

--> See the **erratum** for this article

Donald McCullin, *Collision*, Helen Doyle
Représenter la guerre et les conflits sociaux ?
Donald McCullin, *Collision*, Helen Doyle
Representing War and Social Conflicts?

Pierre Dessureault

Number 95, Fall 2013

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/70005ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

1711-7682 (print)

1923-8932 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Dessureault, P. (2013). Donald McCullin, *Collision*, Helen Doyle : représenter la guerre et les conflits sociaux ? / Donald McCullin, *Collision*, Helen Doyle: Representing War and Social Conflicts? *Ciel variable*, (95), 67–73.



Don McCullin, *Jeunes catholiques échappant à une attaque au gaz lacrymogène dans le Bogside, Londonderry, Irlande du Nord, 1971*, épreuve à la gélatine argentique / c-print, photo: Don McCullin, Contact Press Images

DONALD McCULLIN, *COLLISION*, HELEN DOYLE

Représenter la guerre et les conflits sociaux?

PIERRE DESSUREAULT

Par une étrange coïncidence, deux expositions Don McCullin : une rétrospective et *Collision – le conflit et ses conséquences* présentées au Musée des beaux-arts du Canada, ainsi qu'un film *Dans un océan d'images* primé au récent Festival international du Film sur l'Art (FIFA) prennent à témoin, en présentant un large éventail de pratiques, l'image photographique dans sa représentation de la guerre et des conflits sociaux. Plus que jamais, écrit Susan Sontag, « les guerres, à présent, sont aussi le spectacle son et lumière de nos salons¹. »

Don McCullin : une rétrospective. La rétrospective consacrée aux travaux de Donald McCullin fait le tour d'une carrière de reporter qui a couvert tous les conflits sociaux au Royaume-Uni depuis les années 1950 et toutes les guerres des années 1960 à 1980. Ses images du Vietnam, du Cambodge, de l'Ulster, du Liban ainsi que de la famine au Biafra et des inondations au Bangladesh appartiennent à un temps où ces images de l'horreur en direct dans toute sa brutale crudité n'étaient pas légion et où les reporters, notamment au Vietnam, étaient laissés libres de se déplacer sur le théâtre des opérations et de travailler selon leur champs d'intérêts.

À cet égard, McCullin partage la vie des combattants et s'identifie à eux. « I lived like an animal. I didn't wash. I ate what I could. I slept where I could. I sponged food off of soldiers who were only too pleased to give it to you to start off a fresh conversation. And

Representing War and Social Conflicts?

By a strange coincidence, two exhibitions – a Donald McCullin retrospective and *Collision: Conflict and Its Consequences* – at the National Gallery of Canada, as well as a film, *Dans un océan d'images*, featured at the recent International Festival of Films on Art (FIFA) in Montreal, have presented a wide range of practices related to how photographs portray war and social conflict. More than ever, as Susan Sontag wrote, “Wars are now also living room sights and sounds.”¹

Don McCullin: A Retrospective. In his career as a reporter, Donald McCullin covered all social conflicts in the United Kingdom in the 1950s and all wars from 1960 to 1980. His images of Vietnam, Cambodia, Ulster, and Lebanon, as well as the famine in Biafra and the floods in Bangladesh, belong to a time when live images of the raw brutality of horror were not legion and journalists, notably in Vietnam, were free to move around in the theatre of operations and report on their fields of interest.

Thus, McCullin shared the soldiers' life and identified with them. “I lived like an animal,” he stated about his experience during the Tet offensive, in Hué. “I didn't wash. I ate what I could. I slept where



Don McCullin, Marine américain lançant une grenade, Offensive du Têt, Hué, Vietnam du Sud, février 1968, épreuve à la gélatine argentique, photo: Don McCullin, Contact Press Images

I started becoming much more akin to the soldiers²», déclare-t-il à propos de son expérience lors de l'offensive du Têt, à Hué. L'engagement résultant de cette proximité de tous les instants est celui d'un observateur à l'affût, prêt à mettre en jeu dans l'instant ses perceptions et ses partis pris. Ainsi les photographies de McCullin nous plongent au cœur de l'instant chaotique. Son regard cru, cruel et percutant ne nous épargne aucun détail aussi scabreux soit-il afin de montrer dans toute son horreur le quotidien d'une guerre et les stigmates de la famine. Dans l'espoir de soulever l'indignation et de provoquer une prise de conscience.

