

# La guerre encadrée

Hélène PUISEUX

En juin 1991, on sortait à peine de la guerre du Golfe et on discutait sur la manière dont la télévision nous l'avait servie. Lorsque la guerre se déroulait et plus encore lorsqu'elle eut pris fin, l'impression avait prévalu d'une pauvreté d'informations et d'images. Au beau milieu de ces discussions, je travaillais à un ouvrage qui résonnait avec ce problème, non pas un ouvrage sur la guerre ou les guerres, mais sur leurs images, celles qu'elles avaient suscitées, coloniales ou européennes, avec leurs configurations et leurs modifications dans le courant du XIX<sup>e</sup> siècle. Tableaux, gravures, panoramas du siècle passé, organisaient une héroïsation du combat où je retrouvais la perspective épique qu'avait construite, de manière spectaculaire dans tous les sens du terme, la chaîne américaine Cable News Network (CNN International) pendant la guerre du Golfe. Perspective identique à celle que bâtissaient, jusque dans les années 60, les actualités cinématographiques. Perspective héroïque qui organise encore la plupart des films reconstituant des épisodes, fictifs ou non, des guerres de notre siècle<sup>1</sup>. Sortant de ces images passées, je regardais les journaux à la télévision : je voyais poindre une guerre nouvelle, le début d'un schéma particulier se mettant en place à propos des combats qui se déroulaient, se déroulent encore, dans l'ex-Yougoslavie. J'y retrouvais d'autres échos des images du siècle dernier, qui, elles aussi, interrompaient leur travail d'héroïsation pour marquer les rapports étroits et bizarres que la guerre noue entre la vie quotidienne - dont les actes subsistent, menus, précis, entêtés - et la mort proche, collective ou individuelle.

C'est mon analyse de téléspectatrice que je donne ici. Je ne parlerai, bien sûr, ni des causes ni de la réalité des combats ni de l'activité diplomatique qui se déroulent conjointement ; je pose en cadre général, à la fois méthode et problématique, la formule de Jean-Luc Godard, dans son film *Vent d'Est* situant la portée d'une image, la portée des images : «Ce n'est pas une image juste, c'est juste une image.» Ici, ce sont des images de presse télévisée quotidienne

---

1. Cf. Hélène PUISEUX, "Comptes rendus de séminaire", *Annuaire de l'École pratique des Hautes Études, Section des sciences religieuses*, chaire de Cinéma et Mythologie contemporaine, années 1979-1980, 1980-1981, 1981-1982, 1982-1983.

- Hélène PUISEUX, "Épopée et film de guerre", *Hors Cadre*, n° 6, 1987, Université de Paris VIII, p. 237-252.

- Hélène PUISEUX, *L'apocalypse nucléaire et son cinéma*, Paris, Cerf, 1988, coll. "7ème Art".

*L'Homme et la Société*, n° 107-108, janvier-juin 1993

tournées à chaud et servies à peine tièdes. Leur ajustement en fragment de système figuratif est mon souci, et non pas leur vérité par rapport à un réel aussi multiple que lointain.

Dans un premier moment, je rappellerai le modèle original de la guerre du Golfe, pour caler, en quelque sorte, le schéma yougoslave qui est en train de se mettre en place : sur celui-ci, je m'attarderai de manière plus développée puisqu'il se bâtit chaque jour sous nos yeux 2.

*La guerre du Golfe : de la fiction à l'histoire, une épopée bien surveillée.*

En France, la CNN est reçue dans la version internationale destinée à l'Europe. On sait qu'elle est construite en boucle d'informations et de chroniques, qui sont modifiées, le cas échéant, pour faire place à la toute dernière actualité. Ses grands moyens financiers et techniques lui donnent une qualité particulière et assurent, sans délai, la couverture des événements et son envoi par les bureaux régionaux au siège de la chaîne à Atlanta, transmis à chaud, si le fait en est reconnu digne, chez les particuliers.

Dès le 2 août 1990, l'invasion du Koweït a été reconnue suffisamment importante pour figurer dans la rubrique «The Big Story» que la chaîne consacre à l'actualité jugée prédominante 3. Elle a donc été précédée du carton *The Big Story*, au graphisme d'affiche de cinéma, enrobée dans la musique habituelle, inspirée des films d'aventure, style western ou Guerre des Étoiles. De ce fait, les événements du Golfe persique - on ne disait pas encore le Golfe tout court - ont pris une dimension majestueuse et fictionnée, sans image directe, et pour cause, la chaîne n'avait pas de bureau à Koweït City, mais à Bagdad ; l'histoire a donc commencé autour d'images du président Bush dans sa maison du Maine, et de reporters de la chaîne à Bagdad.

