



GILLES CARON
LE CONFLIT INTÉRIEUR

21/06 – 02/11/2014

JEU DE PAUME
DOSSIER DOCUMENTAIRE

DOSSIER DOCUMENTAIRE, MODE D'EMPLOI

Conçu par le service éducatif, en collaboration avec l'ensemble du Jeu de Paume, ce dossier propose aux enseignants et aux équipes éducatives des éléments de documentation, d'analyse et de réflexion.

Il se compose de trois parties :

Découvrir l'exposition offre une première approche du projet et du parcours de l'exposition, des artistes et des œuvres, ainsi que des repères chronologiques et iconographiques.

Approfondir l'exposition développe plusieurs axes thématiques autour du statut des images et de l'histoire des arts visuels, ainsi que des orientations bibliographiques et des ressources en ligne.

Pistes de travail comporte des propositions et des ressources pédagogiques élaborées avec les professeurs-relais des académies de Créteil et de Paris au Jeu de Paume.

Disponible sur demande, le dossier documentaire est également téléchargeable depuis le site Internet du Jeu de Paume (document PDF avec hyperliens actifs).

CONTACTS

Sabine Thiriot

responsable du service éducatif
sabinethiriot@jeudepaume.org

Pauline Boucharlat

chargée des publics scolaires et des partenariats
01 47 03 04 95 / paulineboucharlat@jeudepaume.org

professeurs-relais

Céline Lourd, académie de Paris

celinelourd@jeudepaume.org

Maxime Seguin, académie de Créteil

maximeseguin@jeudepaume.org

PARCOURS « IMAGES ET ARTS VISUELS » À TOURS

Le Jeu de Paume et le CCC – Centre de création contemporaine de Tours se sont associés à l'université François-Rabelais et à la Ville de Tours pour développer, en collaboration avec la direction des services départementaux de l'Éducation nationale d'Indre-et-Loire, un parcours spécifique autour de la transmission de l'histoire de la photographie et des arts visuels à Tours.

Formation à la médiation

Chaque année, des étudiants du master d'histoire de l'art de l'université François-Rabelais participent à cette formation professionnalisante et diplômante, encadrée par les équipes du CCC, du Jeu de Paume et par un enseignant d'histoire de l'art de l'université. L'objectif est de permettre aux étudiants d'acquérir des compétences et une expérience en matière de sensibilisation de tous les publics, notamment des publics scolaires et jeunes. Les étudiants constituent une équipe qui assure les visites commentées des expositions.

Dossiers documentaires

Des dossiers documentaires sont réalisés pour chacune des expositions du Jeu de Paume au Château de Tours. Ces dossiers rassemblent des éléments d'information, d'analyse et de réflexion autour des images présentées ainsi que des pistes de travail et des regards croisés entre les expositions du Jeu de Paume hors les murs et les projets artistiques du CCC. Ces dossiers sont disponibles sur demande ou téléchargeables sur le site Internet du Jeu de Paume.

Rencontres académiques et professionnelles

En lien avec la direction des services départementaux de l'Éducation nationale d'Indre-et-Loire, des rencontres académiques sont organisées au Château de Tours et au CCC pour chacune des expositions, afin de présenter celles-ci aux enseignants, de les mettre en relation avec les programmes scolaires, de préparer la visite des élèves et d'échanger sur les projets de classe en cours. Ces visites, spécifiquement réservées aux enseignants, peuvent être intégrées au plan départemental des animations pédagogiques ou aux stages de formation organisés par l'académie. Des invitations en matinées sont proposées aux travailleurs sociaux des relais de l'association « Cultures du cœur » d'Indre-et-Loire. Parallèlement à la présentation commentée de l'exposition en cours, des échanges et des activités sont initiés pour les partenaires.

Actions de sensibilisation aux images et aux arts visuels

Ces actions (visites commentées, parcours et regards croisés, activités) sont proposées de manière complémentaire par le Jeu de Paume hors les murs et le CCC, en lien avec les thématiques annuelles des actions éducatives de la Ville de Tours et des projets académiques de l'Éducation nationale, pour accompagner les classes et les publics dans la découverte des expositions, des images et des œuvres.

SOMMAIRE

5. DÉCOUVRIR L'EXPOSITION

- 6. Présentation de l'exposition
- 9. Chronologie
- 10. Repères · Les principaux événements couverts par Gilles Caron
- 11. Bibliographie sélective

13. APPROFONDIR L'EXPOSITION

- 14. Introduction
- 15. Images et événements
- 21. Histoires du photojournalisme
- 29. Orientations bibliographiques

30. PISTES DE TRAVAIL

- 30. Événements et représentations
- 32. L'information en images, photographie et presse
- 34. Autour de Mai 1968
- 37. Planches-contacts et processus de travail
- 38. Démarches artistiques en marge du photojournalisme

AVERTISSEMENT

Certaines images de Gilles Caron, réalisées dans des contextes de guerre et de conflits, peuvent heurter la sensibilité des spectateurs, notamment des plus jeunes.

Couverture : *Manifestation lors du premier anniversaire de la répression soviétique du Printemps de Prague, Tchécoslovaquie, 21 août 1969*
Collection Succession Gilles Caron

Toutes les images : © Fondation Gilles Caron

© Jeu de Paume, Paris, 2014

8080



Manifestations, Paris,
mai 1968
Collection
Fondation
Gilles Caron

DÉCOUVRIR L'EXPOSITION

En quoi les images de Gilles Caron nous permettent aujourd'hui de mieux comprendre l'histoire du photojournalisme du XX^e siècle ?

Les archives de la Fondation Gilles Caron forment une sorte de conservatoire. On y trouve aussi bien les négatifs et les planches-contacts, les vintages et les vues couleur que les publications de presse et d'autres documents de compte et de commande. On peut donc reconstituer le métier du reporter sans se contenter d'une vision de la « réception » par la diffusion de la presse qui est le « produit final » du métier. Ces coulisses du photoreportage sont donc précieuses pour caractériser ce que j'appelle « l'informe de l'information », soit les images produites par le photographe mais qui ne sont pas encore filtrées par l'editing des rédactions de journaux qui, eux, constituent les « formes de l'information ». Sur le plan des images elles-mêmes, cette compréhension des enjeux du reportage se fait donc de l'intérieur : comment le photographe conduit son affaire, quels choix intuitifs ou réfléchis fait-il sur le terrain, comment concentre-t-il son regard sur certains événements... On peut ainsi suivre la méthode du reporter (ou son absence de méthode), accéder au *making of* de son reportage en s'intéressant à des vues qui peuvent être marginales par rapport au standard du reportage ; on suit l'intérêt de Caron pour les civils, la vie dans les villes qu'il traverse, sa manière de combler les temps d'attente avant de partir sur les point chauds et qui révèle sa sensibilité au monde.

Quel apport majeur constitue la couverture des grands conflits par Gilles Caron au milieu des années 1960 ?

Cette époque voit évoluer l'art de la guerre si l'on peut dire. En Algérie, au tournant des années 1960, Caron en tant que militaire découvre les horreurs de la guerre asymétrique, c'est-à-dire la guerre au sein des populations. Cette guerre dite moderne devient le grand schéma conflictuel du XX^e siècle et se poursuit aujourd'hui. Il ne s'agit plus de montrer deux armées régulières sur un champ de bataille mais de décrypter visuellement l'interaction des forces, de

donner à comprendre le chaos et la violence. Pour cela, Caron comprend tout de suite qu'il faut mettre la figure du civil au centre du reportage, ce civil qui, par sa souffrance, donne à comprendre les enjeux de la guerre moderne. L'invention de Caron est là, dans l'attention permanente aux « gens », ces images fonctionnent rapidement comme des miroirs pour qui les regarde : les civils ce sont nous, nos amis, nos parents : il a fait de la guerre moderne un événement que tout le monde peut s'approprier.

La contribution de Gilles Caron se situe-t-elle également dans sa relation à l'évolution du statut même du photoreporter ?

C'est là le profond intérêt de ce photographe cultivé et formé à l'esprit critique : la guerre moderne lui permet de réfléchir, au sens propre du terme, au rôle qu'il joue dans le système de l'information ; à la fois héroïque dans son action et méditatif dans sa représentation des civils, Caron s'interroge sur ce grand écart et sur la place qu'il doit prendre. Quel sens peut avoir un métier qui vous met dans la position de regarder les gens mourir sans pouvoir les aider concrètement ? L'épisode de la famine organisée au Biafra (1968), qui inaugure le genre si terrible des enfants mourant de faim, est déterminant pour lui. Alors que de jeunes « médecins sans frontières » sauvent en soignant, que fait le « témoin » journaliste ? Certes, il montre et dénonce, mais comme le rappelle Caron, le reporter doit avant tout raconter une histoire et entrer dans le format des journaux et du rédactionnel presse. La terrible image qu'il fait de son confrère Depardon en train de filmer un enfant mourant vaut comme manifeste : le témoin est-il légitime dans une telle situation ? Pour moi, Caron ouvre le dernier grand chapitre de l'histoire du photojournalisme, celui de sa crise morale, qui n'est pas terminé.

Entretien avec Michel Poivert, commissaire de l'exposition, in dossier de presse de l'exposition « Gilles Caron. Le conflit intérieur », Paris, Jeu de Paume, 2014.

PRÉSENTATION DE L'EXPOSITION

Au milieu des années 1960, Gilles Caron (1939-1970) entre à l'agence Gamma, qui réunit une génération de reporters soucieux d'indépendance. Le photographe se distingue rapidement par son courage et son talent. En cinq années, avant de disparaître lors d'un reportage au Cambodge, il produit plus de cinq cents reportages dont certains marquent l'histoire du photojournalisme. Figure mythique du photojournalisme français, Gilles Caron fait entrer son métier dans une ère nouvelle. Héritier de la tradition du reportage de guerre inaugurée par Robert Capa dans les années 1930, il annonce la figure de l'auteur des années 1970. Homme d'action tout autant qu'esprit littéraire, le conflit est pour lui un enjeu d'information tout autant qu'un questionnement personnel. Partant couvrir la guerre des Six Jours (1967), le Viêt Nam (1969) ou bien encore la guerre du Biafra (1968), Gilles Caron s'introduit au cœur des événements mais s'interroge sur le sens de son métier. À Paris, Londonderry ou Prague – entre 1968 et 1969 –, les reportages qu'il réalise pour l'agence Gamma portent la marque de cette réflexion, qui annonce la crise du photojournalisme.

Héroïsme

Féru d'équitation dans son adolescence puis de parachutisme, Gilles Caron est à 20 ans un sportif accompli. Vingt-huit mois de service militaire durant la guerre d'Algérie ont éprouvé son endurance. Lorsque quelques années plus tard le photoreporter intervient sur les lieux des conflits majeurs de l'époque, il sait de quoi il retourne. Sa connaissance du milieu militaire devient un atout pour accéder aux zones de combats.

Gilles Caron a acquis les réflexes du reportage de guerre classique : proximité et rapidité. Ses points de vue témoignent d'un engagement physique étonnant et livrent des reportages qui donnent au spectateur le sentiment de participer à l'action. Le photographe sait aussi varier les axes, user de la couleur, ouvrir ses plans pour contextualiser les actions et souligner la logique des événements.

Lors de la guerre des Six Jours, Gilles Caron se distingue en avançant parfois l'action même des troupes israéliennes. Son intuition comme son courage lui ouvrent les pages des grands magazines où ses scoops – comme l'entrée de Moshe Dayan à Jérusalem – sont largement diffusés. Les photographies prises lors de l'accès à la colline 875 dans la région de Dak To, sur le lieu des combats les plus terribles de la guerre du Viêt Nam, montrent des hommes tapis dans la nature, englués dans la boue, épuisés et souvent agonisants.

Gilles Caron n'est pas un adepte de la photo choc, mais il ne soustrait pas son regard à la violence qui se manifeste dans les combats.

Douleur des autres

Dans les rues des capitales européennes, dans le désert du Sinaï, dans la forêt sud-vietnamienne ou bien encore dans les villages du Biafra, comment le photographe peut-il donner une représentation de la souffrance ? Comment respecter la victime tout en exposant sa douleur ? Gilles Caron, comme tous ses confrères, est mis au défi de remplir une mission que n'assigne aucun autre métier au monde : observer sans agir. La fonction d'informer évolue vers la volonté de témoigner et met en jeu l'éthique du photojournalisme.

La justification de photographies comme celles prises par Gilles Caron se trouve dans le rôle d'alerte qu'elles jouent pour l'opinion publique. L'image est accusatrice mais elle doit aussi, pour toucher la sensibilité des lecteurs, dépasser le seul choc afin de susciter la compassion. Celle-ci n'est pas la pitié, et Gilles Caron cherche toujours à hisser la victime au rang d'une figure universelle.

Conscience malheureuse

Lors de son deuxième reportage au Biafra, en juillet 1968, Gilles Caron est confronté à une population décimée par la famine. Au milieu des médecins et des religieux qui tentent de sauver des vies, les journalistes apparaissent impuissants. Témoigner justifie-t-il cette position d'observateur, qui confine au voyeurisme ? Véritable image manifeste, le portrait de Raymond Depardon, confrère de Gilles Caron, en train de filmer l'agonie d'un enfant, incarne la conscience malheureuse du photographe.

L'image du charognard apparaît au cœur des planches-contacts. Partout présents au milieu des victimes, les terribles oiseaux deviennent la métaphore du photographe lui-même. Avec cette image qui est une manière d'autoportrait, Gilles Caron exprime un sentiment déjà ressenti durant la guerre d'Algérie où, face aux atrocités, il ressentait les limites du statut d'observateur : « N'être que témoin, c'est encore une fuite. »

Le regard intérieur

Toutes les photographies de Gilles Caron sont des images de « gens », comme il le disait lui-même. Cette passion pour l'humain ne s'exprime nulle part mieux que dans les portraits des soldats et des combattants qu'il a rencontrés. Il s'agit alors moins d'action que d'une volonté de saisir des êtres dont le destin est déterminé par l'Histoire qui les happe. Figures absorbées dans leurs lectures, leurs pensées et leurs souvenirs, les combattants ont déposé les armes. Certains sont prisonniers, d'autres épuisés et inquiets. Ces visages sont autant de Mélancolies contemporaines.

Ce contrechamp de l'action rythme tous les reportages de Gilles Caron. Sa propre expérience de militaire en Algérie l'a plongé durant de longs mois dans cette attitude méditative au cœur même de l'action. L'importance qu'il accorde quelques années plus tard à ces visages résonne comme autant d'autoportraits.



Mouvements de révolte

Les gestes de la révolte passionnent Gilles Caron. Révolte en Irlande du Nord, révolte des Praguais lors du premier anniversaire de l'entrée des chars soviétiques en Tchécoslovaquie, révolte encore des étudiants parisiens dans une France en pleine implosion culturelle et sociale.

Ces images d'insurrection se condensent en une sorte d'icône. La figure du lanceur s'impose au fur et à mesure des reportages : David contre Goliath, civil contre militaire, jeunesse contre autorité, tout dans le lanceur témoigne de la nature de la guérilla urbaine. Véritable répertoire de mouvements, les photographies constituent une grammaire visuelle du combat. Seule la vitesse de l'instantané pouvait rendre compte de ce qui se donne comme une chorégraphie de la révolte, dont l'héritage court jusqu'à nos jours.

Nouvelle Vague

À peine plus jeune que les cinéastes de la Nouvelle Vague, Gilles Caron est un cinéophile averti. Non seulement il suit l'actualité du cinéma, mais son métier de reporter le guide sur les tournages de François Truffaut ou Jean-Luc Godard. Il partage une même sensibilité pour une jeunesse dans laquelle il observe un profond renouvellement des mœurs. La photographie de reportage ne partage-t-elle pas un même souci esthétique que ce cinéma qui se veut alors proche du réel ? Raoul Coutard, le plus célèbre des chefs-opérateurs de la Nouvelle Vague, n'était-il pas, à l'origine, un reporter de guerre ? Gilles Caron aime associer l'enregistrement du réel et la mise en scène, de façon à construire le portrait de l'époque.

Dans les facultés en grève ou sur le terrain des contestations les plus violentes, le photographe est séduit par les regards et les amorces de scénario qu'il parvient à saisir. Des plateaux de cinéma à la rue, les canons de la beauté se construisent dans un dialogue constant.

Le reportage mis en abyme

À partir des reportages effectués lors de la guerre du Biafra en 1968, un curieux phénomène se développe dans la production de Gilles Caron : le reportage dans le reportage. Le photographe documente l'activité des journalistes eux-mêmes, comme si l'objectif se déplaçait pour enregistrer le making of de l'information. Lors du conflit au Tchad en 1970, une expédition de journalistes est organisée par Robert Pledge. Gilles Caron y retrouve Raymond Depardon et Michel Honorin, et documente leur long périple dans le désert du Tibesti puis l'incident qui les oblige à se réfugier du côté des rebelles. Contraints de se rendre pour sauver leur vie, les journalistes sont fait prisonniers par l'armée tchadienne. L'affaire fait grand bruit et inaugure un type d'information : les journalistes prisonniers font l'événement. Les grands magazines racontent leur mésaventure et leur libération. Alors qu'il comptait arrêter son activité de photoreporter après cet épisode douloureux, Gilles Caron disparaît quelques mois plus tard au Cambodge.

Michel Poivert
Commissaire de l'exposition



Guerre du Biafra, Gilles Caron,
autoportrait, juillet 1968
Collection Succession
Gilles Caron

Les archives de la Fondation Gilles Caron

« Le sens premier de la Fondation est de donner à Gilles Caron la place qui lui revient dans l'histoire du journalisme, de l'art et de la photographie. La Fondation s'engage à dynamiser au mieux l'archivage, la divulgation et la valorisation de son œuvre. Un travail scientifique doit permettre à la Fondation d'organiser, à travers son conseil consultatif, l'ouverture des archives Gilles Caron à l'ensemble de la communauté des chercheurs, des universitaires et du public. Cette recherche, engagée par Michel Poivert, a pour but de faire connaître l'œuvre de Gilles Caron par le biais d'expositions, d'éditions et de toutes formes de supports acceptés par la direction et ses conseillers.

L'indivision a donné à la Fondation Gilles Caron, et ce de manière définitive, l'ensemble de ses négatifs presse. »

Texte extrait du site web de la Fondation Gilles Caron

3 472 films négatifs noir et blanc référencés

Environ 103 000 vues

APIS, 1965-1966

1 096 films Tri X, soit environ 29 000 vues

1 000 planches-contacts vintages APIS

Gamma, 1967-1970

2 376 films Tri X noir et blanc

1966 : 49 films

1967 : 741 films

1968 : 631 films

1969 : 873 films

1970 : 82 films

390 planches-contacts vintages Gamma

Ektachromes référencés

Environ 2 900 ektachromes 24 x 36

Parutions référencées

Magazines et éditions : environ 2 500 documents numérisés en 300 dpi

Site web : www.fondationgillescaron.org

Facebook : Fondation Gilles Caron



Manifestations,
Londonderry,
Irlande du Nord,
août 1969
Collection Musée
de l'Élysée

1939 · Naissance à Neuilly-sur-Seine (Hauts-de-Seine), de père français et de mère écossaise.

1954 · Élève à l'École anglaise de Port-Marly (Seine-et-Oise).

1955 · Passionné d'équitation, se destine à une carrière de jockey.

1957 · Entre au lycée Janson-de-Sailly, à Paris. Mort de son père.

1958 · Études de journalisme à l'École des hautes études internationales à Paris.

1959-1962 · Brevet de parachutisme civil. Service militaire de 28 mois dont 22 en Algérie, pendant la guerre, dans un régiment de parachutistes. Refuse de combattre après le putsch des généraux et fait deux mois de prison.

1962 · Se marie avec Marianne (ils se connaissent depuis qu'ils ont 13 ans).

1963 · Envisage d'ouvrir une galerie de peinture. Naissance de Marjolaine, sa fille aînée.

1964 · Premier stage de photographie de mode et de publicité chez Patrice Molinard.

1965 · Entre chez APIS, Agence parisienne d'information sociale.

1966 · Rejoint l'agence de charme Photographique Service, dirigée par Giancarlo Botti.

1967 · Se joint à l'équipe de la jeune agence Gamma, qui compte parmi ses membres Raymond Depardon,

Hubert Henrotte, Jean Monteux et Hugues Vassal. Couvre en juin la guerre des Six Jours au Proche-Orient. Se rend au Vietnam du Sud en novembre et décembre. Naissance de Clémentine, sa fille cadette.

1968 · Se rend par trois fois au Biafra, province sécessionniste du Nigeria déchirée par les combats et la famine. Réalise quelques-unes des images les plus connues de Mai 68, à Paris.

1969 · Suit en août les premières heures de la guerre civile en Irlande du Nord. Ce même mois, effectue un reportage sur les manifestations antisoviétiques commémorant la fin du Printemps de Prague.

