



ROBERT CAPA
ET LA COULEUR
21/11/2015 – 29/05/2016

CHÂTEAU DE TOURS
**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, de l'artiste 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).

PARCOURS «IMAGES ET ART VISUELS»

Le Jeu de Paume et le CCCOD – centre de création contemporaine olivier debré 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 CCCOD, 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 – Château de Tours et les projets artistiques du CCCOD.

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 CCCOD 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.

■ mercredi 9 décembre, 14 h et 16 h

rencontres et visites enseignants (deux groupes)

■ jeudi 26 novembre, 9 h 15

rencontre et visite-relais Cultures du Cœur

Actions de sensibilisation aux images et aux arts visuels

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

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

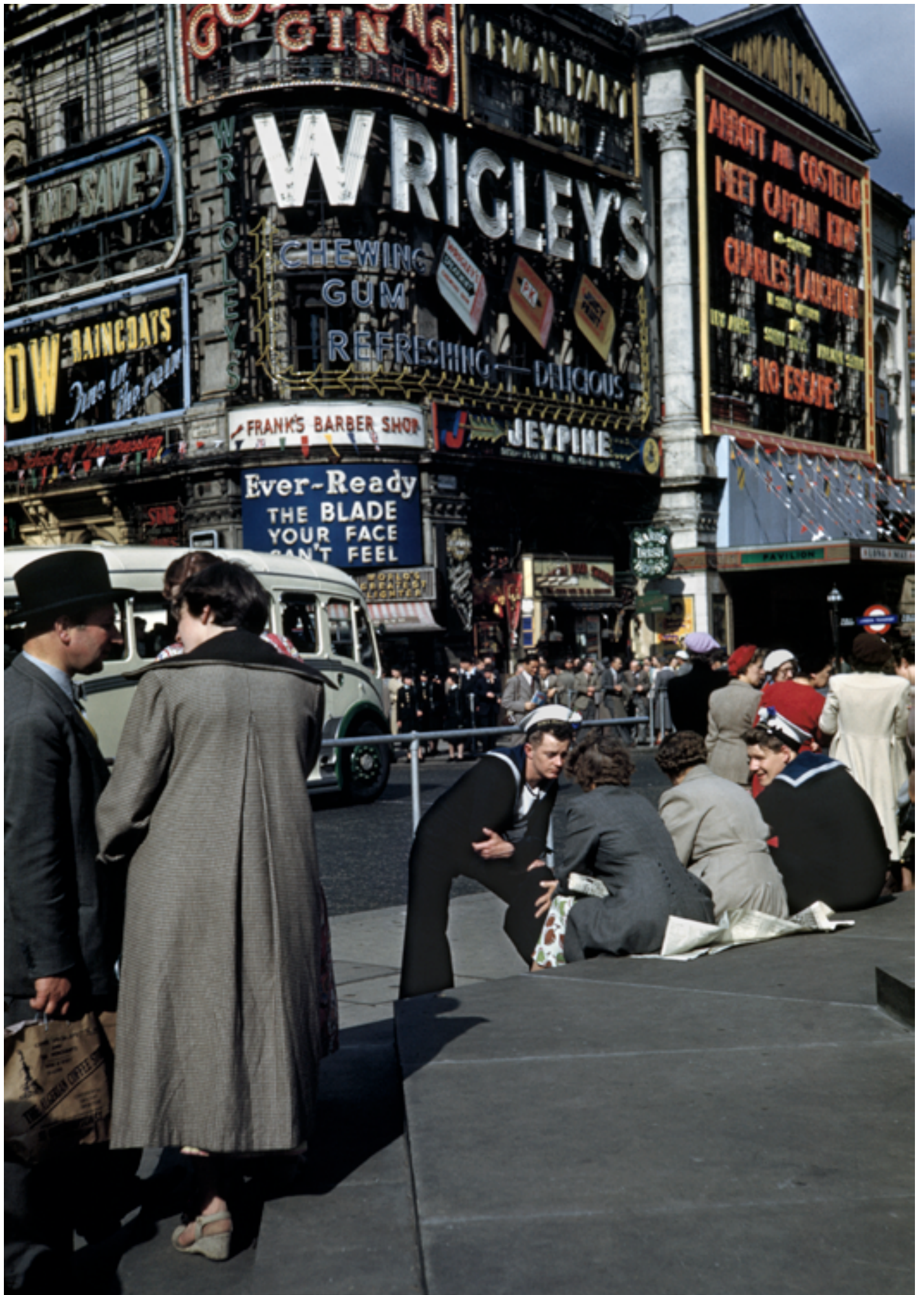
celinelourd@jeudepaume.org

Cédric Montel, académie de Créteil

cedricmontel@jeudepaume.org

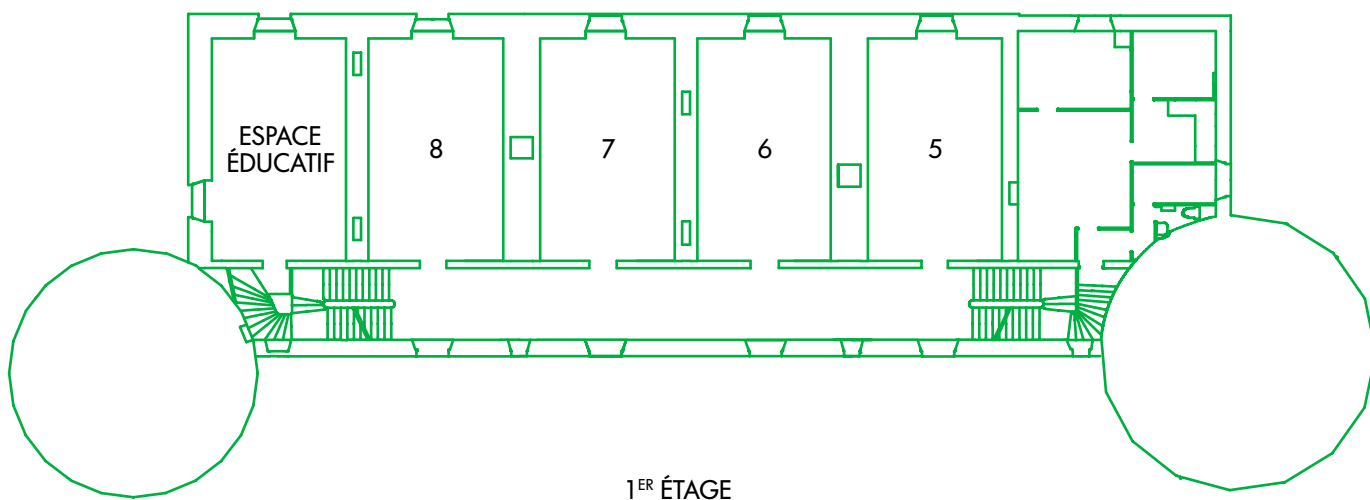
SOMMAIRE

5	DÉCOUVRIR L'EXPOSITION
7	Présentation et parcours de l'exposition
14	Repères – Procédés et supports de la photographie couleur
16	Biographie
17	Bibliographie sélective
19	APPROFONDIR L'EXPOSITION
20	Introduction
22	Histoire et reconnaissance de la photographie couleur
28	Développement de la presse et reportage
34	Extraits des textes publiés avec les images de Robert Capa
38	Orientations bibliographiques thématiques
40	PISTES DE TRAVAIL
40	Approches des images de presse
42	Figure et mythe du photoreporter
43	Représentations de la guerre
46	Reportages d'après-guerre et contexte géopolitique
48	Regards sur le tourisme, les loisirs et les spectacles

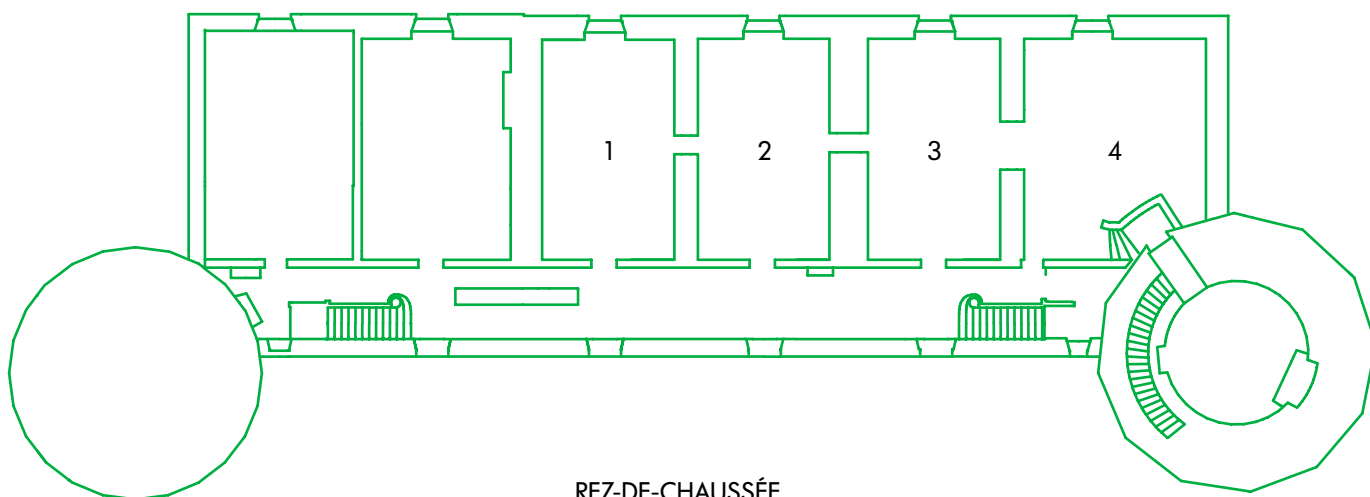


DÉCOUVRIR L'EXPOSITION

*À Piccadilly Circus, spectateurs attendant le passage
de la reine Élisabeth II sur le trajet du cortège du
couronnement, Londres, Angleterre, 1953*



1^{ER} ÉTAGE



REZ-DE-CHAUSSÉE

PRÉSENTATION ET PARCOURS DE L'EXPOSITION

Certains seront surpris d'apprendre que Robert Capa (Budapest, 1913-Indochine, 1954) a très régulièrement travaillé en couleur après 1941. Ce pan de la production du célèbre photoreporter demeure pour l'essentiel méconnu. Celui que l'on considère comme l'un des maîtres de la photographie de guerre en noir et blanc a consigné sur pellicule quelques-uns des événements politiques majeurs survenus en Europe au milieu du XX^e siècle.

Ses photographies du Paris des années 1930, de la guerre d'Espagne, de la Seconde Guerre mondiale, de l'après-guerre en Europe ainsi que ses dernières images d'Indochine nous sont connues en noir et blanc, et à de très rares exceptions près, aucune des rétrospectives posthumes consacrées à son travail n'a présenté ses photographies en couleur.

Capa s'essaie pour la première fois à la couleur en 1938, deux ans après la mise au point par Kodak de la première pellicule couleur conditionnée en bobine, le Kodachrome. Alors qu'il séjourne en Chine pour couvrir la guerre sino-japonaise, il écrit à son agence new-yorkaise Pix, demandant à un ami de lui faire parvenir douze bobines de Kodachrome parce qu'il a une idée pour le magazine *Life*. Seules quatre des photographies couleur qu'il réalise en Chine sont publiées, mais elles marquent le commencement de sa passion pour la couleur. Il travaille

à nouveau en couleur en 1941 et, au cours des deux années qui suivent, s'efforce de convaincre les rédacteurs en chef d'acheter ses reportages couleur en plus de ses images en noir et blanc. Après guerre, la presse magazine cède cependant à la vogue de la couleur et les commandes de sujets en couleur affluent.

Capa prend dès lors l'habitude, qu'il conservera jusqu'à la fin de sa vie, d'emporter presque systématiquement avec lui au moins deux appareils photo : l'un pour le noir et blanc, l'autre pour la couleur.

Alors que les critiques dont faisait l'objet la photographie couleur se sont depuis longtemps tues, c'est tout un aspect du travail de Capa qui est aujourd'hui réévalué. Concomitant de la période où il se réinvente lui-même à New York en tant que photographe à l'issue de la guerre d'Espagne puis de nouveau après la Seconde Guerre mondiale, son recours à la couleur contribue à préserver la pertinence de son travail au regard de la presse magazine. Les images en couleur qu'il nous a laissées de sa carrière après guerre n'ont de loin pas la gravité politique qui caractérisait ses reportages de guerre, mais reflètent une vision plus enjouée et prospère d'un monde désirable tel que le recherchaient les magazines.

« Les pellicules couleur conservées dans les archives Capa de l'International Center of Photography regroupent quelque 4 200 diapositives aux formats 35 mm, 120, 3 x 4 et 4 x 5. Elles avaient été plus ou moins classées par sujets, mais de nombreuses diapositives ne l'étaient pas. Des pellicules d'Israël étaient mélangées à d'autres provenant d'Union soviétique, certains sujets étaient éparpillés entre plusieurs reportages différents, des photographies de personnalités étaient disjointes du reportage auquel elles appartenaient à l'origine, et des diapositives dues à d'autres photographes étaient même mélangées à tout cela. J'ai entrepris ce classement initial en février 2013, de sorte que la présente compilation et évaluation de cette collection – le travail en couleur de Robert Capa –, à l'occasion du centième anniversaire de sa naissance, ne saurait être autre qu'une toute première tentative visant à comprendre cette période de sa carrière. »

— Cynthia Young, « Le monde de Capa en couleur », in *Capa in Color*, New York, International Center of Photography / DelMonico-Prestel, 2014, trad. française, Paris, Jeu de Paume, 2015, p. 4.



Un avion accidenté arrosé de produits chimiques après son atterrissage sur le ventre au retour d'un raid au-dessus de la France occupée, Angleterre, juillet 1941

SALLES 1 et 2

Seconde Guerre mondiale

Quand il embarque à New York en 1941 à bord d'un convoi maritime à destination de l'Europe, Capa prépare son premier reportage photographique couleur commandé par le *Saturday Evening Post* et consacré à la traversée de l'Atlantique. Arrivé en Angleterre, il trouve également la possibilité de vendre ses images à la revue anglaise *Illustrated*, les lectorats respectifs des deux magazines n'étant pas concurrentiels. Il effectue de nouveau la traversée l'année suivante, emportant cette fois-ci un appareil grand format avec lequel il réalise des portraits plus spectaculaires de l'équipage. À l'époque, Kodak gardant jalousement le secret de sa formule, le traitement des pellicules Kodachrome exigeait un délai de plusieurs semaines : les films exposés devaient être envoyés à un laboratoire de développement Kodak spécialement équipé, ce qui était peu pratique s'agissant de photographies d'actualité. Si la presse magazine ne publia que peu d'images réalisées en couleur au Royaume-Uni, Capa n'en persista pas moins à utiliser cette technique. En 1943, il se rend sur les terrains d'opération d'Afrique du Nord à bord d'un transport de troupes qui l'amène d'Angleterre à Casablanca. Il réalise ensuite ses dernières images en couleur de la guerre en juillet de la même année, embarquant en Tunisie à bord d'un navire faisant route vers la Sicile d'où il monte vers Naples avec les troupes américaines au cours des mois suivants. Il semblerait que, jusqu'à la fin de la guerre, il n'ait plus utilisé de pellicule couleur, sans doute lassé par la faible vitesse d'exposition du film, la durée du traitement et le caractère aléatoire de la réception par la presse magazine de ses images en couleur.

SALLE 3

URSS

L'année 1947 est un tournant dans l'existence de Capa : il fonde Magnum, l'agence coopérative de photographes dont il rêvait depuis 1938 et se rend en Union soviétique,

un voyage déjà projeté en 1937 puis en 1941, mais qu'il n'avait pu concrétiser dans les deux cas faute d'obtenir un visa ou le soutien d'un magazine. S'étant associé à John Steinbeck, il réalise avec le romancier un reportage contrastant avec la rhétorique de la guerre froide sur les conditions de vie et l'opinion des citoyens russes ordinaires. Leur périple est publié l'année suivante sous la forme d'un livre, *A Russian Journal* [*Journal russe*, trad. française 1949], de même que dans la presse quotidienne et les revues photographiques internationales. Bien que la photographie couleur soit bien représentée dans les magazines et en première de couverture d'un numéro spécial d'*Illustrated*, Capa n'a guère réalisé de prises de vue couleur en Union soviétique ; aucune photo en couleur, hormis celle de la couverture, n'est du reste publiée dans *Journal russe*. Ou bien le reporter photographe avait estimé que seuls de rares lieux étaient dignes de la nouvelle pellicule Ektachrome moyen format qui ne nécessitait pas de traitement spécial – principalement Moscou et des kolkhozes d'Ukraine et de Géorgie –, ou bien il ne disposait que d'une quantité limitée qu'il utilisa avec parcimonie, mais les images de la place Rouge tirent pleinement parti de la pellicule couleur.

Hongrie

En 1948, *Holiday* dépêche Capa à Budapest, sa ville natale, le photographe étant également chargé de rédiger le texte accompagnant le reportage photo. Le directeur de la rédaction du magazine ne prenait guère de risque en lui demandant d'écrire un long article : l'autobiographie *Slightly Out of Focus* [*Juste un peu flou*] que Capa avait publiée l'année précédente évoque avec autant d'humour que d'autodérision ses exploits durant la guerre et avait reçu de très nombreux éloges. *Holiday* publie quatre images en couleur dans son numéro de novembre 1949. À la différence des prestigieuses destinations habituellement couvertes par le magazine ou de celles que Capa photographiera plus tard pour cette même revue, les images et l'article qu'elles illustrent, l'un des textes les plus denses qu'il ait écrit à propos d'un lieu, fonctionnent davantage



Jeunes visiteurs attendant d'accéder au tombeau de Lénine sur la place Rouge, Moscou, URSS, 1947

Holiday, septembre 1953 Photographies de Robert Capa

comme une lettre de Budapest. Il y observe, fasciné, mais non sans humour, le choc de la fin d'un empire et du commencement d'un autre, teinté de la douce amertume de la confrontation de sa propre existence avec la réalité, devenu étranger à sa ville natale. Bien qu'ayant vraisemblablement disposé pour ce reportage de plus de pellicule couleur qu'en Russie, il ne l'utilisa que parcimonieusement en raison de son prix et du coût du traitement, de sorte que, pour une scène analogue, les négatifs noir et blanc sont bien plus nombreux que ceux en couleur.

Maroc

Le voyage que Capa effectue au Maroc en 1949 est l'un de ses rares reportages politiques d'après guerre, mais, difficile à vendre, il ne sera pas diffusé par la presse d'information internationale. Le sujet est d'emblée confus, puisqu'il mêle au thème de la politique marocaine ceux des mines de plomb et du tournage de *The Black Rose* [La Rose noire] avec Orson Welles. *Paris Match* publie en premier quelques-unes des images, à l'occasion d'un article consacré à la tournée annuelle qu'effectue dans son pays le sultan Sidi Mohammed, le futur roi du Maroc. *Illustrated* fait ensuite paraître un reportage uniquement illustré d'images noir et blanc, traitant des singulières conséquences du plan Marshall, grâce auquel, en tant que colonie française, le Maroc perçoit l'aide américaine par l'intermédiaire de la France. Certaines de ses meilleures photographies sont des portraits de Marocains.