Au fil du temps, ses images sont devenues des icônes. Non seulement par la force de leurs sujets saisis au plus près et leur exceptionnelle qualité esthétique ou par les motifs de la rhétorique du drame et de l'iconographie de la souffrance qu'elles accumulent mais parce qu'elles cristallisent un instant saisi au vol – sans avant et sans après – qui s'inscrit pour toujours sur l'image qui transgresse les limites de ce que la photographie de guerre peut et doit montrer. Leur qualité d'emblème vient aussi en grande partie de leur relative rareté au moment de leur première diffusion où elles se sont retrouvées dans les pages des magazines d'information, notamment dans *The Observer* et le *Sunday Times* qui s'adressent à un lectorat intéressé par ces sujets. Elles se situent ainsi en amont de l'explosion, depuis les années 1960, du monde des images directement tributaire du développement des vecteurs de diffusion – télévision, presse, mass media et plus récemment Internet – qui relaient dans l'instant, aux quatre coins de la planète, une multitude d'images.

Collision : le conflit et ses conséquences. *Collision* examine les images de conflit au regard de la mémoire personnelle et collective selon trois axes complémentaires : les témoins, les lieux de mémoire et la reconstruction symbolique. Tout comme McCullin, les témoins directs rapportent, de leur position personnelle, souvent privilégiée, des événements dans lesquels ils sont engagés. Sam Tata parcourt les rues de Shanghai et compose au jour le jour un portrait de l'arrivée de l'Armée rouge dans sa ville natale. Ce n'est que plusieurs années plus tard, une fois rassemblés dans un tout cohérent, que ces instantanés révéleront leur importance en tant que témoignage sur un moment clé de l'histoire.



Don McCullin, Marine américain traumatisé attend sa propre évacuation, Offensive du Têt, Hué, Vietnam du Sud, février 1968, épreuve à la gélatine argentique / c-print, photo: Don McCullin, Contact Press Images

I could. I sponged food off of soldiers who were only too pleased to give it to you to start off a fresh conversation. And I started becoming much more akin to the soldiers.”² The involvement resulting from this constant proximity is that of an observer on the lookout, ready to put his perceptions and biases into play in an instant. McCullin's photographs plunge us into the heart of the chaotic moment. His raw, cruel, and striking gaze spares us no detail, as scabrous as it might be, in order to show the daily life of war and the stigmata of famine in all of their horror, in the hope of provoking awareness and raising indignation.

Over time, McCullin's images have become icons, not only because of their strength, with subjects captured from as close as possible and exceptional aesthetic quality, or their portrayal of the rhetoric of tragedy and the iconography of suffering, but because they crystallize a moment captured on the fly – with no before or after – inscribed forever in an image that transgresses the limits of what war photography should and can show. Their emblematic quality comes also in large part from their relative rarity at the time when they were first put in the public eye; they were found in the pages of news publications, such as *The Observer* and the *Sunday Times*, that were addressed to a readership interested in McCullin's concerns. They were thus situated in anticipation of the development of dissemination vectors after the 1960s – television, the press, mass media, and, more recently, the Internet – that relay a tidal wave of images directly to all corners of Earth in an instant.

Collision: Conflict and Its Consequences. *Collision* examines images of conflict from the perspective of personal and collective memory along three complementary axes: witnesses, memorial sites, and symbolic reconstruction. Like McCullin, the live witnesses report on

... the need to create a critical distance from the world of images by removing them from the media landscape and installing them in a critical space.



