistique professionnel face à

des situations où le flux d'images et les discours politiques, pris dans le brouillard de la guerre demandent à être interprétés (Loyn 2007), et remis en perspective par ceux qui disposent des outils éthiques et méthodologiques pour ce faire. Cela revient aussi à mettre en valeur l'aspect narratif du travail de ces journalistes (Saliba et Geltner 2012), que les films présentent en train de composer leurs articles, et de construire un récit à partir des événements disparates dont ils ont été témoins. Marie Colvin est ainsi montrée, à la lumière d'une lampe-torche, en train d'écrire à proximité des combats, et de chercher la formule qui les décrira de la façon la plus juste en attirant l'attention du public. Par ce biais, les réalisateurs font des journalistes de guerre des personnages-clés dans le rôle de la transmission de la « souffrance à distance » étudiée par Luc Boltanski (1993), leur donnant un rôle de médiation par rapport au public.

Par conséquent, l'investissement de ces deux terrains par la figure héroïque du journalisme de guerre correspond à une mise en valeur de l'engagement journalistique. En effet, il s'agit de films dans lesquels l'idée d'une juste cause est très présente, et où l'une des parties en présence apparaît foncièrement négative. *Live from Bagdad* dresse ainsi un portrait très à charge des responsables irakiens, menteurs, brutaux, et sans scrupules. Face à eux, Robert Wiener, Bernard Shaw ou Peter Arnett apparaissent comme des défenseurs de la liberté, et d'une forme de décence humaine dans leur volonté d'informer de façon juste et équitable en refusant toute la propagande. Evan Wright, dans le portrait que fait de lui *Generation Kill*, s'il respecte les impératifs de sécurité demandés par l'armée, gagne sa légitimité aussi en faisant un portrait sans concessions des militaires (notamment en donnant à voir leur fascination pour la violence, ou les erreurs de leurs officiers), et en mettant l'accent sur les enjeux éthiques de leur action face au risque de tuer des civils (Daalmans, sans date). Face à Daech, dans *Les Filles du soleil*, l'engagement éthique se double d'un engagement politique, contre un adversaire qui multiplie les exactions, la journaliste s'identifiant pleinement à la cause des combattantes kurdes qu'elle accompagne. Et si *Private War* n'identifie pas le parcours de Marie Colvin et Paul Conroy à celui des insurgés syriens, le film les montre particulièrement empathique vis-à-vis des civils dont ils documentent les souffrances, en insistant sur la communauté de destin construite dans la guerre entre ces civils et les journalistes. Tous partagent la même nourriture, dorment dans les mêmes lieux, et sont soumis aux mêmes dangers lors des bombardements.

Cependant, la dimension de l'engagement, très forte sur ces deux terrains n'est sans doute pas la seule qui explique cette focalisation sur l'idée du journaliste passeur. En effet, visuellement, les réalisateurs tendent à montrer les terrains syriens et irakiens sous

le signe de l'étrangeté. Celle-ci est liée à la guerre, et à une forme d'exotisme, qui insiste sur les paysages désertiques, les architectures locales caractéristiques, et sur les difficultés de communication avec la population. Ces traits sont aussi ceux que l'on retrouve dans des films traitant des journalistes en Afghanistan, par exemple dans *L'Épreuve* (Poppe 2013), où sont traités avec le même exotisme visuel l'Afghanistan et l'Afrique où l'héroïne exerce son métier. On peut faire un lien semblable entre les terrains de *Private War* où ce sont le Sri Lanka et la Syrie qui sont traités de la même façon à l'écran, sur le mode de l'éloignement par rapport aux publics, celui des journalistes, et celui du film. Les séquences où les journalistes vont à la rencontre des Tamouls et des Syriens sont d'ailleurs remarquablement parallèles, en faisant usage des mêmes objets, avec des symboliques comparables. En d'autres termes, la Syrie et l'Irak sont présentés comme des terrains lointains, intellectuellement et visuellement, ce qui rend la figure du passeur apparemment indispensable, puisqu'il serait le seul à même non seulement de transmettre, mais aussi de traduire, métaphoriquement, l'événement à destination du public. Ce faisant, ces œuvres prêtent le flanc à une lecture qui relève leur caractère orientaliste, même bien intentionné, et les faiblesses de cette transmission-traduction, qui peine à rendre véritablement compte de la complexité des enjeux (Lefait 2016). De ce point de vue, les films retrouvent les difficultés auxquelles ont été confrontées les journalistes sur le terrain, le traitement de la région ayant été particulièrement marqué par les stéréotypes inconscients (Trivundza 2004, Culcasi 2006, Harb 2017 p.69). Cette ambiguïté résulte aussi du choix d'utiliser le journaliste comme figure de passeur, auquel un public occidental puisse plus facilement s'identifier : en reprenant le thème du reporter comme voix des sans-voix, le risque est de le voir confisquer la parole qu'il est censé transmettre, et de prêter le flanc à une critique fondée sur la question de la parole des subalternes par rapport à ces personnages d'autorité (Spivak 1987, Shome 1996).

Ce dernier point, qui ne fait apparaître l'Orient que dans sa recreation occidentale, a notamment été reproché par la critique aux *Filles du soleil*, accusées de plaquer des lectures européennes sur le combat des Kurdes de Syrie, la journaliste agissant comme la ventriloque des unités YPG. Le rôle de journaliste-passeur que cherchent à mettre en valeur les cinéastes est illustratif de ces stéréotypes et des représentations inconscientes de la région, perpétuant un rapport potentiellement orientaliste au terrain. Par contraste, les films consacrés au travail des journalistes citoyens dans le conflit syrien insistent sur la façon dont ceux-ci peuvent porter une parole locale, sans que la traduction du reporter occidental soit nécessaire, les gens de presse locaux maîtrisant tout aussi bien les enjeux éthiques et les techniques narratives, ce que montrent

*Eau argentée* (Mohammad et Bedirxan 2014) (Thompson 2015) ou *Still Rolling* (Al Batal et Ayoub 2019). Cependant, ces journalistes de guerre relativement récents et locaux ne sont pas encore passés dans la fiction, et leur travail n'a pas fait l'objet d'une héroïsation sur l'écran comparable à celle des journalistes professionnels. Inconsciemment, le cinéma, même empathiques, peut tendre à reproduire des hiérarchies au sein de la presse et à négliger la parole locale au profit de la mythologie du passeur.

---

**AMBIGUS ET VICTIMES,  
EN ISRAËL-PALESTINE ET AU LIBAN**

---

### En retrait face à leurs terrains

Répondant à la figure du journaliste de guerre passeur et héros, c'est un portrait beaucoup plus ambigu qui est développé par les réalisateurs quand il s'agit de la guerre civile libanaise, ou du conflit israélo-palestinien. Si l'équipement et le costume sont en grande partie les mêmes, l'attitude qui est prêtée aux reporters oscille entre passivité et incompréhension, comme dans le cas du *Faussaire* de Volker Schlöndorff (1981), dont le titre même remet en question la notion de mission journalistique (Ruellan 2007, Marchiori 2010), qui suit le parcours d'un journaliste envoyé couvrir la guerre civile à Beyrouth, mais pour qui celle-ci demeure incompréhensible, et toute forme d'engagement vaine, en dépit et à cause des violences dont il est témoin (massacre de Damour répondant à ceux de Sabra et Chatila). Amené finalement à tuer un homme, il quitte le Liban en mettant en doute la valeur de ses standards moraux et déontologiques face à la guerre, qui font place à une forme de relativisme généralisé face à un phénomène guerrier dépourvu de toute légitimité.

L'engagement apparaît comme une valeur dévoyée sur ces terrains, ce que souligne Maroun Bagdadi dans les *Petites Guerres* (1982) (Waxen et Ghazoul 1995) à travers le personnage de Nabil, journaliste qui couvre le conflit en cours. En parole, celui-ci se présente comme un homme engagé, politiquement conscient, et capable d'interpréter les affrontements. Il est pourtant pris dans un trafic de drogue, et apparaît comme un lâche d'une grande élasticité morale, finalement méprisé par ceux qu'il cherche à impressionner. Au milieu de ces « petites guerres » que sont les multiples sous-ramifications de la guerre civile libanaise, où le criminel importe au moins autant que le politique, la notion même d'engagement journalistique apparaît comme une fiction au mieux, un mensonge au pire. Même dans des œuvres moins pessimistes que celle-ci, le journaliste apparaît détaché ou passif face aux conflits et son engagement, s'il finit parfois par appa-

raître, n'a rien de la spontanéité de celui des figures héroïques. Ainsi, dans *Nahla* (Beloufa 1979), si le reporter suit un groupe appartenant à la gauche libanaise, son regard sur le conflit est dominé par une incompréhension mélancolique de la guerre, et une chronique lancinante de la destruction du pays, rythmée par la voix de la chanteuse éponyme. Le film développe ainsi une forme de distanciation vis-à-vis des proclamations politiques, alors que celles-ci perdent de leur sens à mesure que les combats s'intensifient et que les justifications de la guerre apparaissent plus vaines. Quand bien même son identité algérienne pourrait lui donner une proximité plus grande que celle des correspondants occidentaux avec le Liban, ou avec certaines des parties en guerre, il est frappant de voir que l'attitude qui lui est prêtée est étonnamment semblable à celle de ces derniers : tout au plus peut-il d'autant plus apprécier le sens déchirant des textes de la chanteuse.

Cette forme de recul par rapport au sujet est aussi celle du journaliste à la recherche du scoop, et qui, tel qu'il est montré par les réalisateurs, conduit à une mise à distance de la guerre, la seule chose qui compte étant la bonne image ou la bonne histoire, indépendamment du terrain. Les journalistes apparaissent alors en groupe indistinct, comme dans *Désengagement* (Gitai 2007) (Simoni 2018), se bousculant autour du lieu qui fait l'actualité, loin de l'élitisme des figures héroïques. Lorsque le film se focalise sur un journaliste, comme le personnage d'Hippolyte Girardot dans *Hors la vie* (Bagdadi 1991) (Raad 1996), inspiré du livre autobiographique de Roger Auque *Un otage à Beyrouth* (1988), on le voit prêt à la fois à se mettre en danger pour être au plus près des combats, et en même temps, faire montre d'un réel détachement vis-à-vis de ceux-ci. Jusqu'à son kidnapping, on peut parler d'insouciance dans son attitude, alors qu'il ne montre aucune volonté de s'investir intellectuellement ou émotionnellement dans le conflit, et, une fois capturé, les enjeux politiques sont remarquablement absents de ses discussions avec ses ravisseurs. Une forme d'engagement peut néanmoins apparaître, mais, comparée à celle des héros de l'information, elle apparaît circonstancielle, née de cette volonté de trouver la bonne image plutôt que d'une réelle empathie, et conditionnée par le hasard. C'est ce que retrace *Deadline* (1987), en suivant un journaliste ballotté entre les factions libanaises, abusé par certaines d'entre elles, qui finit par mettre à jour un plan d'exécution de civils inspiré par les massacres de Sabra et Chatila. S'il joue alors le rôle de dénonciateur de ces crimes, sa motivation première était de restaurer sa réputation ternie par ses erreurs précédentes, et non un quelconque engagement moral.

De façon significative, si la réalisation ne les montre pas détachés des événements et des parties en conflit, ces journalistes en retrait sont eux-mêmes placés en situation de questionnement intime, et leurs problé-

matiques personnelles, notamment celles d'amours impossibles ou complexes, deviennent la métaphore de leur rapport à une situation qui leur échappe. C'est le cas dans le *Faussaire*, mais on relève le même phénomène sur le terrain israélo-palestinien, avec l'échec relationnel où se trouve le journaliste interprété par Jacques Perrin dans *Les Hirondelles ne meurent pas à Jérusalem* (Béhi 1994). La déambulation de celui-ci dans la Vieille Ville, filmée comme un labyrinthe, est la métaphore de son état d'esprit et de sa perte de repères, en même temps que de son incompréhension face à un conflit dont les ressorts lui échappent. Même dans des films que l'on peut considérer comme partisans, comme *Trois semaines à Jérusalem* (Kollek 1992), penchant du côté israélien, cette articulation entre conflit intime de la journaliste et terrain de guerre se retrouve, la scène finale de meurtre où la journaliste tue en autodéfense un Palestinien répondant directement à celui du *Faussaire*, en plaçant la reporter dans la même situation d'échec vis-à-vis de son terrain et des exigences de sa profession.

### Remis en cause et victimes de conflits incompréhensibles

Ces dilemmes personnels des journalistes répondent à un questionnement sur le rapport au terrain, lui-même représenté comme proche. Ceci amène à revenir sur la question de l'orientalisme dans la couverture de presse, tel qu'il a été identifié via les analyses de discours (Harb 2017 p.69). En Israël/Palestine, et au Liban au premier regard, la dimension d'exotisme semble absente. Au contraire, les réalisateurs insistent sur la proximité de ces terrains avec le vécu des reporters et du public occidental dans les costumes et les pratiques quotidiennes. Cette apparente familiarité rend d'autant plus flagrante et signifiante la mise en retrait des journalistes par rapport à l'idée d'engagement, tout comme leur incapacité à être des passeurs et traducteurs de l'événement.

Plus profondément, sur ces deux terrains, la situation des journalistes à l'écran est mise en scène dans un rapport qui s'inscrit à la suite des questionnements de l'intellectuel et du témoin face à la guerre développés à partir de la réflexion d'Alain Resnais dans *Hiroshima mon amour* (1959). Ces films s'attachent à interroger les limites du regard (McCleary 2003), et le caractère rhétorique de l'image (Medhurst 1982). Ce questionnement est directement exploré sur le terrain palestinien par Michel Khleifi avec *Cantique des pierres* (1990) où un couple d'intellectuels palestiniens se retrouve sur fond d'Intifada (Telmissany 2010), et au Liban par Joana Hadjithomas et Khalil Joreige dans *Je veux voir* (2008), qui suit Catherine Deneuve sur les routes du pays après la guerre de 2006 (Silverman 2014). Dans le cinéma israélien, c'est une journaliste qu'Amos Gitai place face à cette question de l'incommunicabilité et

du rapport à l'intime avec *Ana Arabia* (2013) (Radovic 2019), où, dans un unique plan-séquence qui teste les limites de la narration et du cadrage, la reporter découvre les vestiges d'une communauté israélo-palestinienne marquée par la guerre, entre Jaffa et Bat Yam. Ce dernier film est d'autant plus intime qu'il explore un territoire dont les particularités sont parlantes pour le réalisateur lui-même, qui a consacré plusieurs documentaires aux espaces interstitiels, aux traces et aux mémoires de conflits dans la région de Haïfa (la série des *Wadi* 1981, 1991, 2001). Ces trois films éprouvent les limites du témoignage et de la transmission de l'événement précisément à partir des conflits dans lesquels les réalisateurs montrent les journalistes les plus démunis : les Intifadas et les guerres du Liban (guerre civile et guerre de 2006), répondant à l'idée du « récit impossible » développée par Jérôme Bourdon (2009). Le journalisme sur ces terrains est présenté comme se heurtant à l'incommunicabilité de guerres qui apparaissent largement incompréhensibles.

Cette situation peut alors être appréhendée comme le pendant de celle qui prévaut en Syrie et en Irak. Si alors prévalait une forme d'orientalisme fondé sur l'exotisme, où des Occidentaux plaquaient leurs propres lectures sur les combats, en Israël/Palestine et au Liban, la question de l'orientalisme prendrait le sens inverse : derrière une apparente proximité, des reporters étrangers mettant en scène leur propre incompréhension des dynamiques de conflit, et leur incapacité à en faire un récit. Le « récit impossible » est celui de l'impossibilité du correspondant, non du conflit. En cela, *Le Faussaire* est aussi celui qui impose son incompréhension et fait d'elle le cœur de son récit. La focalisation très forte de ces films sur les troubles personnels des journalistes est alors le reflet d'un regard centré sur eux-mêmes qui les empêche d'entrer en dialogue avec les sociétés. Dans le cas des réalisateurs locaux, cela pose la question d'un auto-orientalisme, ou d'une assimilation inconsciente de ces représentations, elles-mêmes également marquées par une dimension de hiérarchie entre le reporter et la société où il se trouve. En reprenant la formule de Resnais et Duras, les réalisateurs montrent des journalistes qui n'ont rien vu à Jérusalem ou à Beyrouth, comme Emmanuelle Riva n'avait rien vu à Hiroshima, parce qu'ils ont été incapables de voir.