Israël

À la fin des années 1940, Capa réalise un grand reportage géopolitique qui l'amène en Israël. Il s'y rend pour la première fois en 1948 pour couvrir la guerre israélo-arabe, y revient en 1949 pour le compte de *Holiday* et d'*Illustrated*, accompagné par l'écrivain Irwin Shaw, puis de nouveau en 1950, continuant à photographier la nouvelle nation dans une phase de transition, se focalisant sur l'afflux de réfugiés venant d'Europe et des pays arabes voisins : destructions

matérielles et reconstructions, portraits d'immigrants, travaux dans les champs, kibboutz et fêtes juives. S'il n'existe qu'une seule image en couleur de son séjour de 1948 – celle de l'*Altalena* en flammes au large de la plage de Tel-Aviv, aboutissement d'un conflit qui opposait les partisans de l'Irgoun d'extrême-droite et le gouvernement israélien –, il semble que Capa dispose en 1949 d'une quantité suffisante de pellicule couleur. Ses reportages en Israël sont repris par les grands titres internationaux de la presse magazine illustrée, aiguillonnés par la parution en 1950 de *Report on Israel*, un texte d'Irwin Shaw accompagné de photographies signées Capa.

SALLE 4 États-Unis

Peu après son retour d'Angleterre à l'automne 1941, Capa se rend à Sun Valley, dans l'Idaho, où il réalise pour *Life* un reportage consacré à ses amis les écrivains et journalistes Ernest Hemingway et Martha Gellhorn, dont il avait fait la connaissance au cours de la guerre d'Espagne. Après la Seconde Guerre mondiale, Capa cherche à établir de nouvelles relations avec la presse magazine et trouve dans la revue *Holiday* l'un de ses plus importants soutiens. Prestigieux magazine de voyage qui faisait appel à des plumes du calibre de celles du *New Yorker*, *Holiday* est lancé en 1946 à Philadelphie par la Curtis Publishing Company également propriétaire du *Saturday Evening Post* et de *Ladies' Home Journal*. Née en quadrichromie, cette publication ambitionnait de satisfaire, une fois la paix retrouvée, un idéal américain de prospérité. Outre des reportages sur les villes américaines, *Holiday* publia dès l'origine des articles sur les hauts lieux du chic international, destinations de rêve désormais accessibles au lecteur depuis l'ouverture en 1947 de lignes aériennes transatlantiques directes. En 1950, Capa est missionné par *Holiday* à Indianapolis. Si les images qu'il rapporte d'une famille américaine explorant la ville manquent d'inspiration, il y photographie également un cirque itinérant familial. Malgré le peu



Modèle portant une robe Dior sur les berges de la Seine, Paris, 1948

d'enthousiasme de Capa vis-à-vis de la culture américaine, ses photographies en couleur ne jettent pas moins un regard intense sur la vie d'une petite ville américaine.

Les sports d'hiver

Le ski était l'un des loisirs préférés de Capa qui venait chaque année en vacances à Klosters, en Suisse, pour se détendre et se ressourcer. En 1948, il ambitionne de monter avec l'équipe de Magnum un sujet consacré à Megève, station de ski prisée des Parisiens, et à sa « double personnalité [...] de la simplicité de la vie paysanne à la joyeuse frivolité de la vie mondaine ». Capa réalise pour *Life* des photographies à Züers, en Autriche, début 1949, mais le magazine enterrera en définitive le reportage. *Holiday* prend la relève et commande fin 1949 un sujet consacré aux prestigieuses stations de ski d'Autriche, de Suisse et de France. Ce sera l'un des reportages en couleur les plus enjoués et réussis de Capa. On peut en fait soutenir que la couleur l'améliorait, car elle apporte un supplément de glamour et d'humour qui manque souvent au noir et blanc. Durant deux mois, il hante les stations de ski autrichiennes de Kitzbühel, Sankt Anton, Züers et Lech, avant de se rendre en Suisse, à Davos, Klosters et Zermatt, puis de franchir la frontière pour séjourner à Val-d'Isère. Il rencontre dans chacune de ces stations des stars qui se laissent photographier : le cinéaste Billy Wilder, le scénariste et écrivain Peter Viertel, tous deux venus d'Hollywood, de jeunes champions internationaux de ski et nombre de représentants de l'aristocratie européenne, détrônée ou couronnée, notamment la reine et le prince des Pays-Bas, tous florissants et d'humeur joviale, et se prêtant avec confiance et en toute décontraction à son objectif.

SALLE 5

Deauville et Biarritz

Encouragé par le succès de son reportage consacré aux sports d'hiver, Capa propose un sujet sur les stations balnéaires françaises. À l'été 1950, il se rend en Normandie,

à Deauville, où il fréquente l'hippodrome et le casino, ne travaillant qu'en noir et blanc (seules images publiées par *Illustrated*). Certain de pouvoir développer cette thématique, il vend le sujet à *Holiday* en l'associant à un reportage sur Biarritz. L'année suivante, il revient à Deauville muni de pellicule couleur pour photographier le brassage des classes sociales à l'occasion des courses hippiques, puis il se rend à Biarritz où son attention est attirée par la plage, la vie nocturne et le folklore basque traditionnel. Dans ce reportage, les photographies noir et blanc et en couleur se complètent les unes les autres, la couleur apportant des détails au noir et blanc qui installe le décor. L'article ne paraît qu'en septembre 1953 ; sa mise en page équilibre les images couleur et noir et blanc avec le texte humoristique de Capa qui relate avec une autodérision marquée son séjour dans ces deux villes.

Picasso

Certains des sujets en couleur de Capa sont sensiblement moins réussis que ses reportages en noir et blanc. Tel est le cas de celui qu'il vend à l'origine à *Look* en 1948, portant sur les poteries de Picasso. Mais, ne parvenant pas à photographier l'œuvre céramique du peintre, il opte pour le thème de la vie familiale de Picasso. Le photographe avait donné à Maria Eisner, sa consœur chez Magnum, les instructions suivantes : « *Look* m'a passé une commande précise, mais sans parler du prix. Tu dois donc exiger 200 dollars la page noir et blanc et 300 dollars la page couleur, plus 250 dollars pour les frais. S'ils ne sont pas d'accord pour payer un prix raisonnable, tu peux déclarer forfait, mais Madame Fleur Cowles a été si positive sur cette question et les photos sont si exclusives que ça m'étonnerait beaucoup que ça ne marche pas. » Fleur Cowles, chez *Look*, et Len Spooner, chez *Illustrated*, furent tous deux déçus par les images en couleur, mais enchantés par le reportage qui comportait la photographie désormais célèbre montrant Picasso abriter sous une ombrelle Françoise Gilot, sa ravissante et jeune compagne, peintre elle aussi, qui paraissait sur la plage.

Soirée, Rome, Italie,
août 1951



Paris

Paris fut de fait la résidence de Capa de 1933 à 1939 puis, après guerre, son camp de base, habituellement installé dans une arrière-salle de l'hôtel Lancaster, élégant établissement situé à deux pas des Champs-Élysées et dont le propriétaire était un ami. Le rédacteur en chef de *Holiday*, Ted Patrick, lui commande en 1952 des photographies destinées à illustrer un numéro spécial sur Paris ; Capa partage ce travail avec quelques-uns de ses collègues de Magnum : Cartier-Bresson, Chim et le jeune Dennis Stock. Ce numéro, dont les articles sont signés notamment par Irwin Shaw, Paul Bowles, Ludwig Bemelmans, Art Buchwald et Colette, est une ode romantique à la ville, plantant comme un décor propice aux aventures amoureuses, aux plaisirs de la gastronomie et à la découverte d'une histoire prestigieuse. Quelques-unes des meilleures images de Capa publiées dans ce reportage sont les plus décalées, jouant sur les contrastes et oppositions dont le photographe semble se repaître – jeunes et vieux, humain et animal, mondanités et mœurs douteuses –, plus particulièrement dans l'environnement des courses hippiques à propos desquelles il note : « Le sport des rois est aussi celui des concierges. » S'agissant des peintres de plein air, il écrit : « La place du Tertre est un paradis pour peintre. À quelques pas du Sacré-Cœur, nous tombons sur un vieux gentleman, portant barbe et béret, et ressemblant à l'idée que se ferait d'un peintre de Montmartre un producteur de Hollywood. »

SALLE 6

Rome

Dans son article pour *Holiday* consacré à la Norvège, Capa écrit : « Je suis retourné voir Budapest parce qu'il se trouve que j'y suis né, et parce que c'est une ville qu'on ne peut revoir que pendant la courte saison qu'elle offre. Je suis même allé à Moscou, qui ne se propose habituellement pas d'être revisitée. Mais je continue de revenir à Paris, parce que j'y ai vécu avant la guerre, à Londres, parce que j'y ai vécu durant la guerre, et à Rome,

parce que j'étais navré de ne pas y avoir vécu du tout. » Les photographies du séjour de Capa à Rome pour *Holiday* en 1951 sont publiées en avril 1952, accompagnées d'un texte d'Alan Moorehead. Auteur travaillant pour le *New Yorker* à l'époque du reportage de Rome, Moorehead avait été correspondant de guerre du quotidien londonien *Daily Express* durant le conflit mondial et s'était rendu avec Capa en Afrique du Nord, en Sicile et en Normandie. Les photographies en couleur qui illustrent l'article montrent un Capa traquant une ville prestigieuse et fascinante, peuplée d'une élite élégante et riche vivant dans une fête sans fin, à l'image d'une Rome préservée des destructions de l'après-guerre et entrant de plain-pied dans la *Dolce Vita*.

Norvège

À l'été 1951, Capa se rend en Norvège pour le compte d'*Holiday*, puis de nouveau l'année suivante pour couvrir les Jeux olympiques d'hiver. Il revient de son séjour en Norvège avec deux sujets qu'il utilisera plus tard à l'occasion de son projet Génération X. Dans l'article accompagnant ses photographies, Capa écrit avec prescience : « Durant des années, j'ai photographié et conversé avec des rois, des paysans et des commissaires du peuple et j'ai fini par être convaincu que la curiosité, avec la liberté de voyager et les tarifs peu élevés, c'est ce qui de nos jours ressemble le plus à la démocratie – l'on pourrait peut-être en conclure que la démocratie, c'est le tourisme. »

Génération X

Fin 1949, à la veille du demi-siècle, Capa élabore pour Magnum le projet Génération X, également connu sous l'appellation *Gen X*. Le magazine de couture *McCall's* le soutient à l'origine, mais s'en retire en 1951 en raison de l'insistance de Capa à vouloir en renforcer le contenu politique. *Holiday* comble le vide et appuie le projet jusqu'à sa concrétisation sous la forme d'une série de trois articles publiés début 1953. « C'était l'un de ces projets, fait observer Capa, qui naissent le plus souvent dans la tête



Humphrey Bogart et Peter Lorre sur le tournage du film *Plus fort que le diable*, Ravello, Italie, avril 1953

de ceux qui ont de grandes idées, mais manquent d'argent. Le plus drôle, c'est qu'il a abouti. » Capa avait chargé plusieurs photographes, notamment Chim, Cartier-Bresson et Eve Arnold, de faire le portrait d'un jeune homme et/ou d'une jeune femme du pays dans lequel ils travaillaient déjà ou avaient travaillé, les personnes photographiées devant en outre répondre à un questionnaire biographique détaillé portant sur leurs familles, convictions et objectifs personnels. Cette enquête photographique devait aboutir à la publication de vingt-quatre portraits de jeunes originaires de quatorze pays des cinq continents. Capa avait photographié chacun de ses sujets – une Française, un Allemand et un couple de Norvégiens – en couleur et en noir et blanc, mais seules les photos des Norvégiens furent publiées en couleur. Richard Whelan, le biographe de Capa, laisse entendre que l'image que le photographe donne de la Française, Colette Laurent, est un portrait oblique de lui-même à cette époque : « Elle mène une existence frivole, artificielle à la surface et n'a prise sur aucun des bons côtés de la vie, sauf sur les choses matérielles. »

SALLE 7

Sur les plateaux de tournage

À l'occasion de ses activités professionnelles, Capa photographiait nombre de stars hollywoodiennes et de cinéastes avec lesquels il s'était lié d'amitié. Il rencontre John Huston à Naples en 1944 alors que celui-ci réalise des films pour l'Army Signal Corps [régiment des transmissions], puis Ingrid Bergman en 1945 qui tourne à Paris et nouera avec lui une liaison d'un an. En 1948, il complète son séjour au Maroc par un reportage sur le tournage de *The Black Rose* [*La Rose noire*] et sa tête d'affiche, Orson Welles. Il photographie le plateau de *Beat the Devil* [*Plus fort que le diable*] de John Huston, d'après un scénario de Truman Capote et tourné à flanc de falaise, à Ravello, sur la côte amalfitaine. Toute l'équipe se rend non loin de là, à Amalfi, pour retrouver

Ingrid Bergman, Roberto Rossellini et George Sanders qui tournent *Viaggio in Italia* [*Voyage en Italie*]; Capa descend plus vers le sud, à Paestum, en compagnie de son amie Martha Gellhorn qu'il photographie telle une caryatide dans les ruines antiques. Capa couvre le tournage d'un autre film de Huston, *Moulin Rouge*, consacré au peintre Toulouse-Lautrec, filmé à Paris et dans les studios Shepperton, à proximité de Londres. Évitant le gros plan traditionnel, ces portraits en couleur saisissent la diversité des instants et l'atmosphère enjouée qui règne sur le plateau.

SALLE 8

Londres et le Japon

En 1953, en compagnie de ses amis Humphrey Bogart et John Huston, Capa se rend à Londres pour réaliser un reportage sur le couronnement de la jeune Élisabeth II. Ses photographies couleur de la foule qui patiente, attendant le défilé des invités de la cérémonie, pour lesquelles il utilise une pellicule Kodachrome 35 mm, semblent signaler un nouvel intérêt pour la couleur en tant que telle. En 1954, il est invité à séjourner six semaines au Japon par le groupe de presse Mainichi qui lui fournit des appareils japonais et une quantité illimitée de pellicules, lui laissant toute liberté dans le choix de ses sujets, en échange de la publication de ses clichés. Son voyage se déroule sans incident, mais ses photographies couleur manquent de focalisation thématique. Il erre dans les marchés, documente les panneaux et affiches en caractères japonais, observe les visiteurs dans les temples et les lieux saints, et photographie la Journée des enfants à Osaka, mais ses photos sont à peine plus intéressantes que des instantanés de touristes. Seules quelques images aux couleurs lumineuses de la fête du Travail à Tokyo expriment un certain engagement du photographe vis-à-vis de son sujet, rappelant ses photographies d'ouvriers français et espagnols dans les années 1930.



Sur la route de Nam Định,
à Thái Bình, Indochine (Viêtnam),
mai 1954

Indochine

En 1953, Capa exprime sa volonté de « reprendre [son] vrai travail, et vite. [Il] ne sai[t] pas encore comment ni où, mais Deauville, Biarritz et tous ces films hétéroclites, c'est bien fini ». Dans la même lettre, il parle de son désir de se rendre en « Indochine, ou d'accepter n'importe quelle autre proposition qui [lui] permettrait de [se] remettre au reportage sur [son] propre territoire ». L'année suivante, alors qu'il séjourne au Japon, *Life* lui adresse un câble lui demandant d'aller couvrir la guerre d'Indochine. C'était une mission de quelques semaines seulement qui devait lui rapporter une certaine somme d'argent bien nécessaire. Il débarque à Hanoï le 9 mai ; le 25 mai, en compagnie de John Mecklin, reporter au *Time*, et de Jim Lucas, correspondant de guerre de la fondation Scripps-Howard, il quitte Nam Định en emportant avec lui deux appareils, un Contax et un Nikon, le premier chargé en noir et blanc, le second en couleur. Le convoi emprunte un chemin de terre bordé par des rizières en direction de Thái Bình. Capa s'éloigne de la colonne pour marcher à l'écart. Il photographie les soldats progressant dans les champs ; gravissant une digue qui longe la route, il trouve la mort en sautant sur une mine antipersonnel. Si les images couleur d'Indochine comptent parmi les photographies de guerre les plus fortes qu'il ait réalisées, aucune ne fut utilisée par la presse à l'époque, probablement en raison du délai supplémentaire requis par le traitement des pellicules couleur.

Cynthia Young

Conservatrice des archives Robert Capa

Procédés et supports de la photographie couleur

« Dès l'invention de la photographie, l'enregistrement de la couleur, dont on constate rapidement l'absence, désigne une modalité d'évolution technique majeure du XIX^e siècle. Pour beaucoup, cela entraînera la photographie dans "une voie nouvelle, étonnamment féconde en richesses". Ainsi se dessine un horizon d'attente. Tout au long du XIX^e siècle, les tentatives, les résultats, les avancées et les reculs vont établir une conception de la couleur en photographie partagée entre deux modes d'enregistrement (direct ou indirect) et deux types de résolution technique (additive ou soustractive). Cela nourrit un imaginaire qui conditionnera la réception du premier procédé industriel permettant la photographie effective des couleurs. Ce sera le rôle de l'Autochrome commercialisé en 1907. Il lance la première phase de présence de la couleur en photographie, marquée par les procédés additifs, et dominera les pratiques pendant près de trente ans. En 1936, l'introduction des procédés soustractifs, dont le Kodachrome et l'Agfacolor Neu seront les premiers représentants, marque le début d'une seconde phase qualifiée de "moderne" pour la distinguer de la précédente. Enfin, les années 1960 amorcent le tournant décisif de l'essor de la photographie en couleur que l'arrivée de la technologie numérique dans les années 1990 ne fera que confirmer. »

— Nathalie Boulouch, *Le ciel est bleu. Une histoire de la photographie couleur*, Paris, Textuel, 2011, p. 10.

« Ce n'est que dans les années 1930 qu'est exploité le procédé soustractif moderne multicouche Kodachrome, inventé aux États-Unis en 1935 par L. D. Mannes et Leopold Godowsky. Dans le système soustractif trichrome, les couleurs sont produites à partir de la superposition en correspondance exacte de trois images colorées en jaune, magenta et cyan. Ces couleurs sont complémentaires des bleus, verts et rouges absorbés à la lumière blanche de la scène photographiée. Avec le procédé Kodachrome, les trois couches sont présentes sur la même émulsion. Elles se colorent automatiquement au stade du développement et la prise de vue s'effectue en une seule fois, comme pour une photographie monochrome. Les émulsions multicouches existent en plusieurs types : film inversible (destiné à donner une diapositive) ou film négatif. »

— Gilles Mora, *Petit lexique de la photographie*, Paris, Abbeville, 1998, p. 75.