Michael Mitchell, *Lever du jour, Campement de la milice, Pantoasma, 3 mars 1984*, permission de / courtesy of Musée des beaux-arts du Canada, Musée canadien de la photographie contemporaine collection, Ottawa

Dans ses images du Salvador, du Nicaragua et de la Palestine, territoires qu'il a longuement fréquentés et où il a visiblement noué des liens étroits avec ses sujets, Larry Towell épouse le mouvement des protagonistes et prend le parti des insurgés du FMLN au Salvador, des proches des disparus au Guatemala et affiche ses sympathies pour les Palestiniens : son regard fait l'impasse sur les forces régulières. Le travail réalisé au Nicaragua par Michael Mitchell en 1984 se veut enquête sur le terrain afin d'accumuler des documents de première main qui jetteront un éclairage inédit sur une situation devenue inextricable à force de surmédiatisation. Son témoignage visuel est enrichi par l'ajout de textes qui expliquent les circonstances accompagnant les événements qu'ont captés les images et authentifient le rapport de celles-ci aux événements. Elles échappent ainsi à la mise à plat des faits bruts pour devenir point de vue documenté d'une personne qui rapporte ce qu'il a vu et en même temps fournit les clés qui en fixeront le sens. Si Peter Sibbald et Benoit Aquin s'immergent dans l'actualité de la Crise d'Oka en 1990, ce n'est pas pour rapporter le fil des événements : quantité d'autres le font et le refont inlassablement. Ils se posent plutôt, de propos délibéré, en marge du cirque médiatique pour devenir les témoins des témoins de l'événement dont ils interrogent les pratiques ; la médiatisation du conflit devient leur véritable sujet.

Si les images sont autant de traces du passé donnant accès à l'histoire, les lieux de mémoire en matérialisent et en célèbrent le souvenir. Les photographies du camp d'Auschwitz Birkenau de Jack Burman laissent libre cours à la conscience du spectateur. Ces vues de bâtiments déserts, vestiges d'événements inscrits au plus

events in which they are involved from a personal, often privileged, position. Sam Tata, for instance, walked the streets of Shanghai and composed, day by day, a portrait of the arrival of the Red Army in his hometown. It was only many years later, once the snapshots were assembled into a coherent whole, that their true importance as a testimony to a key moment in history was revealed.

In his images of El Salvador, Nicaragua, and Palestine, areas that he has been visiting for many years and where he has obviously formed close ties with his subjects, Larry Towell embraces the protagonists' movements, taking the side of FMLN insurgents in El Salvador and relatives of the disappeared in Guatemala, and showing his sympathy for the Palestinians; his gaze sidesteps the usual powers. In 1984, Michael Mitchell went to Nicaragua for a field study; he wanted to gather documents first-hand to shed unprecedented light on a situation that had become hopelessly tangled due to media overkill. His visual testimony is enriched by the addition of texts explaining the circumstances surrounding the pictured events and authenticating the pictures' relationship with those events. These photographs thus escape the flattening effect of raw facts to become the documented point of view of a person who reports what he has seen and also provides keys to establishing their meaning. Although Peter Sibbald and Benoit Aquin immersed themselves in the Oka Crisis in 1990, they were not reporting on or analyzing the sequence of events – these tasks were undertaken by many others. Rather, they deliberately placed themselves on the margins of the media circus to witness the witnesses of the event, whose practices they challenged: the mediatization of the conflict became their true subject.



Sam Tata, Participants à la parade montés sur des échasses, août-septembre 1949, tiré en / print in 1970, permission de / courtesy of Musée des beaux-arts du Canada, Musée canadien de la photographie contemporaine collection, Ottawa

profond de la mémoire universelle, une fois assorties d'une légende précisant simplement le où, quand et comment de l'image, nous remettent devant l'univers concentrationnaire nazi. *Verhalte dich ruhig* (Gardez le silence), l'injonction inscrite sur le mur d'une latrine du camp prend alors un tout autre sens lorsqu'elle devient le titre de la série d'images de Burman. Il s'agit toujours d'un commandement destiné à humilier les prisonniers mais aussi d'une invitation au recueillement pour laisser remonter les souvenirs des événements qui se sont jadis déroulés dans ces lieux.