1970 · Expédition au nord du Tchad pour couvrir la rébellion toubou au Tibesti. Après une embuscade, est fait prisonnier par les forces gouvernementales avec d'autres confrères journalistes. Parti au Cambodge, après la destitution du prince Norodom Sihanouk, Gilles Caron disparaît le 4 avril sur la Route n° 1 qui relie Phnom Penh à Saïgon, dans une zone contrôlée par les Khmers rouges.

1978 · « Gilles Caron reportages », exposition organisée par Jean-Claude Lemagny à la Bibliothèque nationale, Paris.

1990 · « Hommage à Gilles Caron », rétrospective organisée par Charles-Henri Favrod au Musée de l'Élysée, Lausanne, Suisse.

2007 · Création de la Fondation Gilles Caron, par sa femme Marianne.

Principaux événements couverts par Gilles Caron

Guerre du Viêtnam (1964-1975)

Ce conflit voit l'armée régulière du Viêtnam du Nord et le Viet-công – ou Front de libération du Viêtnam du Sud – affronter l'armée régulière du Viêtnam du Sud et ses alliés, dont les États-Unis. En dépit de bombardements massifs par leur aviation et de l'utilisation d'armes chimiques, les Américains subirent un des plus importants revers de leur histoire militaire. Près de 60 000 soldats seront tués et 150 000 seront blessés. Les Américains devront se retirer sous la pression de leur opinion publique, de plus en plus hostile à la guerre. Du côté vietnamien, les pertes se chiffraient à environ quatre millions de civils et un million de militaires. La guerre du Viêtnam est l'un des principaux conflits de la décolonisation et de la guerre froide (1945-1989) qui opposa les États-Unis à l'Union soviétique.

Guerre des Six Jours (5-10 juin 1967)

Il s'agit d'une guerre préventive déclenchée par Israël contre ses voisins, l'Égypte, la Syrie et la Jordanie. L'offensive de l'armée israélienne est souvent – et à juste titre – présentée comme un modèle de guerre éclair. En moins d'une semaine, l'État hébreu tripla sa superficie. L'Égypte perdit la bande de Gaza et la péninsule du Sinaï, la Syrie le plateau du Golan et la Jordanie la Cisjordanie et Jérusalem-est. Le président de l'Égypte et leader du panarabisme, Gamal Abdel Nasser, ne survécut pas à cette défaite.

Guerre du Biafra (1967-1970)

Cette guerre civile déchira le Nigeria après que le Biafra, une province orientale, eut fait sécession. Divers mobiles avaient poussé dans cette voie les Ibos, qui habitaient cette province, notamment le fait qu'ils formaient une minorité chrétienne dans un pays à majorité musulmane, ainsi que le fait que le Biafra recelait d'importantes ressources pétrolières. Le blocus mis en place par le Nigeria provoqua une terrible famine et la mort d'un à deux millions de personnes. La guerre du Biafra fut largement médiatisée sur la scène internationale.

Conflits au Tchad (1968-2010)

L'histoire du Tchad n'a été qu'une suite de conflits armés depuis l'accession du pays à l'indépendance en 1960. À l'époque où Gilles Caron s'y rend, à la fin des années 1960, le pouvoir central de N'Djamena doit faire face à une rébellion musulmane dans le nord, réprimée avec le soutien de l'armée française.

Printemps de Prague (5 janvier-21 août 1968)

Durant quelques mois, les communistes tchèques, sur l'initiative d'Alexander Dubček, leur premier secrétaire, tentèrent de réformer le « socialisme réel » d'inspiration soviétique et d'inventer un socialisme à visage humain. Leur tentative de libéraliser le système souleva d'immenses espoirs avant d'être anéantie par l'invasion des troupes du Pacte de Varsovie et par l'occupation soviétique. La normalisation qui s'ensuivit instaura un régime de répression particulièrement pesant. Il faudra attendre Mikhaïl Gorbatchev, près de vingt ans plus tard, pour qu'un mouvement comparable surgisse à nouveau à l'est du rideau de fer.

Mai 68 (mai-juin 1968)

Mai 68 est sans doute la manifestation la plus connue du mouvement de contestation qui secoua le monde occidental. Mené à l'origine par des étudiants désireux d'en découdre avec une société française qu'ils jugeaient trop traditionnelle, le mouvement gagna de larges secteurs de la population, dont la classe ouvrière. Son impact au niveau culturel et social fut considérable. Mai 68 est souvent rapproché d'autres événements qui ébranlèrent l'ordre mondial à la fin des années 1960, comme le Printemps de Prague, dirigé contre la domination soviétique, et l'offensive du Têt qui surprit l'armée américaine au Viêtnam du Sud.

Conflit en Irlande du Nord (1969-1998)

Divers mouvements visant à défendre les droits de la minorité catholique d'Irlande du Nord, l'une des quatre nations composant le Royaume-Uni, se manifestèrent au début des années 1960. À la fin de la décennie, les événements prirent une tournure clairement militaire. Une guerre civile éclata, mettant aux prises l'IRA (Irish Republican Army) et des groupes paramilitaires protestants. L'armée anglaise fut impliquée dans des opérations de maintien de l'ordre, dirigées la plupart du temps contre l'IRA et les catholiques. Ce n'est que vers la fin des années 1990, avec le concours de personnalités comme Tony Blair, Bill Clinton et Gerry Adams que le conflit trouva une solution pacifique.

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE



Guerre du Biafra,
juillet 1968
Collection
Succession Gilles
Caron

Écrits de l'artiste

- CARON, Gilles, *J'ai voulu voir. Lettres d'Algérie*, Paris, Calmann-Lévy, 2012.
- CARON, Gilles, *Mort du Biafra*, présentation de Floris de Bonneville, Paris, Solar, 1968.

Monographies et catalogues d'exposition

- CARON-MONTELY, Marianne (dir.), *Gilles Caron Scrapbook*, Genève, Fondation Gilles Caron / Montreuil-sous-Bois, Liénart éditions, 2012.
- DEPARDON, Raymond, *Gilles Caron-Reporter 1967-1970*, Paris, Le Chêne, 1977.
- GUIBERT, Hervé, *La Photo inéluctablement. Gilles Caron reporter, témoin météore de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1978.
- POIVERT, Michel, *Gilles Caron. Le Conflit intérieur*, Arles, Photosynthèses / Lausanne, Musée de l'Élysée, 2013.
- *Gilles Caron*, Paris, Nathan, coll. « Photopoche », n° 73, 2006 (rééd.).
- *Gilles Caron pour la liberté de la presse. Reporteurs sans frontières*, Paris, RSF, 2006.
- *Gilles Caron. Plutôt la vie*, Ivry-sur-Seine, Manufacture des Œillets / Arles, Actes Sud, 1998.
- *Sous les pavés la plage, mai 68 vue par Gilles Caron*, Paris, La Sirène, 1993.

Articles

- MOREL, Gaëlle, « Gilles Caron, auteur photographe dans les années 1940 », *Revue de l'art*, n° 175, « Photographies », mars 2012.

Film

- Séverine Lathuilière, *Gilles Caron, le conflit intérieur*, Naïa Productions, Fondation Gilles Caron, Musée de l'Élysée, 2013, 40 min.

Ressources en ligne

- Site de la Fondation Gilles Caron : <http://www.fondationgillescaron.org>
Voir notamment les rubriques « Actualités », « Parutions presse » (qui inclut un PDF en ligne des principaux articles) et « Éditions ».
- « Gilles Caron, photographe », actes du colloque sous la direction de Michel Poivert, organisé par la Fondation Gilles Caron et l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne à l'Institut national d'histoire de l'art, 3 juillet 2009, enregistrements vidéos des communications en ligne : <http://www.archivesaudiovisuelles.fr/1877/home.asp>
- « Dossier pédagogique » de l'exposition « Gilles Caron. Le conflit intérieur », conçu par le Musée de l'Élysée à Lausanne (PDF en ligne).



*Manifestations antisoviétiques,
Prague, Tchécoslovaquie,
août 1969
Collection Fondation
Gilles Caron*

APPROFONDIR L'EXPOSITION

En regard de l'exposition « Gilles Caron. Le conflit intérieur », ce dossier aborde deux thématiques : « Images et événements » et « Histoires du photojournalisme ».

Afin de documenter ces champs de réflexion et de questionnement sont rassemblés ici des extraits de textes d'historiens et de théoriciens, que les visiteurs et les lecteurs pourront mettre en perspective. Les orientations bibliographiques permettent de compléter et de prolonger ces axes thématiques.

Sont enfin proposées des pistes de travail et des ressources pédagogiques autour de notions et de propositions, élaborées avec les professeurs-relais des académies de Créteil et de Paris au Jeu de Paume, et destinées plus spécifiquement aux enseignants et aux équipes éducatives.

INTRODUCTION

« Le travail d'archive réalisé par la Fondation Gilles Caron, le rassemblement des négatifs, des planches-contacts, des tirages d'époque, des pellicules couleur et de bien d'autres documents encore, constitue un laboratoire qui non seulement permet d'entrevoir l'œuvre du reporter sous un jour plus complet mais contient aussi les éléments d'une histoire du photojournalisme qui demande à être écrite. Les historiens de la culture et des médias ont entamé un travail important dans le domaine. Il n'est plus aujourd'hui d'expositions ou de livres sur le photojournalisme sans que les magazines et les revues d'époque ne soient présentés pour montrer les formes de l'information. Des travaux en cours présentent Gilles Caron sous cet angle culturaliste afin de mieux connaître la diffusion de ses images et les choix opérés par les commerciaux des agences et les rédacteurs des magazines et des journaux. La part de sa production qui n'a pas connu de publicité à l'époque reste toutefois écartée. Cette partie immergée de l'iceberg permet de voir au-delà des formes de l'information. Les archives sont indispensables et révèlent une sensibilité qui n'était pas nécessairement valorisée par les canons de l'editing professionnel d'alors. Ainsi, la lecture de celles de Gilles Caron permet de s'intéresser aussi à *l'informe de l'information*. C'est une œuvre, rien de moins, que l'on y découvre. Caron a également pris des vues qui n'avaient aucune chance d'être publiées. C'est dans cet informel, dans ces marginalia que des clés sont données et permettent de revisiter toute une œuvre de reporter. Non pour en changer radicalement la perception jusqu'alors admise, mais pour l'enrichir et pour découvrir une esthétique qui traverse les événements, une recherche intuitive conduite tout au long de ces cinq années et qui contient une position critique, à tout le moins un doute persistant sur le sens de son métier. Là encore, ce que nous qualifions de "conflit intérieur" – soit ce combat entre bonne et mauvaise conscience face à la position de témoin – est vécu par de nombreux reporters de guerre, mais, dans le cas de Caron, il devient, à un moment donné, l'objet même de son propos photographique et l'explication de son rapport au monde. [...]

Sous cet angle, Caron a l'intuition d'une perte de la valeur d'usage du photojournalisme. À quoi peuvent servir toutes ces images de violence ? C'est parce que cette faillite est engagée que la possibilité s'ouvre d'une poésie, c'est-à-dire d'une construction d'images et de récits qui ne sont plus déterminés par la fonction mais par la liberté de l'invention. C'est parce que le photojournalisme est entré dans une crise morale que la construction d'une œuvre devient possible. Œuvrer à l'intérieur de l'activité photojournalistique, en usant d'une pratique sans en viser les finalités mais en conservant les exigences et les spécificités, voilà bien ce en quoi Caron fait figure de pionnier dans les années 1960. Il ne croit plus aux valeurs héritées de la presse d'avant-guerre façonnant la figure du reporter héroïque, il est un être politique, littéraire, un esthète dont les rêves d'enfance l'ont conduit vers un métier qui vacille sur ses bases avec l'arrivée du média



Bataille de Dak To, Vietnam, soldat américain, novembre-décembre 1967
Collection Succession Gilles Caron

télévisuel, se risque dans la surenchère de la violence et finalement entame la longue histoire de sa survie. Voilà pourquoi les images de Caron se rapprochent aujourd'hui de nous. Elles sont des images de presse et autre chose. On y voit des situations réelles et souvent fugitives représentées selon certains codes exigés par la profession, mais cette standardisation est exorcisée. Chez Caron, c'est comme si l'on avait toujours en même temps la recette et une implication personnelle pour en dépasser le résultat. Pour la première fois peut-être, un photoreporter conçoit les contraintes du métier non pas seulement comme une réponse aux besoins de la corporation mais comme le traitement de genres : guerre, mode, politique, etc. Cette conscience que les canons rédactionnels se sont transformés en registres iconographiques – que l'on est passé d'un usage des images à une culture visuelle – est exprimée de façon exemplaire chez Caron par sa recherche de figures emblématiques de la douleur ou de la révolte, des images de mère à l'enfant, de soldat défait ou de lanceur de projectile qui sont avant tout des allégories : une manière de faire coïncider le présent et l'universel. Caron n'est ni le premier ni le seul de sa génération à avoir "réussi" des allégories par l'actualité, mais il est bien celui qui en a le mieux compris le mécanisme et a su les reproduire, les modeler jusqu'à les transformer en signes contemporains capables d'énoncer une idée. L'actualité est sa matière première, et le monde son atelier. »

Michel Poivert, *Gilles Caron. Le Conflit intérieur*, Arles, Photosynthèses / Lausanne, Musée de l'Elysée, 2013, p. 15-26.

IMAGES ET ÉVÉNEMENTS

■ « Revenir à l'événement aujourd'hui, alors même qu'il semble plus présent que jamais dans notre relation au monde, consiste à établir un léger recul de point de vue pour considérer ce que nous avons appris de cet objet central de notre culture. L'événement passionne. Aussi bien les sociologues réfléchissant sur l'émotion collective, les spécialistes des médias que les historiens s'interrogeant sur leur objet d'étude ou bien encore les philosophes qui perçoivent là une notion essentielle du rapport de l'être au monde. Mais quelles que soient les approches, l'événement résiste à la pensée et encourage de fait les efforts à en définir le statut. C'est peut-être la raison pour laquelle l'événement suscite des approches théoriques, la pensée abstraite étant au final, et non sans paradoxe, utile à révéler le caractère concret de l'événement. [...]

Représentation et événement. Deux mots, deux notions, un couple en apparence indissociable. Comment, en effet, imaginer l'un sans l'autre ? Quel fait pourrait aujourd'hui connaître un impact tel qu'il se signale comme événement sans avoir partie liée avec le visible ? Sauf à acquiescer à la thèse de l'irreprésentable, l'événement à l'époque contemporaine est un treillis de représentations et de faits, un composite de discours et d'expériences. Toute la difficulté consiste dès lors à comprendre ce composite qui est le cœur de notre relation à l'histoire, car aucune symétrie ne gouverne la relation de l'image à l'événement. L'événement n'est jamais le "contenu" de l'image, celle-ci n'est pas plus son "contenant", leur relation est dialectique, soit contradictoire et réciproque. [...]

L'événement est ce qui fait bouger la représentation jusqu'alors stable d'une situation. Il modifie notre perception des choses, les historiens comme les philosophes s'accordent pour lui attribuer cette capacité à briser l'intelligibilité du monde et à imposer une recomposition à partir des éléments nouveaux de la perturbation. À ce titre, l'événement est affaire de représentation, quelle que soit l'échelle de son impact il peut être compris comme un mode de transformation de la rationalisation du monde. Qui décide alors de la valeur d'un fait, d'une expérience qui le hausse au niveau d'un événement ? Car il n'existe pas d'événement en soi. Qui ou comment se décrète le quotient d'événementialité d'un fait vécu ? La complexité des situations historiques – révolutions, guerres, etc. – dissémine les responsabilités jusqu'à ce que toute tentative d'expliquer comment s'affirme la nature de l'événement sous la masse des faits s'avère être vaine. Sauf une seule, qui explique que la Révolution est à un moment pensée comme Révolution, le conflit comme Guerre, le drame comme Tragédie, la surprise comme Exploit, une seule permet de fournir aux faits l'armature de l'événement : la conscience du temps que possèdent les acteurs de l'histoire et l'intérêt que nous leur portons rétroactivement. [...]

Si l'on recoupe ces considérations avec la conception de l'histoire dont nous sommes les héritiers – la "Nouvelle histoire" donc – que comprenons-nous ? L'événement, on le sait, a fait "retour" dans la conscience des historiens



Guerre du Biafra,
soldat biafrais,
1968
Collection Musée
de l'Élysée

avec la production massive de l'information médiatique. Roland Barthes puis Pierre Nora l'ont compris, et ce dernier y voyait un nouvel exorcisme à pratiquer : après le temps d'une histoire positiviste des hauts-faits désormais caduque, il fallait, au début des années 1970, que l'historien se confronte au démon du spectaculaire et de la fabrique incessante des faits médiatiques dont nul filtre historien ne nous préservait. Comprendre l'événement pour l'historien au temps des médias de masse, c'est aussi et surtout tenter de mesurer le problème d'un nouveau rapport au temps : car si tout peut faire événement par la perversion de l'information, c'est précisément parce que le caractère d'immédiateté de la représentation consume l'épisode interprétatif de l'historien. L'événement est à la fois immédiat et indirect : autre paradoxe qui noue l'arbitraire et le réfléchi dans le corps événementiel. Il ne restait à l'historien qu'une solution : se faire historien du présent, gagner sur le terrain du temps, réinterroger donc l'événement comme conscience du temps. »

Michel Poivert, « L'événement comme expérience », in *L'Événement, les images comme acteurs de l'histoire*, Paris, Jeu de Paume, 2007, p. 13-17.

■ « Aucune époque, cependant, ne s'est vu comme la nôtre, vivre son présent comme chargé d'un sens déjà "historique". Et cela seul suffirait à la douer d'une identité, à affranchir l'histoire contemporaine de son infirmité. Les guerres totales et les bouleversements révolutionnaires, la rapidité des communications et la pénétration des économies modernes dans les sociétés traditionnelles, bref tout ce qu'on a coutume d'entendre par la "mondialisation" a assuré une mobilisation générale des masses qui, à l'arrière du front des événements, représentaient autrefois les civils de l'histoire ; tandis que les mouvements de la colonisation, puis de la décolonisation, intégraient à l'historicité de type occidental des sociétés entières qui, hier encore, dormaient dans le sommeil des peuples "sans histoire" ou le silence de l'oppression coloniale.

Cette vaste démocratisation de l'histoire, qui donne au présent sa spécificité, possède sa logique et ses lois : l'une d'elles – la seule qu'on voudrait ici isoler – est que l'actualité, cette circulation généralisée de la perception historique, culmine en un phénomène nouveau : l'événement. Son apparition paraît dater du dernier tiers du XIX^e siècle, soit entre la guerre de 1870 et l'incident de Fachoda ; en France, entre la Commune et l'affaire Dreyfus. [...]

I. La production de l'événement

C'est au *mass media* que commençait à revenir le monopole de l'histoire. Il leur appartient désormais. Dans nos sociétés contemporaines, c'est par eux et par eux seuls que l'événement nous frappe, et ne peut pas nous éviter. Mais il ne suffit pas de dire qu'ils collent au réel au point d'en faire partie intégrante et nous en resituent la présence immédiate, qu'ils en épousent les contours et les péripéties, qu'ils en composent l'inséparable cortège. Presse, radio, images, n'agissent pas seulement comme des moyens dont les événements seraient relativement indépendants, mais comme la condition même de leur existence. La publicité façonne leur propre production. Des événements capitaux peuvent avoir lieu sans qu'on en parle. C'est le fait de les apprendre rétrospectivement, comme la perte du pouvoir par Mao Tsé-toung après le grand bond en avant, qui constitue l'événement. Le fait qu'ils aient eu lieu ne les rend qu'historiques. Pour qu'il y ait événement, il faut qu'il soit connu.

C'est pourquoi les affinités entre tel type d'événement et tel moyen de communication sont si intenses qu'ils nous paraissent inséparables. Comment ne pas mettre la diffusion d'une presse à gros tirage, par exemple, la constitution d'une classe moyenne de lecteurs par l'instruction primaire obligatoire et l'urbanisation de la fin du XIX^e avec les scandales des débuts de la III^e République, l'affaire de Panama, l'importance accordée à la vie politique et parlementaire, la querelle de la laïcité, la rivalité des nations européennes, bref avec le style même que revêtit la vie publique ? [...]

III. Le paradoxe de l'événement

[...] C'est notre présent tout entier qui cherche sa propre conscience de lui-même à travers le statut nouveau que l'événement a acquis dans les sociétés industrielles. La problématique de l'événement – qui reste à faire – est étroitement liée à la spécificité d'une histoire "contemporaine". Dans une société dite de consommation, peut-être le traitement auquel nous soumettons l'événement est-il une manière comme une autre de réduire le temps lui-même en un objet de consommation et d'investir en lui les mêmes affects. S'il est vrai que l'histoire ne commence que quand l'historien pose au passé, en fonction de son propre présent, des questions dont les contemporains ne pouvaient même avoir la moindre idée, qui nous dira – dès aujourd'hui – quelle inquiétude se cache derrière ce besoin d'événements, quel nervosisme implique cette tyrannie, quel événement majeur de notre civilisation exprime la mise en place de ce vaste système de l'événement qui constitue l'actualité ?