Du point de vue de la mise en scène, cela se traduit par un renversement de la prise de parole. Quand les figures héroïques parlent, écrivent, ou guident les interviews, les journalistes sur ces terrains sont le plus souvent réduits à des postures d'auditeurs, tandis que ce sont les interviewés qui développent leur argumentaire sans grande contradiction, une situation déjà utilisée par Antonioni dans *Profession : reporter* (1975) (Daisuke 1975), pour signaler la crise d'identité et professionnelle de son héros. Sur le terrain de

guerre, cette crise du récit journalistique au cinéma est celle de Joker, le soldat/journaliste de *Full Metal Jacket* (Kubrick 1987), basé sur le correspondant de guerre Michael Herr, lorsque la guerre qu'il est censé couvrir lui apparaît impossible à raconter, et perd tout sens sous les manipulations et la propagande. Cette impossibilité de la mise en récit est précisément celle que rencontrent les journalistes filmés sur ces terrains. Le personnage de Faye Dunaway dans *Trois Semaines à Jérusalem* est ainsi ballotté par ses interlocuteurs d'un récit israélien à son pendant palestinien, quand le héros de *Deadline* est lui confronté à une mise en scène de fausse interview par une des milices qui ridiculise son travail en voulant le manipuler. Sur un mode plus léger, la sobriété du journaliste des *Hirondelles ne meurent plus à Jérusalem* s'oppose à la volubilité sans frein de son fixe, symboliquement surnommé « Radio-Locale ». Cette situation devient le sujet du film même avec *Every Bastard a King* d'Uri Zohar (1968). Proche alors des interrogations de la Nouvelle Vague française (Kohen Raz 2019), il développe son film autour du parcours d'un journaliste américain en crise personnelle, qui interroge ses interlocuteurs les uns après les autres, parcourant l'ensemble de la société israélienne pour tenter en vain de saisir le conflit, et finalement rester quasiment-muet devant un objet qui lui échappe. Le réalisateur insiste sur l'aspect ironique de la situation à travers des personnages gouailleurs et goguenards devant le trouble d'un reporter qui ne sait plus les écouter. Développant un pendant à cette mise au silence du journaliste sur le terrain palestinien, Jean-Luc Godard remet en cause la compréhension offerte par les journalistes en parodiant le dispositif de transmission, et en interrogeant la validité de celui-ci avec la mise en scène d'ouverture d'*Ici et ailleurs* (1976), où c'est cette fois le statut des images de presse des combattants qui le conduit à miner de l'intérieur la tentative d'explication du conflit. Pour cela, le réalisateur utilise les bandes qu'il a lui-même tourné en 1970, juste avant les affrontements de Septembre Noir, auprès de guérilleros palestiniens depuis décédés (Drabinski 2008, Emmelhainz 2009). Cette remise en cause est encore accentuée par l'usage des traductions et de la voix-off, qui permettent d'interroger, toujours au sein de cette parodie de dispositif journalistique, les différents niveaux de manipulation des images, depuis les organisations palestiniennes jusqu'au réalisateur lui-même.

Dans un tel rapport au terrain, les journalistes deviennent potentiellement des victimes de la guerre. Ils sont victimes au sens où ils risquent de perdre pied, et de se trouver en situation de tuer, franchissant la frontière invisible qui les sépare des combattants, commettant des meurtres qui ajoutent encore à l'absurdité du conflit. Plus encore que ces journalistes devenus tueurs, ce sont surtout ceux pris en otages qui deviennent des victimes emblématiques (Foerstel

2006 p.49) de ce rapport aux conflits. Contrairement aux films traitant de journalistes otages sur d'autres terrains, où ils sont des victimes héroïques (*Forces spéciales*, Rybojad 2011 ou *Piégé*, Saillet 2014 tous deux situés en Afghanistan), les journalistes capturés pendant la guerre du Liban, dans *Hors la vie* (Videau 1991), ou dans *Blind Flight* (Furse 2004) sur le séjour en captivité de Brian Keenan et John McCarthy (basé sur les mémoires des deux hommes), ne voient pas leur rôle d'information exalté par les réalisateurs, non plus qu'ils n'apparaissent comme martyrs de leur devoir. Au contraire, ces films axés sur la survie, qui sont pourtant profondément empathiques envers leurs personnages, nous présentent ceux-ci comme de pauvres hères. Réduits à des combats infimes pour conserver un tant soit peu de dignité, ils sont transférés d'un lieu et d'un gardien à l'autre, sans plus d'explication, assimilés à une monnaie d'échange, sans que leur qualité professionnelle ne semble entrer en ligne de compte pour leurs ravisseurs. Ceux-ci ne voient en eux que des célébrités relatives, et donc de plus grande valeur dans leurs marchandages, aux antipodes du portrait christique de James Foley lors de sa détention aux mains de Daech. De narrateurs de la guerre, les journalistes en sont devenus les objets.

---

## CONCLUSION

---

Si la couverture de presse au Moyen-Orient a largement attiré l'attention, en particulier autour des controverses autour de certains événements-clés (Rosenzweig 2010), ou de l'objectivité des journalistes présents sur place, en particulier lorsqu'ils sont au contact des troupes (Aday, Livingstone et Hebert 2005), les journalistes sont eux-mêmes devenus des personnages filmiques à part entière sur ce terrain. Les réalisateurs se sont emparés de la figure du reporter de guerre pour faire de lui un personnage hautement symbolique, médiateur de leur vision des conflits en direction du public cinématographique, à la fois témoin privilégié, et en même temps reflet des convictions ou des doutes qui habitent ces mêmes réalisateurs face aux conflits en cours. Si le recours à des textes et des témoignages de journalistes comme ceux de Roger Auque ou de Marie Colvin, qui inspirent certains scénarios, peuvent permettre de davantage incarner et d'approfondir le regard des réalisateurs, les films issus de ces témoignages entretiennent néanmoins une proximité assez forte avec les figures purement imaginaires. Cela amène à s'interroger sur le regard que les reporters de guerre portent sur eux-mêmes, qui tend à faire d'eux les acteurs de leur propre mythologie. Le questionnement réflexif sur cette posture, et sur la posture du correspondant de guerre, comme chez Evan Wright, demeure rare, et assez limité à des journalistes en situation d'*embedded*, qui les oblige à repenser leur rapport au terrain et à la déontologie. Visuellement,

cela amène à retrouver une dualité assez familière du regard porté par le cinéma vis-à-vis de la presse, et qui n'est pas spécifique au journalisme de guerre, entre une figure héroïque d'enquêteur et de transmetteur d'informations pour ceux qui ne peuvent le faire, d'une part, et d'autre part, des personnages en retrait, dont les convictions morales et politiques sont bien plus fragiles, qui apparaissent finalement comme des victimes de conflits qui les ont détruits intellectuellement. En regard de cette dichotomie, les modifications profondes de la couverture de presse introduites par les avancées techniques, la notion de reporters embarqués, ou l'arrivée des nouveaux acteurs de presse comme les chaînes panarabes, ne jouent qu'un rôle limité, les réalisateurs se concentrant essentiellement sur le rôle symbolique du personnage et sur la mythologie, positive ou négative, qui l'entoure.

Cette dualité présente surtout la particularité de rencontrer une dualité des terrains évoqués au Proche-Orient, qui tend à traiter selon des modalités opposées l'Irak et la Syrie d'une part, et le Liban avec le conflit israélo-palestinien d'autre part, en attribuant chacune des figures opposées du journaliste de guerre. Si la question de l'orientalisme est à prendre en compte dans la production de ces images, le journaliste pouvant être interprété à l'aune d'un personnage de sauveur et d'une confiscation de la parole, il serait

néanmoins abusif de limiter l'analyse à ce prisme. D'une part, même dans les cas de films produits dans le monde arabe, les notions de distance et d'étrangeté demeurent très prégnantes, et doivent être analysées en regard des différentes dimensions de l'orientalisme. D'autre part, cet enjeu doit être entendu dans un rapport très étroit avec la notion d'engagement, éthique, professionnel, et parfois politique, que ces films, et l'articulation du personnage-clé du journaliste par rapport à l'interprétation du contexte, viennent interroger. Corrélativement, ces œuvres cherchent, en explorant les différentes dimensions du rôle de passeur dévolu aux reporters, à mettre en scène la question du regard journalistique, depuis le regard nécessaire du témoin d'atrocités jusqu'à l'incommunicabilité de la violence, et de son rapport à l'intime. Ce faisant, c'est un nouvel angle du questionnement sur l'influence des représentations du terrain et du conditionnement du regard sur la couverture des conflits qui s'ouvre.

---

*Soumis le 01-12-2020*  
*Accepté le 01-10-2021*

## NOTES

---

<sup>1</sup> La version américaine de l'affiche. L'affiche française insiste sur le bandeau

## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Aday, S., S. Livingston, et M. Hebert. 2005 « Embedding the truth: A cross-cultural analysis of objectivity and television coverage of the Iraq war » *Harvard International Journal of Press/Politics* 10.1 pp. 3-21.
- Al-Ghazzi, O. 2014 « "Citizen journalism" in the Syrian uprising: Problematizing Western narratives in a local context. » *Communication Theory* 24.4 pp. 435-454.
- Atkins, J. 2002 *The mission: Journalism, ethics and the world*, Ames, Iowa State University Press
- Auque, R., et P. Forestier. 1988 *Un otage à Beyrouth*. Paris, FeniXX.
- Badsey, S. 2002 « The depiction of war reporters in Hollywood feature films from the Vietnam War to the present. » *Film History* 14.3/4 pp. 243-260
- Bourdon, J. 2009 *Le récit impossible. Le conflit israélo-palestinien et les médias*. Paris, INA De Boeck
- Coban, F. 2016 « The role of the media in international relations: from the CNN effect to the Al-Jazeera effect. » *Journal of International Relations and Foreign Policy* 4.2 pp. 45-61.
- Colvin, M. 2012 « Our mission is to report these horrors of war with accuracy and without prejudice. » *The Times* 22.
- Cozma, R., and J. Hamilton. 2009 « Film portrayals of foreign correspondents: A content analysis of movies before World War II and after Vietnam. » *Journalism Studies* 10.4 pp. 489-505.
- Culcasi, K. 2006 « Cartographically constructing Kurdistan within geopolitical and orientalist discourses. » *Political Geography* 25.6 pp. 680-706.
- Daalmans, S. 2015 « Generation Kill: Representing moral complexities in the first stages of the Iraq War. » Drummond, P.(ed.), *The London Film and Media Reader: Vol. 3. The Pleasures of the Spectacle: 60 Essays from Film and Media 2013* pp. 620-629.
- Drabinski, J. 2008 « Separation, Difference, and Time in Godard's « Ici et ailleurs ». » *SubStance* 37.1 pp. 148-158.
- Emmelhainz, I. 2009 « From Third Worldism to Empire: Jean-Luc Godard and the Palestine Question. » *Third Text* 23.5 pp. 649-656.
- Evans, M. 2010 « Framing international conflicts: Media coverage of fighting in the Middle East. » *International Journal of Media & Cultural Politics* 6.2 pp. 209-233.
- Figenschou, T. 2010 « A voice for the voiceless? A quantitative content analysis of Al-Jazeera English's flagship news. » *Global Media and Communication* 6.1 pp. 85-107.
- Fleming, M. « Hotel Rwanda's Terry George Looks at Armenian Genocide with "The Promise": Toronto Q&A », *Deadline.com*, 11/09/2019 <https://deadline.com/2016/09/terry-george-armenian-genocide-wwi-turkis-government-the-promise-toronto-hotel-rwanda-1201817135/> dernière consultation 10/06/2021.
- Foerstel, Herbert N. 2006 *Killing the messenger: Journalists at risk in modern warfare*. Westport Greenwood Publishing Group.
- Fukuda, D. 2010 « Le deuil et la mélancolie dans Cinéma de Deleuze, Analyse de Profession reporter d'Antonioni. » *Savoirs et clinique* 1 pp. 48-57.
- Gilboa, E. 2005 « The CNN effect: The search for a communication theory of international relations. » *Political communication* 22.1 pp. 27-44.
- Guillebaud J-C. « James Foley, reporter de guerre et figure christique » *La Vie* 11/10/2016 <https://www.lavie.fr/idees/chroniques/james-foley-reporter-de-guerre-et-figure-christique-11961.php> dernière consultation 10/06/2021
- Harb, Zahera, ed. 2017 *Reporting the Middle East: The Practice of News in the Twenty-First Century*. Londres Bloomsbury Publishing.
- Hare I. 2005 « Le rêve brisé de Charles Enderlin: transposition du conflit israélo-palestinien devant les locaux de France 2. » XVII Congrès des sociologues de langue française, *Actes de travaux du groupe de travail « Sociologie de la communication »* pp. 166-174.
- Iskandar, A., et El-Nawawy M. « Al-Jazeera and war coverage in Iraq: the media's quest for contextual objectivity. » in Allan, Stuart, and Barbie Zelizer, eds. *Reporting war: Journalism in wartime*. Londres Routledge.
- Kappler, S., et al., eds. *Mass Media and the Genocide of the Armenians: One Hundred Years of Uncertain Representation*. New York Springer, 2016.
- Kohen Raz, O. 2019 « The authorship of Uri Zohar: the ethics and aesthetics of the Archimedean lever. » *Journal of Modern Jewish Studies* 18.3 pp. 343-368.
- Kuosmanen, S. 2019 « Terms of reference and objectivity in US press reports in the Gulf War in 1990. » *Journalism* 1464884919847310.
- Lefait, S. 2016 « « Tu n'as rien vu [en Irak] »: Logistique de l'aperception dans Generation Kill. » *TV/Series* 9.
- Loyn, D. 2007 « Good journalism or peace journalism?. » *Conflict & Communication* 6.2 pp. 1-10
- Boltanski, L. 1993 *La souffrance à distance* Paris, Métailié.
- Mac Gregor, B. 1992 « Peter Arnett, CNN, Reporting Live From Baghdad. » *Film & History: An Interdisciplinary Journal of Film and Television Studies* 22.1 pp. 26-31.
- Macleary, K. 2003 « The limits of vision: Hiroshima Mon Amour and the subversion of representation. » *Witness and memory: The discourse of trauma* pp. 233-48.
- Marchiori, D. 2010 « Trop près, trop loin. » *Vertigo* 2 pp. 99-106.
- McNair, B. *Journalists in film*. Edimbourg, Edinburgh University Press.
- Medhurst, M. 1982 « Hiroshima, mon amour: From iconography to rhetoric. » *Quarterly Journal of Speech* 68.4 pp. 345-370.
- Pintak, L., et Ginges, J. « The mission of Arab journalism: Creating change in a time of turmoil. » *The International Journal of Press/Politics* 13.3 pp. 193-227.
- Raad, W. 1996 « Bayrut Ya Beyrouth: Maroun Baghdadi's Hors la vie and Franco-Lebanese history. » *Third Text* 10.36 pp. 65-82.
- Radovic, M. 2019. « Constructing Space, Changing Reality of Israel through Film. » *Journal for Religion, Film and Media (JRFM)* 5.1 pp. 105-123.

- Ramji, R. 2015 « The Amina Profile. » *Journal of Religion and Film* 19.1 p.1.
- Ravi, N. 2005 « Looking beyond flawed journalism: How national interests, patriotism, and cultural values shaped the coverage of the Iraq War. » *Harvard International Journal of Press/Politics* 10.1 pp. 45-62.
- Robinson, P. 1999 « The CNN effect: can the news media drive foreign policy?. » *Review of international studies* 25.2 pp. 301-309.
- Rosen, M. 2020 « Pour Sama: la femme à la caméra Entretien avec Waad al-Kateab et Edward Watts. » *Esprit* 462 pp. 156-163.
- Rosenzweig, L. 2010 « Charles Enderlin et l'affaire Al Dura. » *Cités* 4 pp. 159-166.
- Ruellan, D. 2007 *Le journalisme ou le professionnalisme du flou*. Grenoble: Presses universitaires de Grenoble, 2007.
- Saliba, J. K., et T. Geltner. 2012 « Literary War Journalism: Framing and the Creation of Meaning. » *Journal of Magazine & New Media Research* 13.2 pp. 1-19.
- Samad, B. 2016 « CNN and Al Jazeera, and Their Versions of James Foley Story. » *The Lincoln Humanities Journal*: n°4, pp. 73-82.
- Saussure F. de, 1972 *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot
- Seib, P. 2008 *The Al Jazeera effect: How the new global media are reshaping world politics*. Dulles, Potomac Books, Inc.
- Shome, R. 1996 « Race and popular cinema: The rhetorical strategies of whiteness in City of Joy. » *Communication Quarterly* 44.4 pp. 502-518.
- Silverman, M. 2014 « Entretien avec Joana Hadjithomas et Khalil Joreige: je veux voir. » *Contemporary French and Francophone Studies* 18.5 pp. 530-541.
- Simoni, M. 2018 « Law and Sedition in Israeli Films: From the Assassination of Itzhak Rabin to the Hilltop Movement. » *Jewish Film & New Media* 6.2 pp. 184-207.
- Sotinel T. Cannes 2018: « Les Filles du soleil », dans les champs de mines de la fiction » *Le Monde*, 14/05/2018. <https://www.lemonde.fr/festival-de-cannes/article/2018/05/13/>
- les-filles-du-soleil-les-femmes-combattantes-kurdes-dans-le-champ-de-mines-de-la-fiction\_5298116\_766360.html dernière consultation 10/06/2021
- Spivak, G. 2003 « Can the subaltern speak?. » *Die Philosophin* 14.27 pp. 42-58.
- Telmissany, M. 2010 « Displacement and Memory: Visual Narratives of al-Shatat in Michel Khleifi's Films. » *Comparative Studies of South Asia, Africa and the Middle East* 30.1 pp. 69-84.
- Thompson, J. 2015 « The pixelated frontline: 'Silvered water, Syria self-portrait'. » *Metro Magazine: Media & Education Magazine* 185 pp. 94.
- Torchin, L. 2006 « Ravished Armenia: Visual media, humanitarian advocacy, and the formation of witnessing publics. » *American Anthropologist* 108.1 pp. 214-220.
- Trivundza, I. 2004 « Orientalism as news: Pictorial representations of the US attack on Iraq in Delo. » *Journalism* 5.4 pp. 480-499.
- van der Hoeven, R., et B. Kester. 2020 « Demythologizing war journalism: Motivation and role perception of Dutch war journalists. » *Media, War & Conflict* pp. 1-17
- Videau, A. 1991 « Hors la vie. Film franco-libanais de Maroun Bagdadi. » *Hommes & Migrations* 1146.1 pp. 63-64.
- Wall, M., et S. El Zahed. 2015 « Syrian citizen journalism: A pop-up news ecology in an authoritarian space. » *Digital Journalism* 3.5 pp. 720-736.
- Waxen A. et F. J. Ghazoul 1995 « War as Subject for Cinema/ الحرب ذريعة سينمائية. » *Alif: Journal of Comparative Poetics* pp. 229-234.
- Wiener, R. 2002 *Live from Baghdad: Making journalism history behind the lines*. New York Macmillan.
- Wright, E. 2011 *Generation kill*. New York Random House.
- Yüksel, M., et C. Kennedy-Karpat. 2016 « Generation kill and the new screen combat. » in *American militarism on the small screen*. ed. Froula A. et Takacs S. Taylor and Francis Inc. Londres, pp. 245-260.