Au fur et à mesure que la tension politique montait, *The Big Story* a été remplacé par *Desert Schild*, bouclier du désert ; les images venues d'Orient sont venues s'entrelacer avec les *homes* américains. L'abondance d'images tournées sur place a apporté les costumes exotiques des émirs et de leurs sujets, les couleurs du sable de l'Arabie Saoudite ; les effets de couchers ou de levers de soleil sur le désert, les tremblements de la chaleur autour des tentes et des avions gros porteurs américains, ont donné des images, en filiation chevelue avec un paquet de références variées, de *Tintin au pays de l'Or Noir*, à *Lawrence d'Arabie* : la mythologie propre à l'Orient était là, contagieuse, embellissante.

Dans les reportages tournés aux USA, les figures allégoriques peuplaient les discours et les interviews ; sur les quais d'embarquement les enfants disaient

2. Filmographie de l'article : collection personnelle de bandes enregistrées à la télévision lors de la Guerre Iran-Irak dans l'année 1987-1988 ; lors de la Guerre du Golfe (août 90 avril 91) sur les chaînes câblées reçues à Paris (chaînes françaises : TFI, A2, La Cinq ; anglaise : BBC World Service ; allemande : ZDF ; et américaine : CNN International) ; lors de la guerre de Yougoslavie (mêmes chaînes câblées reçues à Paris) depuis juin 1991. Ces bandes portent soit des journaux télévisés, soit des émissions d'information.

3. Ainsi, fin août 1992, "The Big Story" est consacrée aux ravages du cyclone Andrew.

que leurs papas partaient défendre la liberté du monde ; les puissances divines étaient convoquées : dans les églises, on priait pour l'armée, et dans les écoles américaines, on dessinait le diable. Saddam Hussein se prêtait à merveille à cette configuration mythique télévisée ; on sait qu'il regardait la chaîne à tout instant, et il y soignait ses discours multi-hebdomadaires, voilés par de longues attentes, que CNN utilisait pour entretenir le suspense chez ses spectateurs qui ne voyaient jamais l'ennemi numéro 1, mais son speaker.

Les images représentant l'armée en train de s'installer rappelaient celles de bien des guerres <sup>4</sup>, soldats en train de nettoyer les armes, de creuser ou de dresser de petites tranchées ou fortifications, de lire sous la tente, de se plaindre, ici, de la chaleur ; on voyait des armées de camions sortir du ventre des avions gros porteurs ; on voyait l'intendance, les caisses de bouteilles d'eau, et les rouleaux de papier toilette imprimés aux couleurs de camouflage.

Début janvier, *Desert Schild* est devenu *Desert Storm* et à partir du 18 janvier 1991, *War in the Gulf*. Ces deux derniers syntagmes ont bénéficié d'un cartouche de présentation aux couleurs violentes, orange, noir et rouge, abandonnant le graphisme d'affiche de fiction, au profit d'un style dépouillé et énergique, avec un fond sonore inspiré du gong de la British Broadcasting Corporation (BBC) dans les années 40. De la belle histoire, on passait à l'Histoire.

CNN s'attachait à montrer le quotidien des soldats dans ce qu'il a de commun avec celui de l'arrière, c'est-à-dire dans ce qu'il a de rassurant : ainsi, le matin du 18 janvier, on a montré non pas les premiers bombardements mais un reportage sur le mess des aviateurs, où, de retour de mission, ils dévoraient de bon appétit de grands rectangles d'omelettes, des verres de jus d'orange. Ces héros prenaient leur petit déjeuner comme vous et moi.

Bientôt la guerre a pris la forme des images de synthèse des bombardements réglés à l'électronique qui sont venues s'intercaler avec celles des conférences de presse de l'état-major, sur fond de carte du Moyen-Orient épinglée au tableau. Les images du front étaient soigneusement protégées par une censure sans faille, rappelée à chaque reportage par la mention *cleared by* suivie de celle du gouvernement qui l'imposait - et ils l'imposaient tous, irakien, israélien, état-major allié, etc. Aucun des belligérants ne tenait à montrer quoi que ce soit. A travers le filtre, passaient de petites foules irakiennes entourant Saddam Hussein avec amour et dévotion, des ponts détruits, les ruines civiles provoquées par les scuds en Israël, dans une meute d'ambulances. On n'a vu des morts en nombre qu'à la fin, dans l'entassement des voitures civiles et des chars irakiens bombardés à la sortie de Koweït City, où les cadavres carbonisés et les casques des soldats se mêlaient aux kalachnikovs, aux téléviseurs, aux coussins, aux poupées.