C'est par l'incapacité à maîtriser l'événement contemporain, dont on ne connaît pas les "conséquences", qu'au temps où les positivistes en enregistrant inconsciemment l'avènement

pour fonder une science de l'histoire, ils frappaient le présent d'une infirmité de principe. Aujourd'hui où l'historiographie toute entière a conquis sa modernité sur l'effacement de l'événement, la négation de son importance et sa dissolution, l'événement nous revient – un autre événement –, et, avec lui, peut-être, la possibilité même d'une histoire proprement contemporaine. »

Pierre Nora, « Le retour de l'événement », in *Faire l'histoire. I. Nouveaux problèmes*, sous la direction de Jacques Le Goff et de Pierre Nora, Paris, Gallimard, 1986 (rééd.), p. 285-307.

■ « En un mot, on reconnut dès le début que la photographie est exceptionnellement armée pour satisfaire la tendance réaliste à un degré que les arts voisins ne peuvent atteindre. Cela conduisit les réalistes naïfs du XIX^e siècle à définir la photographie comme une reproduction technique. Ils s'accordaient à dire qu'elle enregistre la nature avec une fidélité "égale à la nature elle-même" ; et ils s'extasiaient devant des tirages qui, pour paraphraser les termes de Ranke, leur paraissaient montrer comment les choses sont réellement ("wie es eigentlich ist"). Delacroix comparait la daguerréotypie à un "dictionnaire" de la nature. La photographie n'est ce qu'elle doit être, prétendaient ces réalistes imbus d'esprit scientifique, que lorsqu'elle réalise la restitution impersonnelle des phénomènes extérieurs. Proust adopta cette façon de voir dans son roman, peut-être parce que cela lui permettait d'opposer de façon plus marquée ses souvenirs involontaires, totalement subjectifs, aux souvenirs extérieurs et objectifs déposés dans les reproductions photographiques. C'est pourquoi il considère le détachement affectif comme la principale qualité du photographe. Pour lui, le photographe idéal est un miroir qui ne pratique aucune détermination, c'est la contrepartie de la lentille photographique.

Lorsqu'ils réfléchissent sur leur métier, les historiens mentionnent parfois la photographie et prétendent ensuite qu'on aurait tort de confondre l'historien avec un caméraman. Ainsi, Droysen déclarait que le récit historique n'a pas pour objet de "photographier" les événements passés mais de communiquer les idées que nous nous sommes formées de tel ou tel point de vue. Et des historiens modernes renchérissent : "La fonction de l'historien, dit Namier, est apparentée à celle du peintre, non à celle de la caméra photographique : découvrir et faire connaître, sélectionner et faire ressortir ce qui appartient à la nature de la chose, et non pas reproduire indistinctement tout ce que l'œil rencontre". Marc Bloch évoque également ce qu'il y a de vain à offrir une "simple photographie" de la réalité humaine. De telles mentions du médium photographique seraient totalement opportunes, si elles ne servaient aux historiens pour attirer l'attention sur la possibilité qu'après-tout l'histoire et la photographie aient quelque chose en commun. D'un autre côté, ils n'évoquent cette possibilité que pour la récuser catégoriquement. Pourquoi rejettent-ils une comparaison qu'ils ont eux-mêmes voulu suggérer ? Tous veulent discréditer la notion positiviste de l'historien comme pur instrument d'enregistrement, consignait en toute passivité (et sans la moindre passion) une masse de données et de faits épars. [...]

Le réalisme naïf a disparu depuis longtemps ; et plus personne aujourd'hui n'aurait l'idée de considérer la caméra comme un miroir. En fait, il n'y a pas de miroir du



Guerre du Biafra, villageois
ramenant un proche
défunt, juillet 1968
Collection Fondation
Gilles Caron

tout. Même le photographe idéal de Proust est obligé de transférer des phénomènes tridimensionnels sur une surface plane et de briser leurs liens avec le milieu environnant. [...] Il en résulte que les photographies, tout en étant fidèles, peuvent aller de la restitution neutre de la réalité physique jusqu'aux représentations les plus subjectives. [...] Il existe par conséquent une analogie fondamentale entre historiographie et le médium photographique : comme le photographe, l'historien répugne à faire passer son devoir d'enregistrement après ses conceptions préétablies et à consommer entièrement le matériau brut auquel il essaie de donner forme. Mais il y a plus. Une autre analogie de base porte sur le sujet qui est propre aux deux entreprises. Dans la mesure où l'appareil photographique et la caméra reconnaissent le "principe esthétique de base", ils visent habituellement un univers qui n'est certainement pas la nature abstraite de la science. Ce n'est pas non plus un monde faisant signe vers quelque cosmos bien ordonné, car "il n'y a aucun Cosmos sur l'écran, mais une terre, des arbres, le ciel, les rues, des trains..." La "caméra-réalité" – cette sorte de réalité vers laquelle le photographe, ou le caméraman dirige ses objectifs – présente plutôt tous les caractères du *Lebenswelt*. Elle comporte des objets inanimés, des visages, des foules, des gens qui s'entrecroisent et souffrent et qui espèrent; son sujet de prédilection, c'est la vie dans sa plénitude, la vie telle que nous la vivons communément. On ne s'étonnera pas de ce que la caméra-réalité soit comparable à la réalité historique sur le plan de sa structure, de sa constitution générale. Exactement comme la réalité historique, elle est en partie modelée, en partie amorphe – c'est, dans les deux cas, la conséquence de cet état intermédiaire de semi-cuisson qui est celui de notre univers quotidien. Et elle montre des traits qui sont à l'avenant des caractéristiques de l'univers de l'historien. Tout d'abord, les photographes insistent volontiers sur la nature contingente de leur matériau. Les événements nés du hasard

sont la pâture même des instantanés; les photographes authentiques paraissent recueillir leurs sujets *en route*. De la même façon, les réalisateurs ont un penchant pour les impressions fugitives et les rencontres improbables. Que cette sensibilité à ce qui est accidentel plutôt qu'à ce qui est prévisible soit également mise à profit par les historiens, cela fut reconnu dès les débuts de la photographie. Dans le Brockhaus Lexikon de 1840, on apprécie dans les récits contemporains de Friedrich von Raumer leur ressemblance avec les daguerréotypes, dans la mesure où ils capturent les "ombres flottantes du présent" prises au vol. Comme les configurations aléatoires livrent des fragments, la photographie tend en outre à suggérer l'infini. Un vrai photographe bannit toute notion de complétude. Son cadre marque une limite provisoire; son contenu vise au-delà du cadre, se référant à une multitude de phénomènes de la vie réelle qu'il est impossible d'envelopper dans leur intégralité. Qu'en est-il des films? Tout se passe comme s'ils étaient animés du désir chimérique de présenter le continuum de l'existence physique avec toutes ses correspondances psychologiques et mentales. [...] Certes, le photographe prête à ses images forme et signification dans la mesure où il fait des choix délibérés. Mais aussi sélectifs qu'ils soient, ses tirages doivent néanmoins enregistrer la nature à l'état brut. Comme les objets naturels eux-mêmes, ils seront entourés d'un halo de significations multiples et indistinctes. Il en va évidemment de même pour les films. »
Siegfried Kracauer, *L'Histoire des avant-dernières choses*, (1969), Paris, Stock, 2006, p. 109-119.

■ « Ayant reçu du ministère de la Guerre la consigne de ne pas photographier les morts, les estropiés et les malades, et ne pouvant, du fait d'un matériel encombrant, s'attacher à d'autres thèmes, Fenton entreprit de rendre compte de la guerre comme d'une excursion à laquelle seul participerait un groupe d'hommes très dignes. Dans la mesure où

chaque image nécessitait une préparation chimique spéciale en chambre noire pour un temps d'exposition de quinze secondes, Fenton ne pouvait photographier des officiers britanniques en train de converser dehors ou de simples soldats fourbissant leurs canons qu'après leur avoir demandé de se regrouper, debout ou assis, d'attendre ses consignes et de ne plus bouger. Ses photographies sont des tableaux de la vie militaire en-deçà du front ; la guerre – ses mouvements, son désordre, son drame – reste inaccessible au regard de l'appareil. De toutes les photographies prises par Fenton en Crimée, la seule qui aille au-delà de la simple documentation obligeante est *The Valley of the Shadow of Death*, dont le titre évoque à la fois la consolation offerte par le Psalmiste et le désastre du mois d'octobre précédent, lors de l'embuscade de six cents soldats britanniques dans la plaine de Balaklava – Tennyson, dans son poème commémoratif "La charge de la brigade légère", appelle ce lieu la "vallée de la Mort". Ce que commémore la photo de Fenton, c'est l'absence, la mort sans les morts. C'est la seule de ses images à n'avoir pas besoin de mise en scène puisqu'elle ne montre qu'une route défoncée, parsemée de pierres et de boulets de canon, dont la courbe, traversant une plaine aride, va se perdre dans le lointain néant.

[...] Le premier effort pour fournir d'une guerre un témoignage photographique d'une certaine ampleur fut accompli quelques années plus tard, durant la guerre de Sécession, par une équipe de photographes appartenant au studio new-yorkais de Mathew Brady, à qui l'on devait plusieurs portraits officiels du Président Lincoln. Les photographies de Brady – c'est à lui, en effet, qu'elles furent systématiquement attribuées même si la plupart furent prises par Alexander Gardner et Timothy O'Sullivan – traitaient de thèmes conventionnels tels que les campements peuplés d'officiers et de fantassins, la physionomie des villes en temps de guerre, l'artillerie, les navires – les images les plus illustres demeurant celles où l'on voit les cadavres des soldats de l'Union et de l'armée confédérée jonchant le sol défoncé de Gettysburg et d'Antietam. Bien que le privilège d'accéder au champ de bataille leur eût été accordé par Lincoln lui-même, Brady et son équipe n'étaient pas commandités de la même manière que Fenton. Leur statut avait pris une tournure plus américaine, la caution du gouvernement, qui était de pure forme, cédant le pas à la force de motivation d'entrepreneurs indépendants. [...]

Il apparaît aujourd'hui que la plupart des images canoniques de cette première veine de photographie de guerre furent mises en scène ou truquées. C'était là chose prévisible. Lorsque Fenton, dont la chambre noire était tirée par des chevaux, déboucha dans cette vallée, près de Sébastopol, que les obus avaient détruite, il prit trois photos tout en conservant au trépied la même position : dans la première version de ce qui allait devenir l'illustre *Valley of the Shadow of Death* (malgré le titre, ce n'est pas ce paysage-là qui servit de cadre à la charge de la brigade légère), la bordure gauche de la route est couverte de boulets de canon, mais dans l'intervalle qui sépare cette photo de la deuxième – celle qui est toujours reproduite –, Fenton a supervisé l'éparpillement des boulets sur la route elle-même. [...] On sait aujourd'hui que l'équipe Brady a réordonné et déplacé certains des cadavres récents des soldats tombés à Gettysburg : la photographie intitulée *The Home of a Rebel Sharpshooter*, Gettysburg montre en fait le corps d'un

soldat confédéré, que l'on a transporté depuis l'endroit où il a été abattu jusqu'à un site plus photogénique : un vallon creusé par plusieurs grosses pierres le long d'une barricade de rochers contre laquelle Gardner a posé un fusil de circonstance (qui n'est pas, semble-t-il, le type d'arme dont se serait servi un tireur d'élite, mais un banal fusil de fantassin – détail que Gardner ignorait ou tenait pour négligeable). L'étrange n'est pas que tant d'icônes du passé, dont certaines des plus célèbres photographies de la Deuxième Guerre mondiale, aient fait l'objet d'une mise en scène. L'étrange est que nous soyons surpris de l'apprendre, et toujours déçus. [...]

Si l'authenticité d'une photographie a pour seul critère la présence du photographe, obturateur ouvert, au bon moment, alors peu d'images de victoire peuvent prétendre à ce titre. Prenons, par exemple, l'action de planter un drapeau sur une hauteur dans le décours de la bataille. La célèbre photographie du drapeau américain hissé sur Iwo Jima le 23 février 1945 est en fait une "reconstitution", par un photographe de l'Associated Press, Joe Rosenthal, de la cérémonie du salut aux couleurs qui avait suivi la prise du mont Suribachi – cérémonie qui s'était déroulée plus tard ce jour-là et impliquait un drapeau plus grand. Quant à cette autre icône de la victoire : la photographie, prise le 2 mai 1945 par le photographe de guerre soviétique Yevgeny Khaldei, de soldats russes hissant le drapeau rouge sur le Reichstag tandis que l'incendie continue de ravager Berlin, la petite histoire veut que cet exploit soit une pure mise en scène. [...] Avec le temps, beaucoup d'images truquées retrouvent valeur de témoignage historique – impur, certes, comme la plupart des témoignages historiques. »

Susan Sontag, *Devant la douleur des autres*, Paris, Christian Bourgois, 2003, p. 57-65.

■ « Qu'avons-nous vu du 11-Septembre ? Un avion volant trop bas dans le ciel de New York, l'explosion de ses réservoirs d'hydrocarbures au moment où il percutait le World Trade Center, un opaque nuage de fumée, quelques scènes de panique urbaine et le drapeau américain omniprésent. Une statistique établie à partir de 400 quotidiens publiés aux États-Unis les 11 et 12 septembre 2001 confirme que 95 % d'entre eux ont en effet choisi l'une de ces images pour rendre compte de l'événement en première page. Les mêmes images paraîtront également à la une des journaux européens et arabes. L'attentat de New York constitue, à n'en pas douter, l'événement le plus photographié de l'histoire du photojournalisme. C'est pourtant celui dont le traitement médiatique semble avoir été le moins diversifié. Un nombre incalculable de caméras pointées vers le site de la tragédie et guère plus de six images à la une des journaux. Une profusion de photographies différentes et la sensation de voir toujours la même chose.

L'analyse des circuits de distribution des photographies permet de comprendre cette situation paradoxale. Il y a, en effet, depuis les années 1990, un phénomène de concentration des pôles de diffusion des images. Les petites agences disparaissent, elles se fédèrent, ou sont rachetées par de grands groupes médiatiques et financiers. Les attentats du 11-Septembre ont confirmé le poids considérable qu'ont acquis ces dernières années, et plus particulièrement dans les situations de crise, les



grandes agences "filaires" comme Reuters, l'agence France-Presse et surtout Associated Press. Sur l'échantillon de quotidiens américains étudiés, 72 % des photographies de unes proviennent d'ailleurs d'Associated Press. Ce que le 11-Septembre permet en fait de mesurer, ce sont les effets de la globalisation sur les représentations médiatiques. Désormais contrôlé par un nombre réduit de diffuseurs, le marché des images est canalisé, l'offre visuelle se raréfie, s'uniformise et se répète. [...]

Les images se répètent, mais elles semblent aussi répéter autre chose. Nombre d'observateurs ont d'ailleurs évoqué le sentiment de *déjà-vu* qu'ils avaient éprouvé ce jour-là. "Dès le 11-Septembre, dès que nous découvrons ces images (en direct ou aux journaux du soir), nous ressentons une impression de *déjà-vu*", écrit, par exemple, Daniel Schneidermann. Quel est le *déjà-là* du *déjà-vu* ? Ou, pour le dire autrement : que répètent ces images ?

Pour le comprendre, il faut revenir aux textes qui, dans la presse, accompagnent ces photographies. Outre-Atlantique, plusieurs journaux des 11 et 12 septembre portent en une le mot "*Infamy*". Pour le lecteur américain, l'allusion est évidente. Le terme renvoie au mémorable discours radiophonique prononcé par Franklin D. Roosevelt au lendemain de l'attaque japonaise sur Pearl Harbor : "Hier, le 7 décembre 1941, une date qui restera à jamais frappée d'*infamie*, avait-il en effet déclaré, les États-Unis d'Amérique ont été soudainement et délibérément attaqués par les forces aériennes et navales de l'empire du Japon." Ainsi, lorsque les manchettes des quotidiens américains affichent, en titre ou en sous-titre, "*A New Day of Infamy*", ou plus explicitement "*Second Pearl Harbor*", c'est avec la volonté de convoquer, chez le lecteur, le souvenir de cette précédente attaque surprise. C'est là le principal topos de la couverture médiatique du 11-Septembre. Comme une récente étude l'a bien montré, l'agression japonaise a été l'analogie la plus couramment utilisée par les journaux américains pour décrire les attentats.

[...] Le rapprochement entre cette guerre du Pacifique, dont Pearl Harbor fut le premier acte, et les attentats de New York est plus perceptible encore à travers une autre image : celle de Thomas Franklin représentant trois pompiers hissant le drapeau américain dans les décombres du World Trade Center. Par bien des aspects, cette photographie rappelle l'une des plus célèbres icônes de la Seconde Guerre mondiale, l'image des six *marines* déployant le Stars & Stripes au sommet d'Iwo Jima. Il y aurait beaucoup à dire sur cette photographie prise par Joe Rosenthal, le 23 février 1945, lors des combats pour la conquête d'un petit îlot du Pacifique qui constituait, dans l'avancée américaine vers le Japon, un point stratégique capital. Dans le contexte du présent essai, il faudra surtout retenir qu'elle fut immédiatement distribuée par Associated Press et s'imposa, auprès des Américains, comme l'icône de la victoire et, par là même, de la revanche sur Pearl Harbor. Comme telle, elle connut une très large diffusion. La Navy l'utilisa pour ses campagnes de recrutement. Elle fut au cœur du septième emprunt pour financer l'effort de guerre. À cette occasion, elle apparut sur 3,5 millions de posters et 15 000 panneaux d'affichage. Un timbre reproduisant l'image fut également vendu à plus de 150 millions d'exemplaires. L'image de Rosenthal est ainsi devenue la photographie la plus reproduite de l'histoire visuelle des États-Unis. [...]

C'est avec l'histoire de l'icône d'Iwo Jima en *mémoire* qu'il faut aborder la photographie des trois pompiers de New York. Thomas Franklin, photographe au *Record*, un quotidien du New Jersey, réalisa cette image le 11 septembre vers 5 heures de l'après-midi. Elle fut distribuée dans la nuit par Associated Press. Dès le lendemain, elle paraissait à la une de quantité de journaux américains. Elle fut davantage publiée encore dans les jours suivants par la presse quotidienne, puis hebdomadaire, des États-Unis et du reste du monde. Son plébiscite fut immédiat. Franklin reçut des centaines de *e-mails* de félicitation, son journal des milliers d'appels de personnes qui souhaitaient acquérir l'image.



Guerre du Viêt Nam, combats sur la colline 875, Dak To, novembre-décembre 1967
Collection Succession Gilles Caron

Rudolph Giuliani, le maire de New York, déclara que c'était "l'une des plus importantes photographies qu'il avait jamais vues". En quelques jours, la photographie de Franklin était, elle aussi, devenue une icône. [...]

Comment qualifier plus précisément cette superposition des formes et des sens qui est à l'œuvre dans les images du 11-Septembre, tant pour le drapeau que pour les nuages ? Pour Mark Lawson, l'éditorialiste du *Guardian*, il s'agit là d'"images palimpsestes" réfléchissant "d'autres images de la culture visuelle nationale". L'expression est assez séduisante, mais elle n'est pas parfaitement adéquate. Car, pour les icônes du 11-Septembre, à la différence des palimpsestes, la première couche de représentation (référentialité iconologique) n'a pas été grattée, effacée, puis recouverte par une seconde strate d'image (référentialité indicielle). L'image initiale n'a pas entièrement disparu sous la nouvelle. Elle est, la plupart du temps, bien présente et même mise en évidence par un système de renvoi, d'association, voire d'hybridation. Bien davantage que de *palimpseste*, c'est, en fait, d'*intericonicité* – une notion formée sur le modèle de l'intertextualité – dont il est ici question. Dans un ouvrage intitulé justement *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Gérard Genette définissait l'intertextualité comme "une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre". Les icônes des attentats de New York fonctionnent sur ce principe. Elles renvoient autant – sinon plus – à d'autres images qu'à la réalité de l'événement dont elles sont la trace directe. »

Clément Chéroux, « Le déjà-vu du 11-Septembre », *Études photographiques*, n° 20, juin 2007, en ligne : <http://etudesphotographiques.revues.org/998>

■ « Pour réaliser un bon reportage il est nécessaire de produire l'image ou les quelques images qui résument une situation. Et si l'esthétique y ajoute un supplément, le reporter ne peut que s'en féliciter. C'est ainsi que Gilles Caron définit

l'exigence du photojournaliste. Mais lorsque la "situation" n'est pas nécessairement spectaculaire, ou bien qu'elle s'apparente à un état des êtres et des choses, comme l'attente, l'espoir ou l'incertitude, quand donc il n'y a pas de "sujet" photographique comme l'est une action, comment résumer les tensions qui forment le courant continu de l'histoire ? Le photojournalisme se comprend aussi "en creux", fait de milliers d'images qui jamais n'ont été sélectionnées par les rédacteurs des journaux et avant eux par les commerciaux des agences. Caron l'exprime brutalement : un photographe fait aussi beaucoup d'images inintéressantes, non pas des images ratées, mais celles que le format de l'information ne retiendra jamais dans cet océan d'images sans destin, le photographe construit parfois une sorte de récit parallèle, il sait qu'une vue n'aura guère de chances de "passer", mais il la prend tout de même. Les conflits, notamment, sont pleins de ces moments d'attente où le reporter n'accède pas au front, ou bien la guerre elle-même est remplie de ces temps morts où les acteurs de l'histoire sont comme mis au repos forcé. En consultant les archives de Gilles Caron, on ne peut qu'être frappé de l'insistance et de l'exigence que le photographe montre à produire de telles images, dont certaines, effectivement, "résument" une situation sans offrir au lecteur-spectateur d'indices sur l'événement. Caron a, du reste, toujours été favorable à une légende succincte des images – "Moi, je trouve que ça se suffit à soi-même. Ce qu'on peut seulement raconter, c'est dans quelles circonstances ça a été fait" – car elles contiennent en elles-mêmes une force propre : une image, fût-elle celle d'un regard, est toujours une situation en soi. [...]