## FILMOGRAPHIE

- Al Batal S. et G. Ayoub 2019 *Still Recording* Bidayyat
- Antonioni M. 1975 *Profession : reporter* Les Films Condordia
- Auburtin F. 2009 *Envoyés très spéciaux* Les Films Manuel Munz
- Bagdadi M. 1991 *Hors la vie* Galatée Films
- Bagdadi M. 1982 *Petites Guerres* Zoetrope Studios
- Béhi R. 1994 *Les Hirondelles ne meurent pas à Jérusalem* Baba Films
- Beloufa F. 1979 *Nahla* R.T.A
- Deraspe S. 2015 *Le Profil Amina* Esperamos Production
- George T. 2016 *La Promesse* Survival Pictures
- Gitai A. 2013 *Ana Arabia* Agav Films
- Gitai A. 2007 *Désengagement* Agat Films
- Gitai A. 1981, 1991 et 2001 *Wadi, Wadi Grand Canyon, Wadi 2001* AG Productions
- Godard J-L. 1976 *Ici et ailleurs* Gaumont
- Gutman N. 1987 *Deadline* Caro Films
- Hadjithomas J. et K. Joreige 2008 *Je veux voir* Mille et une Productions
- Hetherington T. et S. Junger 2010 *Restrepo* National Geographic
- Heineman M. 2018 *Private War* Acacia Filmed Entertainment
- Husson E. 2018 *Les Filles du soleil* Wild Bunch
- Jackson M. 2002 *Live from Bagdad* HBO
- Kaufman P. 2012 *Hemingway et Gellhorn* HBO

- Khleifi M. 1990 *Cantique des pierres* Sourat Films
- Kollek A. 1992 *Trois Semaines à Jérusalem* Castle Hill Enterprises
- Kubrick S. 1987 *Full Metal Jacket* Warner Bros
- Mohammad O. et W. Bedirxan 2014 *Eau argentée* Les Films d'ici
- Oakes B. 2016 *Jim : the James Foley story* HBO
- Poppe E. 2013 *L'Épreuve* Paradox Produksjon
- Russell D. O. 1999 *Les rois du désert* Warner Bros
- Rybojad S. 2011 *Forces Spéciales* Easy Company
- Saillet Y. 2014 *Piégé* Chelifilms
- Schlöndorff V. 1981 *Le Faussaire* Argos Films
- Simon D., E. 2008 Burns *Generation Kill* HBO
- Weir P. 1982 *L'année de tous les dangers* United International Pictures
- Wellman W. 1945 *Les Forçats de la gloire* United Artists
- Zohar U. 1968 *Every Bastard a king* Noah Films

---

## RÉSUMÉ | ABSTRACT | RESUMO

---

**Quand le terrain conditionne l'imaginaire. Journalistes de guerre héros et victimes sur les écrans au Proche-Orient**

**When the field conditions the imagination. War journalists as on-screen heroes and victims in the Middle East**

**Quando o campo condiciona a imaginação. Jornalistas de guerra, heróis e vítimas nas telas do Oriente Próximo**

**Fr.** La façon dont les cinéastes ont porté à l'écran les journalistes dans les conflits du Proche-Orient oscille entre portraits de héros de l'information, et victimes de guerres présentées comme incompréhensibles. En se focalisant sur les personnages et leur psychologie, presque toujours étrangers au terrain qu'ils couvrent, ces films ignorent les enjeux techniques, se concentrent sur la question du journaliste comme passeur et témoin, engagé ou impuissant, notamment face aux violences extrêmes. Ce rôle de médiation est double, d'abord par rapport au public de la presse, et, à un niveau plus profond, s'adresse aux spectateurs du film. D'un côté, un archétype de baroudeur, habité par une mission de passeur de l'information, parlant pour les sans-voix, auquel répondent des figures en retrait, dont la crise existentielle est mimétique de leur remise en cause de leur rapport aux conflits. Cette dichotomie épouse une distinction entre les terrains irakien et syrien d'une part, et d'autre part le conflit israélo-palestinien et le Liban, qui amène à repenser les différentes dimensions de l'orientalisme médiatique et sur les écrans. Ce faisant, ces films amènent à interroger la question du regard porté par le journaliste, la notion de mission et les thèmes de l'éthique et de la déontologie. A partir de là, il s'agit de questionner la façon dont les réalisateurs font usage de la mythologie journalistique pour développer leurs récits de guerre en fonction, et de la façon dont ces représentations sont conditionnées par l'imaginaire de ces conflits.

**Mots-clés :** Proche-Orient, journalisme de guerre, film, orientalisme, regard

**En.** The way film directors have brought journalists to the screen within Middle-Eastern conflicts oscillates between characters who appear either as press heroes, or as war victims caught in incomprehensible conflicts. As these films focus on characters most of the time alien to the conflict that they work on, and on their psychology, these films leave aside technical issues to concentrate themselves on journalists as mediators and witnesses, either deeply involved or powerless when facing extreme violence. This mediation is twofolds, as it relates to the journalist's audience, and, at a deeper level, to the film's one. On the one hand, this entails archetypes of adventurous journalists, driven by a mission to inform and to give a voice to the voiceless, but on the other hand, it also means that reporters are also portrayed as rather weak characters, whose inner crisis mimicks their relationship with the field and their calling into question of how they cover conflicts. This distinction reflects diverging approaches between the representations of Iraq and Syria on the one hand, and the Israelo-Palestinian conflict and Lebanon on the other, that leads us to rethink the various dimensions of orientalism, in the media as well as on screen. As such, these films lead the spectator to question the reporter's gaze, his mission, and to dwell on how film directors make use of the press' mythology to develop their war narratives. In turn, this leaves open the question as to how the media representation is driven by these conflicts' opposed representations and imaginaries.

**Keywords:** Middle East, war reporting, movies, orientalism, viewpoint

**Pt.** Os cineastas têm retratado os jornalistas no Oriente Próximo oscilando entre figuras de heróis da informação e vítimas de guerras denunciadas como incompreensíveis. Ao dar foco à psicologia dos personagens, quase sempre estrangeiros ao campo que cobrem, estes filmes ignoram os desafios técnicos, concentrando-se na questão do jornalista passador e testemunha, comprometido ou impotente frente a violências extremas. Esse papel de mediação é duplo, primeiro em relação ao público da própria imprensa e, em um nível mais profundo, em relação aos espectadores do filme. Por um lado, remete ao arquétipo do jornalista aventureiro, movido pela missão de informar e dar voz aos sem-voz; mas, por outro, também retrata os repórteres como personagens frágeis, cuja crise interior se projeta na relação com o campo e no questionamento de como cobrem os conflitos. Essa dicotomia ecoa na distinção entre o campo iraquiano e sírio, por um lado, e o conflito israelo-palestino e o Líbano, por outro, colocando em perspectiva as diferentes dimensões do orientalismo na mídia e nas telas. Ao fazer isso, estes filmes questionam também a perspectiva do jornalista, por meio das noções de missão, ética e deontologia. Partindo de tais premissas, discute-se a forma como os diretores recorrem à mitologia jornalística para elaborar suas narrativas de guerra, e como essas representações são condicionadas pelo imaginário desses conflitos.

**Palavras-chave:** Oriente Próximo, jornalismo de guerra, filme, orientalismo, olhar



# Les *Propagandakompanien* Des reporters soldats

## LISA BOLZ

Maîtresse de conférences  
Sorbonne Université  
GRIPIC CELSA  
France

[lisa.bolz@sorbonne-universite.fr](mailto:lisa.bolz@sorbonne-universite.fr)

## JULIETTE CHARBONNEAUX

Maîtresse de conférences  
Sorbonne Université  
GRIPIC CELSA  
France

[juliette.charbonneaux@sorbonne-universite.fr](mailto:juliette.charbonneaux@sorbonne-universite.fr)

## NICOLAS FÉRARD

Documentaliste audiovisuel  
ECPAD  
France

[Nicolas.FERARD@ecpad.fr](mailto:Nicolas.FERARD@ecpad.fr)

## JEAN-MICHEL UTARD

Professeur des Universités honoraire  
Université de Strasbourg  
SAGE UMR 7363 Unistra  
France

[jm.utard@wanadoo.fr](mailto:jm.utard@wanadoo.fr)



ors de la seconde guerre mondiale, les *Propagandakompanien* (dorénavant PK) sont des unités constituées au sein des armées allemandes, chargées de produire les éléments d'information sur les actions militaires qui seront diffusés auprès des troupes elles-mêmes (*Frontpropaganda*), mais aussi en direction de 'l'ennemi' (*Feindpropaganda*), ainsi que de la population allemande (*Heimatpropaganda*) et celle des pays occupés.

Étudier le cas des compagnies de propagande de l'armée allemande pendant la seconde guerre mondiale, dans le cadre plus général des études sur le reportage de guerre, peut sembler une entreprise paradoxale. En effet, tant par leur statut de soldat que par le dispositif d'encadrement de leur action et le processus de diffusion de leurs productions, ces reporters semblent éloignés de l'image valorisée du correspondant de guerre, fût-il 'embarqué' comme le seront certains journalistes dans des conflits ultérieurs.

Bien qu'explicite dans la dénomination de ces unités militaires, il a cependant semblé nécessaire de prendre des distances avec la notion même de propagande dont les connotations péjoratives et la disqualification trouvent précisément leur origine dans l'entreprise d'État du régime nazi. Ce qui ne signifie pas que la volonté de manipuler les opinions n'ait été l'ambition des promoteurs de dispositifs et d'institu-

Pour citer cet article, to quote this article,  
para citar este artigo :

Lisa Bolz, Juliette Charbonneaux, Nicolas Férard, Jean-Michel Utard « Les *Propagandakompanien* : des reporters soldats », *Sur le journalisme, About journalism, Sobre jornalismo* [En ligne, online], Vol 11, n°1 - 2022, 15 juin - June 15 - 15 de junho.

URL : <https://doi.org/10.25200/SLJ.v11.n1.2022.480>

tions destinés à contrôler la production et la circulation de l'information. Mais il nous a paru nécessaire, par précaution méthodologique, de suspendre le jugement qu'impose le terme de propagande, pour éviter de qualifier à priori ce dont précisément nous cherchons à rendre compte : les manifestations éventuelles d'une autonomisation des acteurs engagés dans la production et la circulation de l'information (reporters, agences, médias) vis-à-vis des contraintes du dispositif de propagande. En d'autres termes, il s'agit de problématiser la notion de propagande en en faisant une des variables à analyser au même titre que le recrutement, la formation, les équipements, la logistique, la structure organisationnelle, les missions, le rôle des agences et des médias, etc.

C'est donc dans une perspective pluridisciplinaire qu'une équipe de chercheurs s'est constituée autour de cet objet encore mal identifié<sup>1</sup>, mais qui s'apparente à une véritable entreprise d'État de production d'information. D'où la nécessité de l'appréhender telle quelle, dans toute ses dimensions : institutionnelle (politique, militaire et médiatique), sociologique, économique, technique, logistique et sémiotique<sup>2</sup>.

Dans sa première phase qui fait l'objet de cette communication, notre recherche se concentre exclusivement sur la production photographique des PK<sup>3</sup>. Centrant notre regard sur les acteurs impliqués dans l'entreprise, nous formulons l'hypothèse que si chaque étape du processus de production et de diffusion des images constitue un maillon organisé du dispositif politique et militaire de propagande, chacune est en même temps un moment de son appropriation par les différents acteurs de la production et de la diffusion d'informations : reporters, agences d'information, presse.

C'est à tenter de fonder cette hypothèse que nous nous sommes tout d'abord attachés. D'où la nécessité de limiter notre objet. Nous l'avons donc restreint à l'étude des photographies produites lors de l'offensive des troupes allemandes en Pologne du 1er septembre à la mi-octobre 1939. Cet événement va être pour les PK leur premier véritable engagement sur un terrain d'opérations militaires et va constituer une phase d'expérimentation de leur matériel et de leur organisation.

Pour le régime national-socialiste, cette « campagne de Pologne » se justifie par la volonté de retrouver une voie d'accès vers les territoires de Prusse orientale qu'elle estime lui avoir été confisqués au terme du traité de Versailles. Ce qui inversement, pour la France, est une « invasion » et l'obligera, ainsi que l'Angleterre, à déclarer la guerre à l'Allemagne, en vertu des promesses faites à la Pologne de garantir son intégrité. Ces positions opposées vont constituer l'arrière-plan politique et idéologique du traitement

différencié de l'événement par la presse en France et en Allemagne.

La première partie de l'article présente la genèse et l'organisation d'un dispositif qui s'inscrit à la fois dans l'histoire de l'information en temps de guerre et dans la spécificité de l'entreprise propagandiste du régime nazi, en nous efforçant d'identifier les logiques d'action de chacun des acteurs et d'apprécier les éventuelles marges de manœuvre dont ils disposent. Dans une seconde partie, nous analyserons le devenir des images produites par le dispositif, de leur diffusion par les agences de presse à leur insertion dans les supports de presse, et leur éventuelle autonomisation par rapport au dispositif de leur production.

---

## LA PROPAGANDE COMME ARME DE GUERRE

---

La création de ces unités militaires de reportage découle de la prise de conscience lors des guerres précédentes de l'importance de la maîtrise de l'opinion, et leur organisation s'appuie à la fois sur les expériences des récents conflits internationaux et sur les progrès technologiques dans la production et la diffusion d'informations, en particulier d'images.

Lors de la Grande Guerre, c'est l'Allemagne qui déclenche la première le combat de la propagande, parallèlement aux combats de tranchées. La France y répond en créant ses sections photographiques et cinématographiques mais prend une longueur d'avance en les unifiant dès le printemps 1915 sous le nom de section cinématographique et photographique des armées (SCPA). En Allemagne, cette unification des agences photographiques et cinématographiques est réalisée en janvier 1917 au sein de la *Bild und Film Amt* (BUFA). Ce bureau coordonne également la censure et la diffusion des informations.

### Des bataillons de reporters sous l'uniforme allemand

Entre 1933 et 1938, la question de l'organisation de la propagande n'est pas tranchée en Allemagne. S'appuyant sur l'expérience de la Grande Guerre, puis de la Guerre d'Espagne<sup>4</sup>, les ministères de la guerre et de la propagande hésitent sur le caractère militaire ou civil de l'engagement des personnels qui y sont affectés. Ce sont finalement des unités militaires qui seront constituées<sup>5</sup>, Wilhelm Keitel, le chef de l'état-major du haut commandement de l'armée (*Oberkommando der Wehrmacht*) étant réticent à voir des civils travailler auprès des militaires.

Ces unités, les compagnies de propagande (PK), au nombre de 32 sur toute la période de la guerre (21 terrestres ; 8 aériennes ; 4 maritimes), qui compte-

ront jusqu'à 15 000 hommes, sont créées courant 1938 et sont opérationnelles dès septembre de la même année (invasion des Sudètes). Elles comportent chacune de 150 à 200 hommes se composant pour moitié d'hommes de troupe, pour un quart d'officiers et un quart de sous-officiers environ. Chaque compagnie est subdivisée en sections (*Zug*) : chaque section (*Berichterzug*) compte en moyenne 10 reporters de presse écrite (*Wortberichter*), 10 photographes (*Bildberichter*), 5 cameramen (*Filmberichter*), 4 reporters radio (*Rundfunkberichter*) et 3 illustrateurs (*Pressezeichner*). Soit de 1 500 à 2 000 photographes au total qui produiront environ 3,5 millions de photographies. Cependant, les effectifs des PK sont composés aussi en grande partie de personnels remplissant des fonctions auxiliaires : traitement des images et du son, impression et diffusion des supports de propagande au front (par exemple, la propagande active par haut-parleur pour démoraliser l'ennemi, distribution de tracts, etc.), transports, administration, intendance, santé, protection, etc.

Les reporters sont recrutés dans leur grande majorité en fonction de la compétence qu'ils ont acquise avant leur incorporation. Ces hommes - parce qu'il ne s'agit que d'hommes - sont tous des professionnels de l'image et seront généralement employés dans leur corps de métier d'origine<sup>6</sup>. Ces métiers sont très nombreux mais il s'agit principalement de photographes, cameramen, journalistes de la presse écrite, dessinateurs ou peintres, laborantins et éclairagistes. La moyenne d'âge se situe entre 35 et 37 ans. Grâce aux fiches d'engagement, les *Personnalakten*, consultables au *Bundesarchiv* de Coblenz, on connaît un peu mieux leur profil. Mais, au-delà des données habituelles de l'état-civil, ces documents n'indiquent pas leur degré d'adhésion au régime nazi. Rien n'est dit sur le caractère contraint ou volontaire de leur engagement.

En raison de leur statut militaire, ces reporters doivent recevoir une formation complémentaire, spécifique aux PK de la *Wehrmacht*. À cet effet, une école de reporters est créée à Potsdam : la *Propaganda Ersatz Abteilung*. Commandée par un colonel de l'armée de terre, l'*Oberst Blum*, l'école formera les membres des PK à partir du 18 avril 1939 jusqu'en 1945<sup>8</sup>. Leur formation par l'armée, initiale et continue, concerne la dimension militaire de leur engagement sur les champs de bataille, dans les airs et sur mers. Cet engagement dépasse le cadre strict de leur mission d'information, et peut les obliger à mobiliser des compétences proprement militaires (maniement de la radio ou de la mitrailleuse dans les avions, par exemple). Ces séances permettent également aux soldats de se familiariser avec le matériel des PK. Bien qu'ils connaissent déjà les rudiments du métier, il convient selon l'armée, de leur indiquer comment travailler tout en gênant le moins possible le déroulement des opérations militaires, sans se mettre en danger ou mettre en danger les soldats.