Au contraire des images précédentes qui évoquent le passé à travers ses vestiges, le mémorial de Vimy documenté par Peter MacCallum monumentalise et muséifie dans une version tout ce qu'il y a d'officiel la mémoire des soldats canadiens morts au combat lors de la Grande Guerre. Dans une surcharge de signes convenus qui deviennent autant de rappels de la tragédie, le théâtre de ce qui fut une boucherie sanglante se transforme alors en lieu de culte voué à entretenir une mémoire figée dans la pierre.

Par ailleurs, certains artistes s'approprient une histoire souvent invisible pour la reconstruire sur un mode symbolique. En rejouant tel un animal traqué ce qui aurait pu être la fuite de civils lors de la guerre de Corée, l'artiste Jin-me May Yoon fait affleurer à sa conscience des moments où l'existence individuelle s'est confondue au destin collectif et que sa famille a relégués au silence mais qui ont marqué son propre inconscient.

À partir de ses multiples séjours au Liban, terre d'origine de ses grands-parents, Jayce Salloum a produit plusieurs installations dans lesquelles images, textes et objets cueillis sur place rappellent

[...] les photographes se posent
plutôt, de propos délibéré,
en marge du cirque médiatique
pour devenir les témoins
des témoins de l'événement
dont ils interrogent les pratiques;
la médiatisation du conflit
devient leur véritable sujet.

Whereas images are traces of the past giving access to history, memorial sites materialize and celebrate remembering. Jack Burman's photographs of the Auschwitz-Birkenau camp leave the viewer's conscience free to wander. These views of deserted buildings, vestiges of events inscribed in the depths of universal memory, combined with a legend simply stating the images' where, when, and how, take us directly into the world of the Nazi concentration camp. *Verhalte dich ruhig* (Keep silent), the injunction written on the wall of a latrine in the camp, takes on a completely different meaning when it is used as the title of Burman's series of images. It is still a commandment meant to humiliate the prisoners, but also an invitation to contemplation, to allowing the memories of the events that once took place in this place to arise again.

Unlike the above images, which evoke the past through its vestiges, Peter MacCallum's documentation of the Vimy memorial monumentalizes and museumifies an official version in memory of Canadian soldiers who died in combat in the Great War. Through a wealth of accepted signs that become reminders of the tragedy, the site of what turned into a bloody butchery is transformed into a place of worship devoted to conserving a memory set in stone.

Some artists appropriate a hidden history and reconstruct it in a symbolic mode. In reconstructing what might have been the flight of civilians likened to tracked animals during the Korean war, artist Jin-me May Yoon brings to the surface of her conscience moments in which individual existence is confused with the collective fate that her family has relegated to silence but that marked her own unconscious.

From his multiple stays in Lebanon, where his grandparents are from, Jayce Salloum produced a number of installations in which images, texts, and objects gathered in that country remind us that beyond the tragic current events, Beirut is a city with a long, rich past. This complex grouping summons the past through various testimonials and compares it with the reactions of the artist, who positions himself as a biased observer of the news and wonders about the representation that it produces. In creating a hierarchy among images, Salloum sets up a critical distance and composes a group of "parallel stories" that counteract amnesia and bring a deeper dimension to the "history of the present."



Philip Blenkinsop, (atelier), tiré du / from film *Dans un océan d'images; j'ai vu le tumulte du monde*, 2013, photo: © Nicole Giguère, InformAction Films inc.

qu'au-delà de l'actualité tragique, Beyrouth est une ville au long et riche passé. Ce complexe assemblage convoque le passé à travers divers témoignages et le confronte aux réactions de l'artiste qui se pose en observateur partial de l'actualité et s'interroge sur la représentation qu'il produit. En instaurant de cette manière une hiérarchie entre les images, l'artiste installe une distance critique et compose un ensemble de « récits parallèles » qui contreront l'amnésie et redonneront une épaisseur à l'histoire du présent ».