« Lancée par Kodak en 1946, la pellicule Ektachrome est le premier film inversible couleur moyen format ; elle est commercialisée en complément du Kodachrome 35 mm qui, sorti en 1936, dominait alors le marché de la couleur. Le rendu du Kodachrome se caractérisait par des couleurs éclatantes, mais le procédé n'était pas idéal pour des photographes de presse, car exigeant un très long délai de traitement avant la préparation pour publication. Le photographe se trouvait dans l'obligation d'envoyer la pellicule à l'un des rares laboratoires Kodak disposant de l'équipement nécessaire au traitement du Kodachrome, puis d'attendre qu'on lui renvoie le film développé. Aucun sujet photographié sur ce type de pellicule ne pouvait être traité à temps pour une publication dans la presse magazine, plus particulièrement dans le cas des reportages à l'étranger. À la différence de l'Ektachrome moyen format qui pouvait être pris en charge par n'importe quel laboratoire muni de l'équipement adéquat, et qui par conséquent fut vite adopté par les photographes professionnels. Capa privilégiait son boîtier Rolleiflex moyen format et ses grandes diapositives carrées qui se prêtaient à une mise en page verticale ou horizontale de l'image dans le magazine et dont le format était suffisant pour une illustration de première de couverture. Il n'est donc pas étonnant que



Skieuse prenant un bain de soleil
face au Cervin, Zermatt, Suisse,
1950

lui aussi fut séduit par l'Ektachrome quand ce film devint disponible. Toutefois, le temps passant, l'Ektachrome s'est révélé extrêmement instable et était probablement déjà inutilisable quand Cornell Capa a accédé aux films couleur. Il eût été impossible de procéder à la correction chromatique d'images ayant entièrement viré au rose en chambre noire ou à l'imprimerie. Mais avec Photoshop, ces variations chromatiques, de légères à extrêmes, peuvent être corrigées aussi rapidement que facilement ».

— Cynthia Young, « Le monde de Capa en couleur », in *Capa in Color*, New York, International Center of Photography / DelMonico-Prestel, 2014, trad. française, Paris, Jeu de Paume, 2015, p. 4.

« Toutes les images figurant dans l'ouvrage *Capa in Color* ont été dans un premier temps numérisées à l'aide d'un scanner Imacon ; les corrections colorimétriques ont été ensuite effectuées par Nikol David ou Satomi Shirai de l'International Center of Photography. L'objectif était de restaurer suffisamment la couleur des films afin qu'elle paraisse appropriée à la période, voire de rafraîchir l'éclat d'origine du film couleur, mais sans gêner la lecture de l'image. Les pellicules Kodachrome 35 mm, 3 × 4 pouces et 4 × 5 pouces n'ont demandé pour l'essentiel que des corrections minimales, les variations chromatiques n'étant qu'à peine perceptibles. En revanche, le film Kodachrome 35 mm utilisé en Angleterre en 1941 et 1942 s'est révélé problématique : ayant été mal développé à Londres à l'époque, la couleur était un peu dégradée et la correction chromatique n'est pas parvenue à dissimuler complètement les problèmes rencontrés lors du développement du film. En ce qui concerne le film Ektachrome, chacune des diapositives grand format présentait quelque altération chromatique, de légère à extrême. Leur correction a consisté tout d'abord à rétablir la balance des couleurs connues (les noirs et blancs, les ciels et feuillages), ce qui a permis de restituer la plupart des autres couleurs. Dans les cas des altérations chromatiques les plus graves, il s'est révélé impossible de déterminer les couleurs d'origine. Certains clichés ou tirages analogues publiés à l'époque dans la presse magazine ont été utilisés comme références chromatiques, mais il s'est avéré que certaines publications avaient retravaillé les couleurs à l'impression, de sorte que la version publiée ne présente pas toujours les couleurs d'origine. Pour ce qui est des photographies de tournage de *Moulin Rouge*, des photogrammes du film lui-même ont été utilisés comme références pour restituer sur les images les couleurs de la salle. Nombre de diapositives montraient une quantité douteuse de vêtements verts qui ont été soit acceptés comme tels, soit discrètement désaccentués. Mais d'une image à l'autre, c'est le cyan (les bleus) qui s'est le plus significativement altéré, au point de disparaître et virer dans des tons roses sombres ou bruns bordeaux. Si les ciels sont à l'évidence bleus, d'autres détails bleus sont probablement perdus à jamais. Dans certains cas, le bleu a été judicieusement rajouté. »

— « Procédés de correction des couleurs », in *Capa in Color*, New York, International Center of Photography / DelMonico-Prestel, 2014, trad. française, Paris, Jeu de Paume, 2015, p. 7.

Femme dans un bar
de glace, Zürs, Autriche,
1949-1950



1913 · Naît Endre Ernő Friedmann le 22 octobre à Budapest.

1930 · Commence la photographie.

1931 · Fuit la Hongrie. S'installe à Berlin, où il travaille comme photographe pour les entreprises Ullstein et pour l'agence photo Dephot.

1931-1933 · Étudie les sciences politiques à la Deutsche Hochschule für Politik de Berlin.

1933-1935 · S'installe à Paris. Rencontre Henri Cartier-Bresson, Chim (David Seymour) et Gerda Taro. Participe à la création de l'agence Alliance Photo, dirigée par Maria Eisner.

1935 · Prend le pseudonyme de Robert Capa et commence sa collaboration avec Gerda Taro, née Gerta Pohorylle. Se lance dans le reportage d'actualité.

1936 · Photographie la guerre civile en Espagne. Ses photos sont publiées, notamment dans *VU*, *Regards*, *Ce soir*, *Weekly Illustrated*, *Picture Post* et *Life*.

1937 · Gerda Taro meurt à Brunete, en Espagne.

1938 · Part en Chine couvrir la guerre sino-japonaise avec Joris Ivens. Utilise la pellicule couleur pour la première fois. *Picture Post* le baptise « plus grand photographe de guerre au monde ».

1939 · Photographie l'exil des républicains espagnols et les camps de concentration dans le Sud de la France. Fuit la France et rejoint sa mère Julia et son frère Cornell à New York.

1941-1945 · Photographie la Seconde Guerre mondiale comme correspondant de *Life* en Europe. Ses photos sont publiées notamment dans *Life*, *Weekly Illustrated* et *Colliers*.

Participe au débarquement allié sur les plages de Normandie le 6 juin 1944.

1947 · Reçoit la *Medal of Freedom* de l'armée américaine. Fonde l'agence Magnum Photos à New York avec Henri Cartier-Bresson, George Rodger et Chim. Publie son autobiographie *Slightly Out of Focus*. Voyage en Russie avec John Steinbeck.

1948-1950 · Photographie et filme la naissance d'Israël. Publie avec John Steinbeck *A Russian Journal*.

1949 · Commence ses premiers reportages pour le magazine *Holiday*.

1951 · Devient président de Magnum.

1954 · Acquiert la citoyenneté américaine. Photographie au Japon. Meurt le 25 mai à Thái Bình, Indochine, en sautant sur une mine alors qu'il faisait un reportage pour *Life*. L'armée française lui décerne la Croix de guerre à titre posthume.



Ouvrages

- BEAUMONT-MAILLET, Laure (dir.), *Capa connu et inconnu*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2004 ; site Internet de l'exposition : <http://expositions.bnf.fr/capa/>
- BOOT, Chris (dir.), *Magnum histoires*, Paris, Phaidon, 2013.
- CAPA, Robert, *Juste un peu flou*, Paris, Delpire, 2003.
- FORTES, Suzanne, *En attendant Robert Capa*, Paris, 10/18, 2012.
- HOLZHERR, Andréa (dir.), *Robert Capa*, Milan, Silvana, 2012.
- LEFEBVRE, Michel, LEBRUN, Gérard, *Robert Capa : traces d'une légende*, Paris, Éditions de La Martinière, 2011.
- LUBBEN, Christine (dir.), *Magnum : planches contacts*, Paris, La Martinière, 2011.
- QUÉTEL, Claude, *Robert Capa : l'œil du 6 juin 1944*, Paris, Gallimard, 2004.
- SECLIER, Philippe, *Robert Capa*, Arles, Actes Sud, 2004.
- YOUNG, Cynthia (dir.), *La Valise mexicaine : Capa, Chim et Taro*, Arles, Actes Sud, 2011.

Sites Internet

- Pages « Robert Capa » sur le site de l'International Center of Photography : <http://www.icp.org/browse/archive/constituents/robert-capa>
- Pages « Robert Capa » sur le site de Magnum : www.magnumphotos.com

Articles en ligne

- ARLANDIS, Fanny, « Pourquoi Robert Capa retrouve des couleurs », *Slate*, mai 2014 : <http://www.slate.fr/story/85225/robert-capa-photographies-couleurs-noir-et-blanc>
- GUNTHER, André, « Capa : la légende du photojournalisme mise à nu », *L'Image sociale*, 10 septembre 2015 : <http://imagesociale.fr/2014>
- LÉNOT, Marc, « Robert Capa au service des mythes fondateurs de l'état d'Israël », *Lunettes rouges*, octobre 2015 : <http://lunettesrouges.blog.lemonde.fr/2015/10/13/robert-capau-service-des-mythes-fondateurs-de-letat-disrael/>
- PECCATTE, Patrick, « Les premières publications des photos de Robert Capa sur le débarquement en Normandie », *Déjà vu*, août 2013 : <http://culturevisuelle.org/dejavu/1463>



APPROFONDIR L'EXPOSITION

En regard de l'exposition « Robert Capa et la couleur »,
ce dossier aborde deux thématiques :

- « Histoire et reconnaissance de la photographie couleur » ;
- « Développement de la presse et reportage ».

Afin de documenter ces champs d'analyse et de réflexion
sont rassemblés ici des extraits de textes d'historiens,
de théoriciens et d'écrivains, que les visiteurs et les lecteurs
pourront mettre en perspective. Une sélection de la
traduction en français des articles liés aux reportages
de Capa est ensuite proposée.

Des orientations bibliographiques permettent enfin
de prolonger et de compléter ces axes thématiques.

■ « Mais Endre Friedmann [Robert Capa] n'est pas seulement un photographe en devenir lorsqu'il s'installe en France, c'est également un arpenteur du siècle qui, tels Hemingway, Aragon, Ivens, va étroitement lier son parcours à l'histoire de son époque, traversant les espoirs et les naufrages des peuples pour en porter témoignage et, de photographies reportages, de publications dans la presse en livres, constituer ainsi une œuvre originale. Marque des fureurs et des soubresauts d'un demi-siècle qui connaît deux guerres mondiales entrecoupées de révolutions et de guerres civiles, Endre Friedmann, à l'image d'André Malraux, par-delà un engagement personnel au côté des opprimés, des envahis, des rescapés, forge son propre mythe, de son vivant, et devient Robert Capa. Une presse magazine en pleine expansion pour qui la photographie est un atout commercial important accompagne, voire amplifie, la constitution du mythe du photoreporter d'un type nouveau et d'une nouvelle forme d'approche de l'information : le reportage photographique. Comme Malraux, Friedmann mêle des bribes de sa vie à la force de ses convictions dont témoigne son œuvre et produit un personnage emblématique d'une époque marquée par la succession des guerres dont il se fait le rapporteur engagé. »

Françoise Denoyelle, « De l'errance à l'épopée lyrique. Naissance d'un mythe », in Laure Beaumont-Maillet (dir.), *Capa connu et inconnu*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2004, p. 49.

■ « De son vrai nom Endre Friedmann, Capa est un immigré juif hongrois qui se met à la photographie à Paris, où il a trouvé refuge face à la menace nazie. Il y rencontre celle qui sera sa compagne, la photographe juive allemande Gerda Taro. Ils tentent de vivre de leurs reportages sans grand succès, jusqu'au jour où, par une petite mystification de Gerda Taro, les images de Friedmann sont attribuées à un certain Robert Capa, photographe américain imaginaire. Cette subite et fictive identité américaine permet aux images de bénéficier d'un très bon accueil dans les agences. Le tour est joué : Robert Capa, qui

deviendra la figure mythique du reporter de guerre, est né à partir d'une fiction. Mais l'œuvre de Capa est bien réelle et son engagement total. Du front républicain espagnol en 1936 à la guerre d'Indochine, où il perd la vie en sautant sur une mine en 1954, Capa produit pour les magazines européens et américains (dont *Life*) des images désormais célèbres, comme celles du débarquement allié en Normandie. Toujours au plus près de l'action, il réalise alors des vues de soldats sous le feu de l'armée allemande, images qu'il parvient à expédier au plus vite à Londres où, malheureusement, une erreur de laboratoire en gâche une grande partie. Pourtant, les images, rescapées et bien que floues, continuent d'incarner un héroïsme commun au soldat et au reporter.

Véritable image d'Épinal, la figure de Robert Capa n'est pas exempte de critiques depuis les années 1970. Celles-ci reposent sur deux et bientôt trois débats. Le premier est une attaque sur l'image la plus célèbre qu'il réalise en Espagne : le républicain fauché par une balle. Emblématique, iconique, ce cliché est devenu la référence en matière de photojournalisme. Mais cette image est-elle "vraie" ? S'agit-il d'un montage ? Peut-on retrouver le lieu du drame, le nom du soldat ? Véritable enquête à rebondissements depuis plus de trente ans, l'expertise de cette photographie de presse est devenue en soi le thème de la principale exposition consacrée à Capa au musée national d'Art de Catalogne en 2009, sous le titre *¡Esto es la guerra! Robert Capa en acción*. Si tout converge en faveur de la vérité de cette image, Capa est atteint dans sa mythologie de héros. Second débat après cet accroc : les historiens accordent désormais une place beaucoup plus importante à Gerda Taro, qui, elle, laissa sa vie sur la terre espagnole durant le conflit. Photographe émérite, elle a sans aucun doute produit aux côtés de Capa des images d'une identité intense ; alors à qui reviennent les plus grands mérites ? Le dernier débat autour du mythe Capa concerne les enquêtes menées désormais au sujet des fameuses photographies du débarquement allié en Normandie, auxquelles je faisais référence. Non seulement le récit officiel

est critiqué, mais le nombre de vues du débarquement par Capa se révèle très réduit à l'examen des rouleaux envoyés par le photographe. Par ailleurs, l'étude de la diffusion de l'image floue du soldat pris dans les flots montre que *Life* est loin d'avoir publié en premier cette "icône" et qu'elle a été largement diffusée auparavant dans d'autres journaux aux États-Unis. »

Michel Poivert, « Le photojournalisme est-il un humanisme ? », in *Brève histoire de la photographie*, Paris, Hazan, 2015, p. 169-170.

■ « Les photos de Robert Capa sur le Débarquement sont célèbres dans le monde entier, tout comme la légende sur la supposée maladie de leur développement qui les rend encore plus précieuses. Cette légende vient de voler en éclats suite à un minutieux travail d'enquête, provoquant au passage une relecture du mythe du photojournaliste attaché à la figure majeure d'un des cofondateurs de l'agence Magnum. [...]

S'apercevoir que la plupart des spécialistes n'ont fait qu'entériner une version officielle aussi manifestement hagiographique interroge sur la valeur du canon de l'histoire photographique. Comme l'exprime le célèbre mot de *L'Homme qui tua Liberty Valance* ("Quand la légende dépasse la réalité, alors on publie la légende"), l'historiographie a longtemps préféré la légende. Pourtant, un coin du voile vient de se déchirer. Ce qui a été mis à nu est la dimension essentielle de l'héroïsation et de la mythologie dans la promotion du photojournalisme. L'exemple de Capa, mort à 41 ans en sautant sur une mine en Indochine, permet de rappeler que les premières victimes de cette monumentalisation sont les photographes eux-mêmes. »

André Gunthert, « Capa : la légende du photojournalisme mise à nu », *L'Image sociale*, 10 septembre 2015 (en ligne : <http://imagesociale.fr/2014>).

■ « Quiconque se mêle d'écrire la guerre rencontre presque inmanquablement ce topos du voyage en enfer – Énée ira voir les combattants de Troie et son père aux Enfers –, mais Capa se l'approprie en en faisant un des ressorts de la mythographie du photographe de guerre. Jusqu'alors le mythe Capa s'était élaboré hors de lui et comme piloté par d'autres. [...]

Avec *Slightly Out of Focus*, Capa reprend donc à son compte cette mythologie. Il lui donne une consistance originale. Loser, marginal, anti-héros, séducteur et fêtard sans famille, coupé de ses origines et sans descendance il est le célibataire (mis en scène sous les traits de Cary Grant par Hitchcock dans *Rear Window*), le solitaire, le veuf, le saint Capa de la guerre, sacrifié sur l'autel de la curiosité des foules démocratiques. »

Thierry Grillet, « De la guerre selon Capa », in Laure Beaumont-Maillet (dir.), *Capa connu et inconnu*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2004, p. 90.

■ « Une autre raison explique pourquoi le travail de Capa en couleur n'a pas attiré l'attention des évaluations posthumes de sa carrière : ses photographies couleur ne coïncidant le plus souvent pas avec les sujets historiques d'importance qui l'avaient fait connaître, elles étaient par conséquent considérées comme sans rapport avec

le « canon » de son œuvre. Certains de ses premiers reportages de la Seconde Guerre mondiale étaient certes en couleur, mais aucun ne couvrait quelque moment essentiel du conflit. Non seulement le Kodachrome n'était pas le film idéal pour la couverture d'informations d'actualité en raison du temps requis par son traitement, mais il était aussi significativement moins rapide que le noir et blanc (environ 10 ASA) et de ce fait d'un emploi très difficile dans le cas de sujets en mouvement. En outre, le Kodachrome et l'Ektachrome étaient des films inversibles, de sorte que le travail d'édition devait se faire sur table lumineuse ou par projection. Aucune épreuve papier n'a été tirée qui puisse être facilement retrouvée dans les archives. Mais son travail en couleur ne correspondait sans doute pas à l'idée qu'on se faisait de la production de ce reporter photographe prééminent du milieu du XX^e siècle. Dans les années 1960, la couleur est encore le domaine des photographes publicitaires et des amateurs. La première monographie d'importance consacrée au travail de Capa paraît en 1964 sous le titre *Images of War (Images de guerre)*. Elle présente des photographies noir et blanc de cinq conflits : les "germes de la guerre" à Paris et la guerre d'Espagne, la guerre sino-japonaise, la Seconde Guerre mondiale, la guerre arabo-israélienne et l'Indochine. En 1968, Capa est le porte-étendard du concept énoncé par Cornell Capa, celui du photographe "concerné" qui incarne la vérité, l'engagement responsable et le combat social. Ses sujets en couleur n'avaient donc aucune place dans cette vision du photographe. Ouvriers, manifestations et toute autre forme de luttes sociales n'apparaissent que très rarement en couleur, et si un reporter avait tout de même utilisé un film couleur pour photographier ces sujets, les images publiées l'étaient en noir et blanc. [...]