## Le poids croissant de l'image de guerre

Avec la guerre d'Espagne, c'est la pratique du photojournalisme qui est révolutionnée : elle met l'image au centre de l'information. Gerda Taro, Chim et Robert Capa en sont les instigateurs les plus connus. Avec le soutien de Joseph Kessel pour les textes, les photographies du trio dans les magazines *Regards* ou *Vu* révèlent au monde les horreurs de cette guerre. Cette révolution dans les médias est étroitement liée aux nouveaux boîtiers photographiques d'origine allemande. Légers, maniables, ils permettent aux reporters de se rapprocher de l'action, quitte à courir des dangers.

Par ailleurs, les techniques développées lors des jeux olympiques de Berlin en 1936 par l'actrice et réalisatrice Leni Riefenstahl seront les mêmes pour les premières manœuvres et opérations militaires. En septembre 1939, forte de sa notoriété, elle dirige la section « Riefenstahl » lors de la campagne de Pologne. En 1934-1935, la qualité de ses techniciens avait déjà concouru au succès médiatique du film *Triumph des Willens* (*Le Triomphe de la volonté*). Leur esprit d'innovation permet de proposer de nouvelles façons de filmer : par exemple, le cameraman Walter Frentz, électromécanicien de formation, participe à la création de caméras automatisées pour suivre les coureurs.

Pendant leur séjour à l'école de Potsdam, les reporters enrôlés dans les PK reçoivent une formation sur les dernières techniques de tournage grâce à des sociétés avec lesquelles l'armée passe un accord commercial. Ainsi la nouvelle entreprise Arriflex, créée par Arnold et Richter y voit une opportunité de vendre sa caméra 35 mm Arriflex II créée en 1937. Portative, plus légère que les caméras Askania ou Mitchell, elle remplace ces dernières, peu adaptées au champ de bataille. Une concurrente d'origine américaine est également couramment utilisée, il s'agit de la Bell & Howell, d'un format professionnel de 35 mm identique. Produite à partir de 1937, elle est, elle aussi, légère et maniable. En revanche, la capacité de son magasin la désavantage par rapport à l'allemande (30 mètres de pellicule de 35 mm pour une minute de film). Elle est pourtant largement employée par les cameramen allemands, comme Hans Ertl, membre de l'équipe de Leni Riefenstahl et futur cameraman personnel du général Erwin Rommel. Walter Frentz est quant à lui incorporé avec sa caméra Arriflex, comme certains de ses collègues, contre dédommagement. Il deviendra, après la campagne de Pologne, le cameraman privé d'Adolf Hitler.

Pour la photographie, le fournisseur des PK est l'entreprise Leica, ses appareils photographiques étant d'un format révolutionnaire pour l'époque, le 24x36 cm (ou 35 mm). Les Rolleiflex d'un format photographique carré (6x6 cm) ou autre Plaubel Makina

(6x9 cm) sont remis définitivement, car désuets et peu conformes aux nouvelles formes du photojournalisme. Les appareils 6x6 cm sont équipés de pellicules de 12 poses maximum, alors que les appareils du type Leica ou Contax peuvent accueillir de 12 à 36 poses. Choisir un seul format et un seul appareil, c'est aussi standardiser les pratiques, limiter les manipulations liées au développement des pellicules, et n'avoir qu'un seul intermédiaire pour les réparations et commandes de pièces. Chaque reporter est équipé de deux boîtiers photographiques semblables, avec des objectifs différents pour répondre aux exigences techniques.

### L'information de guerre et la propagande d'État

L'organisation militaire de la production d'information sur les fronts de guerre menée par l'Allemagne nazie s'inscrit plus globalement dans un dispositif de propagande d'État piloté par le Ministère de l'éducation du peuple et de la propagande du Reich (RMVP : *Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda*) créé en mars 1933 et dirigé par Joseph Goebbels. Ce dernier interviendra directement sur le travail des PK par de multiples instructions ainsi qu'au niveau de la censure. Au sein de la *Wehrmacht*, les PK font partie du département *Wehrmachtpropaganda*, dont Hasso von Wedel prend la direction de 1939 à 1945.

Les compagnies de propagande sont alors soumises à une double tutelle : le Haut commandement de l'armée (OKW) a la main sur la propagande au front et auprès des troupes ; le ministère (RMVP) sur la propagande du Reich auprès des populations en Allemagne et dans les territoires occupés.

#### *Une production d'images formatées*

Le ministère et le commandement militaire exercent chacun des contraintes en amont, en imposant des thématiques, en passant commande de reportages et en donnant des consignes fixant les normes de représentation des opérations militaires, de l'armée et de l'Allemagne.

La *Wehrmacht* leur demande de présenter l'armée sous un jour favorable sans dévoiler de détails sur la stratégie militaire ou sur l'état de l'armée. Le ministère quant à lui leur demande des clichés représentant une Allemagne victorieuse, mais vertueuse :

« 1. Aussitôt Cracovie prise, rapports sur l'intégrité des monuments et des sanctuaires. En particulier la tombe de Pilsudski, les tombes des rois, l'autel de Marie-de Veit Stoss.

2. Rapports sur l'état de l'industrie dans la région de Silésie du Nord. Il doit s'en dégager que les Polonais, pour éviter la menace d'un

encercllement, ont dû quitter précipitamment la région et n'ont pu procéder aux destructions qu'ils avaient préparées. [...] »<sup>9</sup>

Ces consignes sont à distinguer des ordres de mission dans lesquels c'est le sujet du reportage, les lieux, les dates et les moyens à utiliser qui sont indiqués. Dans ces consignes, le ministère revient sur ce qu'il faut éviter de photographier pour ne pas desservir la propagande du régime. On pense évidemment aux images de morts ou de blessés lourds de la *Wehrmacht*, qui auraient tendance à montrer le coût humain de la guerre. Par contre, les blessés et les cadavres des soldats ennemis comme ses armes détruites sont des arguments en faveur de la propagande du régime. Miriam Arani, historienne qui a travaillé sur les photos des compagnies de propagande pendant la Seconde Guerre mondiale donne dans ses travaux plusieurs exemples qui montrent le degré de précision de ces consignes : « Pas trop de détails, des personnes en gros plan, la composition simple de l'image est déterminante pour les effets produits. À la Une ! Une à deux personnes avec l'environnement comme arrière-plan »<sup>10</sup>.

Ces consignes évoluent jusqu'à la fin de la guerre, au fur et à mesure de l'avancée du conflit et des leçons tirées de l'expérience.

#### *Une production d'images décalées*

Sous la pression des consignes, les images finissent rapidement par s'appauvrir et se standardiser. Cependant, si l'on sort de l'espace clôt d'un dispositif qui paraît pensé et maîtrisé de bout en bout, on perçoit toutes les possibilités de jeu dans les rouages du mécanisme mis en place. Du processus de sélection en amont (consignes) et en aval (censure) conçu par le système n'émerge qu'une partie de la production réelle. Tout le reste, considéré comme scories, comme déchets, n'a pas disparu.

Ainsi, assez souvent et dès la campagne de Pologne, le reporter s'équipe d'un troisième boîtier photographique ou d'une caméra personnelle, avec lesquels il immortalise ses souvenirs librement. Cette 'troisième caméra' permet déjà de discerner une conscience individuelle du reporter. Même au cœur de la machine de guerre nazie, des sentiments contrastés voire opposés naissent rapidement.

Est-ce le cas du photographe Harry Croner, un photographe de la PK, qui immortalise à Paris le 14 mai 1941, d'une façon troublante voire esthétique, la rafle dite du « billet vert » ?

Le boîtier personnel du reporter de guerre est aujourd'hui une source historique incontournable pour peu que les pellicules aient été sauvegardées par

le photographe et soient encore conservées par la famille<sup>11</sup>. Ces documents apportent un témoignage inédit et complémentaire sur les reportages officiels, avec la liberté d'un amateur et le savoir-faire d'un professionnel, et cela dès le début du conflit.

Les pellicules photographiques officielles sont conservées intactes à l'ECPAD ou au *Bundesarchiv* de Coblenz. En les consultant, le chercheur peut repérer d'autres images connexes rapidement identifiables. Souvent situées en début ou en fin de pellicule photographique, ces images ne font pas partie de l'objectif de la mission, ni des consignes<sup>12</sup>. Elles sont hors sujet mais démontrent tout comme la 'troisième caméra' la sensibilité et l'étonnement de certains photographes par rapport à l'événement. Ces images connexes auront tendance à prendre de plus en plus de place dans les pellicules des reporters surtout lorsque les revers militaires de la *Wehrmacht* seront plus nombreux.

Après la guerre, une partie de ces reporters ont retrouvé dans le civil leur activité antérieure, et pour certains à des postes de responsabilité dans les médias. Pour quelques-uns, leur activité dans les PK a pu représenter une étape (plus ou moins maîtrisée) de leur stratégie de carrière : par exemple, le photographe officiel d'Hitler, Heinrich Hoffman, propriétaire d'une agence à son nom, qui publiera un recueil de photographies dès 1940<sup>13</sup>. On peut aussi interpréter dans ce sens l'utilisation d'appareils photographiques personnels pour des prises de vue destinées à une utilisation ultérieure ; ou encore les nombreux récits et journaux de guerre publiés par certains d'entre eux dès le début de la guerre<sup>14</sup>.

---

#### LA DIFFUSION FILTRÉE DES IMAGES

---

Outre les ordres missions et les consignes en amont, les productions photographiques subissent une double censure en aval. La *Wehrmacht* applique par exemple un code couleur aux photos des PK avant de les transmettre au ministère. La couleur de la fiche sur le dos d'une photo (précisant le nom du photographe, le lieu, la date et le contenu) indique son usage prévu : les photos réservées aux services (« *nur für den Dienstgebrauch* ») sont signalisées en jaune, les fiches des photos destinées à la presse sont blanches. La censure politique à Berlin par le département des images de presse (*Bildpressereferat*) du RMVP attribue un nouveau code couleur : le blanc pour les photos à l'intention du service normal de presse, le rouge pour les photos à utiliser en priorité (« *anbevorzugter Stelle* »), notamment pour des reportages illustrés.

Leur diffusion dans la presse est soumise à un certain nombre d'injonctions. Par exemple :

« A la suite des mesures de censure ordonnées par le Ministère de la Propagande, les points suivants doivent être respectés par les journaux et les revues :

a) sont interdits :

1) les publications dont des conclusions sur la conduite des opérations militaires peuvent être déduites, en particulier les détails sur les lieux, la concentration et l'équipement des forces armées, les nouvelles formations, les transports de matériel de troupes, le mouvement des bâtiments de guerre, les vues d'avions, l'arrivée des hautes autorités de commandement, les changements dans le commandement militaire au plus haut niveau, les jours de voyage et les objectifs de ces voyages des hauts dirigeants politiques dont la *Wehrmacht* a besoin, ainsi que leurs lieux de résidence. [...] »<sup>15</sup>

Après l'application de la double censure, le ministère de la propagande diffuse les photos auprès des agences de photos adhérant à l'idéologie nazie, notamment *Atlantic*, *Presse-Bild-Zentrale*, *Scherl*, *Weltbild*, le service de photos de presse *Hoffmann* et *Associated Press* qui les diffusent ensuite en Allemagne et à l'étranger

L'histoire des agences d'images n'est pas encore suffisamment documentée, comme l'écrit Weise<sup>16</sup> dont les travaux donnent un aperçu sur la place des agences dans la communication politique nazie. Le gouvernement allemand exerce au fil des années 30 une emprise croissante sur les agences : l'association *Verband Deutscher Presse-Illustrationsfirmen e.V.* sous la direction de Friedrich Karl Herrmann, postérieurement membre du parti nazi (*Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei - NSDAP*), se mobilise dès 1930 contre la concurrence des agences étrangères<sup>17</sup>. Fin 1932, Joseph Goebbels organise une assemblée des photographes et des agences de photo, mais qui reste sans suite. En juin 1933, le gouvernement demande de donner la priorité aux agences de photos de presse « aryennes »<sup>18</sup>. La loi de 1933, entrée en vigueur janvier 1934 (*Schriftleitergesetz*), qui définit qui a le droit de travailler dans une agence d'information ou dans une agence de photos de presse, est décisive pour le fonctionnement de toutes les agences<sup>19</sup>. Ainsi, lorsque le ministère envoie en 1939 des photos à certaines agences, c'est avec la certitude qu'elles travaillent en toute loyauté idéologique et politique.

#### La publication des images comme 'débrayage énonciatif'

Les images produites par les PK intègrent ainsi le circuit commercial de diffusion de l'information,

effaçant alors les traces de l'organisation dirigée de la production et des sélections de la double censure. Certains titres de presse référencent les photos qu'ils publient en identifiant l'auteur de la photo et la source agencielle. C'est le cas de la *Berliner Illustrierte Zeitung*, journal de propagande nazie jusqu'à la fin de la guerre, qui donne des indications sur l'origine et la source des images. Ainsi, « PK. Schmidt (A.P.) » désigne une personne nommée Schmidt, membre d'une compagnie de propagande, comme étant le photographe, et Associated Press comme l'agence qui diffuse la photo en question – conformément à la loi de 1935 qui impose la mention de la source des photos de presse.

Une étude, certes très limitée, de la publication de photos des PK dans deux titres de la presse allemande lors de la « campagne » de Pologne, montre cependant que si la référence aux agences est quasi systématique, il n'en va pas de même pour l'identification du photographe qui n'est présente que dans moins d'un quart des cas, et très rarement avec sa qualité de membre des PK. L'étude parallèle de trois titres de la presse française dans la même période montre une identification encore plus lacunaire des images. L'attribution de certaines d'entre elles aux sources allemandes n'est en tout cas pas explicite.

Au terme du processus de production et de diffusion des photographies des PK, celles-ci semblent avoir perdu toute dimension référentielle et toute valeur expressive : les lieux ne sont pas identifiables, les moments sont indéfinissables, les actions sont figées en gestes stéréotypés. Par ailleurs, leur relative anonymisation efface toute dimension esthétique et épique qui renverrait au regard et aux émotions d'un auteur. Derrière la prolifération et la dispersion des images se manifeste un « débrayage énonciatif » qui ouvre la porte à leur instrumentalisation éditoriale.

### **L'appropriation éditoriale des images des PK dans la presse quotidienne**

Il s'agit à ce stade d'identifier dans la presse allemande comme dans la presse française les manifestations de l'énonciation éditoriale<sup>20</sup> et de saisir comment elles orientent le sens donné aux images de la « campagne de Pologne », le tout dans un contexte de rarefaction des ressources agencielles et dans une situation de mobilisation politique et de pression idéologique. L'insertion des images de la « campagne de Pologne » qui est faite dans l'un et l'autre des deux corpus présente des similarités, malgré l'évidente opposition des discours qu'ils produisent, soutien à l'armée nationale côté allemand, à l'allié polonais côté français.

#### *Contexte éditorial des images*

Il faut d'abord noter des différences d'usage des images, liées aux contextes politiques et médiatiques.

Ainsi, en Allemagne, la liberté de la presse est abolie depuis 1933, et les années trente voient la disparition de nombreux titres de presse soit à la suite de la censure, soit d'interdictions pures et simples ou de difficultés économiques. À l'entrée en guerre, la presse allemande est donc largement inféodée au pouvoir national-socialiste. Côté français, il s'avère que l'espace potentiellement disponible à la publication d'images de la guerre se restreint rapidement dans la mesure où les journaux quotidiens se voient limités à quatre pages à partir du 3 septembre 1939 : « Comme suite aux décisions prise par la Commission interministérielle de mobilisation de la presse fixant à 4 le nombre des pages maximum des journaux quotidiens, à dater du jour de la mobilisation générale, tous les journaux de Paris et de province paraissent dans ces conditions à date du numéro portant la date du 2 septembre »<sup>21</sup>.

Dans les journaux allemands étudiés<sup>22</sup>, sur 17 éditions, auxquelles s'ajoutent des suppléments hebdomadaires illustrés, le *Baruther Anzeiger* (BA) propose 35 photos de la « campagne » de Pologne. Sur 43 éditions de la *Mittelrheinische Landes Zeitung* (MLZ), 27 comportent des illustrations dont 17 concernent la « campagne » de Pologne. Soit au total sur les deux titres, 52 photos et illustrations dont 2 seulement sont communes aux deux titres. Toutes les insertions indiquent leurs sources, soit une dizaine d'agences de presse qui font toutes partie de la liste des agences habilitées par le Ministère de la Propagande. D'où ce premier constat : ces supports ne disposent pas de production iconographique propre et s'alimentent aux sources labellisées du régime. Mais ils semblent disposer d'une liberté de puiser dans un stock ouvert de ressources, et ne pas se voir imposer telle ou telle image.

Dans les journaux français étudiés<sup>23</sup>, la publication d'images relatives à la « campagne de Pologne » est également disparate : les images sont de natures différentes (photographies, dessins, cartes géographiques du territoire envahi). Elles sont publiées tout au long de la période étudiée mais sans systématisme quotidienne, et peuvent paraître à la Une comme dans les pages intérieures des numéros. De plus, les journaux doivent composer avec la censure et ses restrictions. Enfin, il faut prendre en compte le fait que la guerre se déroule au loin pour ces journaux localisés à Paris et dont la couverture des événements demeure très centrée sur la vie parisienne.

Une déconnexion d'avec l'actualité immédiate caractérise de part et d'autre les illustrations. Flottantes dans l'espace du journal, elles sont sans rapport avec la partie rédactionnelle qu'elles côtoient ; elles sont sans concordance temporelle avec le jour de leur publication ; elles sont en décalage chronologique avec le déroulement des opérations militaires. Formellement, elles se présentent comme des unités autonomes au

sein du journal, ce que renforce leur insertion en cartouche dans les colonnes de texte. Chacune pourrait alors apparaître comme une insertion payante ou une dépêche d'agence ou un communiqué officiel, libérant ainsi le support de presse de toute responsabilité énonciative sinon éditoriale.