Dans un océan d'images. Dans son film, la réalisatrice Helen Doyle poursuit une « réflexion sur l'image qui banalise, par rapport à celle qui se distingue et s'impose³. » À cet égard, l'installation *24hrs in Photography* réalisée par le commissaire Erik Kessels à Amsterdam pour l'exposition *What's Next - The Future of the Photography Museum* dans laquelle il a rassemblé des milliers – peut-être des millions, impossible à dire – de petites images résultant de 24 heures d'exposition sur Flickr semble la parfaite concrétisation de la contemporaine tour de Babel qu'est devenu le monde des images. Les monceaux de tirages envahissant l'espace muséal où circulent librement les visiteurs constituent un immense bar ouvert où tout un chacun vient se servir au hasard, la seule valeur des photographies étant leur proximité et leur disponibilité dans l'instant.

Comment alors trouver un nouveau terrain d'entente qui favorisera la double rencontre du photographe avec l'événement et du regardeur avec les images? Les photographes interrogés par la cinéaste proposent plusieurs pistes. Toutes résident dans la nécessité de créer une distance critique avec le monde des images en les soustrayant au paysage médiatique et en les installant dans un espace critique. Car ce ne sont pas leurs représentations qui nourrissent le jugement sur les événements dramatiques mais le processus de réflexion qu'enclenche leur migration dans le regard du spectateur.

Plusieurs reporters s'interrogent sur leur pratique et sur la véritable portée de leurs images tels le Néerlandais Geert Van Kesteren, la Canadienne Lana Šlezić et l'Australien Phillip Blenkinsop, qui choisissent de travailler à redonner à celles-ci le poids qui leur permettra de prendre leurs distances de la production courante. Dans *Bagdad*

Dans un océan d'images. In her film, director Helen Doyle continues her "reflection on the image that trivializes, as opposed to the image that stands out and is imposing."³ Similarly, the installation *24hrs in Photography*, produced by curator Erik Kessels in Amsterdam (for the exhibition *What's Next? – The Future of the Photography Museum*), in which he assembled thousands – perhaps millions, it's impossible to say – of small images resulting from twenty-four hours of exhibition on Flickr, seems to be the perfect expression of the contemporary tower of Babel that the world of images has become. Museums invaded by piles of prints, in which visitors circulate freely, are like an immense open bar where people can come and serve themselves, and the photographs' only value lies in their proximity and their availability in the moment.

And so, how can new common ground be found for encouraging encounters between photographers and events as well as between viewers and images? The photographers that Doyle interviewed proposed a number of ways. All of them are based on the need to create a critical distance from the world of images by removing them from the media landscape and installing them in a critical space. For it is not what they portray that forms judgments about tragic events, but the process of reflection triggered by their migration into the viewer's gaze.

A number of reporters question their practice and the true scope of their images, and try to endow them with a level of depth that would distance them from current production. In *Bagdad Calling*, Dutch photographer Geert Van Kesteren uses snapshots made by Iraqi citizens with their cell phones to make a mosaic in which he orchestrates and differentiates a multitude of anonymous viewpoints, sounding the knell for the privileged position of the war reporter by substituting his construction of a coherent grouping.

In her recent projects, Canadian photographer Lana Šlezić stages her subjects. In one project, homeless Indian children pose before a black background, looking directly at the camera and challenging the photographer. In another, Šlezić makes portraits of Afghani women using an old view camera found on site. The poses that mark the distance between the photographer and her subjects and show their active participation in the taking of the pictures, as well as the effect of the device used, confirm that we are truly looking at images



Lana Šlezic, (au travail avec un groupe d'enfants), 2012, tiré du / from film *Dans un océan d'images; j'ai vu le tumulte du monde*, 2013, photo: © Nicole Giguère, InformAction Films inc.