La guerre du Golfe a donc été, pour les spectateurs de cette chaîne qui y consacrait l'essentiel de son temps, une opération installée d'emblée dans les

---

4. Cf. les gravures de la revue hebdomadaire *L'Illustration*, depuis sa création en 1843 : la guerre de Crimée, la conquête de l'Algérie, par exemple, utilisent de semblables vues, constructions de petits murs, empilage régulier de boulets, militaires jouant aux cartes entre deux engagements, petits jardins cultivés par les soldats, etc.

couleurs et le son de la fiction, déroulant au fil des mois un discours mytho-épique assimilable aux chants d'une épopée, dont il avait les modes de faire, répétition, emphase, avec quelques inserts de familiarisation. La construction épique s'est brusquement dégonflée avec le cessez-le-feu, annoncé par les cartouches devenus bleu clair où s'inscrivait «*Toward the Peace*».

Les chaînes européennes, souffrant de leur qualité de chaînes généralistes, incapables de lutter contre une chaîne d'information, ont suivi ces mois de guerre, selon leurs moyens, dépêchant des envoyés spéciaux parqués comme tous les autres par la censure ou empruntant les images de la CNN dont elles étaient un décalque tronqué et appauvri.

On a dit que la télévision nous avait laissés sur notre faim, mais quelle faim ? Par rapport à quels modèles ? A quels stéréotypes ? A quelles références ? A quel désir ? Fallait-il manger des yeux les morts pour être rassasiés ou pour être convaincus que les affrontements d'êtres humains sont affreux ? Ou feindre d'être assez naïf pour ignorer que les morts existent sans qu'on les voie, et méconnaître la fabrication élémentaire de tout récit - sélection, montage, donc manipulation - qu'il soit en mots ou en images : c'est elle qui m'avait intéressée<sup>5</sup>, ce qu'elle apporte par là-même, et que j'ai tenté de repérer quelques mois plus tard, différente, sur un autre champ de guerre.

#### *L'ex-Yougoslavie : les pièces détachées d'une guerre dite civile*

Trois mois après, soudain, apparaît la guerre serbo-croate (comme on l'a appelée dans l'été 91), avec sa présentation irrégulière de bribes d'images, dans sa respiration propre organisée par les autres événements, avec son apparition et sa disparition au gré d'un meurtre, d'une grève, d'une conférence internationale, qui la supplantaient ; quand j'écris «soudain», c'est en ma qualité de spectatrice de télévision française : sur le terrain, relayées par la presse écrite, au Kosovo, en Macédoine, en Voïvodine, en Croatie, les oppositions au gouvernement fédéral étaient engagées depuis des années. De plus, sous ma casquette de spectatrice de CNN, je n'avais pas cessé de voir, dans les minuscules instants réservés aux nouvelles du monde pendant la guerre du Golfe, apparaître la carte de Yougoslavie, comme l'un des points chauds du monde, à surveiller.

J'ai fait des enregistrements de journaux télévisés en deux séries : juin-juillet-août-septembre 1991, mai-juin-juillet-septembre 1992 ; ceci de manière aléatoire, d'une part faute d'avoir une batterie de magnétoscopes qui permettraient de couvrir toutes les émissions en même temps sur les dix-neuf chaînes du câble ; et d'autre part, ayant testé et constaté la redoutable ressemblance des journaux en courant de l'un à l'autre, par le biais du zapping, cette manière aléatoire ne m'a pas paru dangereuse. Seule la structure

5. Précisons que la mise en application de la zone de surveillance aérienne au sud du 32<sup>e</sup> parallèle, instaurée pour veiller à la sécurité des populations irakiennes chiïtes, est installée d'emblée dans le même montage d'images, plein ciel des avions, porte-avions majestueux, sur même discours de bon droit (au nom de la résolution 688 de l'ONU).

même de CNN lui assure une relative originalité, j'y reviendrai plus loin. C'est l'analyse de ces enregistrements que je présente ici, c'est-à-dire les éléments évolutifs du monument que la télévision - celle que l'on reçoit à Paris - édifie à cette guerre, au jour le jour, construction à la manière du Facteur Cheval, avec les bribes ramassées sur le chemin du temps. Exercice un peu périlleux, complètement à chaud, puisque la guerre avance tous les jours et avec elle, ses images, bouts d'espace et de temps, individus cadrés courts ou paysages ravagés en grand ensemble, découpés par les objectifs au jour le jour, documents montés à la hâte pour être insérés dans le menu des journaux des chaînes hertziennes ou câblées.

#### *Juin-juillet 1991 : le cadre court des guérillas sans exotisme*

Lorsque la télévision prend la guerre en charge, elle ne la reconnaît pas comme une guerre à part entière, avec des ennemis d'un côté et des alliés de l'autre. C'est - les présentateurs emploient le mot - une guerre civile, un tissu décousu et balkanisé, qui réveille les souvenirs des livres d'histoire, où les conflits des Balkans dans le cours du XIX<sup>e</sup> siècle sont complexes, enchevêtrés, voire incompréhensibles. Elle a rarement les honneurs de la une des journaux. Cependant, le 27 juin 1991, avec une recrudescence d'activité à Sarajevo, la veille du soixante-dixième anniversaire de l'assassinat de François-Ferdinand d'Autriche dont l'enchaînement en boule de neige devait conduire en un mois à la Première Guerre mondiale, elle débarque sur nos écrans, habillée par cette date anniversaire qui se prête à une mythologisation, donc à une tentative de compréhension. Les mythes sont créés, on le sait, pour expliquer l'inexplicable du monde <sup>6</sup>.