### À la surface des images, le jeu des motifs

La lecture systématique de l'ensemble des pages et des numéros a permis de mettre en lumière des motifs iconiques qui, par leur récurrence et leur transversalité, viennent structurer la représentation de cette « campagne de Pologne », de part et d'autre du Rhin.

Dans la presse française, on peut d'abord identifier à travers l'observation des 42 images du corpus, une mise en images du territoire polonais que l'on pourrait dire 'parallèle' dans le sens où elle ne représente pas les événements liés au conflit en cours, mais donne à voir une Pologne pluriséculaire, susceptible de durer par-delà les dangers présents. On rencontre ainsi, dans les trois journaux, des représentations photographiques de la campagne, des monastères, de la vie villageoise polonais. Autant d'images qui fixent une représentation mythifiée de la Pologne, au sens donné par Roland Barthes à la notion de mythe<sup>24</sup>. Ce mythe émane des effets de connotation des images qui composent une 'polonicité', à l'instar, là encore, de l'italianité théorisée par Barthes<sup>25</sup>. Tout en étant construit de façon parallèle à la couverture du conflit, ce mythe ne lui est pas pour autant étranger : il traduit, déjà, un engagement des titres de presse français pour la défense, même lointaine, de ce pays et de ce peuple attaqués.

Aux images de cette Pologne intemporelle s'articule étroitement la représentation de ce à quoi la condamne l'invasion allemande, pour les journaux français. Ainsi, aux photographies qui peuvent signifier « l'Idyllique » soit un « espace de relations humaines défini par une absence de conflit »<sup>26</sup>, semblent répondre directement celles qui mettent sous les yeux du lecteur français les bouleversements de cette représentation à travers la récurrence des images de villes polonaises dévastées.

Cette représentation se voit également accentuée par celle qui s'impose, toujours via les images, au sujet de l'armée allemande. La Pologne paraît ainsi d'autant plus victime héroïque que l'Allemagne est, elle, donnée à voir en envahisseur impitoyable. Cette représentation se tisse dans la rencontre avec un autre type de photographies : des images de proximité, sur le terrain, qui sont intéressantes à deux niveaux. En premier lieu, par ce à quoi elles donnent accès et documentent : les chars et manœuvres de l'armée allemande. En second lieu, par leur origine. Comment des images sur lesquelles les soldats allemands paraissent

bien proches est-elle justement parvenue en France ? C'est précisément ce qui intéresse cette recherche collective et ce pourquoi ces images dites 'de proximité' s'avèrent particulièrement intéressantes. Elles induisent en effet un « avoir-été-là », sur le terrain, au plus près de l'armée allemande mais aussi au plus près de ceux qui la dirigent, à commencer par le chancelier Hitler dont les visites sur le front polonais puis à Varsovie sont illustrées et paraissent en Une, dans *Le Petit Journal* des 19 septembre et 6 octobre 1939. Dans ces deux cas aussi, le *Führer* figure au premier plan de l'image, en plan américain de profil, ce qui donne partiellement accès à son visage comme à ses expressions. Cette impression de grande proximité laisse entrevoir que le photographe à l'origine de ces images a dû être lui-même bien proche du *Führer* et donc, pour cela, autorisé à le photographier. Le texte qui les entoure ne fournit aucune indication sur leur provenance : seule une mention « visa de la censure n°XXX » apparaît entre parenthèses et en petits caractères au bas des encadrés photographiques.

Certaines de ces images de proximité pourraient alors provenir des PK et avoir franchi la frontière pour atterrir dans les pages des quotidiens français ? La différence de composition des plans entre les deux cas mentionnés – d'un côté la Pologne héroïque, de l'autre l'armée allemande de près – pourrait le laisser penser. Un passage par l'étude des sources indiquées dans les articles publiés dans l'immédiat environnement textuel des images peut également tendre à corroborer cette hypothèse. En effet, ces sources se composent dans l'immense majorité de communiqués et prises de parole provenant des autorités politiques et militaires polonaises ainsi que de l'agence de presse polonaise PAT (*Polskiej Agencji Telegraficznej*). Les rares mentions d'un correspondant français sur place (celui de l'agence Havas) ne laissent pas non plus percevoir une quelconque proximité avec la partie 'adverse', soit l'armée allemande. Si ni Français ni, a fortiori, Polonais n'ont pu prendre ces clichés, alors il se peut que les autorités allemandes, via leur dispositif de documentation propagandiste, en aient été à l'origine.

Derrière l'apparente diversité des images publiées, l'analyse de la presse allemande fait, elle, apparaître une représentation édulcorée de la guerre qui est le résultat du processus même de leur production et de la censure : peu d'image des combats ; une surreprésentation des dégâts matériels et une sous-représentation des victimes humaines. En effet, malgré leur disparité, malgré leur dispersion dans l'espace et le temps du journal, ces images sont, par leur stéréotypie même, le support d'un discours rémanent, identique dans les deux titres de presse allemands étudiés : l'invasion devient campagne de libération de territoires illégitimement annexés ; l'ordre s'oppose aux destructions,

et la bienveillance des soldats à l'oppression polonaise de populations injustement coupées de leur pays d'origine.

### *Pratiques et influences de la légende*

Du point de vue formel, les plans rapprochés et les cadrages serrés ôtent toute valeur indicielle à ces photographies. Au-delà du référent reconnaissable (un corps d'armée en marche, un vaisseau en flamme, une foule recueillie, etc.), leur signification est ainsi entièrement dépendante du paratexte qui l'accompagne.

Les choix éditoriaux et les effets de sens qu'ils produisent passent en effet par la rencontre systématique entre les images et les textes qui les entourent et les accompagnent, à commencer par les légendes. Celles-ci assurent en effet une fonction d'ancrage qui « empêche les sens connotés de proliférer »<sup>27</sup> et, ce faisant, orientent toujours d'emblée la lecture des images. Les titres, sous l'égide desquels paraissent certaines images, peuvent jouer un rôle similaire dans la mesure où un titre cadre la lecture et, de ce fait, « met le sens sous scellés »<sup>28</sup>.

Dans la presse allemande comme dans la presse française, chaque image est ainsi accompagnée d'une légende plus ou moins développée qui la réinsère dans le flux éditorial du journal. Un exemple tiré du *Mittelrheinische Landes-Zeitung* permet d'illustrer ce processus sémiotique. Sous une photo en plan large montrant un navire de guerre en flamme, la légende explique (nous soulignons) : « D'après le compte-rendu officiel du commandement suprême de la Wehrmacht, l'encercllement du port militaire polonais d'Edingen se poursuit. Les forces navales soutiennent l'avancée de l'armée par des tirs couronnés de succès contre les batteries du port de guerre. Notre image montre le «Schleswig Holstein» sous les tirs. »<sup>29</sup> Cette mise à distance de l'information (« D'après ») et cette réappropriation éditoriale (« Notre ») permet de réinsérer cette collection paradigmatique d'images en une séquence syntagmatique productrice d'un sens unique : le soutien patriotique à l'effort militaire allemand.

Dans la presse française, on retrouve *a contrario* le franc soutien à la Pologne à travers les choix présidant à l'écriture des légendes accompagnant la publication des images relatives au terrain de guerre sur lequel se déroule l'invasion allemande. *L'Excelsior* publie par exemple le 17 septembre une photographie d'une partie de la ville polonaise de Dantzig, en ruines, et la légende en ces termes : « Voici ce qui reste de la *Westerplatte*, on se rend compte de la violence du bombardement qu'eut à subir la vaillante garnison polonaise pendant son héroïque résistance à Dantzig ». Cette légende illustre précisément un autre motif transversal aux différents journaux français : la représentation des soldats et avec eux, plus largement,

du peuple polonais en victimes héroïques, voire en figures de martyr. Le 23 septembre, *L'Intransigeant* publie ainsi une série d'images de l'armée polonaise, à pied et à cheval, surmontée du titre « l'héroïsme de la Pologne ». La légende de l'une d'entre elles renforce encore le trait : « Les soldats polonais continuent à résister vaillamment devant Varsovie ».

Les journaux se réapproprient ainsi le discours latent dont les photographies des PK sont le véhicule, et assument leur part dans le dispositif de propagande ou s'en émancipent.

---

## CONCLUSION

---

L'étude présentée ici est une phase exploratoire, donc forcément limitée, d'une recherche plus ambitieuse. L'invasion de la Pologne a été un moment d'expérimentation d'un dispositif qui ne cessera de s'amplifier et de se développer au fur et à mesure des opérations militaires : au-delà de la diffusion d'images dans la presse, il y a la production d'actualités cinématographiques (les *Wochenschau*), l'utilisation de la radio, la démoralisation des troupes et des populations 'ennemies' par tracts et haut-parleurs, etc.

L'enrôlement de professionnels de l'information sous l'uniforme militaire exigé par le haut commandement allemand révèle les différences de logique entre le militaire et le politique, même s'il n'y a pas divergence sur les objectifs. Forte des expériences des guerres récentes, l'armée veut préserver le secret stratégique et conserver la maîtrise des représentations de son action. Pour la propagande politique, les images du front ne sont qu'une fraction d'un discours beaucoup plus vaste visant à produire le consentement des populations. D'où l'accumulation et la superposition des consignes, et leur réajustement permanent au cours de la guerre. Finalement, au fur et à mesure que l'armée allemande rencontrera des revers, le dispositif s'affaiblira et deviendra moins essentiel aux yeux des dirigeants du Reich.

Quant aux acteurs de terrain, les reporters, ils ne constituent pas une population engagée de façon homogène dans l'entreprise. Certains récits autobiographiques montrent une adhésion réelle de certains aux objectifs du troisième Reich. Pour la plupart, semble-t-il, cela aura été une forme plus ou moins contrainte d'exercice de leur profession, ce dont témoigne leur réinsertion après la guerre dans leur activité antérieure. Et si les images 'sauvages' ou privées qu'ils ont produites n'ont pas circulé pendant la guerre, elles manifestent cependant la persistance d'un désir de témoigner de l'événement par l'expression d'un regard singulier.

Quant aux images programmées, ayant perdu toute valeur informative, elles n'ont eu d'autres fonctions que d'être le support de discours d'adhésion ou de condamnation de l'opération militaire par les journaux, au gré des contraintes ou de leurs convictions idéologiques.

Ce que laisse entrevoir notre étude, c'est que dès sa première mise en œuvre, le système manifeste des formes, même limitées, d'autonomisation des acteurs médiatiques face à la volonté obsessionnelle des

concepteurs du dispositif de propagande de maîtriser le processus de bout en bout. D'autant que sa force ne tiendra que tant que persistera l'illusion d'une victoire totale.

---

*Soumis le 01-12-2020*  
*Accepté le 01-10-2021*

## NOTES

<sup>1.</sup> Comme le montre la bibliographie ci-dessous, les recherches universitaires sur le sujet sont récentes, essentiellement en langue allemande et principalement orientées sur les productions des PK, leur visée propagandiste et leurs effets politiques, idéologiques et culturels. Citons, par exemple, l'ouvrage collectif *Die Kamera als Waffe* (La caméra comme arme) qui porte sur le travail des compagnies de propagande, la production des images et des films (notamment dans le cadre de la Deutsche Wochenschau) ainsi que la publication de leurs photos dans la presse. Nous nous appuyons, entre autres, également sur les travaux de Bernd Boll et Bernd Weise qui ont étudié l'histoire des photos de presse, et plus précisément les photos des compagnies de propagande ; ainsi que sur les travaux de Miriam Arani, spécialiste des photographies des PK de la Pologne occupée. Les travaux de Bernd Weise portant sur l'histoire des agences de photos en Allemagne éclairent cet aspect de l'histoire peu exploré, et la circulation internationale des photos des PK reste à étudier. Harriet Scharnberg et Norman Domeier ont toutefois dévoilé la coopération entre AP et le régime nazi, indice pour une possible circulation plus large des photos des PK. Pour la connaissance des conditions de production des photographies, notre recherche s'appuie sur l'ouvrage, pionnier en français sur ce sujet, de Férard Nicolas, 2014, *Propagandakompanien. Les reporters de guerre du IIIe Reich*, Histoire&Collections. Nous béné-

ficions en outre d'une convention avec l'ECPAD (Établissement de communication et de Production Audio-visuelle de la Défense, à Ivry sur Seine) pour l'accès au fonds allemand de ses archives.

<sup>2.</sup> Cette recherche s'inscrit dans le programme ANR Numapresse (<http://www.numapresse.org>) et a fait l'objet d'une première présentation orale au cours du séminaire « Correspondance et reportage de guerre », le 3 février 2020.

<sup>3.</sup> Ces images constituent des fonds d'archives accessibles, sinon toujours exploitables, dans des institutions publiques : Bundesarchiv (à Berlin, Coblenze et Fribourg), NARA (National Archives and Records Administration à Washington), ECPAD, ou privées : agences photographiques et de presse (Agentur Karl Höffkes [AKH] ; Havas ; Roger Viollet/Ullstein ; BPK Bildagentur ; Siphon ; etc.).

<sup>4.</sup> La Légion Condor, contingent allemand envoyé en Espagne pour soutenir Franco.

<sup>5.</sup> Les documents intitulés *Aufstellung von Propagandakompanien* conservés au Bundesarchiv de Freiburg référencés RH19XVI8-102 à 104, évoquent la création de ces compagnies de propagande allemandes, le 16/9/1939.

<sup>6.</sup> Bundesarchiv Freiburg am Breisgau, Abteilung Militärarchiv, série RW 4.

<sup>7.</sup> Ibid., série RW 4-182- 010, Lagerung wertvoller des fototechnischer Apparate usw. für die Propagandakompanie, 24 mai 1939.

<sup>8.</sup> Ibid., série RW 4 -185-030, Lehrgänge für Wehrmacht-Propaganda.

<sup>9.</sup> Fernschreiben von Heeresgruppe Süd Ic, 6.9.1939, Bundesarchiv, RH 20-8/167. Nous traduisons : « 1) Sobald Krakau genommen, Berichte von Unversehrtheit der Baudenkmäler und Heiligtümer. Besonders Grab Pilsudski, Königsgräber, Marie-Altar von Veit Stoss. 2) Berichte über den Zustand im oberschlesischen Industriegebiet. Hierbei muss zum Ausdruck kommen, dass die Polen, um der drohenden Umklammerung zu entgehen überstürzt das Gebiet räumen mussten und vorbereitete Zerstörungen nicht ausführen konnten. [...] »

<sup>10.</sup> Arani M., 2011, « Die Fotografien der Propagandakompanien der deutschen Wehrmacht als Quellen zu den Ereignissen im besetzten Polen 1939-1945 », Zeitschrift für Ostmitteleuropa-Forschung, n°60, p. 13-14. Nous traduisons : « Nicht zu viele Details, Großfiguren, einfache Komposition des Bildes für das Druckergebnis ist entscheidend. Titelblatt! Ein bis zwei Personen mit Milieu als Hintergrund. »

<sup>11.</sup> Ces images constituent des fonds privés conservés par les familles, ou par des copies conservées par les laboratoires de développement, des agences photographiques (Agentur Karl Höffkes [AKH]) ou ont donné lieu à des publications après la guerre.

<sup>12.</sup> Cette pratique photographique a été révélée par l'historienne allemande Harriet Scharnberg dans sa thèse soutenue à l'université de Hambourg : Die Judenfrage im Bild, der Antisemitismus in nationalsozialistischen Fotoreportagen, publiée en septembre 2018 par Hamburger Edition.

<sup>13.</sup> Hoffmann H., 1940, Mit Hitler im Westen, Berlin : Zeitgeschichte Verlag.

<sup>14.</sup> Voir la section 'témoignages' de la bibliographie infra.

<sup>15.</sup> Presserundschreiben des Reichspropagandaamtes Berlin betreffend Anweisungen für die Gestaltung der Presse, 26.8.1939, Archives Berlin-Lichterfelde, R55/1385. Nous traduisons : « Infolge der vom Propagandaministerium ab heute angeordneten Zensur sind von den Zeitungen und Zeitschriften folgende Gesichtspunkte zu beachten:

a) Verboten sind: 1.) Veröffentlichungen, aus denen Rückschlüsse auf die Führung militärischer Operationen möglich sind, insbesondere über Standortzusammensetzung, Stärke und Bewaffnung der Streitkräfte, Neuaufstellungen, Truppenmaterialtransporte, Bewegungen von Kriegsschiffen, Sichten von Flugzeugen, Eintreffen höherer Kommandobehörden, Verwendung von etwaigen Kommandowechsel höherer militärischer Führer, Reisetage und Reiseziele höherer politischer Führer, die die Wehrmacht brauchen, sowie deren Aufenthaltsort nach Eintreffen. [...] »

<sup>16.</sup> Weise B., 2008, « Kontrollierte Fotodienste. Unterwerfung des Pressegewerbes im System der NS-Propaganda 1933-1945 », Fotogeschichte, n°147 p. 41.

<sup>17.</sup> Ibid., p. 42.

<sup>18.</sup> Ibid., p. 43.

<sup>19.</sup> Id.

<sup>20.</sup> Le concept d'énonciation éditoriale, pour Emmanuel Souchier, « renvoie à l'élaboration plurielle de l'objet textuel. Il annonce une théorie de l'énonciation polyphonique du texte produite ou proférée par toute instance susceptible d'intervenir dans la conception, la réalisation ou la production du livre, et plus généralement de l'écrit. Au-delà, il intéresse tout support associant texte, image et son, notamment les écrans informatiques – étant entendu que tout texte est vu aussi bien que lu », in SOUCHIER, E., « L'image du texte. Pour une théorie de l'énonciation éditoriale », Les Cahiers de médiologie, n°6, décembre 1998, p. 141.

<sup>21.</sup> Communiqué de la Fédération nationale des journaux français, in L'Intransigeant, 03/09/1939.

<sup>22.</sup> L'étude de la presse allemande ne bénéficie pas des mêmes ressources que celle de la presse française. La presse de la période considérée, quand elle est archivée, ne l'est pas au niveau fédéral. Et quand elle a été archivée, elle est rarement numérisée. Par ailleurs, la presse allemande ne présente pas la structure feuilletée de la presse française qui oppose les titres nationaux, plus politiques, à une presse régionale, voire locale, plus tournée vers l'information de proximité.