Deux figures reviennent dans tous les grands reportages de Gilles Caron, presque comme un leitmotiv : l'observateur et le lecteur. Elles sont si présentes qu'elles ne peuvent s'expliquer autrement que par une volonté d'en faire une sorte d'archétype du personnage tout entier résumé par l'action de son regard un temps d'immobilité qui, s'il facilite la prise de vue par le photographe, nécessite, pour ne



Viêtnam,
division hélico,
novembre 1967
Collection
Fondation
Gilles Caron

HISTOIRES DU PHOTOJOURNALISME

pas tomber dans la banalité ou l'inconsistance, un jeu de variations. Qu'il s'agisse de cadres, de points de vue, de plans, d'axes, de couleurs qui, à chaque fois, décrivent un état et proposent une approche singulière des situations. À l'héroïsme de l'action tous ces personnages observateurs ou lecteurs répondent comme des contrepoints, illustrant les coulisses de la guerre et plus largement des situations troublées dans lesquelles l'homme a perdu ses repères. Les "regardeurs", ces personnages photographiés jumelles collées au visage, sont ceux qui s'inscrivent encore dans le temps de l'action, mais une action conjuguée au futur. Les soldats comme les civils israéliens de la guerre des Six Jours observent en direction de l'ennemi. Sentinelle perchée sur son mirador, groupe de colons tournés vers les territoires, officiers et soldats au pied des chars jugeant de l'opération à mener, c'est tout un pays qui est aux aguets et dont l'image répétée de la scrutation décrit l'inquiétude et la détermination. Le prolongement des regards en direction du désert, de l'autre rive du canal de Suez ou bien d'un horizon laissé dans le hors-champ de l'image, constitue pour Caron la métaphore juste, le résumé, de ces moments du conflit où le regard travaille et prépare à la décision. La guerre, Caron nous le fait comprendre, se fait aussi dans ces conflits si rapides, "au jugé" pour reprendre cette expression qui dit bien que le regard et l'action sont interdépendants. Mais cette figure de l'observation est peut-être tributaire d'une géographie particulière, car les images que Gilles Caron réalise trois ans plus tard au Tchad sont aussi celles d'hommes scrutant le désert recourant à la couleur et au plan rapproché, le photographe décrit sur le fond bleu d'un ciel immaculé le buste enturbanné d'un combattant dont le visage masqué nous apparaît dans le prolongement d'une paire de jumelles. Figure énigmatique du guetteur qui n'est pas sans évoquer la métaphore du photographe lui-même dont la condition se résume à regarder. »

Michel Poivert, Gilles Caron. *Le Conflit intérieur*, Arles, Photosynthèses / Lausanne, Musée de l'Elysée, 2013, p. 105-107.

■ « Le projet de Caron était celui de raconter autrement l'actualité, d'intégrer ses propres sentiments sur l'humanité à la sténographie visuelle du photojournalisme. Cette tentative de trouver une fréquence nouvelle entre l'extérieur et l'intériorité ressemble aujourd'hui à un avant-courrier d'une photographie d'auteur qui sera la marque de la décennie suivante. Dès 1968, par une sorte d'égotisme stendhalien, Caron expérimente une façon de parler du monde et en même temps de parler de soi. Il s'agit de passer un nouveau contrat avec le lecteur et de prolonger le dialogue entamé avec lui-même depuis la correspondance algérienne. Sous la forme de marginalia, se concrétise ainsi le sentiment le plus profond qui habite Gilles Caron, sentiment formé par la question existentialiste de la responsabilité et par une créativité qui trouve dans le récit son mode d'expression favori. Cette direction prise vers une poétique qui s'installe presque clandestinement à l'intérieur de la pratique du photoreportage n'a pas eu le temps de s'épanouir, elle marque toutefois un tournant historique. Comme si le temps était venu d'une sorte de purge de la tradition photojournalistique. Ce n'est pas un hasard si la vacuité ressentie au sujet du rôle des images d'actualité et la recherche d'une signification pour le reporter d'être là se traduisent par le vide des paysages du désert.

Le regard sur le photojournalisme, notamment en France, bascule dans les années 1970. Songeons à la première exposition bilan organisée lors du Festival d'automne à Paris en 1977 par Pierre de Fenoÿl, qui dirige alors la Fondation nationale de la photographie. Le constat et la condamnation d'une photographie de plus en plus orientée vers la violence résonnent comme une impasse. Cela faisait bien dix ans en effet que le photojournalisme avait commencé à ne plus pouvoir produire que des images de lui-même. Gilles Caron avait ressenti profondément ce phénomène et tenté d'y répondre en bâtissant à la force du poignet de nouveaux schémas visuels. Mais c'est dans une forme de renoncement, en retournant l'appareil contre lui-même, qu'il découvrirait une issue à son conflit intérieur, en frayant la voie d'une photographie ouvertement poétique. »

Michel Poivert, Gilles Caron. *Le Conflit intérieur*, Arles, Photosynthèses / Lausanne, Musée de l'Elysée, 2013, p. 372-373.

■ « Le photojournalisme est en crise, tel est le constat que les acteurs de la profession ne cessent de réitérer, à la manière d'un mantra, depuis le début des années soixante. Bien avant que le *New York Times* ne proclame en toutes lettres, dans sa livraison du 29 décembre 1972, la mort de *Life*, figure de proue du photojournalisme américain, les ténors de la profession avaient identifié les symptômes d'un déclin déjà ressenti comme inéluctable. Mentor de toute une génération de photojournalistes, Wilson Hicks observe en effet, à la faveur d'une conférence prononcée en 1962, que le photojournalisme n'est plus en phase avec les

enjeux actuels de la communication de masse, qu'il peine à préserver sa vocation historique consistant à informer par l'image, qu'il verse progressivement dans le sensationnalisme et le consumérisme, qu'il cède à la télévision, principale cause de sa dérive, le monopole de la représentation de l'actualité. Hicks accuse l'écran cathodique de dérober aux magazines du temps de lecture, d'attirer à son profit la cohorte des commanditaires, de s'approprier l'exclusivité des nouvelles choc, de ne laisser à l'image fixe que des résidus d'événements. La liste des imputations et reproches est longue. On déplore que le photojournalisme privilégie le divertissement et les contenus "people" sous la pression de nouvelles concurrences médiatiques. On condamne le fait que le photojournalisme flirte avec l'art de son temps – le post-expressionnisme abstrait et le pop art – au sacrifice de ses propriétés testimoniales et documentaires, pourtant les seules susceptibles de garantir sa fonction d'information. Mais si, sous la plume de Hicks, la déclinaison des déconvenues du photojournalisme dans les années soixante, traduit un profond malaise, ce triste constat permet également à l'auteur de rappeler la noblesse des assises historiques et culturelles de la photographie de presse qu'il situe dans l'Europe de l'entre-deux-guerres.

En soulignant l'importance du legs de l'entre-deux-guerres, qualifié par certains d'"âge d'or" de la photographie de presse, Wilson Hicks fait sien un récit des origines et de la fin du photojournalisme qui, aux États-Unis principalement, s'impose dans les années soixante et perdure depuis lors tel un leitmotiv : né en Allemagne dans l'entre-deux-guerres alors qu'émerge une nouvelle culture de l'événement alimentée par une industrie de l'information illustrée bénéficiant des dernières innovations en matière de production, de reproduction et de diffusion des images d'actualité, le photojournalisme, défini comme un nouveau mode de communication reposant sur l'association dynamique du texte et de l'image, domine le créneau de l'information visuelle jusque dans les années soixante, alors que l'apparition de la télévision provoque une reconfiguration du paysage médiatique et sonne le glas des monuments de la presse illustrée. Wilson Hicks énonce les termes de ce qui constitue une véritable doxa : le photojournalisme connaît dans les années soixante de profondes mutations économiques, esthétiques et institutionnelles, lesquelles marquent la fin de l'âge d'or de la profession, apparu à la fin des années vingt sous les effets conjugués de facteurs techniques, sociaux et culturels. Ainsi vont les quarante glorieuses années du photojournalisme américain.

Mais qu'entend-on exactement par photojournalisme ? Que signifie ce terme que l'on emploie depuis les années quarante pour qualifier des pratiques tantôt associées à des entreprises de documentation ou à la production d'information, tantôt assimilées à une critique sociale, à une forme de communication, à une démarche d'auteur, voire à une industrie du divertissement ? Si les images de presse prennent désormais place parmi les pratiques photographiques retenues par l'historiographie, force est cependant de constater que le label photojournalisme réfère à des objets souvent distincts au chapitre des esthétiques, des filiations historiques et des fondements conceptuels. Le caractère hétéroclite des productions photographiques regroupées sous ce terme, qualité au demeurant manifeste d'une pratique inassimilable aux catégories canoniques de l'histoire de la photographie,

est néanmoins l'expression d'un flou définitoire endémique à l'historiographie de la pratique. On ne s'entend guère, en effet, sur les définitions que peut recouvrir ce terme, ni davantage d'ailleurs sur les fonctions et usages rattachés au photojournalisme, et moins encore sur ses origines historiques que d'aucuns confondent avec celles du médium lui-même. Cette historiographie, qui repousse les origines du photojournalisme aux débuts de la photographie, vise à conférer à ce domaine une longue et honorable tradition, en miroir de celle associée à la photographie artistique. Pour valoriser qu'il soit, ce récit n'élucide en rien les étapes de la formation d'une histoire culturelle du photojournalisme, pas plus d'ailleurs qu'il n'explique les diverses acceptions du terme. » Vincent Lavoie, *Photojournalismes. Revoir les canons de l'image de presse*, Paris, Hazan, 2010, p. 9-11.

■ « L'essor de la presse enraine la mythologie du photoreporter, dont le prestige remonte au début du siècle. Le photographe, promu au rang d'aventurier parcourant le monde, voit ses déplacements facilités par les progrès du matériel de prise de vue. Les appareils à pied sont abandonnés au profit d'appareils plus souples, plus petits, légers et maniables, comme le Leica (1925) et le Rolleiflex (1929). [...] Les attentes des journaux en matière d'images et l'utilisation de ces appareils favorisent l'émergence d'une esthétique sur le vif, au cœur de l'action et au plus près de l'événement. La rapidité de la prise de vue et de la transmission se fait parfois au détriment des qualités esthétiques des clichés et la défaillance formelle peut être dès lors considérée comme une plus-value pour la publication. Le petit format des appareils réduit la distance avec le sujet et ce style accordé à l'information s'accompagne de la valorisation des engagements moraux du photoreporter. La guerre d'Espagne (1936-1939) ancre dans l'histoire de la photographie de presse la légende du photographe de guerre qui cultive les vertus d'abnégation, d'engagement et d'altruisme. On voit émerger le statut d'"envoyé spécial", dont le nom est inscrit en couverture de la revue. Le conflit est largement médiatisé : *VU* publie un numéro spécial (29 août 1936) et *Regards* y consacre de nombreux reportages. Les images circulent d'un magazine à l'autre, accompagnées de légendes exaltées. Le 12 décembre 1938, le magazine américain *Life*, créé en 1936, montre un reportage du photographe Robert Capa dont l'objectif "s'approche de l'Espagne en guerre comme jamais aucun appareil ne l'a fait auparavant". Les mêmes photographies sont publiées quelques jours plus tard dans le magazine français *Match* (22 décembre 1938), l'illustré sportif transformé en "hebdomadaire de l'actualité mondiale" qui vient d'être racheté par Jean Prouvost. Au cours du conflit espagnol, *Paris-Soir* publie 130 photographies de Capa, qui réalise le cliché emblématique du conflit : un soldat républicain fauché par une balle. L'instantané est publié par *VU* (septembre 1936), *Regards* (octobre 1936), *Paris-Soir* (juin 1937), *Life* (juillet 1937); recadré, il sert de couverture à l'ouvrage, du photographe, *Death in the Making*, publié à New York en 1938. La même année, il est consacré "plus grand photographe de guerre du monde" par le magazine britannique *Picture Post* (3 décembre 1938). Cette circulation des images, des pages de la presse aux pages du livre, marque les débuts de la reconnaissance du photoreporter comme auteur. La photographie du



combattant réunit tous les éléments susceptibles d'en assurer la postérité : la proximité avec le sujet qui révèle le sang-froid, et l'audace du photographe, l'instantanéité qui arrête le mouvement et dont les formes attestent le vérisme du document et, enfin, le tragique de la situation qui met en valeur l'intégrité du photoreporter. Cette image confirme la mise en place d'une esthétique du photoreportage, reposant sur une croyance véhiculée et partagée par les photographes et les éditeurs de presse : l'existence nécessaire d'un moment précis pour déclencher l'obturateur et capter un moment fugitif exceptionnel. Le caractère imprévu et aléatoire du fait photographié et la réalisation instinctive de l'image ajoutent à la dimension sensationnelle de l'événement.

Ce goût pour l'instantané et la valorisation du moment opportun que le photographe doit être en mesure de reconnaître et de saisir se trouvent au cœur de l'ouvrage écrit par Henri Cartier-Bresson en 1952, *Images à la sauvette* : "La photographie est pour moi la reconnaissance simultanée, dans une fraction de seconde, d'une part de la signification d'un fait, et de l'autre, d'une organisation rigoureuse des formes perçues visuellement qui expriment ce fait". Le livre, publié la même année aux États-Unis sous le titre *The Decisive Moment*, acquiert le statut d'ouvrage de référence pour la profession et installe de façon durable les critères d'appréciation des images de presse.

La pratique du photoreportage se développe avec l'enracinement du journalisme d'investigation et du reportage écrit, dont le goût pour le dépaysement et l'inconnu rencontre les possibilités iconographiques offertes par la photographie.

Avec des titres comme *Paris-Soir*, *Marie-Claire*, et *Match*, Jean Prouvost est à la tête d'un véritable empire de presse : *Match* paraît à plus de deux millions d'exemplaires en 1940. Le succès des magazines illustrés s'accroît avec la renommée des photographes.

[...] La création de Magnum reflète le désir de modifier le statut et l'autorité accordés au photographe dans

l'économie générale de la presse. D'un autre côté, les agences télégraphiques, qui fournissent des dépêches écrites aux publications abonnées, s'ouvrent à la photographie, comme l'agence soviétique *Tass* en 1958. Enfin, aux agences fondées dans les années 1950 (*Europress*, *Apis*, *Reporters associés*, *Dalmas*) succèdent *Gamma* (1967), *Sipa* (1969) et *Sygma* (1973), dont le succès rapide fait de Paris le carrefour économique mondial de la photographie de presse. De manière générale, les agences cherchent à produire des images susceptibles de répondre aux attentes du plus grand nombre de titres : portraits posés de personnalités, photographies d'événements programmés (inauguration, conférence de presse), photoreportage de terrain et, pour certaines, course à la photographie volée de personnages publics.

Considérée comme le dernier conflit couvert avant tout par des photographes, la guerre du Viêt Nam offre une réactivation de la mythologie propre au photoreportage élaborée pendant la guerre d'Espagne. Dès le début de l'intervention américaine, en 1965, des centaines de journalistes sont présents sur le terrain, dont le libre accès est assuré par les autorités politiques. De nombreux photographes y deviennent célèbres, comme Larry Burrows, Don McCullin ou Philip Jones-Griffith qui publient régulièrement leurs images dans *Life*.

[...] La guerre du Viêt Nam consacre le reportage télévisé et rend compte de sa domination croissante dans la représentation de l'actualité. Le nouveau médium, qui attire une part importante des recettes publicitaires, entraîne le recul puis le déclin accéléré du rôle de la photographie d'information, comme en témoignent la disparition de *Look* (1971), de *Life* (1972) et la baisse des tirages de toutes les publications illustrées. *Paris Match* passe ainsi d'un tirage de 1,6 million d'exemplaires en 1960 à 723 000 exemplaires en 1976. »

Thierry Gervais, Gaëlle Morel, *La Photographie*, Paris, Larousse, 2011, p.133-140.

■ « Aujourd’hui considéré comme événement historique, Mai 68 en France est connu pour et par ses icônes photographiques : à l’exemple du face à face de Daniel Cohn-Bendit avec un CRS ou la surnommée “Marianne de Mai 68”, images restées dans les mémoires et attachées parfois au nom d’un photographe désormais célèbre. Ces “photographies historiques”, ces “images qui ont fait l’histoire”, ces “images événement” – pour reprendre quelques-unes des expressions utilisées à leur égard –, toutes issues du photojournalisme, sont le produit du système médiatique particulier que constitue la presse magazine. [...] La Fondation Gilles Caron a pu récupérer une quinzaine de PC [Planches-Contacts] des films du photographe, réalisées par l’agence Gamma au printemps 1968. Elles montrent qu’il s’approche de son sujet, suggèrent parfois l’accélération de sa prise de vue ou au contraire des temps “d’errance” où il semble ne rien “voir” – reconnaître – d’intéressant. Toutes portent les traces de la sélection opérée ensuite par l’éditeur. Une PC datée du 11 mai, au lendemain de la “première nuit des barricades”, montre Gilles Caron rue Gay-Lussac à Paris qui travaille sur les dégâts causés par les affrontements de la nuit, autour des voitures renversées et calcinées. Les bandes films sont très désordonnées et l’éditeur remarque une première image (vue 7A) marquée d’un rond rouge léger. Cependant, c’est finalement la vue 34A, proche de la précédente, qu’il sélectionne. Au vu d’autres marques rouges, une autre image retient particulièrement son attention (vue 26A). Sur une PC de la nuit des barricades du 24 mai, le photographe travaille autour de la violence policière. L’éditeur, lui, cherche et choisit les images dans lesquelles cette violence est la plus lisible : éditeur et photographes partagent visiblement une culture visuelle commune. Les vues sélectionnées sont ensuite tirées individuellement, en un format facile à lire, en plusieurs exemplaires. Leur nombre dépend de l’évaluation de leur succès auprès de la presse : lié aux images identifiées comme susceptibles de satisfaire les attentes des magazines, il témoigne de l’anticipation de la part des éditeurs des choix possibles des rédacteurs presse. Le rédacteur de l’agence de photographies rédige un court texte au verso des tirages : étape de construction de sens supplémentaire du fait photographié. Travailler sur ces tirages est complexe : le flux de l’actualité en a fait longtemps un matériel de travail sans autre valeur que pratique et ils sont restés souvent éparpillés dans les rédactions dans lesquelles ils étaient déposés. “Le choix des photos, c’est évidemment ce qui prime”, raconte en 1969 Gilles Caron :

“Tu fais beaucoup de photos et sur une planche de contact, il ne peut finalement n’en avoir que deux de valables, ou même une, ou même pas du tout, ça arrive. [...] [Au] moment des événements de mai, tous les jours, toutes les fois qu’il y avait des manifs, il y avait haut comme ça de contact, parce qu’on était toujours deux ou trois à faire des photos sur une manifestation... On amenait tout ça à l’agence pendant la nuit, le lendemain c’était développé à six heures du matin puis derrière tu as la personne qui choisissait obligatoirement à toute pompe et il fallait que le vendeur soit à neuf heures moins le quart dans les journaux.”