Aborder sérieusement le travail en couleur de Capa n'est pas une démarche hérétique qui édulcorerait du reste le "canon", mais c'est une entreprise qui éclaire une période où il se consacrait tout aussi énergiquement à soutenir Magnum et ses collègues qu'à faire sa propre promotion. Il avait fondé l'agence non seulement parce qu'il souhaitait lui-même assurer sa survie en tant que photojournaliste, mais aussi parce qu'il voulait que ses proches confrères puissent assurer la leur. »

Cynthia Young, « Le monde de Capa en couleur », in *Capa in Color*, New York, International Center of Photography / DelMonico-Prestel, 2014, trad. française, Paris, Jeu de Paume, 2015, p. 4-5.

HISTOIRE ET RECONNAISSANCE DE LA PHOTOGRAPHIE COULEUR



■ « Tout comme les grandes évolutions technologiques des années 1930 – à l’origine du format 35 mm, de l’apparition de boîtiers maniables et de progrès en matière d’impression offset – ont donné naissance à une presse photographique offrant aux photojournalistes un moyen de subsistance, les innovations des années 1940 et 1950 en matière de film couleur et d’impression couleur ont soutenu un nouveau type de travail publié par la presse magazine. “Ils sont affamés plus ou moins de tout – N&B, pages intérieures couleur, encore et TOUJOURS de la couleur”, déclare Capa à ses collègues de Magnum en 1954. Mais les années 1950 ont été plus concurrentielles en raison du renchérissement des coûts de production, de la disparition des magazines, progressivement remplacés par la diffusion régulière d’émissions de télévision à la fois de divertissement et d’information. Alors que Capa a vécu dans ce que l’histoire se rappellera comme d’un monde essentiellement noir et blanc, les images couleur, y compris le Technicolor criard, s’immisçaient par toutes les fissures. Il n’est pas blasphématoire de reconnaître ce travail en couleur et de consentir que l’humour, le glamour et le divertissement font tout autant partie intégrante de la photographie de Capa que son profond engagement à l’égard des droits démocratiques des individus et son rôle dans la dénonciation des injustices sociales. Capa avait du cran, grâce à quoi il se battait sans relâche pour Magnum, faisant vivre l’agence en lui apportant de nouvelles commandes, des solutions ingénieuses, voire son propre argent. En regroupant son travail photographique en couleur, cette histoire devrait être susceptible de trouver une place à côté de l’univers purifié de la photographie noir et blanc. »
Cynthia Young, « Le monde de Capa en couleur », in *Capa in Color*, New York, International Center of Photography / DelMonico-Prestel, 2014, trad. française, Paris, Jeu de Paume, 2015, p. 12-13.

■ « L’histoire esthétique de la photographie des couleurs, depuis que celle-ci est effectivement entrée dans une phase pratique médiatique, industrielle (dans les années 1930),

n’est que très peu connue à l’heure actuelle ; les ouvrages parus à ce jour se sont limités à une énumération de procédés ou de noms de photographes. Et il faut admettre qu’une véritable énonciation de critères d’évaluation liés spécifiquement à la couleur reste pour l’instant difficile. En un mot, la couleur n’est pas “pensée”. Certes, la longévité de la photographie noir et blanc, et sa résistance au phénomène de la couleur n’invitaient pas à dépasser cet obstacle. Et il n’y a guère que deux domaines privilégiés où la couleur se soit bien implantée : la photographie des amateurs, qui ne se soucient d’ailleurs guère d’exploiter les qualités colorées du médium, ne se satisfaisant que du surcroît de mimétisme ; la photographie dite appliquée (mode, publicité, industrie), qui fut, par l’intermédiaire des magazines, le principal débouché de la couleur photographique. Mais si l’on observe ce qui s’est passé dans le photojournalisme et la photographie d’art, on constate que l’opposition noir/couleur ne suit pas des lignes de clivage esthétiques. Depuis 1970, la forte pénétration du médium photographique dans les œuvres d’art, dont il est question par ailleurs, n’est pas accompagnée d’un particulier engouement pour les options techniques les plus récentes (couleur ou Polaroid), comme si le noir et blanc représentait encore le concept d’art (abstraction, distance nécessaire par rapport au réel), et aussi l’idée d’une photographie populaire et primitive.

La photographie en couleur fut introduite dans les années 1930 pour les besoins de la publicité, bientôt rejointe par la photographie de mode, via les magazines. Louise Dahl-Wolfe, Cecil Beaton, Egidio Scaioni en furent les premiers utilisateurs. Mais la substitution progressive du noir et blanc fut assez chaotique, subordonnée qu’elle était à la possibilité d’imprimer certaines pages en couleur, pour un prix de revient très supérieur. Par ailleurs, on sait que dans le photojournalisme – comme dans d’autres domaines – la photographie en couleur fut utilisée par certains participants de l’enquête F.S.A., aux États-Unis, sans que les clichés puissent être diffusés, faute de publications de presse intéressées. Mais la couleur, d’évidence, s’est implantée



Holiday, avril 1952
Photographies de Robert Capa

Page de gauche :
Capucine, mannequin et actrice
française, penchée sur un balcon,
Rome, Italie, août 1951

dans des domaines de photographie "appliquée", qui, après 1945, sont plus nettement séparés de la "photographie d'art" : publicité, mode, photojournalisme. » Michel Frizot (dir.), « L'hypothèse de la couleur », in *Nouvelle histoire de la photographie*, Paris, Adam Biro, 2001, p. 419.

■ « Ce processus de différenciation comparative, s'il intègre des données techniques et économiques, développe surtout des critères qualitatifs de hiérarchisations qui vont volontiers associer la couleur à un mode mineur, Les modalités de l'opposition mettent en parallèle hiérarchie des usages sociaux et hiérarchie esthétique, et soulèvent la question récurrente de la validité artistique de la photographie couleur vis-à-vis du noir et blanc.

Quels sont les arguments ? Pendant très longtemps, le coût de la couleur, à la prise de vue comme au tirage ou dans le cadre des impressions photomécaniques, est plus élevé que celui du noir et blanc. Mais ces aspects économiques ne sont cependant pas essentiels. Le réalisme et l'automatisme introduits par les procédés couleur entrent tout autant en lice dans l'appréciation face au noir et blanc instauré comme norme. Comme le dira Beaumont Newhall, "l'imitation est fatale" en photographie couleur. Dans un projet d'appropriation photographique du réel, la couleur s'impose comme un élément essentiel. C'est d'ailleurs bien ce que recouvre le terme de "couleur naturelle" qui parcourt la littérature technique comme un objectif à atteindre avant de devenir un argument de vente. La couleur réduit la distance qui sépare l'image enregistrée de la réalité qu'elle représente [...].

La couleur remet donc à plat la valeur de relation de ressemblance entre l'image photographique et la perception du monde. Elle dit la réalité du monde quand le noir et blanc la commente. Cela sera un nœud autour duquel les photographes vont prendre position. Par ailleurs, les procédés couleur concentrent les décisions du photographe au moment de la prise de vue et semblent ainsi limiter sa latitude d'intervention tandis que le noir et blanc le laisse maître de sa technique. De même, pour le

tirage, la complexité des procédures pour la couleur incite à déléguer cette phase à des laboratoires professionnels. » Nathalie Boulouch, *Le ciel est bleu. Une histoire de la photographie couleur*, Paris, Textuel, 2011, p. 11-12.

■ « Dès les origines, la contrainte de la seule fixation possible des ombres et des lumières (et encore avec une sensibilité très différente suivant les parties du spectre) constitue une frustration pour les pionniers de la photographie. Le monochrome n'est qu'un pis aller, et le dispositif d'enregistrement qui se met en place au milieu du XIX^e siècle, n'est qu'une machine à dessiner mais pas totalement cette machine à capturer le monde qu'elle se donne pour être. Or la photographie est inventée dans un monde préoccupé de théorie des couleurs (et de la lumière), formulée en particulier par le célèbre traité des couleurs de Goethe mais plus largement par les recherches en physique théorique. Aussi, va-t-on sans cesse essayer de trouver le moyen de faire *aboutir* une invention encore incomplète, témoin la longue liste des procédés technologiques et leurs variantes, tous abandonnés les uns après les autres. Mais les difficultés techniques vont, en retour, provoquer une redéfinition de la photographie comme *consubstantiellement* en noir et blanc (expression par ailleurs fautive : il faudrait dire en "tonalités de gris"), et construire et éduquer toute la vision occidentale à partir de ces images monochromes que l'on va bientôt accepter comme représentation fidèle malgré la réduction drastique de l'information. Faire contre mauvaise fortune bon cœur, ou plutôt mettre en œuvre des processus adaptatifs. Pourtant, dès que des procédés économiquement viables et techniquement satisfaisants pour la reproduction seront disponibles, les usages de masse (cinéma, magazine, puis télévision) les préféreront au monochrome. La colorisation des épreuves – chromatisme exogène – en est un des symptômes. Pratiquée depuis les origines, à une échelle industrielle même avec la carte postale colorisée, elle ressortit à la peinture. C'est une mise en couleur du "dessin", mais sa généralisation, dans l'image populaire et de

grande consommation, indique, comme plus tard la colorisation des films noir et blanc, que depuis l'origine et malgré la construction d'habitudes perspectives rendant acceptable le noir et blanc, la couleur n'a cessé d'être une demande, un horizon réclamé par le grand public, moins soucieux en fait de vérité – au sens épistémologique – que de véracité, c'est-à-dire d'un vraisemblable perspectif et fictionnel. »

Jean Kempf, « La couleur du réel. La photographie couleur(s) a-t-elle un sens ? (États-Unis 1960-1990) », *Revue française d'études américaines*, n° 105, septembre 2005 (en ligne : <https://www.cairn.info/revue-francaise-d-etudes-americaines-2005-3-page-110.htm#p6>).

■ « Lorsque l'on parle de l'histoire de la photographie couleur, il faut aussi penser qu'il s'agit pour partie de l'histoire d'une invisibilité, d'une sorte de point aveugle. Cette position décentrée est en partie liée à la question des supports et de la politique institutionnelle menée à leur égard. En effet, les procédés couleur ont pendant longtemps été caractérisés par une matérialité physique proche de celle d'un objet (plaque de verre, plan-film en celluloid, diapositive, tirage de petit format type polaroid mais aussi publications dans les périodiques). Ceci les a rendus difficiles à collectionner, à conserver et à exposer. À cela s'ajoute le fait que beaucoup d'images en couleur, du fait de ces supports et/ou de la détérioration voire de la disparition des couleurs, ont été jetées. Cela a évidemment joué contre l'intégration de la couleur dans une histoire de la photographie. Les photographes ont parfois contribué eux-mêmes à ce rejet de la couleur hors de l'histoire. Les autobiographies en témoignent : dans ce qui oppose couleur et noir et blanc, il faut prendre en considération le fait que nombre d'entre eux, dont certains fort célèbres, ont pratiqué la couleur car cela leur procurait une source de revenus. Ceci marque un hiatus entre la pratique créative et choisie d'un médium et celle, davantage imposée par une nécessité économique, de répondre à la sollicitation des firmes ou à la demande croissante des clients et des rédactions de magazines illustrés, qui entraîne une "concession", pour reprendre un terme d'Henri Cartier-Bresson. Si les photographes ont fait le tri dans leur pratique pour organiser la reconnaissance de leur travail, l'histoire de leur réception institutionnelle a également contribué à ce tamisage faisant sortir par le haut la production noir et blanc et laissant en bas celle de la couleur. »

Nathalie Boulouch, *Le ciel est bleu. Une histoire de la photographie couleur*, Paris, Textuel, 2011, p. 13.

■ « À ses débuts de reporter, dans les années 1930, Cartier-Bresson se plaint souvent que les rédactions des journaux ne publient jamais ses meilleures images. Dans les décennies d'après-guerre, l'écart entre son idée de la photographie et ce que la presse lui impose ne cesse de se creuser. Une lettre de décembre 1958 adressée au magazine *Réalités* en témoigne : "Je ne tiens pas à publier d'images en couleur pour accompagner cet article sur l'esthétique de la photographie. Dans l'état présent de son développement technique la photographie en couleur n'est pour moi qu'un moyen de documentation et ne peut être encore un moyen d'expression artistique, car la nature

offre généreusement à la fois et la couleur et la valeur. On sait qu'un peintre doit faire un choix entre ces deux moyens contradictoires, j'estime en ce qui me concerne que ce choix devient un dilemme impossible à résoudre actuellement surtout pour un photographe qui s'intéresse à la vie [...]". Entre intégrité créative et concessions faites au métier, la couleur a sans doute été, pour Cartier-Bresson, la plus schizophrénique des positions à tenir. Il double parfois ses prises de vue en noir et blanc et en couleur. C'est cette tension entre sa conception de la photographie et celle des magazines qui explique l'ambivalence de certains passages de l'introduction d'*Images à la sauvette* et, plus largement, les contradictions entre son discours et sa pratique de la photographie à cette époque. Lorsque, à partir des années 1970, Cartier-Bresson commence à se retirer de Magnum et à abandonner progressivement le reportage, pour se consacrer plus exclusivement à la valorisation de son œuvre, il entreprend alors, comme Claude Cookman l'a bien montré, un vaste travail de "réinterprétation" de sa carrière, qui vise à gommer quelques-unes de ces contradictions. [...] Pour les besoins de sa profession, mais à rebours de ses convictions, Cartier-Bresson est donc prêt à utiliser le téléobjectif ou le grand-angle, à construire des reportages en plusieurs images et à photographier en couleur. »

Clément Chéroux, « La reconfiguration du monde », in *Henri Cartier-Bresson*, Paris, Centre Pompidou, p. 225-226.

■ « Bien qu'implantée dans les pratiques photographiques, la couleur a d'une façon générale souvent déclenché des réactions virulentes à son égard, notamment dans le photojournalisme qui associe pendant longtemps la valeur documentaire de ses images au traitement noir et blanc. Dans l'histoire du photojournalisme au XX^e siècle, la valorisation du noir et blanc par la profession est une constante, qui le lie au sujet noble, le news ; au contraire de la couleur, dévalorisée, réservée aux sujets plus frivoles et plus mondains, que le photojournalisme revendique peu pour sa propre histoire.

Cette distinction dans la mémoire du métier est cependant démentie par les publications et les fonds photographiques. À la fin des années 1960, les photographes opèrent souvent simultanément en noir et blanc et en couleur et doublent leurs prises de vue. Du côté des publications, *Paris Match*, figure de proue de l'usage de la couleur à cette période, publie des reportages en couleur tous sujets confondus, mélangeant fréquemment les deux traitements dans un même reportage. Des photographies couleur de la guerre au Viêt Nam côtoient des photographies noir et blanc de Catherine Deneuve avec son fils.

Le photojournalisme absorbe régulièrement dans son discours des éléments restés auparavant confidentiels. Les archives des entreprises, difficiles à consulter, sont alors mises au service de ce discours : tirages de presse annotés, planches contact éditées ou pratique de la couleur, par exemple. Plusieurs récentes expositions reviennent, de leur côté, sur ces affirmations en montrant des archives couleur méconnues de certains événements ou de photographes. » « Les couleurs dans le reportage. Les années 1960-1970 », entretien avec Audrey Leblanc, in Michel Poivert (dir.), *Les Cahiers de la Fondation Gilles Caron*, n° 1, Couleurs, Paris, Filigranes, 2015, n. p.



Le capitaine Jay F. Shelley devant *The Goon*, un bombardier B-17 de l'armée de l'air américaine, en partance pour un raid au-dessus de l'Italie, Tunisie, 1943

■ « Si les soins apportés à la facture des images, pour révolus qu'ils puissent paraître au regard des pratiques médiatiques populaires contemporaines la prise de photos au moyen d'un téléphone mobile notamment – entretiennent le souvenir d'un âge d'or du photojournalisme, le recours au noir et blanc, assimilé dès les années 1960 comme l'attribut distinctif des photojournalistes de métier, s'inscrit également dans le sillon des pratiques nobles du photojournalisme. Cette croyance en la "noblesse" du noir et blanc est indissociable des débats de l'époque autour de l'usage de la couleur dans le domaine de la photographie de presse, et plus particulièrement des images de guerre. Employée dès les années 1930 par la presse illustrée généraliste [...]. *Fortune* l'introduit en 1933, *Time* en 1934, *Newsweek* en 1935 et *Life* en 1936 [...]. la couleur est essentiellement destinée à la reproduction publicitaire. À la fois complexe et coûteux, l'usage de la couleur est à l'époque réservé aux publicités pour lesquelles les commanditaires s'engagent à assurer les coûts de production. Les contenus éditoriaux et essais photographiques sont quant à eux reproduits en noir et blanc. D'où cette dichotomie au sein même du magazine illustré entre d'une part des images en couleur destinées à promouvoir des biens de consommation et, d'autre part, des photographies noir et blanc associées au registre de l'information. L'emploi de la couleur dans la presse illustrée s'étant développé grâce aux importantes ressources financières des commanditaires, la photographie noir et blanc s'est progressivement imposée comme l'emblème d'un journalisme d'opinion hostile à la mercantile séduction de la couleur. Cette opposition se radicalise dans les années 1960 alors que la couleur, sous l'impulsion de techniques de reproduction bon marché et, surtout, de la popularité croissante de la télévision en couleur, séduit les éditeurs de reportages photographiques d'actualité. La guerre du Viêtnam, le premier conflit télévisé en couleur, avalise son usage dans la presse illustrée, ce qui contribue à polariser le débat sur la pertinence éthique du photojournalisme en couleur. Elle est jugée par certains photographes de guerre impropre à la représentation de la douleur, en raison des

liens historiques qu'elle entretient avec les représentations consuméristes. Ainsi, Ernst Haas en réserve l'usage à des situations anodines ou frivoles et en condamne le recours lorsqu'il s'agit de représenter la pauvreté ou la tragédie [...]. [...] Cette indécence de la couleur est d'ailleurs précisément ce qui, dans les images de Larry Burrows prises au Viêtnam justement, autorise la remise en cause des prétentions réalistes et pédagogiques de la photographie de presse. À une époque où la télévision diffuse des reportages en couleur du Viêtnam, le photojournalisme, par la production d'images "glamour" de la guerre, participe non seulement de cette fictionnalisation du conflit à laquelle concourent les médias de masse, mais, surtout, conteste la "moralité" de la photographie noir et blanc. »

Vincent Lavoie, *Photojournalismes. Revoir les canons de l'image de presse*, Paris, Hazan, 2010, p. 190-197.

■ « Jacques Henri Lartigue n'aime pas ce qui gâte la joie. C'est sans doute pourquoi il ne s'intéresse pas aux débats plus ou moins passionnants que suscite la question de la couleur dans le milieu de la photographie. Et pour cause, Lartigue ne se prend pas pour un photographe, il s'est toujours considéré comme un amateur. Et c'est pour lui une raison supplémentaire (qui le dépasse) de s'intéresser à la couleur. [...]