L'armée fédérale yougoslave combat, en Slovénie et en Croatie, contre ce qui est alors présenté par la télévision française comme des tentatives séparatistes de plusieurs territoires de la fédération yougoslave. Guerre civile, elle n'est encore que fragment de deuxième importance ; elle n'apparaît ni chaque jour, ni sur toutes les chaînes : les petits reportages d'une à deux minutes qui présentent les événements apparaissent par à coup, comme crachés par les tirs sporadiques qu'ils nous font voir, dans les prés, dans les villages.

Ici, apparemment, et contrairement à l'épopée étroitement surveillée de la guerre du Golfe, nul pool, nulle autorisation, nulle censure, le nombre de journalistes morts en reportage est une preuve de leur liberté dangereuse : chacun d'entre eux va où il veut, filme, de très près, cadré très serré, un soldat qui court le long d'une maison de village, une vieille femme sortant de sa cave sur un escalier ravagé, deux ou trois maisons en flammes, des arbres dont les feuilles volent, hachées par des balles qu'on ne voit pas, deux jeunes morts dans le caniveau de la route, et que l'on charge, encore tout mous, dans un camion ; un autre, déjà tout entouré de mouches, et la tête couverte d'un grand sac en papier ; des marques de chenilles de char sur l'autoroute Belgrade-Zagreb ; de petites mitrailleuses qui hoquent dans un pré vert.

6. Clémence RAMNOUX, "Mythologiques du temps présent", *Esprit* : "Le mythe aujourd'hui", n° spécial, avril 1971, Paris, Seuil, p. 618-643.

Les images, selon les chaînes, sont différentes, mais toutes inspirées par cette grande liberté de manoeuvre des journalistes, chacune enfermée dans ce cadre court, qui donne un air haletant à l'image, redoublé par le montage de ces fragments, fait dans la nécessité de la brièveté. Côté chancellerie, on se limite à quelques vues de la table ronde des instances fédérales, où le Croate Tudjman assure l'impossible présidence.

Au-dehors, nul exotisme, nul bédouin, nul chameau, nul puits de pétrole : ce qu'on filme de la Croatie ressemble à s'y méprendre à la campagne française, les vieux paysans sont les mêmes que les nôtres, de même les sapins, les champs de maïs, les maisons et les haies. Le tout est présenté avec quelques brèves allusions sur le retour et la résurgence des nationalismes d'avant 1914 ou d'après les traités de Versailles et de Trianon. A cette poussière de destructions violentes, on fait un cadre avec un passé qui évite de regarder le présent.

Les commentateurs, hommes politiques ou de télévision, disent chaque jour que «cette guerre va devenir irréversible». Comme si elle ne l'était pas déjà, puisqu'elle avait déjà lieu, comme si le fait d'être appelée civile lui déniait le pouvoir d'être une guerre, c'est-à-dire le pouvoir de présenter une intense proximité, à l'image et dans le réel, de la vie et de la mort ; comme si la guerre n'était pas faite de la même texture que le temps, comme si les destructions et malheurs pouvaient être «réversibles» et les morts revenir à la vie.

Ce monde fragmenté est éclipsé le 22 août par la tentative de putsch en URSS dont les télévisions font leur premier titre et où les cheveux d'argent de Boris Eltsine remplacent les profils tendus des francs-tireurs cachés dans les campagnes croates. Ceux-ci se tirent toujours dessus, mais nous ne les voyons plus, sauf en pointillés à CNN dans les brèves nouvelles sur la série de points chauds du globe, la Yougoslavie, la Somalie, l'Afrique du Sud, le Pérou, etc.

#### *Août-septembre 1991 : apparition conjointe des plans larges et de la logistique*

Quand elle réinvestit l'écran, la guerre est en train de changer de visage, politique et esthétique : le 15 septembre, la reconnaissance de la Slovénie et de la Croatie transforme la guerre civile en guerre .