Muni de ces différents jeux de photographies, le vendeur fait la tournée des rédactions auxquelles il propose les images ainsi choisies et ordonnées. Ce métier, tout à fait fondamental dans la construction de la

représentation photojournalistique d’un événement, est particulièrement méconnu et absent du récit porté par la doxa professionnelle. Véritable interface entre l’agence de photographies et la rédaction presse, il est pourtant l’un des maillons de la chaîne du photojournalisme le plus au fait des styles attendus et des enjeux économiques qui président à la vente d’une image pour publication. Il intervient souvent dans leur choix :

“Il y a toujours des photos qui te plaisent quand même, des photos qui sont meilleures qu’une autre, plus jolie pour une raison ou pour une autre, mais elle est moins journalistique souvent, et ça dans les agences, c’est le vendeur qui tranche. Il sait d’avance ce que tel journal lui demandera parce qu’il y a un style dans chaque journal. Tu vois un vendeur faire ses jeux, c’est quelque chose d’étonnant... [...] Le lendemain [de la prise de vue] le vendeur fait ses jeux, et il sait que ça c’est pour *France-Dimanche*, ça c’est pour *Jour de France*, ça c’est pour *Paris-Jour*”.

À propos du rôle du vendeur et de l’importance du choix des images, Gilles Caron poursuit la discussion en revenant sur l’exemple d’une image aujourd’hui célèbre de Mai 68 – l’étudiant pourchassé par un CRS, bidule à la main, dans la soirée du 6 mai :

“Cette photo, elle a mis deux jours à sortir. Ils ne l’ont pas vue et le vendeur, en reprenant le contact le lendemain, l’a vue. Il l’a encadrée, et il est allé l’apporter à *Match* et leur a dit ‘Je ne comprends pas que vous ne preniez pas cette photo’. Le gars a dit ‘Ah...’ et l’a mise dans le dossier. Et elle est sortie comme ça, mais personne ne le savait. *Elle n’a commencé à être bonne que du jour où elle a été publiée*”.

Au-delà de l’anecdote, aujourd’hui difficilement vérifiable, ce témoignage montre le rôle déterminant du choix : une image choisie est une image qui peut exister. Sélectionnée par l’agence, elle est susceptible d’être publiée par une rédaction presse et elle devient une bonne image. Ainsi, l’image dite d’information ne répond pas à des critères de définition d’ordre historique. Le classement thématique des vues dans un fichier – indexation la plus efficace pour leur vente –, les informations qui les accompagnent (la date de prise de vue n’est pas parmi les plus importantes), le désordre des bandes films sur les planches de contacts, sont autant d’indicateurs de son fonctionnement. L’agence de photographies, dispositif tout entier organisé pour la vente des images produites, répond d’abord à des logiques commerciales. »

Audrey Leblanc, « Fixer l’événement. Le Mai 68 du photojournalisme », *Sociétés & Représentations*, n° 32, « Faire l’événement », Paris, Publications de la Sorbonne, décembre 2011, p. 57-76 (en ligne : <http://culturevisuelle.org/dindeloil/2012/04/11/fixer-l-evenement-le-mai-68-du-photojournalisme/>).

■ « En régime médiatique, la visibilité d’une photographie dépend exclusivement de la place qui lui est assignée par la hiérarchie de l’information. Système de sélection et d’amplification de l’information, l’outil médiatique doit organiser ces opérations dans le contexte concurrentiel qui forme son écologie, faute de quoi il ne produirait que du bruit. L’impératif de hiérarchisation de l’information découle logiquement de cette contrainte.

Destiné à être consommé dans un contexte de loisir par un public étendu, le produit médiatique ne peut s’appuyer



Daniel Cohn-Bendit
face aux CRS,
devant la Sorbonne,
6 mai 1968
Collection
Succession
Gilles Caron

publié en petit format en 1950 dans la rubrique "Speaking of Pictures" de *Life*. Parmi les six illustrations du reportage, cette image fait partie de celles auxquelles ont été réservées le plus petit format. Dotée d'une faible valeur scalaire, elle ne fait alors l'objet d'aucun commentaire ni d'aucune réappropriation. Quelles que soient ses qualités formelles, sa taille modeste, qui suggère une importance réduite, ne peut éveiller l'attention ni légitimer une lecture approfondie. Il est absurde de tenter d'analyser une photo de presse avec les outils du formalisme pictural. Le cadre médiatique impose des règles autonomes, qui en modifient la perception en profondeur. Les prix du photojournalisme ne distinguent pas les images en fonction de critères formels, mais en raison de l'exemplarité de la traduction visuelle d'un événement de valeur médiatique élevée. La valeur scalaire d'une photographie, dépendante d'une occurrence éditoriale et non établie dans l'absolu, définie par l'éditeur et non par le photographe, est le moteur primordial du travail interprétatif. »

André Gunthert, « Les icônes du photojournalisme, ou la narration visuelle inavouable », preprint en ligne sur <http://culturevisuelle.org/icones/2609> ; article à paraître in Daniel Dubuisson, Sophie Raux (dir.), *À perte de vue. Sciences et cultures du visuel*, Dijon, Les Presses du réel, 2014.

que sur des principes sémiotiques élémentaires, dont la simplicité garantit l'appropriation. Parmi les outils permettant d'organiser la hiérarchisation de l'information, le principe le plus puissant est la variation d'échelle.

Dans l'espace médiatique, à chaque contenu publié est associée une indication d'échelle, qui participe de son éditorialisation et permet d'en gérer la distribution. L'importance d'une information se mesure d'abord de façon spatiale, à sa surface et à son emplacement (ou à ses équivalents temporels dans les médias de flux). Une information de taille plus grande est plus importante qu'une information de taille plus petite – indication de nature relative et contextuelle, dont l'interprétation repose sur l'assimilation dans la durée d'un ensemble évolutif de codes éditoriaux. De nombreux autres facteurs, comme la variation de répétition, la notoriété de l'auteur, l'envoi d'un correspondant, etc., complètent cette attribution de valeur par effet d'échelle, qu'on peut pour cette raison dénommer *valeur scalaire*.

L'image fait non seulement partie des contenus soumis à cette loi, mais elle constitue en elle-même une indication d'échelle susceptible de valoriser un contenu. La présence ou l'absence d'une iconographie, sa taille ou sa qualité sont autant de facteurs qui contribuent à signifier et à naturaliser l'importance relative d'une information. Comme la dimension du titre, le format de la photographie du Titanic, publiée sur cinq colonnes à la Une du *New York Times* du 16 avril 1912, sert à manifester la signification attribuée par le quotidien au naufrage du paquebot. Le choix de *Life* en 1966 d'une iconographie en couleur pour illustrer l'enterrement de Churchill est de même une forme lisible de valorisation de l'événement, à un moment où ce traitement est encore exceptionnel.

L'interprétation d'une image en contexte médiatique dépend entièrement de sa valeur scalaire. Le "Baiser" de Doisneau, qui devient à partir de sa réédition en poster en 1986 l'une des plus célèbres photographies au monde, a d'abord été

■ « Au sein de la chaîne d'opération qu'impliquent la réalisation d'une photographie et sa venue à notre perception, la sélection de l'image (son prélèvement au sein de la planche-contact) peut constituer en soi un "moment décisif", qui s'articule aux conditions de la prise photographique proprement dite, mais s'en distingue également. Dans le cas de certaines photographies journalistiques, un tel choix me paraît mériter une analyse approfondie, tant il révèle des enjeux propres à l'image, en particulier ceux qui touchent à ses protocoles de diffusion. Pour autant, si tout cliché écarté lors de l'examen de la planche-contact est révélateur d'une certaine logique à l'œuvre, celle-ci ne fait pas nécessairement problème; pour preuve, il n'est pas rare de découvrir rétrospectivement, sous différentes formes, des images non retenues par leur auteur (pensons au seul exemple de William Klein, ou dans le champ cinématographique, aux "bonus" DVD de scènes coupées au montage).

Ces images jusque-là absentes ne sont pas pour autant "manquantes" : elles documentent simplement le processus de travail de l'artiste. S'agissant de photojournalisme, le geste sélectif peut s'avérer plus ambigu, dans la mesure – et c'est là un point essentiel – où il n'est pas toujours effectué par l'auteur de l'image. En outre, les exigences du dispositif médiatique lui-même, encourageant souvent la production d'une image unique emblématique, accentuent l'effet de rétrécissement des représentations qui découlent de leur sélection. Dans ce cadre, paradoxalement, il n'est pas si aisé d'accéder aux images exclues, notamment lorsqu'elles pourraient accompagner les photographies de presse les plus diffusées et les plus connues. De ce point de vue, l'examen de ces images – celles qui manquent face à celles qui sont en surprésence – est à considérer ici comme une méthode spécifique d'analyse comparative.

Le saisissant "effet peinture" de la *Veillée funèbre au Kosovo* de Georges Méryllon, déjà longuement commenté, tend à nous faire regarder cette image, pour une part, davantage



Après un affrontement entre manifestants catholiques et la police de l'Ulster, Irlande du Nord, août 1969
Collection Fondation Gilles Caron

comme un tableau que comme une photographie, lui conférant la stature d'une œuvre unique comme peut l'être une toile de maître (ainsi cette photographie, rappelons-le brièvement, sera par exemple comparée à "une toile de Mantegna ou de Rembrandt", et primée pour son "style peinture flamande"). Par conséquent, l'inscription de cette photographie dans un corpus plus vaste ne va pas de soi, même si la pratique photographique induit de façon quasi constitutive une telle logique sérielle. En ce sens, la mise en ligne par Pascal Convert d'autres photographies de l'événement prises au même moment par Georges Mérimon est tout à fait précieuse ; elle nous permet de confronter les clichés, pour mettre au jour les gestes qui ont présidé à la sélection de l'image. Si l'on s'accorde sur la ressemblance troublante de la *Veillée funèbre au Kosovo* avec les œuvres des plus grands peintres de l'histoire de l'art (provoquant ce sentiment de "déjà-vu"), peut-être n'est-il pas inutile au préalable de préciser ce qui sur le plan formel secrète une telle proximité ; mettant de côté l'écho flagrant de certains des motifs de l'image à l'iconographie chrétienne, il me semble que sa facture même, en particulier son clair-obscur très caravagesque, ainsi que l'impression (trompeuse) d'une composition intentionnelle organisant la place des corps, des visages et des mains, sont pour beaucoup dans l'appréciation picturale de l'image. Alors que cette photographie relève du régime de l'"instantané", pour reprendre la distinction opérée par Thierry de Duve, elle se présente pourtant sous les aspects de l'"esthétique de la pose", où "la forme ne se détache pas sur un arrière-plan", mais "émerge d'un fond où elle peut à chaque instant replonger". À l'inverse, lorsque je regarde les deux photographies annexes, ce qui me frappe d'abord est l'existence de cet arrière-plan, aussi restreint soit-il ; alors que l'espace paraît se déployer latéralement dans la *Veillée funèbre*, faisant émerger les figures d'un fond indéfini qui rappelle celui de la peinture, l'irruption de l'angle du mur et de quelques éléments concrets (une prise électrique,

une bâche plastique) bouleverse notre perception de la scène. Soudainement, je perçois la sobriété, voire la vétusté du lieu ; soudainement encore, le désordre des postures, une main qui apparaît dans le cadre, brisent la disposition quasi chorégraphique des corps. Les personnes photographiées ont cessé de se présenter hors de tout contexte, hors de toute temporalité précise et de tout espace donné. En somme, ce sont les circonstances de la prise photographique, jusqu'alors occultées par l'effet peinture, qui resurgissent. Ainsi, le point de vue en plongée adopté pour l'un des clichés vient-il signaler la présence du photographe, présence masculine consentie par la famille du mort pour un rite normalement réservé aux femmes, et qui rappelle en quoi toute intimité photographiée est déjà, constitutivement, exposée au regard de l'autre. Dès lors, si l'on trouve aussi dans ces deux images une forme de "raté", une qualité moyenne, qui explique leur exclusion au moment de la sélection, il reste qu'elles introduisent une respiration, en ce qu'elles se donnent à voir en tant que photographies. Rompant le dialogue avec la peinture ancienne, elles ne visent pas l'éloquence, mais réaffirment cependant leur fonction informative. En creux, c'est aussi la question de l'image unique qui se pose : d'un côté, le choix de l'"image-monument", qui à elle seule est censée condenser toute l'intensité de l'événement, comme autrefois la peinture d'histoire était chargée de le faire, de l'autre, un simple geste qui consiste à montrer plusieurs images qui, répartissant l'attention, créant des intervalles, une séquentialité, amènent à la fois à relativiser et à complexifier notre rapport à ce qui a été. »

Nathalie Delbard, « Les implicites de la sélection photojournalistique (l'auteur et le diffuseur) », in *Les Carnets du Bal*, n° 3, Paris, Le Bal / Centre national des arts plastiques / Marseille, Images en manœuvres éditions, 2012, p. 61-65. (Pour les images de Georges Mérimon mises en ligne par Pascal Convert, voir le site en ligne : http://www.pascalconvert.fr/histoire/pieta_du_kosovo/entretien_georges_merimon.html)

■ « C'est en effet lors de ce second reportage de Gilles Caron au Biafra que l'on trouve une photographie pouvant être qualifiée d'*image manifeste*. Le photographe est face à une des nombreuses situations terribles qu'il rencontre durant cette famine organisée. Dans une sorte d'école transformée en dispensaire, les corps d'une femme et de ses deux enfants gisent à même le sol. Le photographe réalise une douzaine de vues de la situation en noir et blanc, mais également cinq en couleur de la terrible scène selon différents axes. Ce qu'il enregistre est une mort presque en direct de l'enfant le plus âgé, basculant contre sa mère. Caron ressent alors le besoin de dire non seulement le drame qui se joue mais ce que *lui* est en train de faire, la profonde interrogation et le malaise de sa propre position de témoin impuissant. À cet instant, il se remémore peut-être la figure coupable du héros de *La Chute* de Camus, indifférent à la noyade d'une suicidée; il est face à un moment d'une puissance symbolique sans équivalent, mais ce moment est réel, il est vécu, à la différence d'une invention littéraire. Caron réalise alors une vue qui montre Raymond Depardon filmant l'agonie de l'enfant, comme une sorte d'autoportrait.

La fulgurance de la carrière de Caron lui a interdit de revenir sur ses doutes mais il a bel et bien exprimé par le langage qui était le sien les ambiguïtés les plus profondes de son métier, de ce voyeurisme qu'il faut accepter de pratiquer, en raison non pas d'une perversion de sa personnalité mais du système de l'information lui-même. En comparaison, comme le montre la même planche-contact, les pères missionnaires qui prennent, eux, les enfants dans leurs bras ne montrent-ils pas l'exemple d'une profonde humanité ?

Plus d'une dizaine d'années après cette scène qui mêle culpabilité et dénonciation, alors que Gilles Caron a disparu, c'est Raymond Depardon qui en propose une analyse : "Il y a un aspect charognard chez les photographes, il y a un aspect voleur : on prend. Alors, pendant un certain temps, il valait mieux voler dans son quartier que d'aller voler à 20 000 kilomètres. C'est un aspect du journalisme qu'on ne connaît pas tellement, mais qui est résumé dans cette image : un homme, avec une caméra, qui est penché sur un petit enfant visiblement moribond, complètement squelettique. Il est penché comme une espèce de vautour. L'homme à la caméra, c'est moi. La photo a été prise au Biafra, dans les années 1968-1969, au moment de la famine. Quand elle a été faite, elle m'a un peu dérangé, parce que c'est moi qui étais sur l'image, pour une fois, et Gilles Caron a bien senti que c'était une image formidable. Il était un peu gêné pour moi et il m'a demandé s'il pouvait la diffuser. Elle n'a jamais été publiée dans le livre de Gilles, et peut-être qu'involontairement c'est moi qui l'ai écartée, elle ne me flatte pas, parce que c'est ainsi, l'occidentalisme, c'est toute une image du photographe, et le problème est éternel, on peut le défendre, le démolir."

Cette allégorie du photoreporter en charognard est brutale, mais elle est conforme à ce que Caron souhaitait exprimer alors. Pourquoi l'avoir écartée de *La Mort au Biafra* ? Probablement parce qu'elle raconte autre chose que la guerre du Biafra elle-même. Sa portée est générale et le sentiment particulier de Caron est peut-être alors cette honte d'être ce charognard-là – comme il avait pu exprimer face à la torture en Algérie sa "honte d'être français". Ce sentiment si profond est partagé par d'autres grands reporters, et en premier lieu celui qui est aux côtés de Caron lors de

l'expérience biafraise. Don McCullin confie en effet ce sentiment en ces termes : "Quand un homme me regarde comme pour dire 'aide-moi', et que je sais qu'il ne peut pas parler parce qu'on vient de lui briser la mâchoire, je lui réponds avec mes yeux : 'Je t'entends. Je te vois. Je voudrais pouvoir t'aider'. Mais je le photographie quand même, et tout en le photographiant je me sens méprisable, je sais que, loin de l'aider, j'ajoute à sa souffrance."

Il faut continuer de suivre la logique de cette forme particulière qui s'insinue dans le travail de Caron, ce reportage dans le reportage, cette autre dimension de son travail, pour découvrir qu'il avait en réalité produit la théorie en actes de cette image en réalisant dès l'époque l'allégorie du photographe charognard. Il semble que Raymond Depardon ait joué à nouveau le rôle d'une projection de Gilles Caron : ce dernier le photographie en contre-plongée, dans un bureau ou une sorte de bâtiment administratif; Depardon est coupé à la taille, les mains sur les hanches et fixe de sa hauteur l'objectif de l'appareil. Image vide, sans anecdote aucune, sans légitimation particulière si ce n'est de précéder les images qui suivent : une longue série de vues de vautours. Ceux-là, véritables, que Floris de Bonneville évoque dans l'ouvrage sur le Biafra, ces charognards à l'affût des corps humains. Cette succession de vues – on peut même parler de montage ici – produit de la manière la plus directe l'allégorie du reporter en charognard. Décidément, Gilles Caron pense désormais de plus en plus à travers ses reportages, il réfléchit, s'il est encore besoin d'y insister, à sa propre condition. »

Michel Poivert, Gilles Caron. *Le Conflit intérieur*, Arles, Photosynthèses / Lausanne, Musée de l'Élysée, 2013, p. 366-368.

■ « En 1998, l'exposition de Raymond Depardon au département "Images et anthropologie" du centre de la Vieille Charité à Marseille propose une scénographie adaptée au statut d'auteur accordé au photographe. Les images, issues de reportages différents, sont exposées sans cartels, mais le visiteur se voit remettre un feuillet lui permettant d'identifier chaque photographie. Cette "solution" muséographique constitue un phénomène suffisamment important pour être signalé par Benoît Coutancier, le commissaire de la manifestation, qui cherche à faire découvrir dans cette exposition "une signature de l'image". D'après Coutancier, l'approche esthétique n'a pas pour autant l'ambition de faire accéder le photographe de Magnum au statut d'artiste : "Aujourd'hui, on l'aura compris, nous ne nous livrons pas, par la décontextualisation des images, à l'occultation ou au détournement du photographe-auteur reconnu dans ses engagements, au profit d'un photographe-artiste éthéré que l'institution se devrait de promouvoir..." Le catalogue édité à l'occasion de l'exposition est présenté comme un contrepoint didactique et comporte deux entretiens entre le photographe et Jean-François Chevrier, réalisés à près de vingt ans d'écart, en 1980 et en 1998. L'historien d'art cherche désormais à établir l'originalité de Depardon, qui à la fin des années 1970, aurait trouvé une alternative à la crise formelle du reportage d'auteur en écrivant des "notes" personnelles pour accompagner ses images. La reconnaissance du photographe par Chevrier, qui, à plusieurs reprises, a manifesté son rejet de la figure de l'auteur, témoigne de l'aboutissement d'un processus de légitimation.



Le mannequin anglais Twiggy, Paris, mars 1967
Collection
Fondation Gilles Caron

L'exposition de Marseille illustre, de façon symptomatique, l'identité intermédiaire accordée au photographe auteur, dont les images sont gratifiées de qualités créatrices sans exclure pour autant certaines propriétés informatives. Au cours des années 1990, le statut valorisé de "reporter-auteur" attribué à Depardon est également revendiqué par de nouveaux regroupements de photographes. Baptisés "collectifs", organisés sur le modèle de la coopérative Magnum, ces rassemblements élaborent des stratégies d'auteur. [...]