<sup>23.</sup> Un corpus de journaux quotidiens a été constitué, à partir de l'extraction fournie par les outils numériques développés dans le cadre du programme Numapresse. Une première lecture flottante a visé à localiser les images publiées et, ainsi, a conduit à retenir un corpus de trois titres proposant des photographies de cette campagne de Pologne, soit Excelsior, Le Petit Journal et l'Intransigeant.

<sup>24.</sup> Barthes R., 1957, Mythologies, Paris : Seuil.

<sup>25.</sup> Barthes R., 1964, « Rhétorique de l'image », Communications, n°4, pp. 40-51.

<sup>26.</sup> Barthes R., 2002, Comment Vivre-Ensemble. Cours et séminaires au Collège de France (1976-1977), Paris : Seuil, p.127.

<sup>27.</sup> Ibid

<sup>28.</sup> Mouillaud M., 2014, Le Discours et ses doubles, Lyon : PUL, p.41.

<sup>29.</sup> Mittelrheinische Landes-Zeitung du 14.09.1939, p.6.

## SOURCES

---

### Archives

Bundesarchiv: <http://www.bild.bundesarchiv.de>

Bundesarchiv Freiburg am Breisgau, Abteilung Militärarchiv  
ECPAD (Etablissement de communication et de Production  
Audio-visuelle de la Défense. Fort d'Ivry-sur-Seine) : <http://www.ecpad.fr>

NARA (National Archives And Recordadministration) :  
<https://www.archives.gov/research/military/ww2/photos>

### Témoignage et documents

Bergmann W., (Emmerich U. herausg.), 1992, *Das verwundete Objektiv. Ein Bericht aus Briefen und Notizen 1939-1943*, Berlin : Aufbau Taschenbuch.

Borchert E., 1941, *Entscheidende Stunden. Mit der Kamera am Feind*, Berlin : Limpert.

Böttger G., 1941, *Narvick im Bild*, Oldenburg I.O/ Berlin : Gerhard Stalling Verlag.

Ertl H., 1985, *Als Kriegsberichter 1939-1945*, Innsbrück : Steiger éd.

Buchbender O., 1978, *Das tönende Erz: Deutsche Propaganda gegen die Rote Armee im Zweiten Weltkrieg*, Stuttgart, See-wald.

Drewitz C. A., Höhne P. F., 1941, *Unsere Wehrmacht im Krie-*

*ge. Farbaufnahmen der Propaganda-Kompanien*, Berlin : Verlagshaus Bong.

Hiller von Gaertringen, 2008, *L'œil du IIIe Reich : Walter Frenz, le photographe de Hitler*, Paris : Perrin.

Hoffmann H., 1940, *Mit Hitler im Westen*, Berlin : Zeitgeschichte Verlag.

Lhorme V., 2012, *Propaganda Kompanien. Reporters du 3e Reich*, documentaires 1 et 2, La cuisine aux images productions/ECPAD.

Schmidt-Scheeder G., 1990, *Reporter der Hölle. Die Propaganda-Kompanien im 2. Weltkrieg*, Stuttgart : Motorbuch Verlag.

Wedel Hasso (von), 1962, *Die Propagandatruppen der deutschen Wehrmacht*, Kurt Vowinckel Verlag.

1952-1966, *Die Wildente : Informationen, PK Mitteilungsblatt* (Bulletin d'information des anciens des PK), Hamburg : Drexel-Druck.

Wundshammer B., 1941, *Flieger-Ritter- Helder, Mit dem Hai-fischgeschwader in Frankreich und andere Kampfberichte*, E. Bertelsmann Gütersloh Verlag.

2014, *Propaganda-Fotograf im Zweiten Weltkrieg : Benno Wundshammer*, (Catalogue de l'exposition du Deutsch-Russischen Museum Berlin-Karlshorst), Christophe Links Verlag GmbH.

## BIBLIOGRAPHIE

---

- Arani M., 2011, « Die Fotografien der Propagandakompanien der deutschen Wehrmacht als Quellen zu den Ereignissen im besetzten Polen 1939-1945 », *Zeitschrift für Ostmitteleuropa-Forschung*, n°60.
- Arani M., 2008, *Fotografische Selbst- und Fremdbilder von Deutschen und Polen im Reichsgau Wartheland 1939-45. Unter besonderer Berücksichtigung der Region Wielkopolska*, Hamburg : Verlag Dr. Kovac.
- Arani M., 2008, « Die fotohistorische Forschung zur NS-Diktatur als interdisziplinäre Bildwissenschaft », *Zeithistorische Forschungen*, n°5, pp. 387-412.
- Boll B., 2006, « Das Bild als Waffe. Quellenkritische Anmerkungen zum Foto- und Filmmaterial der deutschen Propagandatruppen 1938-1945 », *Zeitschrift für Geschichtswissenschaft*, n°54, pp. 974-998.
- Barthes R., 1957, *Mythologies*, Paris : Seuil.
- Barthes R., 1964, « Rhétorique de l'image », *Communications*, n°4, pp. 40-51
- Barthes R., 2002, *Comment Vivre-Ensemble. Cours et séminaires au Collège de France (1976-1977)*, Paris : Seuil.
- Domeier N., 2017, « Geheime Fotos. Die Kooperation von Associated Press und NS-Regime (1942-1945) », *Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History*, n°14, pp. 199-230.
- Férard N., 2014, *Propagandakompanien. Les reporters de guerre du IIIe Reich*, Histoire&Collections, Paris.
- Jockheck L., 2006, *Propaganda im Generalgouvernement. Die NS-Besatzungspresse für Deutsche und Polen 1939-1945*, Osnabrück : Fibre Verlag.
- Klemperer V., 1975, *LTI, La langue du III<sup>e</sup> Reich*, Leipzig, [trad. française : Paris, Albin Michel, 1996. (Agora, Pocket, 2003)].
- Mouillaud M., 2014, *Le Discours et ses doubles*, Lyon : PUL.
- Laska A., 2002, *Presse et propagande allemande en France occupée*, Thèse Université Panthéon-Assas, Lille-thèses, ISSN 0294-1767.
- Lienkamp T., « Archivfundstück : «Soldatengrab vor Crome». Eine PK-Fotografie «Für den Pressegebrauch !» », *Kriegsfotografie im 2WK*, <https://2wkvisuell.hypotheses.org/633>.
- Rother R., Prokasky J. (Hrsg.), 2010, *Die Kamera als Waffe. Propagandabilder des Zweiten Weltkrieges*, (Symposium der deutschen Kinemathek- Museum für Film und Fernsehen, 24-26 septembre 2009), München.
- Rutz R., 2007, *Signal : eine deutsche Auslandsillustrierte als Propagandainstrument im Zweiten Weltkrieg*, Essen : Klartext.
- Scharnberg H., 2016, « Das A und P des Propaganda. Associated Press und die nationalsozialistische Bildpublizistik », *Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History*, n°13.
- Souchier Emmanuël, 1998, « L'image du texte. Pour une théorie de l'énonciation éditoriale », *Les Cahiers de médiologie*, n°6, pp. 136-146.
- Tworek H., 2019, *News from Germany*, Cambridge : MA, Harvard Historical Studies.
- Uziel D., 2008, *The Propaganda Warriors. The Wehrmacht and the Consolidation of the German Home Front*, Oxford : Peter Lang.
- Weise B., 2008, « Kontrollierte Fotodienste. Unterwerfung des Pressegewerbes im System der NS-Propaganda 1933-1945 », *Fotogeschichte*, n°147.

*Les Propagandakompanien : des reporters soldats*

*Propagandakompanien: the soldiers-reporters*

*A Propagandakompanien: repórteres soldados*

**Fr.** Les *Propagandakompanien* sont des unités militaires de l'armée allemande chargées de produire l'information sur les fronts de guerre lors de la seconde guerre mondiale. Ces unités compteront jusqu'à 15 000 hommes recrutés sur la base de leur compétence professionnelle dans tous les domaines de l'information, mais enrôlés sous l'uniforme et soumis à l'ordre militaire sous la tutelle du Haut commandement de l'armée. Elles s'inscrivent cependant dans un dispositif plus vaste de propagande d'État pilotée par le Ministère de l'éducation du peuple et de la propagande du Reich dirigé par Joseph Goebbels. À la volonté des militaires de maîtriser les images et les récits sur les opérations de guerre, se superpose donc la volonté du pouvoir national-socialiste de fournir aux opinions publiques intérieures et extérieures une version épique et une vision positive de la guerre. C'est un véritable processus d'industrialisation de la production et la diffusion d'images (objets de notre recherche) qui est alors mis en place, dans lequel l'initiative individuelle des reporters soldats est interdite — même si certains produisent des images personnelles, mais qui ne seront jamais diffusées pendant le conflit. Ils doivent répondre à des commandes précises de reportage, sont soumis à des consignes détaillées de prise de vue. Et les images produites sont soumises à la double censure militaire et politique avant leur diffusion. Les analyses parallèles de corpus de la presse allemande et française lors de la « campagne de Pologne » montrent cependant le caractère relativement stéréotypé des images finalement diffusées, même si leur circulation par les agences de presse leur confère une certaine légitimité. L'effacement très fréquent de la référence à la source autorise leur réappropriation éditoriale par les journaux, gommant ainsi leur caractère propagandiste, permettant alors les discours d'adhésion ou de condamnation suivant le contexte de leur diffusion.

**Mots-clés :** reportages de guerre, 2<sup>e</sup> guerre mondiale, *Propagandakompanien*, énonciation éditoriale, images de presse

**En.** The *Propagandakompanien* were military units of the German army in charge of producing information on the war fronts during the Second World War. These units counted up to 15,000 men recruited on the basis of their professional skills in all fields linked to information, but enlisted and subjected to military rule under the supervision of the army's High Command. They were, however, part of a larger system of state propaganda led by the Reich's Ministry of Education of the People and Propaganda headed by Joseph Goebbels. In addition to the military's desire to control the images and stories of war operations, the National Socialist government also wished to provide public opinion, both inside and outside the country, with an epic version and a positive vision of the war. A full-scale process of industrialization of the production and the diffusion of images (the objects of our research) was set up, in which individual initiatives of the soldiers-reporters was prohibited - even if some did produce personal images, but which were never be circulated during the conflict. They had to respond to precise reportage commissions and were bound by very precise photographic instructions. And the images produced were subject to both military and political censorship before being published. Parallel analyses of a corpus composed of the German and French press coverage of the «Polish campaign» shows, however, the relatively stereotyped character of the images finally released, even if their circulation by the press agencies conferred to them a certain legitimacy. The very frequent erasure of a reference to the author authorized their editorial recuperation by the newspapers, thus erasing their propagandist character, this creating room for speeches of support or condemnation according to the context of their diffusion.

**Keywords :** war reportage, World War II, *Propagandakompanien*, editorial enunciation, press images

**Po.** As *Propagandakompanien* eram unidades militares do exército alemão incumbidas de produzir informações sobre os fronts de batalha da Segunda Guerra Mundial. Essas unidades reuniam até 15.000 homens que, embora recrutados com base em sua competência profissional em todas as áreas da informação, eram alistados sob a farda e sujeitos à ordem militar e à tutela do Alto Comando do exército. Todavia, integravam um dispositivo mais amplo de propaganda de estado do Ministério da Educação do Povo e da Propaganda do Reich, dirigido por Joseph Goebbels. Assim, ao desejo dos militares de controlar as imagens e narrativas sobre as operações de guerra, sobrepunha-se a vontade do poder nacional-socialista de passar para a opinião pública, dentro e fora do país, uma versão épica e uma visão positiva da guerra. Trata-se da implementação de um verdadeiro processo de industrialização da produção e difusão de imagens (objetos de nossa pesquisa), em que a iniciativa individual dos repórteres soldados era coibida, ainda que produzissem imagens pessoais que nunca seriam transmitidas durante o conflito. Além de orientações precisas de reportagem, eram obrigados a seguir instruções detalhadas de captura de imagem. As imagens produzidas passavam então por uma dupla censura, política e militar, antes de serem divulgadas. As análises paralelas de corpus contrastando a imprensa alemã e a francesa durante a «campanha da Polônia» revelam o caráter relativamente estereotipado das imagens divulgadas, ainda que sua circulação pelas agências de imprensa lhes conferisse certa legitimidade. A ausência, muito frequente, da referência à fonte autorizava sua reapropriação editorial pelos jornais. Assim, o protagonismo dos repórteres era totalmente apagado, o que abria brechas para discursos de aprovação ou reprovação, de acordo com o contexto de divulgação.

**Palavras-chave:** reportagem de guerra, Segunda Guerra Mundial, *Propagandakompanien*, enunciação editorial, imagens de imprensa



## ENTRETIEN

# « Au départ, une conjonction de gens qui se sentaient un brin marginalisés dans leur discipline »

## Entretien avec Jean-François Tétu sur la structuration des études sur le journalisme et les cursus de communication.

### PRÉSENTATION

Jean-François Tétu, professeur honoraire en sciences de l'information et de la communication (SIC) à Sciences po Lyon, est l'une des figures des études sur le journalisme et a largement contribué à la structuration des SIC comme discipline. Nous revenons avec lui sur sa trajectoire, son parcours intellectuel et pédagogique. Cet itinéraire révèle d'abord le caractère transdisciplinaire des études sur le journalisme telle qu'elles s'inventent dans les années 70 et 80. Ce sont bien, comme le dit Jean-François Tétu, des gens venant de différentes disciplines, les lettres, l'histoire, la sociologie, qui vont à un moment donné trouver dans le journal et l'analyse des discours, une opportunité de se distinguer dans un espace académique alors en pleine transformation, où les études littéraires et philosophiques perdent peu à peu le monopole de la pensée sur le monde social (Bourdieu, 2004). Cette histoire disciplinaire que Jean-François Tétu nous fait vivre à partir des différents personnages qui y ont contribué, montre aussi le caractère hybride des sciences de l'information et de la communication et explique en partie ses difficultés à s'institutionnaliser et à apparaître comme une discipline unifiée. Comme Michel Offerlé l'écrit à propos de la sociologie politique, ce sont bien « des voyous », au sens des marginaux disciplinaires qui ont fait avancer à un moment donné la cause des SIC. Et si les voyous sont désormais leur place au panthéon disciplinaire, c'est bien leur transgression qui explique les transformations des champs académiques – et en particulier des humanités – au tournant des années 70 et 80.

C'est encore le moment où face à la démocratisation universitaire s'inventent de nouveaux cursus eux aussi transdisciplinaires et centrés sur la maîtrise des sciences sociales et des humanités. La société de communication en plein développement (Neveu 1994) offre aux étudiants et étudiantes produits de cette démocratisation scolaire, de nouvelles opportunités. Si les universités, comme Lyon 2 et Grenoble proposent progressivement à leur étudiants et étudiantes cette nouvelle offre de formation, les instituts d'études politiques, au statut hybride à la fois académique et professionnalisant, sont l'espace idéal d'invention de ces cursus.

La structuration de la discipline s'opère dès lors à partir de ses deux piliers : le développement d'un corpus théorique et méthodologique (le journal, l'analyse de discours) qui va de pair avec la création d'institutions dans les universités et les établissements d'enseignement supérieur qui conduisent à la création de postes progressivement investis par des candidats et candidates qui désormais ne se réclament plus d'ailleurs mais s'ancrent dans la nouvelle discipline qu'on appelle sciences de l'information et de la communication dans laquelle s'inscrivent des études sur le journalisme dont la revue *Sur le journalisme-About journalism-Sobre jornalismo* est, depuis dix ans désormais, un des espaces.

Bourdieu, P., 2004, *Esquisse pour une auto-analyse*, Paris, Raisons d'agir.

Neveu, E., 1994, *Une société de communication*, Paris, Monchrestien.

Offerlé, M., 2012, « En r'venant d'la r'vue », *Politix*, vol. 100, n° 4, pp. 63-81.

### **Pourrais-tu dans un premier temps nous parler de ton parcours ?**

J'ai d'abord été professeur de lettres au lycée Descartes à Tours puis je suis parti en coopération en Algérie où j'ai été assistant de littérature. À mon retour, à l'université de Lyon, c'était le début de la création des sciences du langage. Du coup j'ai basculé. A l'époque j'étais dix-neuviémiste. Je rédigeais une thèse d'État sur Flaubert. Le déclic est venu lorsque Maurice Mouillaud<sup>1</sup> m'a demandé de participer à un groupe de recherche (une « Action thématique programmée » financée par le CNRS) qui portait sur la contraception et l'avortement, depuis la fondation du planning familial jusqu'au vote de la loi Veil. On a travaillé sur un énorme corpus de journaux, trente-six au total. Il en est sorti beaucoup de listings et finalement peu de littérature. On a alors fait un petit livre sur la couverture médiatique du procès de Bobigny<sup>2</sup>. C'est à partir de là que j'ai basculé dans l'analyse de presse. Car en travaillant sur la couverture du procès de Bobigny j'ai observé que tous les journaux, quelle que soit leur tendance, avaient au fond une structure identique dans le récit de cette affaire : ils avaient spontanément reconstruit une lecture du procès qui n'était pas celle qui s'est jouée au tribunal. Ce travail a déclenché quelque chose chez moi. J'avais déjà écrit des petites choses sur Flaubert et la littérature du dix-neuvième, sur Vallès, etc. Mais là j'ai compris que ce que j'étais en train de voir dans les journaux était beaucoup plus original et qu'on pouvait en faire quelque chose comme une thèse. Il me semblait que plutôt qu'être celui qui écrit la énième thèse sur Flaubert, je devais faire quelque chose de plus original. J'ai décidé de changer complètement de sujet, de prendre un autre directeur de thèse, Roger Bellet<sup>3</sup>, qui m'a conduit à soutenir une thèse qui s'appelle *Le discours du journal*<sup>4</sup>.