Ce sont des qualités de silence et d'immobilité qui dominent les photographies couleurs de Lartigue. À l'opposé de la séduction vive de ses instantanés de jeunesse, le calme s'impose avec l'arrivée de la couleur, et – fait remarquable – il est aussi convaincant que la saisie des mouvements d'autrefois. L'immobilité ramène bien sûr le photographe à la place du peintre et donc à la nécessité de la contemplation. Ses yeux s'émerveillent de la lenteur, de la répétition, de la régularité. Son "âme de photographe" trouve dans la nature le terrain de jeu idéal qui permet de photographier, heure par heure, ou année après année, le printemps, l'éclosion d'une tulipe, d'un coquelicot, la courbure d'une herbe folle...

[...] Avec une façon irremplaçable de tirer le réel vers le



Spectateurs aux courses
de Longchamp, Paris,
France, vers 1952

haut, il le contemple, toujours émerveillé. Que l'herbe soit verte ou le ciel bleu reste pour lui une sorte de miracle, que l'ombre tombe sur le mur, que la toile d'araignée se laisse emprisonner par l'objectif, que les ailes des oiseaux filtrent le soleil, que le végétal se transforme en dentelle, que le vent bouscule le linge qui sèche ou les femmes qui courent, que Florette ait l'air d'une madone au milieu des cerisiers en fleur. Lartigue nous fait bénéficier de sa hauteur de vue. [...] Il y avait urgence à faire découvrir ce pan inédit de l'œuvre de Jacques Henri Lartigue et de l'histoire de la photographie. Les puristes du noir et blanc, les inconditionnels du tirage d'époque (*vintage*) ne manqueront pas de nous reprocher d'avoir ébranlé des repères et des certitudes. Est-ce encore du Lartigue ? Défigure-t-on un artiste ? Ou propose-t-on une relecture qui interroge une œuvre toujours vivante ? Nous avons plongé dans les archives ou plutôt dans la couleur avec un bonheur à chaque fois renouvelé qui a éloigné régulièrement le doute. »

Martine Ravache « Les joies de la cuisine multicolore », in *Lartigue, la vie en couleurs*, Paris, Seuil, 2015, p. 17-20.

■ « En 1964, dans l'édition révisée de son *Histoire de la photographie*, Beaumont Newhall, qui prenait en compte le fait que "les principaux utilisateurs des films couleur sont les amateurs", s'étonnait du peu de photographes ayant choisi la couleur comme un moyen d'expression personnelle. La décennie suivante sera précisément celle où s'opérera un basculement. Confirmant définitivement l'équation commune qui fait rimer photo amateur et couleur, les années 1970 voient émerger une génération de photographes qui va adopter une attitude similaire dans son rapport photographique au monde qui l'entoure. Elle va redéfinir les genres photographiques instaurés pour en donner une vision en couleur, en accord avec la réalité quotidienne contemporaine. La période voit par ailleurs s'organiser une reconnaissance de la photographie à travers la structuration d'un milieu qui associe musées, galeries et collectionneurs. C'est dans ce contexte que le MoMA,

en 1976, organise la légitimation publique d'un phénomène qui s'est construit sur la durée. Avec deux expositions successives, le musée annonce officiellement le fait que ce médium dans le médium que constitue la photographie couleur a atteint sa maturité d'un point de vue esthétique. » **Nathalie Boulouch**, *Le ciel est bleu. Une histoire de la photographie couleur*, Paris, Textuel, 2011, p. 139.

■ « Si Meyerowitz cherche dans la lumière l'esprit du lieu, William Eggleston et Stephen Shore en revanche, par une dédramatisation de la couleur et un mimétisme de la pratique amateur, font de la couleur le parfait vecteur du trivial, du banal, et du quotidien. L'exposition que John Szarkowski organisa au MoMA en 1976 des photographies d'Eggleston créa d'ailleurs un véritable scandale, en raison même de la banalité des images et des sujets qui semblaient n'avoir ni la portée du documentaire social, ni celle de l'œuvre d'art. On y voyait des moments sans importance – comme dans des images ratées d'amateur –, des objets sans valeur : un four électrique, une souche, un escalier, une clôture. Or, coupées du contexte, de leur habitus social, les photographies deviennent elliptiques, instables, voire éphémères. Reconstituées dans une démarche d'auteur, au sein d'un livre ou d'une exposition muséale, accumulées par Eggleston, elles construisent un effet de malaise et de mystère, une inquiétante étrangeté. Plus radicales encore sont les premières images couleur de Stephen Shore, celle de *American Surfaces*. Elles annoncent le glissement vers l'autobiographique qui trouvera une manière d'apogée avec le journal de Nan Goldin. Mais elles rendent surtout une épaisseur à un quotidien devenu totalement transparent en raison de sa familiarité : le simple geste du photographe interroge moins le sens qu'il n'oblige simplement le spectateur à se rendre compte de l'existence, sans autre forme de procès. L'image ici dépasse pourtant le constat car les moyens mis en œuvre, dont la couleur et certains des éléments esthétiques, sont exactement ceux des amateurs, ce qui, en quelque sorte, réengage le photographe dans son œuvre après un long



Femme sur la plage,
Biarritz, France,
août 1951

mouvement de désengagement historique. »

Jean Kempf, « La couleur du réel. La photographie couleur a-t-elle un sens ? (États-Unis 1960-1990) », *Revue française d'études américaines*, n° 105, septembre 2005 (en ligne : <https://www.cairn.info/revue-francaise-d-etudes-americaines-2005-3-page-110.htm#p66>).

■ « L'aspect le plus important de ces séries, mais aussi le plus déroutant et rebutant pour le spectateur, était la couleur. En 1971, la photographie en couleur passait encore pour grossière, vulgaire même, et n'avait pas droit de cité dans le monde de la photographie d'art. Comme le dit Shore, "tout était en couleur – cartes postales, instantanés, télévision, films, publicités, photographies de magazines –, tout sauf la photographie d'art." L'envie de Shore d'utiliser un langage réservé jusqu'alors aux publicités et aux clichés de biens immobiliers se heurtait au monde de la photographie. "À l'époque, j'ai déjeuné avec [le photographe] Paul Strand qui m'a expliqué très poliment que 'les grandes émotions [avaient] besoin de toute la gamme des gris.'" Malgré tout, un "esprit de contradiction propre à [sa] nature" le poussa à continuer à travailler avec la couleur. Pour lui, le surcroît de réalisme et la précision visuelle qu'elle apportait lui paraissaient indispensables pour représenter des sujets contemporains. Comme l'écrit l'artiste et critique Peter Schjeldahl, "le noir et blanc peut montrer ce qu'est une chose. La couleur montre comment elle est, imprégnée des températures et des humidités de l'expérience".

Alors que les artistes conceptuels de la fin des années 1960 et du début des années 1970 suivaient une démarche rigoureuse pour maîtriser leur propre système d'images, Shore finit par trouver cette méthode insatisfaisante. Il se posa cette question : "Que va-t-il se passer si j'adopte une démarche différente et si je me contente de prendre des photographies allant dans ce sens ?" L'année suivante, il sillonna une fois encore le pays à la recherche d' "un pan entier de la vie aux États-Unis qu'[il] n'avait pas vu jusqu'alors". Dans les séries de photographies réalisées au

cours de ces voyages, il réussit à faire coexister le sérieux des *American Photographs* d'Evans, la gaieté plastique du pop art et la perspective implacable de l'art conceptuel – le tout sous forme de chronique de son voyage à Amarillo. Ses photographies témoignent d'un mélange incongru, parfois même dérangent, de naturel et de calcul, de cynisme et de plaisir. »

Christy Lange, « Rien n'est délaissé », in *Stephen Shore, Paris*, Phaidon, 2008, p. 52-59.

■ « L'intérêt pour les premières photographies couleur est à l'origine d'un certain nombre d'études critiques, mais hormis quelques-unes, consacrées aux photographies couleur réalisées pour la Farm Security Administration, aucune n'a traité du travail en couleur de photojournalistes célèbres avant les années 1950, l'essentiel de cette production ayant été attribué soit à des journalistes non identifiés, soit à des agences. Même si l'exposition William Eggleston présentée au MoMA en 1976 a marqué un tournant avec l'arrivée et l'approbation institutionnelle d'une nouvelle forme de photographie couleur, la suprématie de la photographie noir et blanc n'est pas remise en question au milieu des années 1970 et il faudra encore attendre vingt ans avant que la couleur ne gagne une crédibilité générale. Il est maintenant temps de découvrir, d'une part, comment Capa a utilisé la couleur et, d'autre part, ce qu'il ambitionnait de réaliser avec la couleur dans les années 1940 et 1950. »

Cynthia Young, « Le monde de Capa en couleur », in *Capa in Color*, New York, International Center of Photography / DelMonico-Prestel, 2014, trad. française, Paris, Jeu de Paume, 2015, p. 3.



■ « L'essentiel du travail en couleur de Capa a été produit en relation symbiotique avec la presse magazine de l'après-guerre et évalué pour sa capacité de divertissement ; le travail politiquement partisan des années 1930, les images héroïques de la Seconde Guerre mondiale et la situation désespérée des réfugiés étaient étrangers à l'atmosphère aussi paisible que prestigieuse qui émanait des lieux et individus que Capa photographiait en couleur. Après-guerre, son existence est marquée de façon indélébile par les efforts qu'il consacre au maintien à flot de l'agence Magnum dont il est, en 1947, l'un des cofondateurs. La survie de l'agence étant tributaire de la vente d'images à la presse magazine, il se préoccupe de savoir quel magazine serait susceptible d'acheter des images, combien pour un reportage, et à quel prix – questions qui occupent l'essentiel de sa correspondance personnelle et professionnelle de l'époque. Aussi se consacre-t-il à l'élaboration de reportages commercialisables, suivant à la trace les photographes de l'agence dans leurs déplacements et se demandant lequel serait susceptible de mener à bien tel sujet. Dans une lettre éloquentes adressée en 1952 aux actionnaires de Magnum, il évalue la santé des magazines, notant en particulier "une évolution très précise vers la couleur. Si les magazines disposent d'un choix considérable pour boucler leurs pages noir et blanc, ils sont constamment à court de matériel pour leur espace couleur en augmentation continue. Nous devons shooter bien davantage en couleur, mais aussi bien davantage de reportages en couleur sur n'importe quel sujet. Ici encore, pas systématiquement, mais pour des sujets qui exigent la couleur." La presse magazine de l'après-guerre voulait la couleur et Capa avait toujours été en phase avec le marché : en 1938, constatant que *Life* publiait des images en couleur, il n'avait eu de cesse qu'il puisse faire partie de cette nouvelle évolution. Rien d'étonnant, dès lors, que la photographie couleur devînt un composant majeur de sa production d'après-guerre. Paradoxalement, ce ne fut

pas *Life* qui allait principalement financer ses reportages couleur, voire sa carrière après-guerre, mais le magazine *Holiday*. »

Cynthia Young, « Le monde de Capa en couleur », in *Capa in Color*, New York, International Center of Photography / DelMonico-Prestel, 2014, trad. française, Paris, Jeu de Paume, 2015, p. 5.

■ « Le développement de la presse au XX^e siècle est parallèle à l'essor de la publicité. D'abord, les deux secteurs ont évolué dans le même contexte politique, économique et social. Ensuite, ils se sont progressivement affranchis d'une dépendance quasi exclusive du texte et de l'argument écrit pour fonder la communication sur la représentation visuelle. Ce changement était alors essentiellement l'œuvre de la photographie, qui est devenue depuis la Première Guerre mondiale un élément indispensable à la propagation des idées dans les journaux, les magazines et les revues. À partir des années 1920, dans un contexte de compétition acharnée, les rédacteurs, éditeurs et annonceurs ont compris sans tarder l'efficacité de l'image photographique. D'abord simple illustration, elle a fini par se substituer au texte, cantonné à la légende.

La photographie est devenue le document de référence, dans les reportages d'actualité comme dans les publications spécialisées. En même temps, promue par les revues d'avant-garde telles que *Bifur*, *La Révolution surréaliste*, et le *Minotaure* en France, *Der Querschnitt* en Allemagne, *Variétés* en Belgique, *Novyi Lef* en U.R.S.S., *Panorama* en Tchécoslovaquie et *Parnassus* aux États-Unis, elle a été reconnue comme une forme d'expression artistique. À la fois œuvre d'art et document, la photographie représentait la modernité. Parallèlement, le nombre des magazines d'information a augmenté de façon sensible dès le milieu des années 1920. Encouragés par le succès des quotidiens illustrés, les hebdomadaires d'information générale, tels *VU* et *Match en France*, *Life* et *Look* aux États-Unis, *Weekly Illustrated* et *Picture Post* en Grande-Bretagne ont rapidement trouvé un public fidèle, séduit par une présentation des nouvelles



qui donnait la priorité à la photographie : "L'influence des publications spécialisées de la presse féminine, sportive, enfantine, des hebdomadaires d'informations illustrés, de radio, de cinéma, de lecture romanesque ou de vulgarisation technique et scientifique, désormais démocratisées [...] fut sans doute décisive sur le comportement social et culturel des masses, peut-être aussi sur leurs attitudes politiques". »

Thomas Michael Gunther, « La diffusion de la photographie », in Michel Frizot (dir.), *Nouvelle histoire de la photographie*, Paris, Adam Biro, 2001, p. 565-568.

■ « Contrairement à nombre d'idées reçues sur la naissance du reportage – selon lesquelles il aurait trouvé son origine au XIX^e siècle, dans le témoignage direct d'événements militaires ou politiques –, le reportage moderne qui allait prendre de l'ampleur dans les années 1930, particulièrement pendant la guerre d'Espagne, n'existait pas avant 1928. Loin du témoignage direct, c'est bien au sein de la rédaction d'un magazine que naît l'idée du reportage, lorsque la rédaction en question définit une thématique, un sujet auquel deux, trois ou quatre pages seront consacrées, et pour lequel seront réunis un texte écrit par un journaliste, un ensemble cohérent de photographies rassemblées pour l'occasion et des légendes écrites en concertation à partir des données fournies. Il était d'usage dans l'édition que les magazines, comme les journaux, s'approvisionnent auprès des agences photographiques, qui leur faisaient des livraisons quotidiennes. Lucien Vogel [fondateur et directeur du magazine *VU*] se tourne immédiatement vers une seconde source d'images, les jeunes photographes indépendants, d'avant-garde, non liés à des agences, qu'il a eu l'occasion de repérer précédemment: Kertész, Krull, Lotar, Man Ray. Dans un premier temps, il leur demande de fournir des images isolées porteuses d'une signification plus riche et moins convenue que celle des photos d'agence, lesquelles se bornent à désigner tel événement ou telle personnalité. Dès lors cependant qu'il s'agit de traiter d'un thème, d'un lieu singulier, d'un personnage inattendu

ou d'une situation complexe qui n'est pas exactement d'actualité, la cohérence des images retenues est essentielle, ainsi que leur adéquation avec le texte publié. C'est ainsi qu'on en arrive à demander à ces photographes, disponibles et ouverts à des suggestions, non plus des images à l'unité, mais des séries de prises de vue dans un cadre déterminé à l'avance. Il s'agit alors d'un "reportage photographique", le mot "reportage", apparu à la fin du XIX^e siècle, ayant d'abord désigné le texte du reporter; les auteurs des images deviendront des "photoreporters". »

Michel Frizot, Kertész, Paris, Jeu de Paume / Hazan, 2010, p. 186.

■ « 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. »

Thierry Gervais et Gaëlle Morel, *La Photographie : histoire, techniques, art, presse*, Paris, Larousse, 2011, p. 133-135.

■ « La fortune médiatique des images de presse est tributaire de la capture d'un instant emblématique. La célèbre photographie prise en 1936 par Robert Capa montrant le moment de la chute d'un milicien espagnol près de Cerro Muriano en est un exemple probant. [...] Depuis lors, nombreux sont les commentateurs, historiens, critiques et photographes qui, pour désigner la spécificité du photojournalisme, convoquent des références à l'instantané. L'observation la plus notoire est celle qu'émet justement Henri Cartier-Bresson, dans son célèbre texte "l'instant décisif", où les déterminations temporelles de l'acte photographique apparaissent indissociables des attributs formels de l'image : "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." Ce passage pourrait valoir comme définition principielle de l'image de presse. »

Vincent Lavoie, *Photojournalismes. Revoir les canons de l'image de presse*, Paris, Hazan, 2010, p. 179-182.

■ « 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. »

Nathalie Delbard, « Les implicites de la sélection photojournalistique (l'auteur et le diffuseur) », *Les Carnets du Bal* 03, Paris, Le Bal / Centre national des arts plastiques / Marseille, Images en manœuvres éditions, 2012, p. 61.

■ « 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. [...]

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 », in Daniel Dubuisson et Sophie Raux (dirs.), *À perte de vue. Sciences et cultures du visuel*, Dijon, Les Presses du réel, 2014 (en ligne : <http://culturevisuelle.org/icones/2609>).

■ « En France, jusque dans les années 1968-1970, le contenu photographique est fourni essentiellement par les agences photographiques et par les rédactions des magazines. Ce marché est donc dominé par des structures strictes où le photographe a peu de droits et n'est pas propriétaire de ses clichés. Cependant, face à ces modèles établis,

plusieurs d'entre eux souhaitent accéder à une certaine indépendance et à une meilleure reconnaissance de leur statut d'auteur et/ou de journaliste.

Déjà, en 1947, cinq photographes bénéficiant d'une renommée internationale – Georges Rodger, Henri Cartier-Bresson, David Seymour, William Vandivert et Robert Capa – créent une coopérative : l'agence Magnum est née. Celle-ci marque un tournant dans le monde de la photographie puisque la structure appartient financièrement aux photographes, qui sont à la fois actionnaires et propriétaires de leur outil de travail et de leurs archives.

Ce type de structure, couramment appelé "agence d'auteurs" ou "agence indépendante", recrute les professionnels en fonction de leur "regard" novateur et favorise la mise en place d'une "signature".

Les "Agences en A", Gamma, Sygma et Sipa, interviennent ensuite dans cette nouvelle économie dont ils deviennent les leaders jusque dans les années 1980. L'agence Gamma est la première à être créée et son arrivée provoque une "mini-révolution" dans le monde florissant de la photographie de presse. Ses statuts sont signés le 14 novembre 1966 par les photographes Hubert Flenrotte (*Le Figaro*), Hugues Vassal (*France Dimanche*) Raymond Depardon (Agence Dalmas) et Léonard de Raemy (Agence Reporters Associés), dont les parts seront rapidement rachetées par Gilles Caron. En se regroupant, ces anciens salariés ont pour objectif de créer une nouvelle forme de structure permettant aux photographes d'obtenir un meilleur statut. Le salariat, qui prévalait alors, est supprimé et remplacé par le système du partage des frais et des recettes. Les photographes sont ainsi rémunérés au pourcentage sur le chiffre réalisé par la vente de leurs clichés, qui leurs appartiennent désormais.