[...] Les auteurs se trouvent confrontés à la réappropriation de la valeur informative du médium par les artistes photographes. Comme l'écrit Michel Poivert, la "remise en cause interne du fonctionnement de l'information en images se retrouve dans une conformation de l'art contemporain qui, depuis les années 80, vise à la critique des médias. La photographie, occupant ici une place centrale, est utilisée comme un instrument de déconstruction souvent parodique de l'autorité médiatique". Dès 1996, cette critique des médias par les artistes, devenue un véritable genre, fait l'objet d'un chapitre rédigé par Val Williams dans le catalogue de l'exposition *Face à l'histoire*, réalisée au Centre Georges-Pompidou. Si Bruno Serralongue cherche à déplacer la forme anonyme des photographies de presse dans le champ artistique, Jeff Wall et Roy Arden présentent la photographie d'art comme "l'expression parfaite du reportage". En rappelant la nécessité pour eux de se détacher des règles économiques imposées par l'institution journalistique, qui use de la photographie comme d'un outil parmi d'autres (langage écrit, télévision, internet, etc.), ils assurent que la valeur du reportage s'épanouit dans la pratique artistique.

Régulièrement confrontés par les historiens de la photographie, les travaux de Gilles Peress, Alfredo Jaar et Sophie Ristelhueber semblent correspondre à cette institutionnalisation de la photographie comme critique de la représentation médiatique. L'auteur Gilles Peress,

membre de Magnum, tente de mettre en place une stratégie d'artiste pour diffuser les images de ses reportages réalisés au Rwanda, en Tanzanie et au Zaïre. Son livre, *Le Silence*, réunit cent photographies en noir et blanc, dépourvues de légende ou de texte explicatif, qui montrent les atrocités de la guerre : corps mutilés, cadavres, camps de réfugiés, etc. Les images sont exposées au Museum of Modern Art de New York (1995) et au Centre Georges-Pompidou sous la forme d'une gigantesque frise tirée de 104 exemplaires du livre. [...]

À l'inverse, l'œuvre de l'artiste Alfredo Jaar, *Real Pictures* (1994), rompt avec les pratiques iconographiques des médias d'information. L'artiste chilien réunit plus de 550 clichés réalisés au Rwanda, qu'il dépose à l'intérieur de boîtes noires hermétiquement closes. En 1995, les "photographies" sont présentées au Museum of Contemporary Photography de Chicago. Véritable "cimetière d'images", l'œuvre, baignée d'une faible lumière, mime la forme d'une installation funéraire. Les circonstances de la prise de vue et la description des scènes, accompagnées d'un commentaire explicatif, sont inscrites sur les boîtes. Le geste de Jaar, consistant à rendre l'image d'un événement d'actualité invisible, s'inscrit dans un cadre d'inutilité propre au champ artistique.

Enfin, les propositions de la photographe Sophie Ristelhueber évoquent les conflits du Liban, de la première guerre du Golfe et de l'ex-Yougoslavie. Usant d'une esthétique de l'empreinte, jouant de la "plastique des vestiges, architecturaux ou corporels, mémoire des lieux et des corps bien plus que témoignage des événements ou des situations", les séries *Beyrouth*, *Photographies* (1982), *Fait* (1991) et *Every One* (1994) font appel à l'imaginaire du spectateur confronté à des images au format souvent monumental. Dans *Every One*, la photographe, après s'être rendue en ex-Yougoslavie, enregistre des traces de blessures chirurgicales dans un hôpital français. Le décalage produit permet à Ristelhueber de suggérer l'horreur et la violence des situations de conflit sans recourir aux codes normatifs de la presse. »

Gaëlle Morel, *Le Photoreportage d'auteur*, Paris, CNRS, 2006, p. 139-142.

ORIENTATIONS BIBLIOGRAPHIQUES

- ABOUT, Isen, CHÉROUX, Clément, « L'histoire par la photographie », *Études photographiques*, n° 10, novembre 2001.
- AMELINE, Jean-Pierre (dir.), *Face à l'histoire 1933-1996. L'Artiste moderne devant l'événement historique*, Paris, Flammarion / Centre Pompidou, 1996.
- ARQUEMBOURG-MOREAU, Jocelyne, *Le Temps des événements médiatiques*, Paris, De Boeck, 2003.
- AUBENAS, Florence, *Grand reporter, Petite conférence sur le journalisme*, Paris, Bayard, 2009.
- BERTHO, Raphaële, « Retour sur les lieux de l'événement : l'image "en creux" », *Images revues*, n° 5, 2008 (en ligne : <http://imagesrevues.revues.org/336>).
- BEURRIER, Joëlle, « L'apprentissage de l'événement. "Le Miroir" et la Grande Guerre », *Études photographiques*, n° 20, juin 2007.
- CHÉROUX, Clément, *Diplopie, l'image photographique à l'ère des médias globalisés : essai sur le 11 septembre 2001*, Paris, Le Point du Jour Éditeur, 2009.
- CHÉROUX, Clément, « Le déjà-vu du 11-Septembre », *Études photographiques*, n° 20, juin 2007.
- DELAGE, Christian (dir.), *La Fabrique des images contemporaines*, Paris, Cercle d'art, 2007.
- DELBARD, Nathalie, « Les implicites de la sélection photojournalistique (l'auteur et le diffuseur) », in *Les Camets du Bal*, n° 3, Paris, Le Bal / Centre national des Arts plastiques / Marseille, Images en manœuvres éditions, 2012.
- DELPORTE, Christian, DUPRAT, Annie (dir.), *L'Événement. Images, représentations, mémoire*, Paris, Creaphis Éditions, 2003.
- DURAND, Régis « Aspects du document contemporain », in *Croiser des mondes*, Paris, Jeu de Paume, « Document », n° 2, 2005.
- FREUD, Gisèle, *Photographie et société*, Paris, Le Seuil, 1974.
- FRIZOT, Michel, « Faire face, faire signe. La photographie, sa part d'histoire », in *Face à l'histoire. L'Artiste moderne devant l'événement historique 1933-1996*, Paris, Centre Pompidou, 1996.
- FRIZOT, Michel, VEIGY, Cédric de, *VU, le magazine photographique, 1928-1940*, Paris, La Martinière, 2009.
- GERVAIS, Thierry, MOREL, Gaëlle, *La Photographie*, Paris, Larousse, 2011.
- GERVAIS, Thierry, « L'invention du magazine », *Études photographiques*, n° 20, juin 2007.
- GERVAIS, Thierry, « Le plus grand des photographes de guerre », *Études photographiques*, n° 26, novembre 2010.
- GERVEREAU, Laurent (dir.), *Voir/Ne pas voir la guerre. Histoire des représentations photographiques de la guerre*, Paris, BDIC / Somogy, 2001.
- GERVEREAU, Laurent, *Montrer la guerre? Information ou propagande*, Paris, CNDP / Isthme éditions, 2006.
- GUERRIN, Michel, *Profession photoreporter*, Paris, Centre Pompidou / Gallimard, 1988.
- GUNTHER, André, « Les icônes du photojournalisme, ou la narration visuelle inavouable », in DUBUISSON, Daniel, RAUX, Sophie (dir.), *À perte de vue. Sciences et cultures du visuel*, Dijon, Les Presses du réel, 2014.
- GUNTHER, André, POIVERT, Michel (dir.), *L'Art de la photographie*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2007.
- HENROTTE, Hubert, *Le Monde dans les yeux; gamma-sigma, l'âge d'or du photojournalisme*, Paris, Hachette, 2005.
- LAVOIE, Vincent, *Photojournalismes. Revoir les canons de l'image de presse*, Paris, Hazan, 2010.
- LAVOIE, Vincent, *L'Instant-monument. Du fait divers à l'humanitaire*, Montréal, Dazibao, 2001.
- LAVOIE, Vincent, « La rectitude photojournalistique. », *Études photographiques*, n° 26, novembre 2010.
- LAVOIE, Vincent, « Guerre et iPhone. Les nouveaux fronts du photojournalisme », *Études photographiques*, n° 29, mai 2012.
- LEBLANC, Audrey, « Fixer l'événement. Le Mai 68 du photojournalisme », *Sociétés & Représentations*, n° 32, « Faire l'événement », décembre 2011 (en ligne : <http://culturevisuelle.org/clindeloeil/2012/04/11/fixer-l-evenement-le-mai-68-du-photojournalisme/>).
- LEBLANC, Audrey, « L'iconographie de Mai 68 : un usage intentionnel du photoreportage en noir et blanc ou couleur. L'exemple de *Paris-Match* (mai-juin 1968) » (en ligne : http://www.sens-public.org/IMG/pdf/SensPublic_HA_c_ritages_de_Mai_68_Aleblanc.pdf).
- LEBLANC, Audrey, « La couleur de Mai 1968 », *Études photographiques*, n° 26, novembre 2010.
- MOREL, Gaëlle, *Le Photoreportage d'auteur. L'institution culturelle de la photographie en France depuis les années 1970*, Paris, CNRS éditions, 2006.
- MOREL, Gaëlle (dir.), *Photojournalisme et art contemporain. Les Derniers Tableaux*, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2008.
- MONTAZAMI, Morad, « L'événement historique et son double. Jeremy Deller, *The Battle of Orgreave* », *Images revues*, n° 5, 2008 (en ligne : <http://imagesrevues.revues.org/334>).
- NORA, Pierre, « Le retour de l'événement », in LE GOFF, Jacques, NORA, Pierre, *Faire l'histoire. I. Nouveaux problèmes*, Paris, Gallimard, 1974.
- POIVERT, Michel, « Le photojournalisme érigé en objet culturel », in *Art press*, n° 306, novembre 2004.
- POIVERT, Michel, *La Photographie contemporaine*, Paris, Flammarion, 2010.
- SONTAG, Susan, *Devant la douleur des autres*, Paris, Christian Bourgois, 2003.
- THIELLAND, Olivier, *Photographier la guerre, mémoire de fin d'études*, IEP Lyon, 2005 (en ligne : http://doc.sciencespo-lyon.fr/Ressources/Documents/Etudiants/Memoires/Cyberdocs/MFE2005/thielland_o/pdf/thielland_o.pdf).
- *L'Événement, les images comme acteurs de l'histoire*, Paris, Jeu de Paume / Hazan, 2007.
- *Covering the real. Arts and the Press Picture, from Warhol to Tillmans*, Bâle, Kunstmuseum, 2005.
- *La Presse à la une. De la gazette à Internet*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2012.
- *Controverses, une histoire juridique et éthique de la photographie*, Lausanne, Musée de l'Élysée / Paris, Bibliothèque nationale de France / Arles, Actes Sud, 2008.

Ressources en ligne

- Plate-forme « Culture visuelle » (blog de chercheurs et publications en ligne) : <http://culturevisuelle.org/>
- Site de la revue *Études photographiques* (articles et numéros en ligne) : etudesphotographiques.revues.org
- Site du Jeu de Paume (programmes, ressources et magazine en ligne) : www.jeudepaume.org

PISTES DE TRAVAIL

Les pistes de travail suivantes se veulent des propositions ouvertes qui s'articulent autour de notions, de questions et de problématiques liées aux images exposées. Elles ont été conçues avec les professeurs-relais des académies de Créteil et de Paris au Jeu de Paume. Il appartient aux enseignants, aux équipes éducatives et aux formateurs de s'en emparer pour concevoir, dans le contexte de leurs classes et de leurs programmes, la forme et le contenu spécifiques de leurs cours ou de leurs activités.

Afin de préparer ou de prolonger la découverte de l'exposition « Gilles Caron. Le conflit intérieur », et en lien avec les éléments de documentation et d'analyse de ce dossier, les pistes ci-dessous sont regroupées en cinq thèmes : « Événements et représentations », « L'information en images, photographie et presse », « Autour de Mai 68 », « Planches-contacts et processus de travail » et « Démarches artistiques en marge du photojournalisme ».

Pendant cette exposition, l'espace éducatif situé au premier étage du Château de Tours propose à l'ensemble du public des éléments de documentation et des ouvrages en consultation.

ÉVÉNEMENTS ET REPRÉSENTATIONS

« Sauf à acquiescer à la thèse de l'irreprésentable, l'événement à l'époque contemporaine est un treillis de représentations et de faits, un composite de discours et d'expériences. » (Michel Poivert, « L'événement comme expérience », in *L'Événement, les images comme acteurs de l'histoire*, Paris, Hazan / Jeu de Paume, 2007, p. 15).

■ Rassembler et analyser les différentes manières de rapporter un événement, en procédant à une recherche documentaire (bibliothèque, Internet, archives départementales) et en recueillant différents supports (articles de journaux, images, documents divers, enregistrements de témoignages...). Pour les événements antérieurs à 1918, vous pouvez utiliser Gallica, le site de ressources documentaires de la Bibliothèque nationale de France (<http://gallica.bnf.fr>).

■ En histoire des arts, travailler sur les images de guerre dans l'histoire de la représentation.
– Revenir sur la tradition de la peinture d'histoire et la question des transformations apportées par la photographie.
– Identifier les médiums utilisés. Analyser leurs spécificités et leurs possibilités.

– Initier des recherches sur les contextes et les conditions de production des images, leurs destinations, leurs formats, leurs lieux de présentation, de conservation ou de diffusion, à leur époque et aujourd'hui. Vous pouvez vous appuyer sur la séquence d'images :

· Antoine-Jean Gros, *Napoléon sur le champ de bataille d'Eylau*, 1808 ;
· Roger Fenton, *La Vallée de l'ombre de la mort*, guerre de Crimée, 1855 ;
· Timothy O'Sullivan, *A Harvest of Death, guerre de Sécession*, juillet 1863 ;
· Jeff Wall, *Dead Troops Talk (A Vision After an Ambush of a Red Army Patrol near Moqor, Afghanistan, Winter 1986)*, 1992.

■ Travailler autour des représentations visuelles de la Première Guerre mondiale en étudiant :

– une photographie issue du site du centenaire (<http://centenaire.org/fr>) ou de la Bibliothèque nationale de France (<http://gallica.bnf.fr/html/images/la-premiere-guerre-mondiale-1914-1918>) ;
– une peinture : Otto Dix, *Les Joueurs de Skat*, 1920 ;
– une bande dessinée : Jacques Tardi, *Putain de Guerre I*, 2014 pour l'intégrale (Paris, Casterman) ;
– un film : Stanley Kubrick, *Les Sentiers de la gloire*, 1957 ;
– un documentaire issu du site de l'INA (www.ina.fr).

Comment sont rapportés les combats et notamment ceux dans les

tranchées ? Les médiums déterminent-ils la représentation d'un événement ? Comment les différents supports de diffusion des images se sont-ils mutuellement influencés ? Comment la fiction peut-elle rendre compte d'un événement ?

■ Procéder au même travail de recherche et de questionnement sur la diversité des points de vue et des modes de représentation, en s'intéressant cette fois à la guerre du Viêt Nam.

Quelques exemples de représentations visuelles de cet événement :

– une photographie couleur : Larry Burrows (se référer aux reportages sur la guerre du Viêt Nam, publié dans le magazine *Life* entre 1962 et 1971, en ligne http://artplusphoto.com/lens_portfolio/larry-burrows/)
– un photomontage : Marta Rosler, série *Bringing the War Home*, 1966-1972 ;
– un film : Stanley Kubrick, *Full Metal Jacket*, 1987 ou Michael Cimino, *Voyage au bout de l'enfer*, 1978 ;
– des actualités télévisées : Edouard Sablier, Roland Laville, *Guerre du Viêt Nam*, 1964 (en ligne : www.ina.fr) ;
– une peinture : Gilles Aillaud, *La Bataille du riz, Viêt Nam*, 1968 (en ligne : <http://langlois.blog.lemonde.fr/2012/03/12/la-guerre-au-xxe-siecle-3/>).

Analyser les différents modes de représentations et de présentations,



Guerre des Six Jours,
victimes civiles, juin 1967
Collection Succession
Gilles Caron

les points de vue, les choix formels. Les comparer au regard que Gilles Caron a porté sur cette guerre, en s'appuyant sur les photographies de ses reportages en 1967. Que montre Caron ? Quels choix (sujets, distances, cadrages, points de vue) effectue-t-il ?

■ Travailler autour des photographies de Gilles Caron sur la guerre des Six Jours.

– En histoire, montrer l'importance géostratégique du canal de Suez dans le contexte de la guerre froide et des conflits israélo-palestiniens.

– En géographie, rappeler la place du canal de Suez dans la mondialisation et spécialement dans le transport maritime mondial.

– Analyser les photographies de Gilles Caron. Quel point de vue adopte l'auteur sur le canal ? L'importance stratégique de ce lieu transparait-il dans ses photos ? Utiliser des notions telles que rapidité / lenteur, mobilité / immobilité, proximité / distance, afin de rendre compte de la manière dont Gilles Caron a photographié cet événement.

■ Le Jeu de Paume présente également à Paris la première exposition rétrospective de la photographe Kati Horna (Szilasbalhási, Hongrie, 1912-Mexico, 2000).

« Invitée par le gouvernement républicain, Kati Horna arrive en

Espagne en 1937 pour documenter la vie quotidienne sur le front.

Entre 1937 et 1939, elle parcourt l'Aragon et se rend à Valence, Játiva, Gandía, Silla, Vélez Rubio, Alcázar de San Juan, Barcelone et Madrid, laissant un corpus de 270 négatifs. Elle retrouve une nouvelle fois Robert Capa et "Chiki" Weisz, accompagnés de Gerda Taro et Chim. À la différence des images réalisées par ces photographes – des images dramatiques du front et des scènes de guerre –, les photographies de Kati Horna témoignent de la vie quotidienne et intime de la population civile à travers un regard antihéroïque et presque mélancolique, en empathie avec l'environnement et les gens. » (Petit journal de l'exposition « Kati Horna », présentée au Jeu de Paume du 3 juin au 21 septembre 2014).

– Mettre en parallèle les images que Kati Horna et Robert Capa ont chacune prises pendant la guerre d'Espagne (choix du sujet, rapport à l'événement, technique photographique...). Les photographies de Robert Capa sur cet événement sont accessibles en ligne (http://museum.icp.org/mexican_suitcase/gallery_capa.html).

– Observer les points communs et les différences entre Kati Horna, Robert Capa et Gilles Caron dans leur manière de rendre compte et de photographier un conflit.

■ « La représentation de la guerre est avant tout une question de point de vue : que l'on observe le conflit d'un côté ou d'un autre du champ de bataille, et tout change. Point de vue de l'ennemi ou point de vue de la force légitime, la symétrie s'inverse, le sens politique s'y adapte, et à cela s'ajoute la légende qui viendra définitivement orienter la signification de l'image. Pour la guerre moderne, où les forces sont souvent intriquées comme dans les guérillas, la question du point de vue devient plus complexe. Mais une donnée universelle demeure toutefois, et celle-là permet d'inaugurer une nouvelle position : le point de vue de la victime. Non pas ce qu'elle voit elle-même des horreurs de la guerre, mais ce qu'elle représente, soit la place désormais centrale des civils dans la guerre. Ce point de vue condamne d'emblée assaillants et résistants, il est la *situation* qui remet l'homme au centre des enjeux ; Caron s'est particulièrement attaché à cette figure sans oublier d'en dégager une forme première, pourrait-on dire, dans celle du militaire lui-même dont il parvient à élever la condition à l'instant de sa mort pour le faire apparaître avant toute autre chose comme une victime de l'absurdité de la guerre. Le point de vue de la victime ne s'oppose pas à celui du héros, il la relègue toutefois à un discours binaire et propose une représentation plus émotionnelle mais aussi méditative

si elle parvient à éviter l'écueil du voyeurisme. » (Michel Poivert, *Gilles Caron. Le Conflit intérieur*, Arles, Photosynthèses / Lausanne, Musée de l'Elysée, 2013, p. 161).

– Que donnent à voir les images de Gilles Caron des guerres modernes ?
– Distinguer les images d'action et les portraits ou les figures isolées. Quels points de vue et quelles figures Gilles Caron met-il en avant ?
– Rechercher des figures héritées de la tradition des représentations (Mélancolie, Penseur, Mère à l'enfant, Gisant...) Pourquoi peut-on utiliser les termes de « symbole » ou d'« allégorie » à propos de ces images ?

■ L'exposition « Gilles Caron. Le conflit intérieur » est composée de six sections thématiques, « Héroïsme », « Douleur des autres », « Conscience malheureuse », « Regard intérieur », « Mouvements de révolte », « Nouvelle Vague », « Le reportage mis en abyme », qui associent des images issues de reportages sur des événements différents.
– Étudier la conception et les choix d'accrochage de cette exposition. Peut-on identifier la provenance de chaque image ? Quels sont les liens proposés entre les images ?
– Expliciter le choix de ces titres de section.
– Proposer des extraits de textes (littéraires, poétiques, philosophiques), qui pourraient être associés à ces thématiques.