Calling, Geert Van Kesteren fait appel aux instantanés recueillis par de simples citoyens irakiens au moyen de leur téléphone cellulaire pour composer une mosaïque dans laquelle il orchestre et singularise une multitude de points de vue anonymes, faisant ainsi le deuil de la position privilégiée du reporter de guerre, en lui substituant un ensemble cohérent du fait de sa construction.

Dans ses récents projet, la photographe canadienne Lana Šlezic met en scène ses sujets. Dans l'un, des enfants indiens sans-abri posent devant un fond noir, regardent directement la caméra et interrogent la photographe. Dans l'autre, elle réalise le portrait de femmes afghanes à travers une vieille chambre photographique trouvée sur place. Tant la pose qui marque la distance entre la photographe et ses sujets et démontre la participation active de ces derniers à la prise de vue, que l'effet du dispositif mis en place confirment que nous sommes bien devant des images, et qui plus est d'images représentant l'aboutissement d'un processus qui se déroule selon un protocole bien établi par la photographe dans son studio improvisé.

Les photographies de Phillip Blenkinsop prises au Timor et au Laos publiées dans un premier temps sous forme de reportages ont été par la suite reprises et retravaillées. Dans certains cas, l'artiste marque la surface de l'image au chalumeau pour en accentuer le motif ou encore intervient pour tracer des inscriptions manuscrites par lesquelles il manifeste sa subjectivité dans un geste qui n'appartient qu'à lui. D'autres images sont incorporées à des constructions dans lesquelles elles se frottent à des ensembles d'objets trouvés devenant des installations miniatures portant le souvenir des combats oubliés ou des cultures en présence. Ces actions accentuent la matérialité des images en leur donnant un poids et les transforment en objets uniques, modifiant ainsi radicalement le regard que le spectateur portera sur elles.

Pour leur part, Bertrand Carrière et Alfredo Jaar s'approprient les images pour les mettre en scène. Dans son installation 913, Bertrand Carrière évoque le débarquement allié d'août 1942 au cours duquel 913 soldats canadiens ont perdu la vie. Carrière investit symboliquement la plage où s'est déroulée l'opération avortée en y déployant, 60 ans plus tard, 913 portraits en gros plan d'hommes tous vêtus

– and, what is more, images representing the result of a process that takes place according to a protocol firmly established by the photographer in her improvised studio.

Australian Phillip Blenkinsop's photographs taken in Timor and Laos, first published in news articles, were then reworked. In some cases, the artist marked the surface of the image with a torch to accentuate the subject or made handwritten inscriptions through which he manifested his subjectivity in a completely personal gesture. Other images are incorporated into constructions in which they are adjacent to groupings of found objects, forming miniature installations that bear the memory of forgotten battles or cultures portrayed. These actions accentuate the materiality of the images by giving them a weight and transforming them into unique objects, thus radically changing the viewer's gaze on them.

Bertrand Carrière and Alfredo Jaar appropriate images to feature them in *mises en scène*. In his installation 913, Carrière evoked the Allied landing in August 1942, during which 913 Canadian soldiers lost their lives. Sixty years later, he created a symbolic memorial by placing on the beach where the aborted operation had taken place 913 head-and-shoulder close-up portraits of men wearing black T-shirts. This ephemeral commemoration existed only until the next tide swept away the photographs and the memories that they carried.

The monumental *Rwanda Project* to which Alfredo Jaar has devoted a number of interventions never looks at the conflict head on. In the installation *The Eyes of Gutete Émérita*, he has made a mountain of slides on a huge light table, a million slides for a million dead people. A single image repeated into infinity: a close-up of the eyes of a woman who saw her family massacred. With this tight shot of eyes that have seen, the only eyes empowered to bear witness, Jaar forces us to question our own gaze, which will never be anything but at a remove, formatted by the avalanche of images of genocide to which we have been subjected. This woman's eyes, Jaar says, are "a kind of mirror" in which viewers are immersed, and in which they will see themselves confronted with their own representations. In contrast to the accumulation of insignificances that form the intervention in *What's Next*, Jaar's installation endows a unique, single image with



Bertrand Carrière, 913, 2004, installation, tiré du / from film *Dans un océan d'images; j'ai vu le tumulte du monde*, 2013, photo: © Nicole Giguère, InformAction Films inc.

du même T-shirt noir. Ce monument commémoratif éphémère a vécu le temps d'une marée : ainsi vont les images et les souvenirs qu'elles portent.