### **Tu soutiens donc une thèse sur la presse, à la Sorbonne ?**

J'ai soutenu ma thèse à Lyon. A l'époque, l'environnement de recherche était assez sympa et innovant. Il y avait en particulier un groupe de recherche sur le journalisme au dix-huitième siècle fondé par Jean Sgard<sup>5</sup> qui a publié plus tard le dictionnaire des journalistes au dix-huitième siècle. Les membres de ce groupe ont commencé à publier des choses fort intéressantes sur le fonctionnement du périodique au dix-huitième par exemple. Jean Sgard était professeur à Grenoble et avait quitté Lyon. Ça n'était pas très bien vu de s'occuper des gazettes et des journaux pour un spécialiste de l'abbé Prévost.

Plus tard, j'ai suivi le même parcours que lui parce que ce n'était pas très légitime d'avoir publié sur l'avortement au procès de Bobigny quand on a écrit sur Flaubert. Ça ne passait pas. C'est pour cela qu'en

1984, j'ai décidé de quitter la littérature et de partir dans la 71<sup>e</sup> section, celle des sciences de l'information et de la communication, ex-52<sup>e</sup> section, qui venait d'être créée<sup>6</sup>.

Au fond je n'avais plus ma place en littérature à partir du moment où j'avais écrit des choses qui déplaisaient à la Sorbonne. J'avais de plus en plus envie de travailler sur les journaux. Même un collègue comme Roger Chartier<sup>7</sup>, qui a mon âge, était refusé sur un poste à Lyon. Les historiens ne voulaient pas entendre parler de l'histoire telle qu'il la pensait, de l'histoire du livre, de la lecture, et de l'édition. Je suis parti en communication pour cette raison. Je suis donc passé de l'enseignement de la littérature, des sciences du langage, à l'enseignement de la communication et au journalisme. En fait, Philippe Lucas<sup>8</sup>, un sociologue alors président de l'université Lyon 2, que j'avais rencontré en travaillant sur le procès de Bobigny, m'a demandé de mettre sur pied une formation à la communication et plus précisément au journalisme. C'est que j'ai fait. Il se trouve que j'étais sensible à cela pour des raisons familiales. Mon père était journaliste, mon grand-père était rotativateur. Je suis né dans les journaux. C'était un univers dans lequel je nageais depuis longtemps. Étant en poste à Lyon, je pensais plutôt d'abord au journalisme régional. J'ai fait une petite enquête dans les rédactions de la région, comme à l'antenne de l'agence France-Presse à Lyon, auprès des gens qui étaient cadres pour voir quelles études ils avaient faites. Ce qui est sorti en premier c'étaient les études en sciences politiques, puis l'histoire et la littérature. J'ai monté un petit groupe de réflexion d'une dizaine de personnes, universitaires et journalistes, en leur demandant quel parcours inventer. Ils avaient pour la plupart fait Science po. Je me suis dit que si je devais monter une formation, il fallait que je le fasse à Sciences po. Une fois que j'ai eu un projet un peu avancé, je suis allé voir le directeur de l'Institut d'études politiques (IEP) de l'époque, Georges Mutin<sup>9</sup>. C'était en 1983 ou 1984. On a décidé de mettre sur pied une formation d'information-communication de type pluridisciplinaire. Elle pouvait former au journalisme et plus particulièrement au journalisme local. Avec Georges Mutin, on a fait une maquette : sémiotique (Maurice Mouillaud), psychosociologie, droit et histoire. Je voulais absolument qu'il y eût du droit de la presse. Moi j'apportais les sciences du langage. Et puis je suis allé chercher des enseignants dans le monde professionnel, comme le rédacteur en chef du bureau régional de l'information à France 3. Je connaissais un peu tout ce monde à l'époque. Je m'étais personnellement impliqué au Club de la presse de Lyon. J'avais fait quelques petits travaux pour eux. J'avais fait aussi quelques études pour le compte du bureau de presse de la Communauté européenne, et j'étais allé à Milan voir qui se passait en Italie avec Berlusconi par exemple. J'ai aussi mobilisé des professionnels de la commu-

nication des collectivités locales, comme la patronne de la communication de la ville de Lyon. On a mis en place des enseignements plus techniques. La première conférence de méthode que j'ai mise sur pied, c'était avec un ensemble de professionnels où les étudiants en petits groupes, abordaient successivement la rédaction de dépêches d'agence avec le patron local de l'AFP (Agence France-Presse), le secrétariat de rédaction avec un journaliste, un peu de radio, un peu de télé. Bon, la radio, j'ai rapidement laissé tomber même si au début des années 80, les radios locales privées étaient en pleine expansion à Lyon et ailleurs. Il y avait aussi un enseignement sur la publicité avec un cours fait par un directeur d'agence. Les premières promotions ont donné à peu près ce que j'attendais. Un bon quart a été recruté d'emblée dans des rédactions de la région, un autre quart dans la publicité.

### **Le diplôme de Sciences po était bac + 3 à l'époque ?**

Oui. Les enseignements de communication et de journalisme démarraient en deuxième année seulement et se poursuivaient en troisième année. Et puis j'ai mis très vite sur pied des stages pendant l'été, pour que les étudiants voient un peu de près ce que ça donne sur le terrain. Beaucoup d'étudiants sont passés par *Le Progrès* avec qui j'avais d'excellentes relations. Un responsable du secrétariat de rédaction du quotidien faisait d'abord travailler un petit groupe d'une quinzaine d'étudiants pendant quelques séances à l'IEP et ensuite il en retenait la moitié, sept ou huit, pour faire le reste de la matière à option sur les machines du *Progrès*. Ces sept-huit-là étaient automatiquement engagés avec un stage par la suite et ils étaient opérationnels dès le premier jour. J'essayais d'avoir des antennes où je pouvais placer des stagiaires.

Après les élections municipales de 1989, il y a eu une explosion du recrutement dans les services de communication<sup>10</sup> et nous avons aussi placé les étudiants dans les collectivités locales ou des organismes du type HLM par exemple. C'est comme ça que ça a démarré.

### **Et quelle a été la place de l'Institut de la communication de l'université Lyon 2 dans ce dispositif ?**

Quand j'ai commencé à Science po, il n'existait pas. L'ICOM a été créé après 1986. Le président de l'université m'a demandé de réfléchir aux maquettes. J'étais totalement défavorable à un premier cycle en communication parce que j'ai pensé, et je pense encore, que les étudiants ont d'abord besoin d'un socle disciplinaire comme cela se fait dans les IEP par exemple. Et nous qui enseignions la communication, nous venions tous d'autres disciplines. Et donc l'Institut de la com' a été mis en place dans ce contexte. Mon idée était de faire un projet pour l'université

dans lequel l'ICOM devenait le terrain d'application de certains services communs comme le service culturel, le service audiovisuel que j'ai dirigé, le développement de la télématique, etc. Je croyais beaucoup au développement de l'information en ligne, et j'ai travaillé avec la bibliothèque de Sciences po à la documentation en ligne. A l'époque, nous étions tout petits, nous n'avions pas de moyens et pas de personnel, il fallait donc trouver des contrats à l'extérieur. Nous avons donc créé un centre de recherche sous forme associative (le Centre de recherches sur l'information politique, économique et sociale, dont j'étais le directeur) dans le but essentiel de trouver des fonds, notamment du côté de la Région, pour laquelle nous avons mis en place quelques services. Nous avons produit des études sur l'immigration, le chômage, etc... J'avais déjà une expérience de ce type de partenariat car dans les années 1980, nous avons monté à l'initiative de Raymond Barre<sup>11</sup> une petite usine à gaz qui a finalement assez peu marché. Elle s'appelait UER, Université Entreprises Rhône-Alpes, elle cherchait à développer des relations entre l'université et les entreprises. Parallèlement à ça, je m'intéressais beaucoup à la formation des enseignants du secondaire et à la formation aux médias des élèves à l'école. Avec l'aide de subventions extérieures (Bayard Presse), j'ai fait une étude à l'échelle de 5% de l'ensemble des personnes scolarisées dans toute l'Académie de Lyon à partir de la sixième. Cette enquête a été passée le même jour dans tous les établissements grâce à l'appui du CRDP de Lyon et du Rectorat. De la même façon, j'avais piloté une étude sur l'information culturelle à Lyon pour le Club de la presse et différents journaux. L'idée était d'avoir un ancrage dans une recherche de terrain qui me permettait d'avoir des interlocuteurs et éventuellement des intervenants pour mes formations, et de maintenir une sorte d'interaction constante avec les rédactions de la région.

### **Il n'y a pas eu de résistance à la création de ces formations ? Du côté des écoles de journalisme par exemple ?**

Non, parce qu'il y avait pas d'école de journalisme à Lyon. Nous pensions que nos étudiants feraient une partie de leur scolarité à Lyon puis ils iraient ensuite au Centre de formation des journalistes à Paris. On pensait même à un partenariat avec le CFJ. On a commencé à le mettre sur pied mais finalement cela a capoté, du fait du refus du *Progrès* de le financer assez solidement.

### **Et pour le cursus d'information-communication à l'université ?**

L'ICOM était prévu pour être un institut, c'est-à-dire quelque chose qui ne commencerait qu'après le

premier cycle. Et puis des enseignants ont été recrutés et progressivement la directrice l'a fait évoluer de telle sorte qu'il y ait un premier cycle. L'important alors était d'avoir des étudiants qui justifiaient les demandes de création d'emplois, parce que au départ il n'y avait rien.

### **Il y avait une formation doctorale aussi ?**

Mes premiers thésards ont été inscrits en 1986-87. Il n'y avait pas à l'époque de troisième cycle à Lyon. Il y a eu une habilitation pour un DEA à partir de 1986 avec Grenoble 3. Les enseignements se passaient tantôt à Lyon, tantôt à Grenoble. Il y avait un tronc commun et deux options, orientées vers la communication et l'information documentaire. J'ai commencé à y enseigner avec Bernard Miège<sup>12</sup>. Ensuite nous avons obtenu, en ajoutant Lyon 3, la création d'une maîtrise avec trois options de telle sorte que chaque établissement partenaire ait son propre cursus avec un jury commun à la fin de l'année. En 1991 a été créé sous ma direction un DEA qui était commun à Lyon 1, Lyon 2, Lyon 3 et la même année nous avons obtenu à Lyon 2 la création d'une jeune équipe de recherche qui s'appelait Médias et identités, que je dirigeais. Et puis ça s'est développé pendant une dizaine d'années avant que tout le monde se réunisse à l'intérieur d'ELICO (Équipe de recherche de Lyon en sciences de l'information et de la communication), une nouvelle équipe d'accueil.

### **C'est début des années 2000 ?**

La reconnaissance d'ELICO est en 2006. Mais nous avons mis quelques années avant d'obtenir le statut d'équipe d'accueil. A l'époque notre DEA tournait assez bien. J'avais été nommé quelques années à Grenoble et quand je suis revenu à Lyon, la première chose que j'ai voulu faire était de reprendre l'organisation de la section politique de communication à l'IEP. Je voulais aussi développer un troisième cycle spécifique à Lyon. J'avais connu l'épreuve de la difficulté d'une formation commune Lyon-Grenoble même si on avait obtenu de quoi collaborer entre les deux sites. On avait eu une importante subvention de la Région pour organiser des journées communes par exemple. On en faisait au moins une par an parfois deux. On faisait aussi une publication annuelle à partir d'extraits des meilleurs mémoires. Et j'avais obtenu aussi un partenariat avec Genève financé par l'agence transfrontalière universitaire.

### **Et à Grenoble, la collaboration n'était pas avec l'IEP, mais avec l'université ?**

Il n'y avait quasiment pas de lien avec l'IEP. L'histoire de l'information-communication à Grenoble est tout à fait différente. Elle est due à Bernard Miegé et à Yves de la Haye<sup>13</sup>, qui est mort prématurément. Gre-

noble a été l'une des premières universités habilitées à délivrer une maîtrise de sciences et techniques puis un DEA. L'orientation de Grenoble, c'était de former du personnel pour l'action socio-culturelle. Il y avait aussi une orientation plus marquée en direction de la formation aux métiers des bibliothèques, des formations qui étaient donc plus professionnelles. Donc on ne fabriquait pas de journalistes ou alors beaucoup plus rarement. C'est pour cela qu'on a développé à Lyon une formation dans cette direction. Le but de Grenoble, c'était vraiment l'action socio-culturelle à l'image de la maison de la culture de la ville qui marchait très bien, et le personnel était formé pour ça.

### **Et quelle était la place des études sur le journalisme dans les sciences de l'information et de communication ? C'était bien accepté ?**

Oui. La preuve que c'était accepté, c'est que j'ai été recruté. (Rires). Nous avons un peu de difficulté à exister comme enseignant de formation professionnelle mais nous avons une reconnaissance en matière de recherche. Au début des années 1990, nous formions un trio composé d'Yves Lavoine<sup>14</sup>, professeur à Strasbourg et directeur du CUEJ (Centre universitaire d'études du journalisme), de Jean Mouchon<sup>15</sup> qui était à Lille avant de rejoindre l'ENS (École normale supérieure) de Saint-Cloud et moi. Nous avons mis sur pied un truc qui s'appelait le Groupe de recherche en analyse des médias, le GRAM. A l'époque nous organisions un séminaire qu'on a d'abord tenté de faire dans nos villes respectives. La première année c'était Lyon puis à Lille et à Strasbourg. Mais ça ne marchait pas bien. Nous nous sommes rabattus sur Paris 3 où Michael Palmer<sup>16</sup> nous a hébergés. A partir de là on a tenu un séminaire très régulièrement pendant huit ans. C'était un séminaire pas tout à fait mensuel, on se réunissait au moins deux fois par trimestre. Autour de ce groupe, il avait un certain nombre de gens qui n'étaient pas spécialement intéressés par le journalisme mais plutôt par l'étude des médias, l'analyse de discours. Il y avait des linguistes qui sont venus régulièrement comme Alice Krieg-Planque<sup>17</sup> qui m'avait fait venir à Saint-Cloud d'ailleurs pour présenter le groupe. Et puis y avait des gens qui venaient de l'Europe entière, de Louvain comme Marc Lits<sup>18</sup>, des gens qui venaient du Danemark. Il y avait au moins quinze-vingt personnes qui venaient chaque fois et une bonne dizaine d'autres personnes qui venaient en fonction du sujet du séminaire.

Et donc ce truc-là, le GRAM, a produit quand même pas mal de thésards. Ça a été un creuset important. Nous sommes allés au congrès de la SFSIC (Société française de sciences de l'information et de la communication) et nous nous sommes rendu compte qu'il y avait quelque chose à faire autour du discours médiatique. Et puis très vite Simone Bonnafous<sup>19</sup> qui

avait publié son grand livre sur les mots de l'immigration<sup>20</sup> est venue nous rejoindre, ce qui fait que les trois mousquetaires étaient devenus quatre.

### C'était quelque chose de nouveau à la SFSIC ?

En 1992-93 le GRAM a été considéré comme un groupe de travail de la SFSIC. Il y a eu ensuite un deuxième groupe qui a été labellisé, un groupe sur théories et pratiques scientifiques piloté par Robert Boure, puis il y a eu un troisième groupe qui était dédié à la communication des organisations mais le GRAM a été le premier à être une sorte d'atelier de la SFSIC.

### C'était quoi la SFSIC à ce moment-là ?

La SFIC regroupait au départ des gens aux origines très diverses, y compris des gens qui venaient des sciences dures comme la physique. Il y avait beaucoup de gens qui venaient de l'informatique, et en particulier de l'informatique documentaire.

Et puis tous ces gens, des physiciens par exemple qui étaient plutôt intéressés par le signal, ont disparu et ont été progressivement remplacés par des littéraires qui s'intéressaient à la presse ancienne, je renvoie au congrès de Compiègne en 1978. Puis il y a eu des gens qui s'occupaient essentiellement de théâtre et cinéma et qui ont disparu quand la réorganisation du CNU (Centre national des universités) leur a donné de la place en esthétique. Il y avait des gens qui étaient plutôt sociologues, des gens d'esthétique, des sémiologues, des tas de choses, certains participaient au comité fondateur de la discipline mais n'ont jamais contribué à l'organisation pratique de la discipline, le cas typique c'est Roland Barthes. Lui n'a jamais mis les mains là-dedans. Ce qu'il l'intéressait c'était qu'il y ait des enseignements sur le signe et la signification. Et donc que se renforce une des branches des sciences du langage à partir de gens qui étaient plutôt sémioticiens, qui se sont retrouvés à partir du milieu des années 80 plutôt en sciences du langage. Pour le théâtre et le cinéma ça a été la même chose. Beaucoup sont partis en esthétique, sauf certaines personnalités comme François Jost<sup>21</sup> qui est resté en 71<sup>e</sup> section. Ce qui s'est alors développé fortement c'est l'analyse des industries culturelles et tout ce qui tourne autour de la revue *Réseaux*. C'était le point fort de Grenoble puis de Paris 13 évidemment. C'est Grenoble qui a été indiscutablement pionnier dans ce domaine mais avec des pôles puissants comme Paris 13. Et puis il y a eu la communication des organisations qui s'est développée à Rennes par exemple. La communication des organisations, ça recrute et donc ça attire les étudiants et du coup ça permet d'ouvrir des postes dans les IUT par exemple.

De notre côté avec Simone Bonnafous, Yves Lavoine et Jean Mouchon, on a continué dans l'analyse de discours, souvent en lien avec les rares historiens qui sont restés dans la discipline comme Michael Pal-

mer par exemple. On a aussi collaboré avec des gens dont l'appartenance n'était pas claire, je pense à des sociologues comme Anne-Marie Laulan<sup>22</sup> qui a joué un rôle très important dans la création de notre discipline et de la SFSIC. Il y avait aussi Rémy Rieffel<sup>23</sup>, etc. Au départ y avait une conjonction de gens qui chacun dans leur discipline se sentaient un brin marginalisés et qui avait comme point commun de travailler sur la signification, le processus de signification. Ce sont tous ces gens qui ont participé à la création de la discipline, en participant à la nouvelle répartition entre les sciences du langage, l'esthétique et l'histoire du livre.