L'entreprise ne possède que le droit d'usage des photos. » Klervi Le Collen, « L'économie de la photographie de presse et son évolution paradigmatique », in Karine Taveaux-Grandpierre et Joëlle Beurier (dirs.), *Le Photojournalisme des années 1930 à nos jours*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014, p. 121.

■ « Un quotidien a besoin du document à chaud. Il se contente en général d'une photo, éventuellement présentée à la "une", et ne publie des pages illustrées qu'en cas d'événement exceptionnel. Les grandes agences généralistes comme Associated Press (AP) ou l'Agence France Presse (AFP) répondent parfaitement à ce besoin. Pas question de lutter contre ces mastodontes qui disposent d'une armée d'envoyés spéciaux et de milliers de correspondants. L'approche d'une agence comme Gamma est différente. La photo d'un quotidien meurt chaque jour au profit d'une nouvelle le lendemain. La photo d'un magazine vit une semaine, voire un mois. Elle doit être capable de supporter cette durée, en termes de qualité technique et esthétique autant qu'en charge émotionnelle. [...]

Une bonne photo de magazine doit relater l'événement, mais aussi l'enrichir, contribuer à l'approfondir et l'expliquer aux gens, et supporter l'épreuve du temps : si forte et si parlante qu'elle sera encore utilisée bien après l'événement. Plus important encore, le magazine traire l'information sur un registre et un tempo différents de ceux du quotidien. Quand l'AFP, par exemple, diffuse la photo d'une explosion quelque part dans le monde, elle fait son travail. C'est là, en revanche que commence celui de photographe d'agence

magazine. Le quotidien a montré l'événement. Le magazine va le montrer aussi, mais en y rajoutant le comment, le pourquoi, ses conséquences et ses prolongements. Selon les cas – faits divers, catastrophe, attentat, guerre, etc. –, le reporter de magazine doit s'improviser enquêteur, rencontrer acteurs et témoins, comprendre les tenants et les aboutissants pour construire un sujet complet qui fera deux, trois, voire dix pages d'un grand magazine. »

Hubert Henrotte, *Le Monde dans les yeux*, Paris, Hachette, 2005, p. 47.

■ « La définition de l'essai photographique englobe désormais toutes les séries, ou groupements d'images, témoignant d'un même sujet et publiées sur une ou plusieurs pages de magazine. Avant de devenir ce concept vague, l'essai photographique a été défini dans un cadre historique précis : la création du magazine *Life*. Après le succès de *Time Magazine* (fondé en 1923) et de *Fortune* (né en 1930), Henry R. Luce (1898-1967) consolide l'empire de presse Time Inc. en lançant le premier numéro de *Life* le 23 novembre 1936. L'essai photographique est défini au printemps suivant dans l'article intitulé "The Camera as Essayist" ("L'Appareil comme essayiste") qui détermine et justifie l'usage des photographies dans le nouveau magazine. Cette définition s'inscrit dans l'approche journalistique, développée par Luce depuis le premier numéro de *Time Magazine*, qui revendique et assume des points de vue sur l'actualité – aux dépens d'une forme d'objectivité. Alors que la photographie a toujours été justifiée dans la presse d'information générale comme l'outil impartial nécessaire, elle est présentée dans *Life* comme un moyen d'expression qui peut adopter un style. Cette position distingue *Life* d'autres magazines comme *Picture Post* en Angleterre ou *Paris Match* en France qui n'ont pas manqué de donner leur avis en images sur l'actualité, sans pour autant jamais le revendiquer. [...] Les premiers numéros du *Picture Post* couvrent les derniers mouvements de la guerre d'Espagne, en publiant notamment des longues séries photographiques réalisées par Robert Capa. [...]

Le principe du déroulement de l'action est développé par le *Picture Post* dans sa mise en page des photographies de Capa. Le magazine français *Match* reprend l'idée du fond noir et la numérotation des images, fait une sélection de clichés pour certains inédits, et rédige des légendes différentes. La rédaction produit également un montage panoramique et l'ensemble des images est distribué sur huit pages illustrant "une heure d'assaut", ou "le film d'une heure, de soixante minutes, plus denses, plus complètes, plus terribles que toute une existence".

Pour Hare comme pour Capa, la mise en série des images intervient comme la solution éditoriale la plus adaptée, mais les magazines de la fin des années 1930 vont plus loin dans l'acceptation et la valorisation des formes des photographies. Alors que la séquence photographique de Hare dans *L'Illustration* était une réponse graphique et expérimentale aux problèmes esthétiques posés par les images aux éditeurs, le séquençage des clichés de Capa publiés dans le *Picture Post* et dans *Match* est devenu la forme acceptée et souhaitée par les éditeurs. »

Thierry Gervais et Gaëlle Morel, *La Fabrique de l'information visuelle. Photographie et magazines d'actualité*, Paris, Textuel, 2015, p. 143-165.



*Pablo Picasso se baignant
avec son fils Claude, Vallauris,
France, 1948*

■ « La Seconde Guerre mondiale entraîne la fin du règne économique et politique de l'Europe sur le monde au profit des États-Unis, qui maîtrisent dorénavant les aspects matériels et commerciaux du marché de la presse. Le conflit a interrompu la parution de la plupart des magazines français, et le modèle américain, représenté par *Life*, alors diffusé en Europe, va s'imposer. La publicité joue un rôle économique majeur et les publications abandonnent les techniques propagandistes pour se concentrer sur les prouesses photographiques et les enquêtes de terrain. Les couvertures alternent entre portraits de vedettes du cinéma et de la chanson et événements tragiques (catastrophes naturelles, guerres). Les photoreportages proposent une esthétique qui entend rendre compte du monde et produire des images claires, lisibles, sagement cadrées et composées, comme celles réalisées par Izis à Naples et publiées par *Marie-Claire* en octobre 1954.

[...] Sur le modèle de *Life*, *Paris Match* publie des reportages sur l'actualité internationale, les faits divers tragiques, les grands exploits sportifs, les joies et les peines des stars de cinéma ou encore la vie mondaine des familles royales. En quête de sensationnel et de "scoops", *Paris Match* dramatise l'information en conjuguant texte et photographie. La mise en page accompagne le récit : les photographies, toutes légendées et de format varié, animent la page et se succèdent sans se chevaucher. L'enchaînement des images impose un sens de lecture, et le texte sert de valeur ajoutée aux photographies. La couverture joue le rôle d'une affiche et les pleines pages révèlent une quête d'impact et d'émotion. La publication, dont un tiers de la surface est réservée à la publicité, devient un hebdomadaire populaire de masse, sans équivalent dans les années 1950 – le tirage atteignant 1,8 million exemplaires en 1957. [...] Les articles de *Réalités* sont agencés en petites histoires illustrées de plusieurs images, qui reprennent les formules des magazines américains – *Life*, *Look*, *Saturday Evening Post*, *Holiday*, *Esquire*. Les voyages entrepris par les photographes

prennent l'aspect de véritables expéditions dans des pays inconnus ou difficilement accessibles, où l'exotisme le dispute à la rareté des images disponibles à l'époque. Tous ces "essais photographiques" entendent faire le portrait d'un pays en représentant les grands thèmes sociaux – le travail, l'artisanat, la culture – et en illustrant la vie quotidienne et les traditions populaires. »

Thierry Gervais et Gaëlle Morel, « De la presse illustrée aux médias modernes », in André Gunthert et Michel Poivert (dirs.), *L'Art de la photographie*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2007, p. 333-341.

■ « Le retrait de l'actualité politique des unes de *L'Illustré* entre 1949 et 1959 signe, à l'évidence, l'extension d'autres catégories d'événements. C'est celle des arts et spectacles qui prend principalement de l'essor. Occupant un peu moins de 40 % des couvertures en 1949, elle connaît une progression constante jusqu'à englober un peu plus de 60 % des unes en 1959. L'existence d'une actualité liée au monde du spectacle, notamment du cinéma, ne constitue pas une nouveauté. Les comédiens des années 1930 agrémentaient déjà cette presse, quoi que de manière plus épisodique qu'à partir des années 1950 où cette tendance se systématisait. Mais cette notion "d'actualité spectacle" n'est pas uniquement à rapporter au grossissement des occurrences s'intéressant aux acteurs de cinéma. Elle renvoie également à une mise en spectacle des personnalités qui font la une. Cette mise en scène visuelle se déploie de diverses façons. Elle peut, d'une part, favoriser la mise en lumière d'un aspect relatif à la vie "privée" de l'individu visibilisé. Le politicien, diplomate ou militaire est par exemple photographié dans un cadre privé, au sein de son "équipe de représentation" : son épouse et/ou ses enfants. Elle peut, d'autre part, emprunter à un style photographique "starifiant". Le cadrage se resserre sur le visage. Il vise à mettre en avant la personnalité – qui se résume pour les femmes bien souvent à la beauté – et non pas à une action. Le sujet pose pour le photographe, sourit aux



Illustrated, mai 1948
Photographie de Robert Capa

lèvres, regard tourné vers l'objectif plutôt qu'il n'est pris en photo dans un contexte témoignant de l'événement auquel il participe. »

Gianni Haver et Valérie Rolle, « Le retrait de la une du terrain de l'actualité politique : le cas de *L'Illustré* (1949-1959) », in Karine Taveaux-Grandpierre et Joëlle Beurrier (dir.), *Le Photojournalisme des années 1930 à nos jours*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014, p. 53.

■ « En 1948, Capa se rend en Hongrie pour réaliser son premier reportage pour *Holiday*. La "liaison illicite" – comme il devait plus tard la qualifier – qu'il noue avec ce magazine forme probablement sa relation éditoriale la plus importante de l'après-guerre et celle qui se révèle la plus en phase avec les images raffinées et la sensibilité internationale des photographes de Magnum. Non seulement *Holiday* publie plusieurs essais photographiques de Capa accompagnés de textes de sa main, mais travaille également plus tard avec lui de façon plus étroitement créative à l'occasion de deux importants projets de Magnum : un numéro spécial consacré à Paris et un autre à la génération X. *Holiday* est lancé en 1946 à Philadelphie par la Curtis Publishing Company, également propriétaire du *Saturday Evening Post* et de *Ladies' Home Journal*. Précurseur de *Condé Nast Traveler* et proposant ses colonnes à des plumes du calibre de celles du *New Yorker*, c'est un magazine de la paix retrouvée, né en quadrichromie, ambitionnant de satisfaire un idéal américain de prospérité tel qu'il s'exprimait après-guerre et publiant des reportages passionnants dans des pages pleines de glamour. Outre des sujets consacrés aux villes américaines, *Holiday* commande dès l'origine des reportages sur les hauts lieux du chic international, destinations désormais plus aisément accessibles au lecteur depuis l'ouverture en 1947 de lignes aériennes transatlantiques directes. Les voyages internationaux demeurent toutefois onéreux, mais les luxueuses photographies et les textes vivants publiés par *Holiday* séduisent pour le potentiel d'aventure qu'ils recèlent. Capa est à cet égard un collaborateur idéal. [...]

Cette année-là est une période d'inquiétudes pour Magnum et Capa. Maintenir l'agence à flot et permettre aux photographes de vivre de leur travail est un combat de chaque instant. Plusieurs notes de service datant de cette période évoquent différentes stratégies visant à accroître leur rentabilité. Rita Vandivert détaille les "derniers ragots sur vos clients" : "Les bons reportages photographiques intéresseraient aussi *Esquire*, mais les sujets devront être systématiquement les 'plus belles choses de la vie' – les yachts, grands hôtels et lieu de villégiature à la mode, les riches, et rien qui montre le côté sordide de l'existence." On voit ici à quel point l'univers de Capa s'était transformé en dix ans, depuis l'époque où des titres situés politiquement à gauche comme *Regards* ou *Ce Soir* constituaient le principal débouché de son travail ! Eisner lui adresse ultérieurement au cours de la même année une lettre qui résume le climat ambiant : "Lou [Mercier, de *Holiday*] veut toujours un article de Teddy [White] – quelque chose comme 'La Vie derrière le rideau de fer'. Et ils veulent des images de Capa pour illustrer ce texte – à quoi ressemblent les gens là-bas, comment ils s'habillent, mangent, ce qu'ils peuvent acheter dans les magasins, etc. Il est plus facile de vendre ces sujets sur la vie quotidienne, pas seulement à *Holiday*, mais de façon générale à tous les magazines américains." »

Cynthia Young, « Le monde de Capa en couleur », in *Capa in Color*, New York, International Center of Photography / DelMonico-Prestel, 2014, trad. française, Paris, Jeu de Paume, 2015, p. 7-10.

EXTRAITS DES TEXTES PUBLIÉS AVEC LES IMAGES DE ROBERT CAPA

■ « L'aérodrome semblait plutôt vide lorsque nous sommes arrivés pour assister au décollage des bombardiers qui devaient effectuer un raid de jour au-dessus de la France occupée. Il ressemblait à première vue à n'importe quelle autre base de la RAF. Dans un coin, à côté des hangars, quelques jeunes pilotes prenaient un bain de soleil. Leur équipement de vol éparpillé autour d'eux indiquait qu'ils faisaient partie des équipages s'apprêtant à décoller. Ils semblaient plutôt sereins. Ce qui les intéressait le plus, c'était mes coûteux boîtiers photographiques. Mais je leur montrai quelque chose de plus intéressant encore : mon tout dernier paquet de cigarettes américaines. Tous étaient ravis, mais l'un d'eux l'était plus particulièrement. "C'est ce que je fumais chez moi", s'exclama-t-il. C'était un Américain et ce raid allait être son premier vol en opération.

Le signal du départ est donné. Nous roulons jusqu'au Blenheim que devait piloter le jeune Américain. Le personnel au sol considérait avec sympathie leur nouveau pilote, songeant à l'équipage qu'ils avaient perdu la veille, à qui ils étaient dévoués. Affectés à un avion spécifique, les mécaniciens attendent toujours avec inquiétude la fin de la mission et le retour de leur machine.

Après un magnifique décollage, le nouveau pilote rejoint la formation des Blenheim, sous le regard approbatif des mécaniciens.

Commence alors une longue attente pour tous ceux qui se trouvent sur l'aérodrome, jusqu'à ce que les trois heures – la durée opérationnelle de la mission – se soient écoulées. Trois heures plus tard, très exactement, le grondement des avions en phase d'approche se fait entendre. Nous nous précipitons vers la tour d'observation pour scruter le retour de la formation. Les visages s'assombrissent brusquement : un avion manque. Peu de mots sont échangés et c'est en silence que nous roulons vers le premier bombardier ayant atterri. Nous nous enquérons de l'équipage manquant. C'était l'avion du jeune Américain. Ils ne savaient pas où ils l'avaient perdu – ils avaient dû traverser à plusieurs reprises d'intenses barrages antiaériens.

Les autres équipages ayant confirmé cette information, nous rebroussons tous chemin à pied vers les hangars. Mais avant de les atteindre, le son d'un avion en approche se fait entendre – c'était le Blenheim égaré.

Mais il y avait quelque chose d'anormal. Alors que le Blenheim se rapprochait, l'un des officiers qui l'observait dans ses jumelles déclara : "On dirait qu'un des moteurs a été touché. Il est hors d'usage. Et le train d'atterrissage est perdu. Mais il pourra peut-être atterrir".

L'avion a cerclé au-dessus de nous, descendant jusqu'à une quinzaine de mètres des hangars. Durant un long moment, tout le monde a retenu sa respiration – tant il semblait aller à une mort certaine. Mais avec son unique moteur en état de marche, le pilote parvint à reprendre de l'altitude avant de cercler de nouveau au-dessus de l'aérodrome, un cercle après l'autre. Enfin, alors que sa réserve de carburant devait être presque vide, il redescendit pour la sixième fois pour

se poser sur le ventre dans un atterrissage parfait.

Tout le monde se précipita vers l'avion immobilisé dont l'un des moteurs était maintenant en feu. Son équipage sauta à terre, indemne, et les secours éteignirent l'incendie en trente secondes.

Je m'approchai de l'avion et rejoignis le pilote qui avait l'air très calme. Il me dit dans un large sourire : "Il nous arrive d'atterrir comme ça, parfois !" Tous les équipages entouraient l'avion cloué au sol. Des obus antiaériens avaient fait de grands trous, mais il paraissait sinon en assez bon état.

Enfin, nous prîmes le chemin de l'Intelligence Room, la salle des services de renseignement où les équipages faisaient leur rapport de mission. Le pilote a retracé son raid avec des mots très simples. "Nous étions en approche de notre objectif. Nous avons plongé, largué nos bombes et repris de l'altitude. Nous savions que nous étions touchés, mais j'étais sûr, malgré le fait que nous n'avions plus qu'un seul moteur en état de marche, que l'équipage pouvait être sauvé et l'avion ramené à bon port". "Belle démonstration", lui répondit l'agent de renseignement. »

« Un bombardier manque à l'appel. Photographies et texte de Robert Capa », *The Saturday Evening Post*, 30 août 1941, repris in *Capa in Color*, New York, International Center of Photography / DelMonico-Prestel, 2014, trad. française, Paris, Jeu de Paume, 2015, p. 17.

■ « Je suis devenu photographe de guerre pendant la guerre d'Espagne. Plus tard, j'ai photographié la "drôle de guerre" et j'ai fini par prendre des photos de la guerre chaude. Quand tout cela fut terminé, j'étais très content de devenir un photographe de guerre au chômage et j'espère le rester, au chômage comme photographe de guerre, jusqu'à mon dernier jour.

Or, le printemps dernier, des soucoupes volantes sont apparues au-dessus de l'horizon. J'ai donc repris mes appareils photo. C'était au commencement d'une guerre qu'on venait d'inventer et qu'on a appelée guerre froide. Sans que personne ne sache exactement où se trouvait le champ de bataille.