Les images offrent toujours, prises sans recul, l'activité individuelle, meurtrière et destructrice, les petits lots de cadavres, civils et militaires, appartenant à l'armée que l'on nomme encore fédérale ou à celles des nouvelles républiques. On voit la guerre prendre, littéralement, les corps ; les morts anonymes dans le scandale de leur destin individuel, les gros plans de têtes barrées par le fusil que tiennent des bras que l'on ne voit pas, remplissent tout l'écran ; le hors-champ reste non balisé, jamais montré, si bien que la guerre serbo-croate ne peut prendre de sens ; elle offre - quand les bouchons de la rentrée ou la dernière attaque de convoyeurs de fonds ne lui passent pas devant - son lot visuel et visible de morts et de ruines, des incendies le long des pâtures, les granges à foin, les partisans en gros plans ; et les feuilles des arbres des places de village continuent de sauter, fauchées devant le nez du

cameraman comme les saules de Waterloo hachés par un boulet devant le nez de Fabrice del Dongo à Waterloo <sup>7</sup>. Cadres courts qui resteront prédominants.

Mais aux combats de la campagne, s'est ajoutée la destruction massive et systématique des villes, sans que la guérilla, avec ses tireurs isolés, ses morts à l'unité, disparaisse, ni des campagnes, ni des villes. La guérilla alterne avec le pilonnage systématique des immeubles éventrés et noircis, un hôpital détruit par les attaques serbes et où les médecins travaillent en sous-sol, Split, Zadar, Novisadr, débordés par le nombre des blessés ; les ruines de Vukovar et d'Osijek ont fait perdre à la guerre son aspect campagnard ; en gagnant la ville, elle a changé ses espaces de prise de vue ; les ruines, les enfilades de maisons éventrées, fournissent des plans d'ensemble, des étendues de désastres, spectaculaires. Bien sûr, on focalise et on zoome en ville comme à la campagne sur des gros plans, une fenêtre détruite avec le visage d'une femme qui s'encadre, un mort et son ruisseau de sang épais dans un caniveau, cependant que l'attaque de Dubrovnik - avec la destruction des monuments historiques de la vieille ville, dont on voit les pierres ébréchées, les lézardes, les pans abîmés, ou l'hospice de vieillards de Zadar, 15 et 16 septembre 1991, ravagé par les pilonnages - met en place la barbarie dans l'un des camps ; typiques de nos chaînes françaises, les références à l'alliance franco-serbe au début du siècle et jusqu'à la Deuxième Guerre mondiale, s'effacent en même temps que la guerre s'accroît ; l'indépendance acquise des deux républiques slovène et croate dote les États d'une armée et non plus seulement de francs-tireurs.

Apparaissent à l'écran, conformes à des modèles déjà usés par des décennies de prises de vue, les images de moyens logistiques, connues, classiques, présentes dans toutes les anciennes actualités <sup>8</sup>, où le matériel prend le pas sur les individus isolés : des colonnes de chars, des colonnes de camions, à la fois organisent les bribes d'événements violents dans une activité de guerre, font saisir leur intensification, leur densification dans le temps et leur extension dans l'espace, tout à la fois ; elles rappellent aussi que la guerre, c'est se déplacer, déplacer des hommes dans des camions bâchés, des chars, aller, venir, bref investir de l'espace.

En rejoignant des prises de vue connues, ces images jettent les bases d'une historicisation ; complétant ce discours et montés généralement en feuilletage avec les ruines et les civils morts dans les rues, apparaissent les portes ou les salons des chancelleries européennes, les va-et-vient des diplomates ; on voit alternativement les deux espaces que travaille la guerre : celui des gouvernements, celui des populations, civiles ou militaires.

---

7. "A ce moment, un boulet donna dans la ligne de saules, qu'il prit de biais, et Fabrice eut le curieux spectacle de toutes ces petites branches volant de côté et d'autres comme rasées par un coup de faux". (STENDHAL, *La Chartreuse de Parme*, Paris, Gallimard, coll. "Pléiade", p. 61)

8. Cf. Hélène PUISEUX, *Inventaire et analyse des actualités cinématographiques allemandes, 1918-1933*, thèse Paris X, 1978, 1230 p. dact.

*Mai-septembre 92 : les images au piège de la cuvette de Sarajevo*

Avec l'extension du conflit à la Bosnie-Herzégovine et le bombardement incessant de Sarajevo, on voit à partir de mai-juin, à côté des images de rues, de personnes fuyant et d'immeubles en ruines, des plans larges du site de la ville, avec ses collines garnies de francs-tireurs (les «snipers»), son aéroport, où vont et viennent les camions et blindés blancs de l'ONU, sous la pluie, dans la brume, dans le soleil ; bulletin météo fidèle et tragique, troué de temps en temps par les vues d'aquarium des nuits de bombardements, dans la lumière noire et verdâtre où les obus tracent des fusées, auxquelles les vues de Bagdad nous avaient habitués il y a plus d'un an <sup>9</sup>. Entre le 16 et le 18 juin, les bombardements ayant atteint et détérioré les installations de la télévision de Sarajevo (TVBIH), les images en sont parvenues rayées, brouillées, surréalisant l'espace qu'elles figuraient, grands immeubles éventrés, morts baignant dans du sang violine sur des trottoirs gris, les tombes qu'on creusait en hâte dans les jardins publics, faute de pouvoir atteindre le cimetière.