L'INFORMATION EN IMAGES, PHOTOGRAPHIE ET PRESSE

« Il est probable qu'aucune technologie n'a autant modifié la culture visuelle moderne que l'apparition de la photographie dans la presse grand public. Ces images se sont progressivement trouvées au cœur de la formation de ce que nous tenons pour une "conscience globale". En 1936, l'historienne de la photographie Gisèle Freund remarque qu'"avec la photographie, une fenêtre s'ouvre sur le monde. Les visages des personnages publics, les événements qui ont lieu dans

le pays même et en dehors des frontières deviennent familiers. Avec l'élargissement du regard, le monde se rétrécit". L'alchimie entre l'image photographique, la réception du public et les objectifs de diffusion de la presse participe à créer une vision globale. Ce rôle a fait du photojournalisme l'un des discours photographiques dominants. » (Thierry Gervais, Christian Delage, Vanessa R. Schwartz, « Au-delà de la photographie, vers une redéfinition de la presse », *Études photographiques*, n° 26, novembre 2010, en ligne : <http://etudesphotographiques.revues.org/3124>.)

« C'est précisément cela qui fonde toute l'originalité de l'œuvre de Caron : penser, grâce à sa pratique et à ses contraintes les plus techniques et professionnelles, les possibilités de représenter le monde moderne dont il fait l'expérience. Certes, nous ne sommes pas habitués à interpréter les images de reportage autrement que par rapport à l'information qu'elles contiennent et l'influence éventuelle qu'elles ont exercée sur les populations. Néanmoins, depuis la fin du XX^e siècle, avec la notion d'auteur et désormais l'articulation établie entre art et reportage, il devient urgent de regarder les productions du photojournalisme, fussent-elles anciennes, en considérant la part de subjectivité mais aussi la conscience esthétique et critique qu'elles recouvrent ». (Michel Poivert, *Gilles Caron. Le Conflit intérieur*, Arles, Photosynthèses / Lausanne, Musée de l'Elysée, 2013, p. 111).

■ Analyser une photographie d'actualité :

« – Les incontournables de l'analyse : Des données invariantes fondent l'analyse des photographies d'actualité. Mais attention, ces invariants n'ont de pertinence que s'ils sont problématisés et relativisés en fonction de la discipline, de la séquence, du contexte d'apprentissage, des élèves. De plus, il n'y a pas de hiérarchie ni de chronologie entre chaque type de données ; il appartient à l'enseignant de mobiliser celles qu'il estime nécessaires à l'analyse de la photo.

– Les données "source" précisent les circonstances de sa réalisation : crédit, copyright (agence de presse, agence photographique, nom du photographe); date et nature du support médiatique où paraît la photographie; renseignements sur le commanditaire (agence, journal, maison d'édition, entreprise), sur le photojournaliste (professionnel, amateur, indépendant...); date et lieu de réalisation de la photographie; légende.
– Les données formelles [...] : modes de réalisation et de tirage (photographies analogiques / numériques / 3D), poids, définition, résolution, dimension, mise en page (positionnement de l'image dans la page support; relation avec les autres registres sémiotiques : textes, images, schémas, graphiques; multifenêtrage).
– Les données plastiques nous font entrer dans le champ de l'expérience esthétique : format, composition (plans, cadrage), traitement de la lumière, palette graphique (couleurs), retouches photographiques.
– Les données iconiques portent sur ce que l'image nous donne à voir : "figurativité" (portraits, objets, motifs); narrativité (temps, espace, "histoire"); affectivité (sentiments, émotions, ressentis).
– Les données informationnelles : sujet / thème; angle; point de vue; rapport à l'actualité (une photographie est toujours "située" dans un "processus d'événementialisation" : différence entre événement, actualité, information).
– Les critères d'analyse, c'est-à-dire ce que je vois dans l'image, sa compréhension, son interprétation : l'effet de réel; la part culturelle ("reconnaissance", stéréotypie, sens commun, transgression, parodie / pastiche); les intentions (rapporter, commenter, provoquer, référer, promouvoir); la part rhétorique (les figures de style iconographiques); la part symbolique.
– Les données textuelles : la légende et le(s) texte(s) ou article(s) associé(s) interagissent avec les effets produits par la photographie. » (Marguerite Cros, Yves Soulé, *Regarder le monde. Le photojournalisme aujourd'hui*, Paris, Scérén-CNDP-CRDP / CLEMI, 2011, p. 47-48).

À partir d'une sélection de journaux quotidiens, extraire des images illustrant un même événement, accompagnées de leurs crédits photographiques. On peut aussi s'appuyer sur les uns des journaux, en utilisant la revue de presse en ligne : <http://www.revue2presse.fr/toutes-les-unes-de-la-presse>.

Repérer la provenance des images à partir des crédits photographiques. Identifier l'auteur de la photographie et le gestionnaire des droits.

Relever et décrire les éléments qui informent sur l'événement (lieu, situation, personnages), puis envisager les questions suivantes :

- Quel est l'événement photographié ? Quel est le sujet de l'image ?
 - Que donnent à voir les images sélectionnées de cet événement ?
 - Que peut-on dire de la diversité ou de la similitude de ces images ?
 - Leur diversité permet-elle d'avoir différents points de vue sur les faits ?
- Distribuer ensuite les articles et les légendes qui étaient associés aux images montrées.
- Analyser la place du texte et de l'image dans la page du journal.
 - Quel est le rôle des textes qui accompagnent les images publiées ?
 - Les images donnent-elles des éléments ou des informations supplémentaires par rapport aux textes ?

Proposer aux élèves un document reprenant une légende, un article, qui accompagnait une photographie, sur une page de journal ou de chronique illustrée sur le web. Faire une photocopie de la page en masquant les images et donner un exemplaire à chaque élève.

Demander aux élèves de composer les images en fonction du texte. On peut faire l'exercice inverse, masquer les textes dans le document de départ et demander de légendier ou de commenter les images.

Distinguer les images photographiques isolées et les images photographiques publiées dans un contexte médiatique. Étudier les modalités de publication d'une image et analyser leurs effets sur la réception et l'interprétation de sa signification.



Grève des étudiants,
université de Nanterre,
près de Paris,
mars 1968
Collection Fondation
Gilles Caron

On pourra s'appuyer sur l'article d'Alexie Geers et Audrey Leblanc, « Manipuler l'image de presse ? » (en ligne : <http://culturevisuelle.org/apparences/2010/05/21/manipuler-limage-de-presse/>), qui compare la réception d'une même photographie de Gilles Caron reproduite dans trois publications différentes. La mise en parallèle des trois visuels est accessible en ligne (<http://culturevisuelle.org/apparences/files/2010/05/Mtg-G-Caron-6-mai.jpg>).

Revenir sur l'image de la jeune fille dans les décombres, largement diffusée dans la presse suite à la catastrophe de Fukushima du 11 mars 2011.

- Étudier avec les élèves la manière dont cette figure est devenue emblématique de cet événement.
- Analyser les modifications de cadrages dans les différentes publications de cette photographie.
- Consulter à ce sujet l'article d'André Gunthert, « La pleureuse d'Ishinomaki, ou l'esthétique du désastre, 21 mars 2011 » (en ligne : <http://culturevisuelle.org/icones/1496>) et le texte de Nathalie Delbard, « Les implicites de la sélection photojournalistique (l'auteur et le diffuseur) », in *Les Carnets du Bal*, n° 3, Paris, Le Bal / Centre national des arts plastiques / Marseille, Images en manœuvres éditions, 2012).

Dans le cadre de l'éducation aux médias et à l'information, proposer

aux élèves de réaliser des exposés sur la naissance et l'évolution du métier de photographe de presse, ainsi que sur le contexte actuel : l'apparition dans l'entre-deux-guerres de magazines reposant principalement sur les images photographiques, les notions d'apogée et de crise du photojournalisme, la formation, le statut, les droits et les devoirs des photojournalistes, le droit à l'image et le droit d'informer, les agences photographiques (agences de presse, agences spécialisées, collectifs) et leurs fonctionnements, le financement des reportages et la rémunération des photojournalistes, les supports de diffusion des reportages (presse, web, expositions), les festivals et les prix de photojournalisme, les galeries accueillant les travaux de photojournalistes, les nouvelles écritures multimédias (webdocumentaires, diaporamas sonores).

Réaliser un travail d'analyse autour des images primées par le World Press Photo (<http://www.worldpressphoto.org/>). Vous pouvez vous référer aux questionnements et textes suivants :

- « Mais que récompense-t-on exactement par l'attribution d'un prix du World Press Photo (WPP) ? Le photographe, l'image ou l'événement ? Si le photographe est le destinataire des honneurs, l'est-il pour son engagement éthique, sa probité journalistique ou son talent et ses habiletés esthétiques ?

L'image est-elle primée en raison de sa valeur informative et testimoniale ou à cause de ses propriétés formelles et narratives ? Et l'événement, le retient-on pour sa valeur historique ou pour sa photogénie ? » (Vincent Lavoie, « Le mérite photojournalistique : une incertitude critériologique », *Études photographiques*, n° 20, juin 2007, en ligne : <http://etudesphotographiques.revues.org/1192>)

– André Gunthert, « Anatomie d'un World Press Photo », février 2013, en ligne : <http://culturevisuelle.org/icones/2632>

■ « Le statut du photoreporter : témoin, voyeur ou artiste ?

Objectif pédagogique : comprendre le positionnement du photojournalisme.

Lancer le débat en utilisant les questions suivantes :

Quelle est la fonction du photoreporter ?

Quelles sont les qualités d'une image de presse ?

Est-ce que le photoreporter est un témoin objectif de l'événement photographié ?

Est-ce que le photoreporter est nécessairement un voyeur ?

Est-ce que le photoreporter est un artiste ?

Est-ce que l'intention du photographe est déterminante ? »

(Questions issues du « Dossier pédagogique » de l'exposition Gilles Caron au Musée de l'Élysée à Lausanne, pdf à télécharger sur Internet)

– À la suite de la visite de l'exposition, tenter de répondre aux questions ci-dessus, en vous référant aux images et au parcours de Gilles Caron.

– L'exposition (par les thématiques choisies et la mise en espace des images) contribue-t-elle à mettre en avant certaines des postures citées comme : témoin, voyeur, artiste ?

■ Reprendre la notion de « conflit intérieur » et tenter de l'expliquer, en lien avec les reportages de Gilles Caron et ses images qui interrogent le positionnement du photojournaliste autant que l'utilisation des « images choc » :

« Face à la douleur des autres, on le sait, Gilles Caron parvient à construire des images fortes et distanciées, destinées aux regards de l'Occident, utiles par le choc qu'elles sont capables de produire. Mais on sait aussi le malaise qu'il ressent face à cette posture du témoin, avide de capturer un fait et prompt à se soustraire ensuite à la situation dans laquelle les victimes, elles, restent plongées. Cette impossible éthique du témoin remonte chez lui à la période traumatique de la guerre d'Algérie. "C'est dégueulasse de rester muet [...] n'être que témoin, c'est encore une fuite", clame-t-il dans une lettre du 1^{er} juillet 1961. Cette expérience, dont on pourrait imaginer qu'elle allait donner à Gilles Caron toutes les raisons de devenir plus tard un témoin actif pour lutter contre les absurdités de la guerre, contient en germe son conflit intérieur. Comment dépasser la position du témoin et de la lâcheté que lui associe Caron lorsque l'on se trouve à nouveau face à l'injustice sans pouvoir agir directement comme le font les médecins ? Cette aporie du témoin fonde la conscience malheureuse de Caron au point qu'il ressent le besoin de la réfléchir et de la constituer en un sujet en soi, qui s'installe en sous-main dans ses reportages humainement les plus difficiles. »

(Michel Poivert, *Gilles Caron. Le Conflit intérieur*, Arles, Photosynthèses / Lausanne, Musée de l'Élysée, 2013, p. 361.)

ressources pédagogiques

sur la presse et les médias :

– Site de l'exposition « La presse à la une », en ligne : <http://expositions.bnf.fr/presse/expo/salle3/03.htm>

– Dossier pédagogique de l'exposition « La presse à la une » :

<http://expositions.bnf.fr/presse/pedago/01.htm>

– Dossiers pédagogiques de la « Semaine de la presse et des médias dans l'école », en ligne : <http://www.clemi.org/fr/spme/l-accompagnement-pedagogique/>

– Marguerite Cros, Yves Soulé, *Regarder le monde. Le photojournalisme aujourd'hui*, Paris, Scérén-CNDP/CLEMI, 2010.

ressources en ligne

sur le photojournalisme :

– André Gunthert : « Quand la photographie illustre l'actualité. Narratologie de l'information », conférence du 6 avril 2012, en ligne sur le site de l'académie de Créteil : <http://stream.ac-creteil.fr/play2.php?vid=1624>

– Jean-François Leroy, « Le photojournalisme », conférence de l'Université de tous les savoirs, 5 juillet 2004, en ligne : http://www.lemonde.fr/savoirs-et-connaissances/article/2004/06/30/jean-francois-leroy-le-photojournalisme_371084_3328.html

– Marion Quillard, « Les risques du métier », 7 mai 2013, débats sur les photographes indépendants en Syrie, en ligne : <http://www.6mois.fr/Les-risques-du-metier>

– Daniel Salles, « Photographier la guerre », CLEMI de Grenoble : <http://www.college-lamontagne.re/spip/montagne/classeur/3/fr/10/8/activ3.htm>

– « Le photojournalisme au XXI^e siècle, son rôle et sa place dans l'histoire (de l'information à l'exposition) », colloque inter-académique, Corte, 22 et 23 octobre 2012, enregistrements en ligne : <http://www.cndp.fr/crdp-corse/index.php/actu/634-colloque-inter-academique>

– « Quelle histoire pour le photojournalisme ? », journée d'étude au Jeu de Paume sous la direction de Michel Poivert et Clara Bouveresse, samedi 18 octobre 2014 (enregistrements en ligne à venir).

AUTOUR DE MAI 1968

« Ma mémoire des événements de 68 est structurée par ses photos. » (Daniel Cohn-Bendit, préface à *Gilles Caron*, Paris, Nathan, coll. « Photo Poche », n° 73, 1998, n. p.)

■ Rechercher des informations sur « Mai 68 » : contexte politique, chronologie des événements durant les mois de mai et juin de 1968, acteurs, revendications, slogans, affiches, graffitis... Travailler la question de la représentation photographique de ces événements par Gilles Caron :



Manifestations, Paris,
mai 1968
Collection Succession
Gilles Caron

- Quels événements de Mai 68 photographie-t-il ? (Manifestations, affrontements, regroupements, grèves...)
- Repérer, pour chaque image, le point de vue choisi par Gilles Caron : Où se positionne-t-il ? Fait-il face aux manifestants, aux CRS ou aux policiers ? À quelle distance se situe-t-il du sujet ? À quelle hauteur photographie-t-il ? Les points de vue sont-ils en plongée, en contre-plongée ?
- Qui sont les personnes représentées ? Observer leurs actions, leurs expressions.
- Étudier leurs postures et leurs gestuelles. Quelles postures ou figures récurrentes sont données à voir ?

■ Relever, dans l'interview suivante de Gilles Caron, les choix techniques auxquels procède le photographe (matériel photographique, réglages de l'appareil), leurs avantages et leurs conséquences sur sa manière de rendre compte de l'événement :
« Avec un grand angle au 250° à 8 [1/250 secondes ; diaphragme 8], on n'a pas besoin de faire le point. On met la bague à trois mètres et on peut shooter à volonté, les photos sont forcément nettes. J'utilise le moteur uniquement avec des longues focales ou avec un 85. Cela permet de faire le point très rapidement, puisqu'on n'a pas besoin de s'occuper de réarmer ;

c'est un peu comme si on travaillait avec une caméra, alors que sans le moteur, le temps de réarmer et de déclencher on a perdu le point, ce qui réduit considérablement le nombre de photos que vous pensez faire et comme je défie n'importe qui de véritablement choisir une photo d'action à la prise de vue, il vaut mieux faire un choix sur les planches-contacts. On ne sait jamais s'il n'y aura pas une meilleure photo dans la seconde qui suit celle que vous venez de faire. Par exemple un type qui est en train de tomber, au dernier moment, il tombe et il prend un coup de crosse sur la tête et c'est forcément cette photo qui est la meilleure. Au départ on ne peut pas le savoir. » (Jean-Pierre Ézan, « Gilles Caron : à côté de moi un type est tombé mort les mains dans les poches ! », *Zoom*, n° 2, mars-avril 1970.)

■ À partir des images de Gilles Caron, *Daniel Cohn-Bendit face aux CRS, devant la Sorbonne, 6 mai 1968* (voir p. 25) et *Manifestations, Paris, mai 1968* (ci-dessus) :
– Réaliser une analyse d'image, puis débattre des raisons pour lesquelles ces deux images sont devenues des icônes de Mai 68.
– Composer un récit, en choisissant différents points de vue selon les protagonistes qui apparaissent dans les images.

- Rechercher d'autres images réalisées par Gilles Caron ainsi que par d'autres photographes, devenues également des photos emblématiques de Mai 68, et proposer aux élèves de questionner leurs parents ou leurs grands-parents sur ce corpus d'images : Connaissent-ils ces images ? Où les ont-ils vus ? Quelle image est pour eux la plus représentative de Mai 68 ?

■ « Parmi les nombreux lanceurs de 1968, ce cliché [*Manifestation, rue Saint-Jacques, Paris, 6 mai 1968*, voir p. 36] se détache par sa simplicité et l'expression directe de tous les signes qui résument le combat : cadre urbain de la perspective haussmannienne, dissolution des détails inutiles par la brume des gaz lacrymogènes, absence de figures périphériques, masse compacte au dernier plan des troupes de CRS, et au premier plan à contre-jour, la silhouette aérienne du lanceur. Décollant d'une rue jonchée des vestiges de la lutte (chaussures, pavés, etc.), c'est la figure du dernier des combattants, un journal coincé dans la ceinture (l'actualité est toujours avec lui), un pavé en réserve dans la main gauche, le buste brisé en avant par la force du jet invitant le spectateur à chercher dans le ciel le projectile bien visible qui rejoint les deux plans en profondeur de l'image. Dans cette perception minimaliste, le contexte disparaît au bénéfice du

caractère universel du "message" – pour employer l'expression utilisée par Roland Barthes dans sa célèbre conférence de 1964 –, message de lutte contre tous les pouvoirs, message de courage du "un contre tous" ». (Michel Poivert, Gilles Caron. *Le Conflit intérieur*, Arles, Photosynthèses / Lausanne, Musée de l'Élysée, 2013, p. 236-237.)

– Rassembler différentes photographies de Gilles Caron, dans lesquelles apparaît cette « figure du lanceur ». Observer comment les choix de point de vue et de cadrage mettent en valeur ces « personnages ». Comparer les photographies en noir et blanc et celles en couleur. Ces images concernent-elles toutes le même événement ? Pourquoi retrouve-t-on cette figure ? Que symbolise-t-elle ?

– Identifier les trois événements couverts par Gilles Caron dans la représentation desquels apparaît cette figure du lanceur. Réaliser un texte résumant ces événements et précisant contre qui le lanceur est en opposition.

– Rapprocher la figure du lanceur dans les images de Gilles Caron d'autres représentations dans l'histoire de l'art, par exemple :

· Daniele da Volterra (1509-1566), *David et Goliath* (musée du Louvre) ;
 · Robert Longo, série *Men in the Cities*, 1981-1999 (Centre Pompidou, Musée national d'art moderne).

Préciser les enjeux de la représentation dans chacune de ces images et en quoi elles peuvent résonner avec les figures de Gilles Caron.

– Repérer d'autres gestes qui sont devenus des symboles de révolte, d'insurrection et de lutte (poing levé, main levant un drapeau, V de victoire de Churchill...). Rechercher des représentations passées et dans l'actualité.

■ « D'un reportage à l'autre, la profession de photographe le fait circuler du monde de la rue à celui du spectacle, de la politique à la mode, des célébrités aux anonymes : sa vie est un montage d'observations dans laquelle sa sensibilité affleure.



Manifestation,
rue Saint-Jacques,
Paris, 6 mai 1968
Collection
Succession
Gilles Caron

Vivant pleinement les années 1960, il contribue à façonner l'image d'une époque pleine d'utopies ressemblant à la jeunesse qui le fascine. Dès lors, il s'établit de constants passages entre la beauté des célébrités des plateaux de télévision ou de cinéma et celle des personnages du quotidien. Tant et si bien que l'on ne parvient plus à savoir qui constitue le modèle de l'autre, démontrant ainsi que la rue est elle-même devenue une source d'inspiration. [...] L'attitude des marcheurs, la présence des panneaux publicitaires, les tenues vestimentaires, tous les détails envahissent l'image et, l'espace d'un instant, le photographe est comme séduit et détourné de l'événement pour consacrer ce quotidien à travers un anonyme – le plus souvent une figure de passante. » (Michel Poivert, Gilles Caron. *Le Conflit intérieur*, Arles, Photosynthèses / Lausanne, Musée de l'Élysée, 2013, p. 297-298).

– Observer dans les images de Gilles Caron les éléments qui témoignent plus largement des mouvements culturels et des mutations de la société dans les années 1960.