Tandis que j'étais encore en train de me demander quoi faire, j'ai rencontré M. Steinbeck, qui avait lui-même ses propres problèmes. Il avait quelques difficultés avec une pièce de théâtre récalcitrante et la guerre froide lui donnait les mêmes frissons qu'à moi. Nous avons donc formé une équipe de guerre froide. Nous partagions le sentiment que, derrière des locutions comme "rideau de fer", "guerre froide" et "guerre préventive", les êtres, la pensée et l'humour avaient disparu corps et biens. Nous avons par conséquent décidé de partir en quête, à l'ancienne, à la façon de Don Quichotte et Sancho Panza – d'aller chevaucher derrière le "rideau de fer". Nous avons voyagé un peu partout en Russie, en Ukraine, où parmi les fermes et les villes encore en ruines, notre présence en tant qu'Américains n'avait pas le moins du monde l'air de surprendre ou d'effrayer les gens. Un jour, dans un pré, un petit garçon, en nous voyant, s'est mis à courir vers sa mère pour lui annoncer : "Regarde, maman, les Américains sont des gens tout comme nous !" Le soir, dans les fermes, on se réunissait autour de grandes tablées chargées de victuailles et tout le monde proposait des toasts. Le premier était habituellement donné à la mémoire de Franklin Roosevelt, le dernier exprimait l'espoir



« "One Bomber Missing" by Robert Capa. Photos by the author, Saturday Evening Post, 30 août 1941

que les peuples qui avaient été alliés durant la guerre puissent le rester. Nous nous souvenons de beaucoup de petites chambres dans les fermes de Russie... Nous nous souvenons des machines agricoles et des chariots conduits par des infirmes et des enfants culs-de-jatte, de ces tas calcinés qui avaient été des maisons, du visage marqué par les rides des vieilles femmes et de la peur dans les yeux des enfants. Nous ignorons qui a commencé ce jeu malveillant et dément, ces accusations stupides et ces violentes critiques. Savoir qui en est à l'origine n'a aucune importance. Ce qui est important, c'est de savoir qui est celui qui va l'arrêter... »
Robert Capa, « Comment est née l'idée du voyage en Russie », *Illustrated*, 1^{er} mai 1948, repris in *Capa in Color*, New York, International Center of Photography / DelMonico-Prestel, 2014, trad. française, Paris, Jeu de Paume, 2015, p. 19.

■ « Dès l'instant de notre atterrissage à Leningrad, nous n'avons cessé d'être impressionné de voir à quel point les femmes soviétiques travaillent dur. Les débardeurs qui chargeaient l'avion étaient des femmes robustes et filiformes dont les lourds fardeaux feraient chanceler un homme inexercé. À Kiev et à Stalingrad, villes toutes deux détruites par les Allemands, des femmes déblayaient les ruines, déplaçant de gros morceaux de gravats et de ferraille. Des femmes posaient des briques et hissaient le bois de charpente. Elles maniaient la pioche et la masse sur les chantiers de reconstruction des voies ferrées. Elles conduisaient des camions, des bus et des tramways. Dans les usines, nous les avons vues aux tours, aux perceuses à colonnes et aux marteaux pneumatiques. Dans les fermes, elles partaient aux champs à l'aube et cessaient de travailler au crépuscule. Elles moissonnaient, liaient et vannaient les céréales à la main. Elles transportaient des sacs de blé sur leurs épaules. Il y a une grande pénurie de main-d'œuvre en Russie. Dix millions d'homme en âge de travailler ont disparu. Des femmes ont repris le travail qui était le leur. Elles ne pouvaient faire autrement. Le travail doit être fait. »
John Steinbeck, « Un voyage en Russie », *Illustrated*, 1^{er} mai 1948.

■ « Nous avons constaté que le peuple de ce pays était hospitalier et chaleureux. Et bien entendu, ils se sont tous montrés plein de curiosité. Ils voulaient savoir comment vivent les femmes américaines, ce qu'elles mangent, et à quoi ressemblent les vêtements qu'on porte en Amérique. Ils nous ont posé des questions sur nos écoles, nos cliniques, sur les vaccinations et la pédiatrie. Et ils avaient tout autant d'informations fausses à notre sujet que nous en avons au leur. Ils avaient dans l'idée qu'en Amérique, il n'y a que des femmes névrosées, entretenues et s'habillant avec trop de recherche – c'est une idée qui est plus ou moins véhiculée par nos films de cinéma. »
John Steinbeck, « Un voyage en Russie », *Illustrated*, 1^{er} mai 1948.

■ « L'on peut douter qu'Auguste César ait joui de son vivant du prestige, de la vénération dont Staline est l'objet de la part de son peuple, ni qu'il ait eu sur ses sujets cette emprise quasi divine. Ce que dit Staline est pour eux parole d'évangile, même si cela semble contraire aux lois naturelles. Sa maison natale est aujourd'hui un lieu de pèlerinage. Nous avons remarqué que les autres parlaient à voix basse et marchaient sur la pointe des pieds. Ce jour-là, une jeune fille très jolie gardait le musée. Après nous avoir servi de guide et nous avoir fait une petite conférence, elle nous précéda dans le jardin et nous donna à chacun un bouton de rose. Et ces roses étaient destinées à être conservées précieusement comme les reliques d'on ne sait quel saint. Non, dans toute l'histoire, on ne trouve rien de comparable. En Union soviétique, rien n'échappe au regard de plâtre, de bronze, peint ou brodé de Staline ! Ses portraits sont présents partout, non seulement dans tous les musées, mais dans toutes les salles de tous les musées. Sa statue, de plâtre, de bronze ou de marbre, flanque la façade de tous les bâtiments publics. Son buste figure à l'entrée de tous les aéroports, de toutes les gares, de toutes les stations d'autobus. On le retrouve dans toutes les salles de classe et parfois même avec son portrait à l'huile, en guise de toile de fond.

Dans les squares, on le voit assis, sur un banc de plâtre, discutant politique avec Lénine. Les étudiants brodent son portrait à l'aiguille, les magasins vendent son effigie par millions. Chaque maison en possède au moins une. Tout laisse à penser que la fabrication des "Staline" peints, sculptés, moulés, forgés, brodés, constitue une des principales industries de l'Union soviétique. Il est partout, il voit tout. Il est toujours présent... À l'occasion des cérémonies publiques, les dimensions des effigies de Staline dépassent les bornes de l'extravagance. Elles recouvrent jusqu'à huit étages et ont une vingtaine de mètres de large, et cela sur tous les bâtiments publics.

Nous avons parlé de cette question à plusieurs Russes et nous avons obtenu des réponses diverses. L'une est que le peuple russe a été habitué à voir les portraits du tsar et de sa famille. À la mort du tsar il lui fallut quelque chose pour le remplacer. Une autre, c'est que l'icone est chère à l'âme russe, et le portrait de Staline est une espèce d'icone. Une troisième, c'est que les Russes professent à l'égard de Staline un amour si profond qu'ils aiment à le voir toujours présent. Une quatrième enfin, c'est que Staline n'apprécie pas cette publicité et a demandé qu'elle cessât.

Mais, à ce que nous avons pu constater, lorsque Staline n'aime pas quelque chose, ce quelque chose disparaît immédiatement. Or, les portraits augmentent en nombre. Quelle qu'en soit la raison, il n'est pas un instant de la vie, pas une seconde que l'on ne passe sous l'œil souriant, pensif ou sévère de Staline... »

John Steinbeck, *Journal russe, Paris, Gallimard, 1949.*

■ « Ne vous approchez de Jérusalem qu'avec prudence : des fantômes hantent la route. Gravissez les collines de Judée qui montent de la mer, passez devant les camions calcinés, vestiges de convois tombés dans des embuscades, qui vinrent au secours de la ville il y a de nombreux mois de cela. Les morts ont été retirés et les carcasses repoussées d'un côté de la route, abandonnées à la rouille, mais on imagine sans peine le vacarme qui emplissait les ravins, le bruit des mitrailleuses et des mortiers, les cris des blessés, le crépitement des flammes. Des hommes violents ont ici trouvé une mort violente, ils ont laissé leurs armes tordues et noircies, qui rappellent au voyageur que la ville dans laquelle il s'apprête à pénétrer ne doit pas être prise à la légère.

Ou bien approchez-vous de la ville, en vous déplaçant non dans l'espace, mais dans le temps. Descendez au travers des siècles jusqu'aux rues déchirées et aux murs ébréchés, traversez des éternités de conflits, de sièges, de pillages, de massacres, de tortures et d'antagonismes sans cesse renaissants, sans cesse revigorés dans le sang. C'est ainsi que Moïse est venu, prenant la tête d'une campagne militaire qui a suscité l'admiration d'un futur maître du désert, le maréchal Bernard Montgomery. Titus soumit la ville et s'en retourna à Rome emportant le rouleau sacré et le chandelier. Ses compatriotes lui firent un triomphe, les chefs militaires hébreux marchant enchaînés derrière son char et puis garrottés dans les cachots du Colisée. Ici prêchaient les prophètes, Coupable et Angoisse, Coupable et Martyr, s'exclamaient-ils. Les archers assyriens s'abattirent sur les rues jonchées de cadavres; Égyptiens, Perses, Grecs, Romains, tous dévastèrent la ville en leur époque.

C'est ici qu'eurent lieu la Crucifixion, le coup de lance, la coupe de vinaigre. La ville fut rasée à plusieurs reprises par ses conquérants, son nom même fut perdu; les Romains bâtirent sur elle une cité qu'ils nommèrent Ælia Capitolina. Des hommes vinrent ici même des quatre coins du monde pour se combattre. Les pèlerins en armure des Croisades frappèrent les murailles de leurs engins de siège; les janissaires du Sultan brandirent leurs épées à lame courbe contre les reliques et les monuments; Lawrence d'Arabie partit d'ici pour le désert et Allenby, plein de tact et de noblesse, entra dans la ville à pied par la porte de Jaffa après avoir repoussé les Turcs avec sa cavalerie australienne.

Jérusalem est une ville de contestations interminables; dans ses murs, rares ont été les disputes qui ne se soient conclues dans un bain de sang. C'est une ville frontière.

Elle marque la limite temporelle et spatiale qui sépare empires militaires, religions, cultures. Ici, les anciens dieux perdirent face au Dieu Unique; ici la Foi combattit l'hérésie et l'hérésie devint Foi, chaque argument du débat coûtant des vies. Ici s'affrontèrent le nomade et le colon, l'Occident et l'Orient, l'ère industrielle et l'ère féodale. Ici, chaque religion a souffert et fait souffrir les autres. On n'approche de Jérusalem qu'en traversant des champs de bataille et toutes les routes qui mènent à la ville serpentent parmi les tombes des massacrés... »

Irwin Shaw, « Carnet de voyage en Israël », *Illustrated*, 17 juin 1950.

■ « La plupart des historiens s'accordent sur le fait que, jusqu'au XX^e siècle, le ski était une proposition strictement orientée vers l'amont. Le premier à s'être tourné vers l'aval, ce fut un fanatique autrichien du nom de Mathias Zdarsky. Il lut un livre du Dr Nansen, célèbre explorateur norvégien, se procura une paire de ski, tailla un grand bâton et gravit le sommet d'une montagne non loin de Lilienfeld, dans son Autriche natale. Plaçant le long bâton entre ses jambes, dans le plus pur style sorcière, il se laissa glisser le long de la pente, et inventa de ce fait la première méthode de ski alpin, la technique de descente Lilienfeld. Il publia ses découvertes au début des années 1890 : "Dans la descente, le skieur se penche vers l'arrière : il s'appuie sur son bâton et ferme les yeux. Il file alors comme une flèche, tout droit vers le bas de la pente, et se laisse glisser jusqu'à ne plus pouvoir respirer. Il se jette alors dans la neige, sur le côté, et attend de reprendre son souffle, puis il se lance de nouveau dans la pente jusqu'à perdre derechef le souffle et se jeter dans la neige, et ainsi de suite pour atteindre la vallée. Le ski moderne est à l'opposé des recommandations de Zdarsky : le skieur se penche en avant pour descendre la pente, et s'il se penche vers l'arrière, c'est uniquement pour boire."

La toute première fois où je posai les yeux sur une paire de skis, c'était il y a vingt-cinq ans. Je l'ai essayée avec un bâton, puis deux, et abandonnai assez vite. Avec de ces antécédents dignes d'un spécialiste, j'entrepris l'hiver dernier de partir en quête de la vérité du ski parmi les tribus guerrières qui peuplent les stations de ski européennes. [...] »

Robert Capa, « L'hiver dans les Alpes », *Holiday*, janvier 1951.

■ « Mon guide suisse, à Zermatt, était un homme simple. Durant l'été, il gardait les vaches, en hiver, il enseignait le ski à des dames étrangères, et disait ne pas trouver grande différence entre l'été et l'hiver. Pour ce qui est de l'amour et du ski, il convenait qu'ils avaient beaucoup de points communs : le ski et l'amour rendent les Anglais sentimentaux, mais ce sont les Suisses qui gagnent de l'argent. Le combat qui oppose l'homme, la montagne, les méthodes, les magasins de sport et les hôteliers débute chaque année en décembre dans les montagnes affamées d'Europe. Les principaux concurrents en lice sont les Suisses, les Autrichiens et les Français. Les Suisses furent les premiers à disposer d'une véritable industrie hôtelière en haute montagne. Au XIX^e siècle, les aristocrates russes assoiffés de champagne affluaient chaque hiver en Suisse, gravissant les pentes en rapides traîneaux attelés jusqu'à Davos. À la même époque, des Anglais aventureux se cassaient le cou par dizaines en escaladant les hauts sommets de Suisse. L'un d'eux, un certain colonel Napier, se faisait servir son thé par un domestique norvégien qui le lui apportait à ski, sur un plateau, du chalet à son hôtel. Les habitants de Davos observaient cela avec un amusement non dénué de mépris, mais entreprirent sans tarder de construire davantage d'hôtels. Aristocrates russes et sahibs britanniques furent bientôt rejoints par leurs cousins allemands dotés de familles nombreuses. Plus tard, Lénine anéantit les touristes russes, Hitler acheva les Allemands voyageurs et sir Stafford Cripps, avant de prendre sa retraite, fit subir un régime d'austérité aux pourboires des Anglais. Depuis, les Suisses mènent de fiévreuses campagnes pour attirer les nouveaux riches impécunieux du Nouveau Monde, les grands hôtels de Davos et de Sankt Moritz vantant dans des publicités leurs chambres avec salle de bains en pension complète pour une dizaine de dollars par jour. Lorsqu'on franchit la porte d'un grand hôtel suisse, on est accueilli par quatre dignes gentlemen, portant un uniforme d'entrepreneur de pompes funèbres de première classe. Le premier de ces messieurs vous attribue votre chambre et sa clef, en vous indiquant son prix, le deuxième ajoute à la facture cinq pour cent pour le chauffage, cinq pour cent pour la vue et dix pour cent de taxes. Le troisième ajoute à cela quinze pour cent pour le service et le quatrième vous présente lors de votre départ la note et ses meilleurs vœux. Quatre chasseurs s'emparent de vos trois valises et trois serveurs au moins font le décompte des frais supplémentaires dûs au petit-déjeuner, au déjeuner et au dîner. Le seul visiteur connu pour s'être rebiffé contre ce système est un client d'un des plus grands hôtels de Davos. L'hiver dernier, une avalanche a frappé l'arrière de l'établissement, brisé les fenêtres et collé le client au plafond dans son sommeil. On put le secourir et la direction lui offrit une bouteille de cognac. Ces hôtels démodés et onéreux réussissent très bien à faire fuir les touristes attirés par les affiches et les brochures pittoresques. Or, ils ont pour voisines des centaines de ravissantes auberges proposant des chambres honnêtes et de bons repas accessibles à toutes les bourses, où l'aubergiste offre un verre à ses clients, même à ceux qui ne se sont pas cassé une jambe. »

Robert Capa, « L'hiver dans les Alpes », *Holiday*, janvier 1951.

■ « Le tourisme de masse moderne est né le jour où les deux premiers G.I.s ont posé leurs *rangers* maculées de boue sur l'île de Capri et fait appeler sur-le-champ un cireur de chaussures. Les voyageurs habillés en kaki qui ont libéré Rome puis Paris des Allemands sont rentrés chez eux, puis ils sont revenus, vêtus cette fois-ci de couleurs plus gaies. Et ils ont continué à libérer ces deux villes, mais cette fois-ci des Italiens et des Français.

Après avoir goûté aux plaisirs latins, le trop-plein s'est écoulé vers les pays voisins, découvrant au passage que la Hollande avait des tulipes, l'Autriche des montagnes, la Suisse des hôteliers, les Anglais des files d'attente et des festivals, que les Allemands n'étaient vraiment pas si mauvais que ça et qu'en Espagne, les gens étaient aussi des latins.

Les plus professionnels des touristes américains se désignent eux-mêmes correspondants à l'étranger et s'ils sont nés hors des États-Unis, leur sujet préféré, c'est revisiter.

J'ai revisité Budapest parce qu'il se trouve que j'y suis né et que c'est une ville qui n'accorde qu'une courte saison pour être revisitée. Je suis même allé à Moscou, qui ne se propose habituellement pas d'être revisitée. Je continue de revisiter Paris, parce que j'y ai vécu avant la guerre, Londres, parce que j'y ai vécu pendant la guerre, et Rome, parce que j'étais navré de ne pas y avoir vécu du tout. Durant des années, j'ai photographié et conversé avec des rois, des paysans et des commissaires du peuple, pour finir par être convaincu que la curiosité, avec la liberté de voyager et des tarifs bon marché, c'est ce qui de nos jours ressemble le plus à la démocratie – d'où l'on pourrait peut-être conclure que la démocratie, c'est le tourisme. »

Robert Capa, « Carnet de voyage en Norvège », *Holiday*, septembre 1952.

ORIENTATIONS BIBLIOGRAPHIQUES THÉMATIQUES

Retrouvez des ouvrages liés aux expositions
et des bibliographies thématiques sur le site de la librairie
du Jeu de Paume : www.librairiejeudepaume.org

Histoire et reconnaissance de la photographie couleur

- D'ASTIER, Martine, RAVACHE, Martine, *Lartigue, la vie en couleurs*, Paris, Seuil, 2015.
- BAJAC, Quentin, *La Photographie : du daguerréotype au numérique*, Paris, Gallimard, 2010.
- BOULOUCHE, Nathalie, *Le ciel est bleu. Une histoire de la photographie couleur*, Paris, Textuel, 2011.
- BOULOUCHE, Nathalie, « Les couleurs de la vie », in GUIYOT-CORTEVILLE, Julie, KARSENTY, Éric, CALZADA, Rémi (dirs.), *Une autre histoire de la photographie. Les Collections du musée français de la Photographie*, Paris, Flammarion, 2015, p. 92.
- CHÉROUX, Clément, « Le reconfiguration du monde », in *Henri Cartier-Bresson*, Paris, Centre Pompidou, 2014.
- FLUSSER, Vilém, *La Civilisation des médias*, Paris, Circé, 2006.
- FRIZOT, Michel (dir.), « L'hypothèse de la couleur », in *Nouvelle histoire de la photographie*, Paris, Adam Biro, 2001, p. 419.
- GUNTHER, André, POIVERT, Michel (dirs.), *L'Art de la photographie*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2007.
- KEMPF, Jean, « La couleur du réel. La photographie couleur(s) a-t-elle un sens ? (États-Unis 1960-1990) », *Revue française d'études américaines*, n° 105, septembre 2005 (en ligne : <https://www.cairn.info/revue-francaise-d-etudes-americaines-2005-3-page-110.htm#pa6>).
- LANGE, CHRISTY, FRIED, Michael, *Stephen Shore*, Paris, Phaidon, 2008.
- POIVERT, Michel (dir.), *Les Cahiers de la Fondation Gilles Caron*, n° 1, *Couleurs*, Paris, Filigranes, 2015.
- William Eggleston: *Black and White to Color*, cat. d'exp., Paris, Fondation Henri Cartier-Bresson, 2014.