En même temps, en juin, juillet, août 1992, apparaissent quelques plans panoramiques sur les quais de gare ou les centres de tri, débordés par les réfugiés, et bientôt sur les camps d'internement.

Mais les images de la guerre ne parviennent pas à décoller de cet espace qui devient emblématique, elles ignorent les autres lieux du conflit, et la prédominance des cadres serrés garde le dessus, avec une individualisation maximale des effets de cette guerre ; les plans américains, les plans moyens sont occupés par les ours des petits enfants, le visage raviné d'un vieux couple, une jeune femme en blouse orange avec un bébé dans les bras, des hommes debout derrière des barbelés, et surtout des morts et des blessés dans les rues ou dans les sous-sols des hôpitaux, où les familles pleurent et les médecins opèrent dans un même espace.

Il se produit comme un arrêt sur image sur Sarajevo, où la guerre s'entête sans définir son camp. La liberté de l'été précédent est en partie disparue ; quelques reportages - TVBIH (bosniaque) et WTN/ITN (américaine) transmis par CNN - et même quelques documents d'amateurs, se démarquent du stock commun où les journaux télévisés puisent leurs plans. Leur originalité provient de ce qu'ils mêlent la mort et les destructions (privilegiées par les chaînes françaises) aux images de la vie qui bon gré, mal gré, continue : soldats mangeant des cerises au pied d'un arbre, paysannes menant trois vaches vers un pré, etc. Mais les images sont le plus souvent prisonnières, bloquées par le piétinement meurtrier du conflit à Sarajevo.

Aussi, comme pour compenser la pauvreté des journaux télévisés, fin juin, et courant juillet et août, les reportages organisés se multiplient, la guerre empiète sur le champ des programmes : voici venir les émissions d'information, sur les chaînes nationales, FR3 et A2. A partir de fin juin 1992, les visites de personnalités se multiplient à Sarajevo : François Mitterrand, Douglas Hurd, en sa qualité de ministre des Affaires étrangères du pays en charge de la

9. Ces effets étaient déjà présents à Bagdad (23 février 1991, 4 heures de l'après midi à Paris, 6 heures à Bagdad) : les reporters de CNN les comparaient à des arbres de Noël et à des feux d'artifice.

Communauté européenne de juillet à décembre 92, ou Mme Ogata, haut-commissaire chargée des réfugiés à l'ONU) ; et l'historicisation se complète : dans la même semaine, FR3 a marqué deux manières d'aborder ces morts et ces blessés, de leur donner sens ; *La Marche du Siècle* du 1er juillet (FR3, Jean Marie Cavada) a construit une approche sensible à travers des témoignages, des interventions d'historiens et un reportage sur un train de réfugiés (Bernard Vaillot, Philippe Ody, Christian Aloisio). Tandis que *Yougoslavie, genèse d'une guerre* (Jean-Michel Meurice, Christophe Talczewski et Marie Claude Vogric), tente de lui donner des racines, à l'aide de nombreux documents d'archives. Les plans de l'actualité de 1992, sont cousus au bout des morceaux d'anciennes actualités, intégrés dans un «sens de l'histoire», où le montage chronologique des images sert souvent, à tort ou à raison, de causalité. Les épisodes des guerres de libération nationale du XIX<sup>e</sup> siècle, les deux guerres des Balkans d'avant 1914, le traité de Trianon qui règle le sort des empires centraux auxquels on a arraché quelques ailes pour fabriquer la Yougoslavie d'après 1914 et la réorganisation de ces morceaux disparates après 1945, viennent installer ce qui s'appelait guerre civile un an auparavant, dans une histoire, complexe mais européenne, et tricotent le fil rouge du siècle d'un Sarajevo à l'autre.

### *Un champ d'images travaillé par plusieurs forces*

Comme il y a un an, la guerre a repris son aspect de pièces détachées d'un meccano macabre. Nous faisons notre choix dans ce grand marché, aidés par le zapping des télécommandes. Nous sommes sollicités par la familiarisation et l'historicisation, démarches inverses qui tissent les images de guerres ; par ailleurs et dans le même temps, la qualité de certaines images et le traitement de la datation par toutes les chaînes de télévision rapprochent la guerre du cinéma de science-fiction, tandis que clignote la parenté des conflits avec les catastrophes naturelles.

### *Familiarisation et historicisation*

La pratique même de la télévision s'inscrit dans un réseau de familiarisation. D'abord parce qu'elle est inséparable de notre maison, de notre lieu familial. Présente à toute heure du jour sous ses formes de fiction - qui donnent des styles de pensée et des habitudes visuelles aux téléspectateurs sur le phénomène guerre - la télévision réserve, aux conflits réels et actuels, l'heure du repas : en sujets de trente secondes ou trois minutes, feuilletés avec la politique française, avec le dernier tremblement de terre ou le dernier cyclone, avec le sport, avec la météo, la guerre apparaît sous la forme d'une inclusion presque obligée dans ce menu d'images. En face des images de cette guerre-ci, et comme à l'accoutumée, on va, on vient, on mange, on téléphone.