### Et tu es rentré au Centre national des universités (CNU) à quel moment ?

En 1995, mais à la fin des années 80, j'ai été sollicité pour faire partie de ce qu'on appelait le Groupe d'études techniques de la direction de la recherche et des études doctorales, et du groupe d'experts qui validait les DEA et les équipes de recherche. C'était sous l'égide de Maurice Garden<sup>24</sup>. J'ai donc participé pendant quatre ans au moins à la structuration des équipes de recherche en France dans le secteur Info-Com. Je faisais cela d'abord avec Yves Le Coadic<sup>25</sup> qui était professeur au CNAM (Centre national des arts et métiers) et ensuite avec Roger Odin<sup>26</sup>. J'ai donc eu un rôle de... disons de structuration, j'ai collaboré à la structuration de la discipline et de la recherche avec une difficulté dans l'émergence des unités mixtes de recherches [qui réunissent des chercheurs des universités et des grands organismes publics de recherche]. La communication n'ayant jamais été reconnue au CNRS, il n'y a pas d'UMR en communication.

### Donc cela a aussi permis de structurer la recherche ?

Oui et parmi les lieux de diffusion de nos recherches il y a un rôle important des revues. Il y a *Hermès* bien sûr puis il y a eu la revue *Réseaux* qui dépendait du Centre national des études des télécommunications. C'était une revue dans laquelle l'orientation « industries culturelles » est absolument majoritaire sinon exclusive. Ensuite, d'autres revues comme *Sciences de la société*, une création du LERASS<sup>27</sup> à Toulouse, l'une des rares revues pilotée par un IUT avec une orientation qui est souvent un peu plus juridique. Et puis on a d'autres revues comme *Communication et langages* à Paris, *Études de communication* à Lille, et bien sûr *Questions de communication* à Metz, et d'autres qui sont très proches de nous, la revue *Semen* à Besançon, ou *Mots* à Lyon, une revue centrée sur l'analyse de discours.

Mais il est vrai au final qu'il n'y a pas de lieux qui soient propres à la communication pour une raison que je crois fondatrice de la discipline : elle s'alimente en permanence de l'introduction de gens qui viennent

d'ailleurs et qui tiennent à conserver des liens avec cet ailleurs. Du coup, on a toujours eu des politistes, des historiens, des sociologues, des linguistes, etc.

**Et aujourd'hui tu dirais que les sciences de l'information et de la communication sont dominées par quoi ? Et quelle place est accordée aux études sur le journalisme ?**

N'étant plus au Centre national des universités j'ai du mal à évaluer la place des différentes recherches. L'intérêt du CNU c'est justement de voir ce qui se fait dans les thèses à un moment donné. J'ai quitté le CNU il y a une vingtaine d'années. Ce qui est sûr c'est qu'il y a eu la mise en place du Réseau d'études sur le journalisme<sup>28</sup>, qui est parti de l'IUT de Lannion. On s'est très vite retrouvé à venir de différents horizons, on était plusieurs Lyonnais.

**Peut-on dire qu'il y a une école lyonnaise d'étude en communication ?**

(Rires). Un peu, un peu, oui. Je pense que c'est ce qu'on a essayé de faire avec Maurice Mouillaud, même si ça ne s'est pas vraiment institutionnalisé. Il y a des choses qui se sont institutionnalisées comme le Centre d'étude de recherches linguistiques et sémiologiques à Lyon 2 par exemple. Et le Centre d'analyse des médias de Charaudeau qui est une réunion de gens tout à fait disparates et qui produisaient des choses de qualité. Ce que j'ai vu dans les dernières années, c'est le surgissement brutal des nouveaux médias et le basculement des recherches vers l'utilisation de l'analyse automatique de texte. Un exemple typique, c'est Frank Rebillard<sup>29</sup> qui a fait sa thèse avec moi mais qui a très vite basculé sur l'analyse de gros corpus. Je pense aussi à Françoise Séguy<sup>30</sup> sur les big data, tout ceci n'existait pas avant. Une partie importante de ce qu'était l'analyse des médias s'est réorientée vers l'étude des nouveaux médias et dans une perspective qui fait énormément appel au calcul, beaucoup plus qu'à l'analyse de discours telle que je l'entendais.

**Pour citer cet article, to quote this article, para citar este artigo :**

Sandrine Lévêque, « "Au départ, une conjonction de gens qui se sentaient un brin marginalisés dans leur discipline". Entretien avec Jean-François Tétu sur la structuration des études sur le journalisme et les cursus de communication », *Sur le journalisme, About journalism, Sobre jornalismo* [En ligne, online], Vol 11, n°1 - 2022, 15 juin - June 15 - 15 de junho.  
URL : <https://doi.org/110.25200/SLJ.v11.n1.2022.473>

---

*Propos recueillis par Sandrine Lévêque  
Entretien annoté par Sandrine Lévêque et Denis Ruellan*

## NOTES

<sup>1</sup> Maurice Mouillaud (1924-2012) est spécialiste d'analyse de discours. Il a été professeur à l'université Lyon 2 et membre du PCF entre 1948 et 1968.

<sup>2</sup> En 1972, cinq femmes sont jugées pour avoir avorté, été complice ou avoir pratiqué un avortement. Le procès est très médiatisé, constitue un moment charnière vers la dépenalisation de l'avortement et fait connaître Gisèle Halimi comme défenseuse de la cause des femmes. Voir Gouazé, J., Mouillaud, M., Serverin, E., Tétu, J-F., 1979, *Stratégies de la presse et du droit au procès de Bobigny*, Lyon, PUL.

<sup>3</sup> Professeur à l'Université de Lyon 2, Roger Bellet a été directeur du Centre de recherches littérature et idéologies au XIXe siècle.

<sup>4</sup> La thèse a été soutenue sous le titre : *Le discours du journal. Contribution à l'étude des formes de la presse quotidienne* le 16 décembre 1982. [http://theses.univ-lyon2.fr/documents/lyon2/1982/tetu\\_jf#p=0&a=top](http://theses.univ-lyon2.fr/documents/lyon2/1982/tetu_jf#p=0&a=top)

<sup>5</sup> Jean Sgard est spécialiste de la littérature du 18e siècle, auteur d'une thèse remarquée sur Manon Lescaut. Il a initié, avec des chercheurs des universités de Grenoble, Lyon et Saint Etienne, un dictionnaire exceptionnel des journalistes au 18e siècle <https://dictionnaire-journalistes.gazettes18e.fr>

<sup>6</sup> Pour une histoire détaillée des sciences de l'information et de la communication, on se reportera à Boure R., éd., 2002, *Les origines des sciences de l'information et de la communication. Regards croisés*, Lille, Presses universitaires du Septentrion. Et en particulier dans cet ouvrage à la contribution de Jean-François Tétu, « Sur les origines littéraires des SIC », pp. 71-94.

<sup>7</sup> Roger Chartier est historien du livre, de l'édition et de la lecture. Il est en outre l'auteur de *Les origines culturelles de la Révolution*, Paris, Le Seuil, 1990 « Univers Historique ».

<sup>8</sup> Philippe Lucas (1940-1997) a été professeur de sociologie à l'université Lyon 2. Il a entre autres travaillé sur les questions éthiques et bio-médicales.

<sup>9</sup> Georges Mutin est géographe. Il est spécialiste de l'Algérie. Il a été directeur de Sciences po Lyon entre 1981 et 1995.

<sup>10</sup> Sur le développement des services de communication dans les collectivités locales, on se reportera à Legavre, J-B., 1994, « L'horizon local de la communication politique. Retour sur la diffusion d'une expertise », *Politix*, vol. 28, no 4, pp. 76-99.

<sup>11</sup> Raymond Barre a été premier ministre de la France, maire de Lyon de 1995 à 2001.

<sup>12</sup> Bernard Miège est chercheur en communication, il est spécialiste des médias et des industries culturelles. Il a été président de la Société Française des sciences de l'information et de la communication de 1990 à 1994. Il est en outre l'auteur de *La pensée communicationnelle*, Grenoble, PUG, 1995.

<sup>13</sup> Yves de La Haye était un ancien journaliste. Il a été enseignant à l'Université des langues et lettres de Grenoble et cofondateur en 1977 du Groupe de recherche sur les enjeux de la communication (GRESEC).

<sup>14</sup> Yves Lavoine est agrégé de lettres. Il a été enseignant au Centre universitaire d'études sur le Journalisme.

<sup>15</sup> Jean Mouchon a été professeur en science de l'information et communication à l'université de Lille et de Nanterre. Il a été président de la SFSIC en 1991.

<sup>16</sup> Michael Palmer est historien. Il a été professeur d'histoire des médias à Paris 3.

<sup>17</sup> Alice Krieg-Planque est analyste du discours, spécialiste des discours politiques, médiatiques et institutionnels contempo-

rains. Elle est professeure à l'Université Paris-Est Créteil.

<sup>18</sup> Marc Lits a été professeur de communication à l'Université catholique de Louvain et directeur de l'Observatoire du récit médiatique.

<sup>19</sup> Simone Bonnafous est linguiste, spécialiste de la communication politique et médiatique.

<sup>20</sup> Bonnafous, S., 1991, *L'immigration prise aux mots. Les immigrants dans la presse au tournant des années 80*, Paris, Kimé.

<sup>21</sup> François Jost est sémiologue. Il a été professeur en sciences de l'information et de la communication à l'université Sorbonne Nouvelle. Il a fondé le Centre d'études des images et des sons médiatiques en 1996.

<sup>22</sup> Anne Marie Laulan est sociologue spécialiste de communication. Elle a été membre du Laboratoire CNRS « Communication et politique » et membre comité de rédaction en chef de la revue *Hermès*. Elle a été présidente de la SFSIC entre 1986 et 1990.

<sup>23</sup> Remi Rieffel est sociologue des médias, il a été professeur à l'université Paris II Panthéon-Assas et à l'Institut français de presse (IFP) et directeur du Centre d'analyse et de recherche interdisciplinaires sur les médias (CARISM).

<sup>24</sup> Maurice Garden est agrégé d'histoire. Il a été professeur d'histoire et vice-président (1972) de l'Université Lumière-Lyon 2, puis professeur à l'ENS Cachan.

<sup>25</sup> Yves Le Coadic est ingénieur diplômé de l'École normale supérieure de chimie de Rennes. Il a été professeur de sciences de l'information au Conservatoire national des arts et métiers de Paris (CNAM).

<sup>26</sup> Roger Odin a été professeur de Sciences de la communication à la Sorbonne Nouvelle-Paris 3. Il a créé, en 1988, l'Institut de recherche en cinéma et audiovisuel (IRCAV) qu'il a dirigé jusqu'en 2003. Il est l'un des promoteurs des études de cinéma et audiovisuel à l'université (création d'un cursus complet du DEUG au doctorat) et dans le secondaire (options cinéma).

<sup>27</sup> Laboratoire d'études et de recherches en sciences sociales.

<sup>28</sup> Le Réseau d'études sur le journalisme est un groupe informel qui, à partir de la fin des années 1990 et au cours des années 2000, réunit une trentaine de chercheurs sur le journalisme en poste à l'IUT de Lannion (Université de Rennes) et dans les universités de Québec, de Brasilia et de Lyon notamment. Les relations nouées par les chercheurs au fil du temps débouchent sur des initiatives pérennes comme les rencontres internationales MEJOR (Mutations structurelles du journalisme) depuis 2011 et la revue *Sur le journalisme – About journalism – Sobre jornalismo* depuis 2012. Le REJ agit d'une manière similaire aux initiatives lyonnaises en réunissant des chercheurs d'horizons différents au sein de programmes financés par des fonds régionaux, notamment à travers le GIS (groupement d'intérêt scientifique) M@rsouin soutenu par la Région Bretagne.

<sup>29</sup> Franck Rebillard est spécialiste des questions numériques et de l'espace public. Il est professeur de sciences de l'information et de la communication à Paris 3.

<sup>30</sup> Françoise Seguy est professeure en sciences de l'information et de la communication à Sciences Po Lyon. Elle est spécialiste de l'analyse des usages des Technologies de l'information et de la communication numériques.





**MERCI AUX ÉVALUATEURS DES RÉCENTS NUMÉROS DE LA REVUE**  
**AGRADECEMOS AOS AVALIADORES DAS ÚLTIMAS EDIÇÕES DA REVISTA**  
**MANY THANKS TO ALL THE REVIEWERS OF THE RECENT ISSUES**

Alzira Abreu (Fundaç o Getulio Vargas, Brasil) • Juan Miguel Aguado (Universidad de Murcia, Espa a) • Chris W. Anderson (The City University of New-York, USA) • Leonel Azevedo de Aguiar (Universidade Católica do Rio de Janeiro, Brasil) • Altuğ Akin (İzmir Ekonomi Üniversitesi, T rkiye) • Dominique Augey (Aix-Marseille université, France) • Jan Baetens (katholieke Universiteit Leuven, Belgi ) • Helder Bastos (Universidade do Porto, Portugal) • Christa Berger (Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Brasil) • Elisabeth Bird (University of south Florida, USA) • Gersende Blanchard (Université Lille 3, France) • Claire Blandin (Université Paris-Est-Créteil, France) • Franck Bousquet (Université Toulouse 3, France) • Nad ge Broustau (Université libre de Bruxelles, Belgique) • Laura Calabrese (Université libre de Bruxelles, Belgique) • João Canavilhas (Universidade da Beira Interior, Portugal) • Dominique Cardon (CNRS, France) • Marialva Carlos Barbosa (Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil) • Valérie Cavalier-Croissant (Université Lyon 2, France) • Jean Charron (Université Laval, Canada) • Ivan Chupin (Université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines, France) • Iluska Maria da Silva Coutinho (Universidade Federal de Juiz de Fora, Brasil) • Béatrice Damian-Gaillard (Université Rennes 1, France) • Jamil Dakhli  (Université Paris 3 Sorbonne nouvelle, France) • Salvador de Léon (Universidad Aut noma de Aguascalientes, México) • Juliette de Maeyer (Université de Montréal, Canada) • Didier Demazière (CNRS, France) • Emmanuel Derieux (Université Paris Panthéon-Assas, France) • Irène Di Jorio (Université libre de Bruxelles, Belgique) • Anya Diekmann (Université libre de Bruxelles, Belgique) • David Domingo (Université libre de Bruxelles, Belgique) • Carlos Eduardo Esch (Universidade de Brasilia, Brasil) • Benjamin Ferron (Université Paris-Est-Créteil, France) • Marie-Soleil Frère (FNRS, Belgique) • Elvira Garcia de Torres (Universitat Internacional Valenciana, Espa a) • Gilles Gauthier (Université Laval, Canada) • Eric Georges (Université du Québec   Montréal, Canada) • Benoit Gr visse (Université catholique de Louvain, Belgique) • Nicolas Harvey (Université d'Ottawa, Canada) • François Heinderyckx (Université libre de Bruxelles, Belgique) • Cristiane Henriques Costa (Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil) • Alfred Hermida (University of British Columbia, Canada) • Nicolas Hub  (Université de la Sorbonne, France) • Valérie Jeanne-Perrier (Université Paris-Sorbonne, France) • Alice Krieg-Planque (Université Paris-Est-Créteil, France) • Eric Lagneau (France) • Sandrine Lévêque (Université de la Sorbonne, France) • Seth C. Lewis (University of Oregon, USA) • Dominique Marchetti (CNRS, France) • Julien Longhi (Université de Cergy-Pontoise, France) • Pere Masip (Universidad Ramon Llull, Espana) • Frederico de Mello Brand o Tavares (Universidade Federal de Ouro Preto, Brasil) • Thaïs de Mendonça Jorge (Universidade de Brasília, Brasil) • Isabelle Meuret (Université libre de Bruxelles, Belgique) • Luciana Mielniczuk (Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil) • Sophie Moirand (Université Sorbonne-Nouvelle, France) • Sandy Montanola (Université de Rennes 1, France) • Sylvia Moretzsohn (Universidade Federal Fluminense, Brasil) • Dione Oliveira Moura (Universidade de Brasilia, Brasil) • Joana Ormundo (Universidade de Brasília, Brasil) • Sylvain Parasi  (Université Paris-Est, France) • Ike Picone (Vrije Universiteit Brussel, Belgi ) • Olivier Pilmis (CNRS, France) • Alain Rabatel (Université de Lyon 2, France) • Franck Rebillard (Université Sorbonne-Nouvelle, France) • Edgar Rebouças (Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil) • Zvi Reich (Ben-Gurion University of the Negev, Isra l) • Roselyne Ringoot (Université Grenoble Alpes, France) • Catarina Rodrigues (Universidade da Beira Interior, Portugal) • N lia Rodrigues Del Bianco (Universidade de Brasília, Brasil) • Eugénie Saitta (Université Rennes 1, France) • Luís Santos (Universidade do Minho, Portugal) • Florian Sauvageau (Université Laval, Canada) • Julie S del (Université de Strasbourg, France) • Willam Spano (Université Lyon 2, France) • Jean-François T tu (Institut politique de Lyon, France) • Annelise Touboul (Université Lyon 2, France) • Sandrine Turgis (Université de Reims, France) • Olivier Tr dan (Université de Rennes 1, France) • Jean-Michel Utard (France) • Barbara Witte (Hochschule Bremen, Deutschland) • Eliane Wolf (Université de la Réunion, France) • Stéphanie Wojcik (Université Paris-Est-Créteil, France) • Adeline Wrona (Université Paris-Sorbonne, France)

Publiée avec le concours de :



Ce numéro de la revue  
a été imprimé grâce  
au soutien du FNRS