– Chercher des affinités avec le cinéma, les acteurs et les actrices de la Nouvelle Vague, avec les films de Jean-Luc Godard, Alain Resnais, François Truffaut, mais aussi avec la mode, la publicité, la télévision.

ressources iconographiques en ligne sur Mai 68

– Affiches de Mai 68 : <http://jeanpaulachard.com/mai/index.html#> ou <http://inventin.lautre.net/affiches.html>

– Exposition virtuelle « Les années 68, un monde en mouvement. Nouveaux regards sur une histoire plurielle (1962-1981) » proposée par la BDIC, la Cité des mémoires étudiantes et la Parole errante : <http://www.bdic.fr/expositions/mai68/>

– Exposition virtuelle « Jean-Pierre Rey : un regard sur Mai 68 », proposée par le CODHOS : <http://www.mai-68.fr/galerie/cat.php?idcat=2>

– Exposition virtuelle « Esprit(s) de mai 68 », proposée par la BnF : <http://expositions.bnf.fr/mai68/index.htm>

– « Mai 68, événement photographié, événement photographique : comment se fabrique un mythe de l'histoire de la V^e République », atelier pédagogique animé par Brigitte Manoukian, de l'académie d'Aix-Marseille (PDF en ligne).

– Teresa Hernandez, « Le photojournalisme en mai 1968 : http://prezi.com/ykbgbhwtobjn/?utm_campaign=share&utm_medium=copy&rc=exoshare

– Patrick Rotman, « 68 », 2008, documentaire en ligne : <http://lewebpedagogique.com/grunen/mai-68-le-documentaire-de-patrick-rotman/>



*Manifestations, Paris,
mai 1968*
Collection
Fondation
Gilles Caron

PLANCHES-CONTACTS ET PROCESSUS DE TRAVAIL

« Michel Poivert revient, pour la discuter, sur cette figure de photojournaliste qui présente toutes les caractéristiques attendues du mythe de la profession : talentueux, courageux, mort jeune et au combat pour ainsi dire. Il ne s'arrête pas davantage à ses photographies les plus connues, résultat de la sélection médiatique dans le travail du photographe. Il revient, au contraire, à l'ensemble de ses images par l'intermédiaire des planches-contacts. À la manière de l'éditeur d'agence d'un fonds photographique (qui sélectionne les photographies à vendre aux rédactions presse, selon la valeur d'usage de ces images), l'auteur relit alors ces planches-contacts pour observer un homme au travail.

[...] Il délaisse ainsi volontairement la façon dont le photographe construit la matière demandée par les destinataires de ces images (la presse et le système médiatique) et attire l'attention de son lecteur sur les images que ce système n'a pas retenues et qui ne lui étaient visiblement pas destinées. En donnant une visibilité aux interstices, à l'"informe de l'information", les planches-contacts s'affirment comme le lieu de l'expression des réflexions du photojournaliste. Elles transmettent les intentions, convictions et ambitions, voire

les rêves et les (dé)illusions, qui portent l'homme Gilles Caron pour faire ce travail comme réponse à sa place dans le monde. » (Audrey Leblanc, compte rendu de l'ouvrage de Michel Poivert, *Gilles Caron. Le Conflit intérieur*, Arles, Photosynthèses / Lausanne, Musée de l'Élysée, 2013, en ligne sur : http://culturevisuelle.org/clindeloeil/2013/07/11/michel-poivert_gilles-caron-le-conflit-interieur-cr/)

■ **Planche-contact, définition :**
« Ce terme est étroitement lié à la notion de bande-film, il s'agit donc d'un terme du XX^e siècle, contemporain de la pellicule en rouleau. Première étape dans le travail des images photographiques après la prise de vue, la planche-contact permet de sélectionner les images à tirer ensuite par agrandissement. L'ensemble de la pellicule est disposé par bandes successives sur une feuille de papier sensible et pressée contre celle-ci par une vitre. Une fois exposée et développée, le tirage par contact offre la visualisation de toute la séquence de prise de vue. La formule de "planche-contact" est donc employée pour les formats 20x36 mm et inférieurs, 6x6 cm, 6x7 cm, 6x9 cm. Pour les formats supérieurs qui ne se présentent plus sous la forme d'une bande continue mais de négatifs individuels, on parle généralement de simples tirages contacts. En général simple étape dans

le travail de choix du photographe, la planche-contact peut devenir un objet photographique en soi, exposée comme une épreuve, comme en témoignent les œuvres de Brion Gysin et plus récemment celles de William Klein. » (Anne Cartier-Bresson, *Le Vocabulaire technique de la photographie*, Paris, Marval / Paris Musées, 2008, p. 352.)

■ Vous pouvez vous référer au livre *Magnum Planches-Contacts* (sous la direction de Kristen Lubben, Paris, La Martinière, 2011), qui montre une sélection de planches-contacts accompagnées des commentaires des photographes. Vous pouvez également vous reporter au site de la Catherine Edelman Gallery (<http://www.edelmangallery.com/exhibitions/2010/proof/proofshow2010.htm>) et à l'exposition « Proof » (2010) qui regroupe des planches-contacts de plusieurs photographes et les images finales choisies :

- Montrer aux élèves chaque planche-contact, leur demander quelle image ils retiendraient et pourquoi.
- Confronter leurs choix avec celui du photographe et engager une discussion argumentée.

■ Travailler à partir de la planche-contact de Gilles Caron (voir ci-dessus et page 4), qui montre les émeutes du 6 mai 1968 dans le quartier Latin.

- Que permet la vision globale de la planche-contact que ne permet pas la photo isolée ?
- Quelles informations nous donne-t-elle sur la chronologie d'un événement, sur le déroulé de la prise de vue et sur la manière dont travaille le photographe, sur sa recherche photographique (choix du thème et de l'angle, placement et déplacement du photographe par rapport à son sujet, nombre de clichés qu'il réalise pour un même sujet...)?
- Quelle impression nous donne la succession d'images réalisées à peu de temps d'intervalle ?
- Quels sont les angles ou sous-sujets, choisis par Gilles Caron pour représenter les événements du 6 mai 1968 ? En combien de sous-sujets peut-on découper cette planche-contact ?
- Quelle figure devenue emblématique voit-on apparaître à plusieurs reprises ?
- Mettre en parallèle les vues n°4, n°5 et n°6 et la photographie du « lanceur du 6 mai 1968 », reproduite p. 36. Entre ces images, Gilles Caron a changé son cadre en utilisant un objectif de plus longue focale. Comparer les effets produits.
- Comparer la vue n°9 et la photographie de Jean Pierre Rey, reporter-photographe et journaliste (http://www.mai-68.fr/galerie/oeuvre.php?val=366_o_6+mai+-+affrontements+quartier+latin+11&PHPSESSID=76665f3f54126fo6b7e9a1o6ab7a517c#img366). Relever les éléments indiquant que ces deux images ont été réalisées presque en même temps et au même endroit. Rechercher les différences (position et point de vue, cadrage, focale utilisée, personnages représentés...). Laquelle de ces deux images semble être postérieure à l'autre ? Le photographe visible dans l'image de Jean Pierre Rey, pourrait-il être Gilles Caron ? Traduire par un croquis de situation la position des différents protagonistes (manifestants, photographes) de cette scène.
- Envisager et argumenter les réponses aux questions suivantes. À quoi servent les planches-contacts pour un photographe ? Pour un éditeur d'agence ? Qu'indiquent les inscriptions portées sur les planches-contacts présentes dans l'exposition ? Comment se fait la sélection d'une image ?

Pourquoi telle image plutôt qu'une autre ?

■ Repérer la place et le rôle des planches-contacts de Gilles Caron présentées dans cette exposition. Pourquoi certaines d'entre elles sont encadrées comme les photographies autonomes ? D'autres sont également reproduites et agrandies sous forme de « wall paper ». Quelles fonctions prennent-elles alors ?

■ « Il ne faut pas s'étonner de découvrir une sorte de double régime de la description dans l'œuvre du photographe. [...] C'est à partir de 1968, au Biafra, que l'on décèle une manière de travailler qui consiste à produire un *reportage dans le reportage*. Non que l'enquête et l'information passent au second plan, mais il se glisse désormais et de façon récurrente des photographies montrant les journalistes eux-mêmes, comme si cette représentation des coulisses de l'information et de l'aventure que constitue le photojournalisme lui-même venait se superposer au sujet initial. De fait, voilà les reporters placés au rang d'acteurs, exécutant leur rôle, au travail ou durant les moments de répit. Tout participe d'une aventure et surtout de mésaventures qui forment une sorte de journal de bord. Dès lors, il ne s'agit plus pour le spectateur d'interpréter les symptômes d'une expression de la subjectivité du reporter, mais bien de constater un processus de mise en abyme du reportage. Une forme d'autoportrait de Caron lui-même et, plus largement, de la profession qui se trouve réfléchi dans un métarécit que dévoilent les planches-contacts. »

(Michel Poivert, *Gilles Caron. Le Conflit intérieur*, Arles, Photosynthèses / Lausanne, Musée de l'Elysée, 2013, p. 361-362.)

- Choisir les images ou les planches-contacts de Gilles Caron qui prennent comme sujet les photojournalistes.
- Que montrent-elles du travail du photojournaliste ?
- Quelles peuvent être les raisons de cette mise en abyme ?
- Quelles questions suscitent-elles sur le métier et la position du reporter ?

DÉMARCHES ARTISTIQUES EN MARGE DU PHOTOJOURNALISME

« Lorsqu'il voit les premières photographies de Cartier-Bresson dans *L'Express*, il admire la technique mais s'interroge sur le degré d'art de la photographie. Après s'être engagé dans le photoreportage et avoir laissé derrière lui ses rêves de marchand ou de critique d'art – la vie ne lui a pas laissé le temps d'y faire son retour –, les questions esthétiques sont néanmoins toujours restées présentes dans ses images. Il ne s'agit toutefois pas d'ouvrir un débat sur le statut artistique de ses photographies : dans les années 1960, ni la question de l'"auteur" ni encore moins celle du photojournaliste "artiste" ne se posent. Le lieu de la consécration sociale du photographe reste – mais plus pour longtemps, car bientôt le musée prendra le relais – le magazine d'information illustré. C'est dans cet espace qu'un reporter doit obtenir sa reconnaissance, quitte à produire en sous-main autre chose qu'une illustration de l'actualité, au risque de nourrir un projet plus ou moins conscient qui transcende l'usage des images d'information. Avec Gilles Caron, nous observons, indépendamment de la question artistique, qu'une œuvre est née à l'intérieur d'une pratique photojournalistique. Il a construit, pour une part intuitivement et pour une autre de façon réfléchie, un propos au travers de ses images, dans une quête de formes et de signes que seule une exploration transversale de sa production permet de percevoir. »

(Michel Poivert, *Gilles Caron. Le Conflit intérieur*, Arles, Photosynthèses / Lausanne, Musée de l'Elysée, 2013, p. 19-22)

En contrepoint du parcours de Gilles Caron et afin de prolonger les questions ouvertes autour de la représentation des événements et la réception des images de presse, nous vous invitons à regarder le travail de certains artistes qui s'attachent aujourd'hui à « rapporter le réel », en s'écartant des codes du photojournalisme et en recherchant une alternative au système médiatique de l'actualité. Parmi les artistes exposés au Jeu de Paume, vous pouvez notamment revenir sur les démarches de Santu Mofokeng,

Guillaume Herbaut et Sophie Ristelhueber, qui sont présentées dans les extraits de textes ci-dessous.

■ « Afrapix était un collectif de photographes et une agence photo fondée en 1982. Afrapix s'efforçait de "prendre position", de pratiquer une photographie militante. Mon travail pour l'agence fut essentiellement publié par le *Weekly Mail* (qui est devenu aujourd'hui le *Mail & Guardian*). Si l'on y pense, c'était pour moi l'endroit idéal pour publier, parce que j'étais incapable de tenir des délais, ne conduisant pas. Quand on couvrait un événement, les autres types, qui avaient des voitures, fonçaient occuper le labo collectif et placer leur travail avant mon retour. J'étais dans l'impossibilité d'en faire autant, et ça a fini par conditionner mon travail. Je couvrais des choses durant la semaine en sachant que je ne pourrais pas tenir les délais pour le journal du lendemain ou de n'importe quel autre jour. Je le savais, je l'acceptais. Alors, je venais travailler le soir. À 17 heures, quand tout le monde rentrait chez soi, c'était le moment pour moi d'aller au labo travailler sans relâche. Je rentrais tard à la maison, mais j'avais tiré mes photos. Dans mon esprit, je commençais à penser livre, et pas forcément presse. Chaque fois que je prends une photo, j'essaie d'imaginer ce que cela donnerait au sein d'un vaste ensemble...

[...] En fait, je couvrais ce qui relevait de l'actualité, mais d'une façon différente. Pas le genre de nouvelles "choc", comme on dit sur CNN, mais des histoires avec, disons, un déroulement. Le *Weekly Mail* paraissait le jeudi, avant de devenir un journal du vendredi. Le mercredi ou le jeudi, j'allais y déposer les photos que j'avais faites en une semaine, avec des légendes au dos pour dire de quoi il s'agissait. Ils disaient : "C'est maintenant que tu nous les donnes ?" Je ne faisais que déposer mes photos – qu'ils les utilisent ou qu'ils les ignorent – et je rentrais chez moi. Et parfois, j'avais la surprise de les retrouver à la une. Le *Mail* était un hebdomadaire, et certains des

événements qu'il couvrait étaient déjà passés dans les quotidiens. Mais comme je n'arrivais jamais à temps, mes photos n'avaient jamais été vues, elles étaient inédites. La lenteur devint ma force. »

(« Santu Mofokeng / Corinne Diserens. Entretien, première partie », in *Santu Mofokeng. Chasseur d'ombres. Trente ans d'essais photographiques*, Paris, Jeu de Paume / Munich, Prestel Verlag, 2011, p.11.)

■ « Ma culture est essentiellement photojournalistique. Lorsque j'ai commencé à travailler, la fin du XX^e siècle semblait prise dans un traitement photojournalistique de "péplum" humaniste avec d'un côté Salgado et de l'autre Natchwey. Ou bien, à l'inverse, traversée par l'aventure égotiste d'un Depardon. Je ne souhaitais souscrire à aucun de ces deux modèles même si, au départ, je croyais à cet humanisme clamant la survie de l'homme malgré la misère. Mais, au final, cette simplicité du discours est plutôt un endormissement des consciences et cela retire à l'image sa réelle ambition : la complexité et le trouble, plutôt que le message transitif. La mythologie de l'image de presse, qui change le cours de l'histoire en interpellant les consciences, ou le processus d'identification à l'œuvre chez "l'auteur", me semblaient inefficaces. Mais, au-delà des stratégies rhétoriques, seule l'image bénéficiant d'une diffusion de masse, comme la télévision, me semble pouvoir jouer ce rôle d'alerte, alors que nous, photographes de presse, nous ne touchons plus qu'une infinie partie du public, presque une sorte d'élite. Quoi qu'il en soit, ces formes de "témoignages" photographiques étaient insatisfaisantes à mes yeux, et j'ajoute que les faits d'actualité purs me mettaient en concurrence avec les agences filaires face auxquelles il est impossible de résister. Cela fait beaucoup d'éléments pour expliquer que mes "sujets" devaient venir d'interrogations à la fois plus vastes et inviter à un traitement différent, plus proche d'une sorte de narration photographique, une forme proche de

la nouvelle en littérature. Ces histoires sont ensuite susceptibles d'être reliées entre elles, même si elles ne s'articulent pas rationnellement. » (Guillaume Herbaut, « Entretien avec Michel Poivert », in *Croiser des Mondes*, Paris, Jeu de Paume, « Document », n° 2, 2005, p. 47-48.)

« À l'origine des photographies présentées dans *Fait*, une image aérienne parue dans le *Time* le 25 février 1991, représente des traces noires d'impact de bombes sur le sol du désert strié de lignes indéfinies. Sophie Ristelhueber décide alors de réaliser des images du désert koweïtien, en allant y rechercher les vestiges de cette Guerre du Golfe rendue presque virtuelle par les médias. La photographe alterne vues aériennes et vues au sol et organise une perturbation volontaire de la vision en supprimant pratiquement tout repère d'échelle. Les images se présentent comme des *all over*, sans horizons, sans limites repérables. Elles ne semblent pas être des photographies de guerre au sens attendu du terme, mais seulement la représentation de longues et profondes blessures gravées dans le sable, évoquant, selon un écho indirect, le conflit et ses conséquences. Et pourtant, les vestiges de la bataille sont bien là, au cœur de l'image. Les photographies représentent des tranchées, des traces de bombardement, des carcasses d'engins, et des objets plus personnels, des chaussures ou des couvertures. Ces traces, bien que présentes, sont rendues presque indiscernables par le jeu des échelles, qui empêchent le regard d'adopter un point de vue, et par ce désert au ton ocre qui emplit la photographie et la sature. [...] Ironie du travail, les vestiges sont sous nos yeux, mais d'une telle manière que nous ne savons les voir. Ce glissement perceptif requiert de la part du spectateur une attention accrue, puisqu'il ne peut se contenter de passer rapidement son regard sur les images pour en saisir le sens. » (Raphaële Bertho, « Retour sur les lieux de l'événement : l'image "en creux" », *Images re-vues*, n° 5, 2008, en ligne : <http://imagesrevues.revues.org/336>)

RENDEZ-VOUS

I en continu, dans la tour du Château

projection du documentaire de Séverine Lathuilière, Gilles Caron, *le conflit intérieur* (Naïa Productions, Fondation Gilles Caron, Musée de l'Elysée, 2013, 40 min, vf)

I samedi, 15 h

visites commentées destinées aux visiteurs individuels, couplées le premier samedi du mois à 16 h 30 avec l'exposition du CCC – Centre de création contemporaine de Tours

I sur réservation

visites commentées pour les groupes adultes, associations, scolaires et publics jeunes

I samedi 18 octobre, 11 h-18 h, dans l'auditorium du Jeu de Paume

journée d'études : « Quelle histoire pour le photojournalisme ? », sous la direction de Michel Poivert, commissaire de l'exposition, et Clara Bouveresse, historienne de la photographie

En partenariat avec l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne et en collaboration avec la Fondation Gilles Caron

PUBLICATIONS

I Gilles Caron. *Le Conflit intérieur*

Texte de Michel Poivert

Musée de l'Elysée / Éditions Photosynthèses, 2013, français, 416 pages, 100 ill., 69 €

RESSOURCES EN LIGNE

Les enseignants et les équipes éducatives peuvent consulter le site Internet du Jeu de Paume pour plus d'informations sur les expositions, mais aussi sur l'ensemble de la programmation présente, passée ou à venir.

Retrouvez également, dans les rubriques « Éducatif » et « Ressources », des documents, des interviews, des enregistrements sonores de séances de formation, de conférences, colloques et séminaires.

www.jeudepaume.org

Des entretiens filmés et des articles se trouvent également sur le magazine en ligne du Jeu de Paume : <http://lemagazine.jeudepaume.org>

INFORMATIONS PRATIQUES

Château de Tours

25, avenue André-Malraux · 37000 Tours

+33 2 47 70 88 46

mardi-vendredi : 14 h-18 h

samedi-dimanche : 14 h 15-18 h

fermeture le lundi

expositions

I accès libre

rendez-vous

I accès libre

I visites commentées pour les groupes :

sur réservation (+33 2 47 70 88 46/de@ville-tours.fr)

I les visites sont assurées par des étudiants en master d'histoire de l'art dans le cadre de la formation à la médiation issue d'un partenariat entre l'université François-Rabelais, la Ville de Tours, le CCC – Centre de création contemporaine de Tours et le Jeu de Paume, organisé en lien avec la direction départementale des Services de l'Éducation nationale (contact : mediateurs.chateautours@gmail.com)

Jeu de Paume

1, place de la Concorde · Paris 8^e

+33 1 47 03 12 50

expositions

I plein tarif : 10 € / tarif réduit : 7,50 €

rendez-vous

I accès libre sur présentation du billet d'entrée

aux expositions ou du laissez-passer

I dans la limite des places disponibles

I journées d'études seules : 3 €

Retrouvez la programmation complète, les avantages du laissez-passer et toute l'actualité du Jeu de Paume sur : www.jeudepaume.org
<http://lemagazine.jeudepaume.org>

Le Jeu de Paume est subventionné par le **ministère de la Culture et de la Communication**.



Les Amis du Jeu de Paume soutiennent ses activités.

Les activités éducatives du Jeu de Paume bénéficient du soutien de **NEUFLIZE VIE**, mécène principal, et d'Olympus France.



Commissaires de l'exposition : Michel Poivert et Jean-Christophe Blaser

Cette exposition a été coproduite par le Musée de l'Elysée, Lausanne, et la Fondation Gilles Caron, Genève, en collaboration avec le Jeu de Paume, Paris, et la Ville de Tours.



En partenariat avec :



centre