Autre pratique courante, le présentateur du journal, en gros plan, travaille son regard de façon à paraître ne s'adresser qu'à chacun de nous pour annoncer que nous allons savoir, voir - ou ne pas voir, s'il a jugé que les scènes étaient dures pour nous, infantilisés. La projection du reportage,

intitulé «récit», est glissée dans l'intervalle d'une conversation à sens unique et illustrée ; le tapis roulant s'installe chaque jour <sup>10</sup> ; à chacun, au milieu de ce train familial, de retenir ou de fuir ce qui l'inquiète, ce qui lui paraît difficilement supportable ; chacun reçoit la guerre en miettes et grignote celles qu'il veut.

Enfin, la prédominance des plans serrés et le direct ajoutent à l'effet familial, en montrant la guerre au moyen des individus, subissant la vie et la mort entremêlées ; on les voit vivre pendant ces événements taillés trop grands et qui semblent les dépasser : ici, une vieille dame en robe de chambre rose sursaute et s'essuie les yeux, tout en faisant un petit signe amical au cameraman, là un homme court sous les balles avec son parapluie, la main d'un habitant invisible balaye les éclats de verre sur son rebord de fenêtre, une caméra tremble et semble perdre le nord et le ciel ; le direct nous donne aussi la perception du temps qu'il fait, chaud, pluie, poussière, etc. permettant une proximité, une intimité avec ceux qui survivent ou meurent au-delà de l'écran.

Il faut un autre ingrédient, celui de l'historicisation avec l'organisation d'un sens, la prise dans un flux de causalité, pour que les images cessent de piétiner dans l'impressionnisme. Si, dans la guerre du Golfe, dès avant les conflits, le sens, le droit, le bon parti étaient offerts, presque imposés, clés en mains, ici, dans cette guerre de l'ex-Yougoslavie, les images livrées chaque jour aux journaux télévisés ne reçoivent vraiment sens que par les émissions d'information. L'historicisation qui s'y fait alors de manière cohérente par l'emploi de références aux éléments du passé, range les images dans un temps orienté qui leur fait défaut au jour le jour et les renvoie vers un horizon passé et connu : ainsi les tranchées serbes dans les collines de Sarajevo jouent-elles avec celles de la guerre de 14, les camps de réfugiés ou de concentration avec ceux de la Deuxième Guerre, les visites ritualisées dans les chancelleries avec celles de tous les conflits insolubles et qui traînent en longueur, additionnant les morts, les réfugiés, chaque jour, pour atteindre, comme à la sauvette, des chiffres énormes : 2, 3 millions de personnes déplacées en un an (*Le Monde*, 30 juillet 1992, p. 5).

*Dans le même temps, jouent deux autres résonances, l'une avec la nature, l'autre avec la science-fiction.*

Les images de guerre ressemblent à celles des catastrophes naturelles ; les effets d'une tempête, d'un tremblement de terre, donnent les mêmes ruines, les mêmes gens désorientés, délogés, renversés, les mêmes visages interdits ou bouleversés, les mêmes regards. Le fait de voir les mêmes organisations humanitaires, les Médecins sans Frontières, les Médecins, Infirmières ou Pharmaciens du Monde, intervenir sur les sites de catastrophes naturelles et de conflit, avec le même équipement - voire les mêmes têtes, comme celle de Bernard Kouchner (à la fois ministre français de la Santé et de l'Aide humanitaire et l'un des fondateurs de Médecins sans Frontières) - n'assure-t-il

10. C'est ainsi qu'on a vu, d'un oeil presque distrait, pendant des années, la monotonie des images dans les montagnes de la guerre d'Afghanistan ; ou les orgues de Staline dans les sables de la guerre Iran-Irak, comme perdues dans leur propre aridité.

pas cette ressemblance ? Une erreur de régie a d'ailleurs illustré cette confusion sur une chaîne française, le 24 août 1992, en présentant une vue de ruines de Sarajevo, pour illustrer, un instant, les dégâts du cyclone Andrew en Floride.

Enfin, les images de la guerre yougoslave se mirent parfois dans le monde de la science-fiction : j'ai déjà indiqué les nuits noires, vertes et blanches de Sarajevo, sillonnées de balles et d'obus traçants, faisant de la guerre une sorte de catalogue d'effets spéciaux, auquel participent les ruisseaux de sang foncé qui glissent sur les trottoirs de la ville et les opérations chirurgicales dans les sous-sols verdâtres.