Le monumental *Rwanda Project* auquel Alfredo Jaar a consacré tout un ensemble d'interventions ne regarde jamais de front le conflit. Dans *The Eyes of Gutete Émérita*, il met en scène une montagne de diapositives sur une immense table lumineuse. Un million de diapositives pour un million de morts. Une seule image répétée à l'infini : un gros plan des yeux d'une femme qui a vu sa famille massacrée. Jaar nous force, par ce plan rapproché des yeux qui ont vu, les seuls habilités à témoigner, à remettre en cause notre propre regard qui ne sera jamais que regard décalé, formaté par l'avalanche d'images du génocide auxquelles nous avons été soumis. Les yeux de cette femme, comme le dit Jaar, sont « une espèce de miroir » dans lequel le spectateur plongerait et se verrait lui-même confronté à ses propres représentations. Aux antipodes de l'amoncellement d'insignifiances qui constituaient l'intervention de *What's Next*, l'installation de Jaar redonne à une image unique, singulière, le pouvoir de signifier tout un génocide.

Comme l'illustrent éloquentement ces deux expositions et ce film, « la question n'est même plus de savoir si les images transcrivent le réel. Nous avons compris que, dans tous les cas, elles l'interprètent. Elles ne mentent pas, elles délivrent ce qu'elles peuvent donner à travers un nouveau réel qui est le leur.⁴ »

1 Susan Sontag, *Devant la douleur des autres*, Paris, Christian Bourgois éditeur, 2003, page 26. 2 Don McCullin, dans *The Concerned Photographer 2*, New York, Cornell Capa ed., Grossman Publishers, 1972, s.p. 3 Helen Doyle, Note d'intention, site Internet du film consulté le 1^{er} mai www.informactionfilms.com/fr/productions/dans-un-ocean-dimages.php 4 Laurent Gervereau, *Histoire du visuel au XX^e siècle*, Paris, Éditions du Seuil, 2003, page 15.

Pierre Dessureault est historien de la photographie et commissaire indépendant. Il a organisé de nombreuses expositions et publié un grand nombre de catalogues et d'articles sur la photographie actuelle. Il a dirigé l'ouvrage *Nordicité* publié en 2010 aux Éditions J'ai vu et regroupant un ensemble de photographies d'artistes québécois, canadiens et d'Europe du Nord et d'essais de spécialistes de l'histoire de l'art et des sciences humaines.

the power to signify an entire genocide. As these two exhibitions and this film eloquently illustrate, "The question is no longer whether images transcribe the real. We have realized that, in all cases, they interpret it. They don't lie; they deliver what they can give through a new reality that is their own."⁴ Translated by Käthe Röth

1 Susan Sontag, *Regarding the Pain of Others* (New York: Picador, 2004), p. 18. 2 Don McCullin, in *The Concerned Photographer 2*, ed. Cornell Capa (New York: Grossman, 1972), n.p. 3 Helen Doyle, Note of intention for the film, www.informactionfilms.com/fr/productions/dans-un-ocean-dimages.php (our translation). 4 Laurent Gervereau, *Histoire du visuel au XX^e siècle* (Paris: Éditions du Seuil, 2003), p. 15 (our translation).

Pierre Dessureault is a historian of photography and independent curator. He has organized numerous exhibitions and published a large number of catalogues and articles on contemporary photography. He was the editor of *Nordicité* (Éditions J'ai vu, 2010), a book that brought together photographs by Quebec, Canadian, and Northern European artists and essays by experts in art history and the human sciences.