Plus encore, le marquage du temps participe à créer à faire patiner le conflit dans une «datation sans date» utilisée en science-fiction ; les télévisions, sauf de rares exceptions, ne réfèrent leurs images qu'au bel aujourd'hui du spectateur : *Ostjek, hier ; Sarajevo, dimanche ; Vukovar, hier soir, Gorazde, ce matin, ou la nuit dernière*, etc. Parfois, la mention *Archives*, sans lieu ni date, vient ponctuer l'image. Ce temps tombé hors du calendrier est familier aux amateurs de films qui mettent en scène des savants fous : c'est celui que ces derniers utilisent pour faire le journal de leurs expériences insensées, qui renvoie les événements dans l'insaisissable et la proximité tout à la fois ; avec ce mode de datation, le conflit se perd dans un flux et reflux d'images semblables, qui fait de la guerre une répétition sans ossature, un piétinement, un état sans repère.

Enfin, dans cette semaine de la mi-septembre où je finis d'écrire, la crise monétaire relègue à nouveau Sarajevo dans les brèves nouvelles, ponctuées par leurs chiffres de morts et l'enlèvement de la conférence de Genève. L'automne et l'hiver sont tombés une deuxième fois sur cette guerre et sur le meccano des images.

#### *Mettre en forme*

La présence brève, répétitive, télévisuelle, des images crée une sorte de rite, un constat tacite sur la présence routinière de la guerre, presque désincarnée par son rituel de passage, et cependant, dans le cas des cadres courts, incarnée avec brutalité et simplicité. La télévision travaille dans cette contradiction : dans ce passage découpé et ritualisé, à la fois la guerre se banalise et se sacralise, à la fois elle prend (les) corps et se trouve projetée dans une abstraction.

Que veut-on voir ? Que veut-on ne pas voir ? Le Golfe montrait une guerre presque sans morts ; on criait à la censure, comme si nous croyions vraiment à l'image, comme si nous attendions d'elle qu'elle explique autant qu'elle montre ; ici, les morts du jour se déversent sur l'écran et l'image n'explique pas plus.

En définitive que voit-on ? Certes pas «la guerre», mais «des images des guerres», et ces bribes de choses vues, sont assorties aux guerres qu'elles prennent en charge, caméléons fabriqués à chaud par la télévision dans leur diversité et qui, de surcroît, se moulent à l'offre et à la demande confuse qui président à ce spectacle familier et souvent familial. Tirillées par des sollicitations contraires (l'histoire, la fiction, la nature, le familier), la

télévision et ses images de guerre prennent le mot «information» au pied de l'étymologie, elles mettent en forme, dans une forme ; cadrant, elles encadrent.

Dans le cas de l'ex-Yougoslavie, elles permettent de penser l'une des composantes de la notion de guerre, en transmettant «l'absurdité et la contingence <sup>11</sup>» qui font partie de son être, autant que la mise en lumière d'un sens, que la forme épique crée ou souligne. Dans les deux cas, le mode de passage et le contenu des images exposent que la guerre provoque des moments de brouillages, de confusions, que les sentiments et le temps se fissurent et bavent les uns dans les autres comme des couleurs passées trop vite à l'aquarelle, ou montent au-devant de la scène. Cette confusion, cette proximité de la vie et de la mort, ce désordre du quotidien, éclatants dans le mode en pièces détachées, sont lisibles par éclairs dans le mode épique qui travaille à les masquer. Toujours présents, ils jouent à des étages différents de la représentation, des acteurs et des spectateurs. Confusion et rapport particulier, propre à notre société, qui appréhende pour sa plus grande part les conflits par l'image, donnant de ce fait à la guerre le caractère du surréel et, à l'image, le rôle contradictoire d'écran protecteur et de révélateur. Confusion aussi entre le pouvoir de réel de l'image elle-même et le réel de la guerre, comme le révèle cet interview d'un pilote américain, le matin du 18 janvier 1991 (CNN), à Dharan, parlant de son propre vol d'attaque : «C'était comme un mauvais film de guerre.» Confusion enfin dans la structure des protagonistes, dédoublés par l'état de guerre, dédoublement visualisé sur l'écran : ainsi, à Sarajevo, la boulangère du matin se transforme en sniper l'après-midi (FR3, TF1, CNN, du 22 août 1992, reportages sur Naida Jerlagic), glissant entre ses petits pains et le bout de son fusil l'équivalence de la guerre avec la vie insistante et la mort brutale et présente.

Septembre 1992

École pratique des hautes études en sciences sociales.

---

11. Cf. Hans-Georg GADAMER, *Vérité et méthode*, Paris, Seuil, 1976, p. 16, qui met en garde contre le fait de "présenter la réalité historique comme expérience porteuse de sens" et d'en "affaiblir l'absurdité et la contingence", par un excès de construction. Ce n'est certes pas le reproche que l'on peut faire aux images des journaux télévisés.