Développement de la presse et reportage

- 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, « La reconfiguration du monde », in *Henri Cartier-Bresson*, Paris, Centre Pompidou, 2014.
- DELBARD, Nathalie, « Les implicites de la sélection photojournalistique (l'auteur et le diffuseur) », *Les Carnets du Bal* 03, Paris, Le Bal / Centre national des arts plastiques / Marseille, Images en manœuvres éditions, 2012.
- FRIZOT, Michel, *Kertész*, Paris, Jeu de Paume / Hazan, 2010.
- GERVAIS, Thierry, MOREL, Gaëlle, *La Fabrique de l'information visuelle. Photographie et magazines d'actualité*, Paris, Textuel, 2015.
- GERVAIS, Thierry, MOREL, Gaëlle, « De la presse illustrée aux médias modernes », in GUNTHER, André, POIVERT, Michel (dirs.), *L'Art de la photographie*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2007.
- GERVAIS, Thierry, MOREL, Gaëlle, *La Photographie : histoire, techniques, art, presse*, Paris, Larousse, 2011.
- GUNTHER, Thomas Michael, « La diffusion de la photographie », in FRIZOT, Michel (dir.), *Nouvelle histoire de la photographie*, Paris, Adam Biro, 2001.
- GUNTHER, André, « Les icônes du photojournalisme, ou la narration visuelle inavouable » ; in DUBUISSON, Daniel, RAUX, Sophie (dirs.), *À perte de vue. Sciences et cultures du visuel*, Dijon, Les Presses du réel, 2014 (en ligne : <http://culturevisuelle.org/icones/2609>).



HISTOIRES DE LA PHOTOGRAPHIE

Textes de Julie Jones et Michel Poivert

Dans notre vie de tous les jours, les images sont partout : dans les journaux, sur Internet, sur nos téléphones... Mais comment est fabriquée une photographie ? À quoi sert-elle ? De quelle manière nous apporte-t-elle des informations, suscite-t-elle des émotions ? Inventée il y a presque deux cents ans, la photographie a déjà une longue histoire, et même plusieurs ! Elle a accompagné la découverte du monde, le développement de la presse, des sciences, et les artistes s'en sont servis pour créer des œuvres. Ce sont quelques-unes de ces histoires qui sont racontées dans ce livre. Enregistrer, Créer, Réinventer, Informer, Observer, Rassembler : en six chapitres, accompagnés d'images d'hier et d'aujourd'hui, ce livre destiné aux enfants raconte quelques-unes de ces histoires (à partir de 8 ans).

juin 2014 · 120 pages, 100 ill. couleur et n & b · broché, 18 x 22 cm · coédition Jeu de Paume / Le Point du Jour Éditeur · 18 €

- HENROTTE, Hubert, *Le Monde dans les yeux*, Paris, Hachette, 2005.
- LAVOIE, Vincent, « Guerre et iPhone », *Études photographiques*, n° 29, mai 2012 (en ligne : <https://etudesphotographiques.revues.org/>).
- LAVOIE, Vincent, *Photojournalismes. Revoir les canons de l'image de presse*, Paris, Hazan, 2010.
- MOREL, Gaëlle, *Le Photoreportage d'auteur*, Paris, CNRS, 2006.
- POIVERT, Michel, « De l'image imprimée à l'image exposée : la photographie de reportage et le "mythe de l'exposition" », in MOREL, Gaëlle (dir.), *Photojournalisme et art contemporain*, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2008.
- POIVERT, Michel, « Le photojournalisme est-il un humanisme ? », in *Brève histoire de la photographie*, Paris, Hazan, 2015.
- RITCHIN, Fred, « La proximité du témoignage, les engagements du photojournaliste », in FRIZOT, Michel (dir.), *Nouvelle histoire de la photographie*, Paris, Adam Biro, 2001.
- TAVEAUX-GRANDPIERRE, Karine, BEURIER, Joëlle (dirs), *Le Photojournalisme des années 1930 à nos jours*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014.
- DE VEIGY, Cédric, FRIZOT, Michel, *VU, le magazine photographique, 1928-1940*, Paris, Éditions de La Martinière, 2009.

PISTES DE TRAVAIL

Les pistes de travail suivantes se veulent des propositions ouvertes qui s'articulent autour de notions et de questions 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 de s'en emparer pour concevoir, dans le contexte particulier de leurs classes et de leurs programmes, la forme et le contenu spécifiques de leurs cours.

Afin de préparer ou de prolonger la découverte des images en couleur de Robert Capa et en lien avec les éléments de documentation et d'analyse des parties précédentes de ce dossier, ces pistes sont regroupées en cinq thèmes :

- « Approches des images de presse » ;
- « Figure et mythe du photoreporter » ;
- « Représentations de la guerre » ;
- « Reportages d'après-guerre et contexte géopolitique » ;
- « Regards sur le tourisme, les loisirs et les spectacles ».

Les questions et activités présentées dans les encadrés (p. 52-55) correspondent aux propositions accessibles dans l'espace éducatif situé au premier étage de l'exposition au Château de Tours. Vous avez ainsi la possibilité de préparer votre visite en choisissant celles que vous pourrez réaliser sur place avec les groupes, notamment dans le cadre des visites commentées pour les scolaires.

APPROCHES DES IMAGES DE PRESSE

■ Dans le cadre de l'éducation aux médias, proposer aux élèves de mener des recherches, qui pourront être présentées sous forme d'exposés, sur l'histoire des journaux illustrés et le métier de photoreporter, en particulier autour :

- des développements des techniques de reproduction et d'impression et de l'apparition dans l'entre-deux-guerres de magazines reposant principalement sur les images photographiques ;
- des modalités et des enjeux de l'introduction de la couleur dans les reportages et les publications ;
- de la profession de photoreporter (formations, statuts, droits et devoirs) ;
- de la définition d'un reportage (objectifs, moyens, étapes de réalisation) ;

- du droit à l'image et du droit d'informer ;
- des agences photographiques et de leurs fonctionnements ;
- des notions d'apogée et de crise du photojournalisme ;
- des supports actuels de diffusion des photoreportages (presse, web, expositions) ;
- des transformations liées aux technologies numériques et aux réseaux sociaux ;
- des nouvelles écritures multimédia (webdocumentaires, diaporamas sonores).

■ « 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 Assises internationales du journalisme ont lieu à Tours les 9, 10 et 11 mars 2016.
- La 27^e Semaine de la presse et des médias dans l'école se déroule du 21 au 26 mars 2016.
- Pendant l'année scolaire 2015-2016, les élèves sont invités à s'associer à l'annonce de l'ouverture du nouveau CCCOD – centre de création contemporaine olivier debré prévue à l'automne 2016. Le temps du chantier Jardin François I^{er} à Tours, et en lien avec la visite de l'exposition « Robert Capa et la couleur », sont initiés des parcours urbains et des reportages depuis l'actuel jusqu'au nouveau CCCOD.



Holiday, janvier 1951
Photographies de Robert
Capa

- 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 et 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 (presse papier ou sur Internet), extraire des images se rapportant à un même sujet, accompagnées de leurs crédits photographiques.

- 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 le sujet représenté (lieu, situation, événement, personnage), puis envisager les questions suivantes :
 - Quel est le sujet photographié ? Qu'en donnent à voir les images sélectionnées ?
 - Que peut-on dire de la diversité ou de la similitude des images ?
 - Certaines images peuvent-elles se retrouver ? Sont-elles recadrées, retouchées ?
 - La diversité des images 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 respective du texte et de l'image dans les différentes pages.
- Quel est le rôle des textes qui accompagnent les images publiées ?
- Les images donnent-elles des éléments ou des informations supplémentaires ?

■ Proposer aux élèves un document reprenant une légende, un article qui accompagne 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 et les contextes de publication, puis envisager leurs effets sur la réception et l'interprétation de la signification des images. 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/>).

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

Ressources pédagogiques :

- « Éduquer aux médias », DVD Réseau-Canopé, 2011.
- Site du CANOPÉ – réseau de création et d'accompagnement pédagogiques pour l'académie d'Orléans-Tours : <http://www.cndp.fr/crdp-orleans-tours/>
- Site du CLEMI – Centre de liaison de l'enseignement et des médias d'information : <http://www.clemi.org>
Près d'une centaine de fiches pédagogiques sont proposées en ligne, avec accès thématique et par niveau : http://www.clemi.org/fr/ressources_pour_la_classe/fiches-pedagogiques/
Sélectionner particulièrement le thème « Photos et images de presse » dans le moteur de recherche. Lien du portail académique du CLEMI pour Orléans-Tours : http://www.ac-orleans-tours.fr/enseignements_et_pedagogie/dispositifs_transversaux/clemi/
- « La presse à la une », exposition virtuelle de la Bibliothèque nationale de France et ressources en ligne : <http://expositions.bnf.fr/presse/albums/05/index.htm>
Parcours numérique sur l'évolution de la presse : http://enfants.bnf.fr/parcours/presse/index_expo.html
- « Agence France Presse », exposition de la BnF, dossiers et pistes pédagogiques, réalisées avec le SCÉREN-CNDP, l'École des Lettres et le CLEMI : www.expositions.bnf.fr/afp/pedago/index.htm
- « Visa pour l'image 2015 », fiches pédagogiques en ligne, ainsi que celles des années précédentes : <http://clemi.ac-montpellier.fr/formations/visa>

FIGURE ET MYTHE DU PHOTOREPOTER

■ Travailler à partir des célèbres photographies de Robert Capa prises pendant la guerre d'Espagne et la Seconde Guerre mondiale lors du débarquement. Dans les deux cas, revenir sur le contexte historique et la nature du conflit représenté.

• Robert Capa, *Mort d'un soldat républicain (Federico Borrell García), Cerro Muriano, Espagne*, 5 septembre 1936.

Vous pouvez vous appuyer sur l'analyse de cette image proposée par le CNDP : <http://www2.cndp.fr/themadoc/manray/ACapa.htm>

Où le photographe se situe-t-il par rapport à son sujet ? Est-il près ? Loin ? Selon vous, quel type d'appareil utilise-t-il ? Quel effet l'instantané produit-il ? Quel lien peut-on établir entre le soldat et le photographe ?

• Robert Capa, *Omaha Beach*, 6 juin 1944.

Quels principes utilisés pour la photographie précédente sont également à l'œuvre pour celle-ci ? Selon vous, pourquoi cette photographie est-elle floue ?
– Quel lien peut-on établir entre ces photographies et la déclaration de Robert Capa : *If your photographs aren't good enough, you're not close enough.* (« Si vos photographies ne sont pas assez bonnes, c'est que vous n'êtes pas assez près ») ? Cette nécessité d'être au plus près de l'action transforme-t-elle le regard du public

sur le métier de photoreporter ?

– Vous pouvez également vous appuyer sur le texte suivant :

« L'essor de la presse enrachine 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. »

[Thierry Gervais et Gaëlle Morel, *La Photographie : histoire, techniques, art, presse*, Paris, Larousse, 2011, p. 133.]

■ Prolonger la réflexion en étudiant le texte de Robert Capa ci-dessous. Il s'agit du récit de son expérience du débarquement : « Je m'arrêtais quelques secondes... et ce fut pire. L'appareil vide tremblait dans mes mains. Une peur nouvelle et différente me secouait des doigts de pied aux cheveux et me tordait la figure. Je décrochai ma pelle et j'essayai de creuser un trou. La pelle cogna une pierre sous le sable et je la jetai au loin. Les hommes autour de moi étaient étendus, immobiles. Seuls les morts, à la limite de la marée, roulaient avec les vagues. Un LCI [*Landing Craft Infantry*, navire de débarquement] avançait sous le feu de l'ennemi, et des médecins de la Croix-Rouge sautaient par-dessus bord. Je n'ai pas réfléchi, je n'ai rien décidé. Je me suis levé et j'ai couru vers le bateau. Je suis entré dans l'eau entre deux cadavres et l'eau m'est montée jusqu'au cou.

Le contre-courant me cognait, les vagues me giflaient sous mon casque. Je tenais mon appareil au-dessus de ma tête et tout à coup j'ai compris que je m'enfuyais. » [Robert Capa, *Juste un peu flou*, Paris, Delpire, 2003, p. 171.]

– Pour quelles raisons ce récit de Capa a-t-il été beaucoup moins entendu ? À votre avis, comment s'est construit le « mythe Capa » ? Quel rôle joue la part de légende ?

– Argumenter en vous aidant de l'article d'André Gunthert « Capa :

la légende du photojournalisme mise à nu », *L'Image sociale*, 10 septembre 2015 (en ligne : <http://imagesociale.fr/2014>).

– En vous référant à la remarque suivante de Robert Capa au sujet de la photographie du « soldat républicain », envisager ce qui contribue à la popularité d'une image de presse et ce qui rend célèbre son auteur : « Cette image parfaite [...] est née dans l'imagination des rédacteurs en chef et du public qui la regarde. » [Entretien radiophonique « Bob Capa Tells of Photographic Experiences Abroad » (Bob Capa nous parle de son expérience de photographe à l'étranger), diffusé lors de l'émission *Hi! Jinx*, NBC, 20 octobre 1947.]

■ La tradition du photoreporter de guerre s'est en grande partie construite autour de la figure de Robert Capa, de son approche de la photographie et des valeurs qu'il a mises en avant. À partir des images suivantes, analyser la représentation du photoreporter et son évolution :

· « Ruins of Paris », *The Illustrated London News*, 24 juin 1871 (en ligne : <https://rh19.revues.org/1101?lang=en>);

· « Les soldats de l'instantané », *Je sais tout*, décembre 1906 (en ligne : <http://visualiseur.bnf.fr/Visualiseur?O=NUMM-102979&l=644&M=tdm>);

· Josef Koudelka, *Invasion par les troupes du pacte de Varsovie, devant les bâtiments de la radio, Prague, Tchécoslovaquie, août 1968* (en ligne : <http://institutfrançais.pl/culture/2015/04/29/exposition-joseph-koudelka/>);

· David Turnley, *Combat dans une rue d'Afrique du Sud*, 1994 (en ligne : <https://iconicphotos.wordpress.com/tag/david-turnley/>);

· Juda Ngwenya, *Greg Marinovitch, blessé, est aidé par le photojournaliste James Nachtwey, Thokoza, Afrique du Sud*, 18 avril 1994 (en ligne : <http://blogs.wsj.com/photojournal/2015/04/16/tbt-a-weekly-photography-archive-dive-april-16/>);

· Affiche du film *War Photographer* de Christian Frei, 2001.

Pour chaque image, identifier le contexte historique et la technique utilisée. Étudier les choix de composition (cadrage et point de vue). Quel est le sujet principal : l'événement ou le reporter lui-même ? Comment ce dernier est-il représenté ? Quels sont ses gestes ? À quoi font-ils référence ? Dans quelle mesure peut-on dire que ces images ont contribué à forger le mythe du photoreporter ? À votre avis, quel rôle ont pu jouer, à cet égard, le passage à la couleur et le cinéma ?

– Vous pouvez notamment vous appuyer sur le texte suivant pour poursuivre la réflexion :

« Les photographes de guerre comme James H. Hare qui s'intéresse au conflit russo-japonais en 1904, Robert Capa suivant les républicains pendant la guerre civile espagnole entre 1936 et 1938, ou Gilles Caron qui se rend au Tchad en 1970 pour témoigner du conflit entre l'armée régulière et les rebelles, sont présentés comme des participants actifs au conflit qu'ils couvrent, Hare apporte les premiers soins à un blessé dans une séquence de photographies publiée dans *L'Illustration*, un portrait de Capa paru en pleine page du *Picture Post* accompagne une courte présentation qui décrit comment son apparence physique lui permet de se mêler aux républicains, et *Paris Match* titre en couverture le 7 mars 1970 "Les reporters rescapés du Tchad", parmi lesquels se trouvent Gilles Caron, mais aussi Raymond Depardon, Michel Honorin et Robert Pledge. L'investissement et le courage des photographes deviennent un élément de l'information dont le récit contribue à façonner une mythologie du photographe héros, d'un "chevalier des temps modernes" qui met sa vie en danger pour la cause journalistique. » [Thierry Gervais et Gaëlle Morel, *La Fabrique de l'information visuelle. Photographies et magazines d'actualité*, Paris, Textuel, 2015, p. 11-12.]

– Vous pouvez également étudier cette question à partir de la sélection de films ci-dessous :

· Marcel Ophüls, *Veillée d'armes. Histoire du journalisme en temps de guerre*, 1994;

· Denis Tanovic, *Eyes of War*, 2009;

· Jean-Christophe Klotz, *Lignes de front*, 2008.

■ Comparer les images citées ci-avant à la photographie réalisée par Gilles Caron en août 1968, *Le cinéaste et photographe Raymond Depardon, pendant la guerre civile au Biafra* (en ligne : <http://www.photographie.com/event/gilles-caron-le-conflit-intrieur>). Appartient-elle au même registre que les images précédentes ? Comment le photographe Raymond Depardon est-il représenté ? À votre avis, pourquoi Gilles Caron a-t-il choisi de prendre cette photographie ? Que tente-t-il de remettre en question ?

Pour plus d'informations sur le travail et la démarche de Gilles Caron, vous pouvez lire la présentation de l'exposition « Gilles Caron, le conflit intérieur », qui lui a été consacrée au Jeu de Paume – Château de Tours en 2014, et télécharger le dossier documentaire sur le site Internet du Jeu de Paume.

■ Ouvrir le débat sur le statut et la responsabilité du photoreporter.

– Quel est son rôle ? Observateur, témoin, auteur engagé ?

– Examiner la notion d'objectivité dans le cadre d'un reportage. L'intention du photographe est-elle déterminante ? Développer la notion de point de vue. Qu'en est-il du contexte de publication ou de diffusion ?

– Questionner la place du photoreporter dans l'ensemble du processus éditorial. Quels sont les autres métiers et critères déterminants dans la construction de l'information ?

REPRÉSENTATIONS DE LA GUERRE

■ En histoire des arts, étudier les représentations de la guerre, en revenant sur la tradition de la « peinture d'histoire » et la question des transformations apportées par la photographie.

– Vous pouvez vous appuyer sur la séquence d'images suivante :

· Paolo Uccello, *Bataille de San Romano*, 1456;

· Antoine-Jean Gros, *Napoléon sur le champ de bataille d'Eylau*, 1808;



Équipage d'un navire de ravitaillement
entre l'Afrique du Nord et la Sicile,
juillet 1943

- 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;
 - Joe Rosenthal, *Élévation du drapeau sur Iwo Jima*, 1945;
 - Jeff Wall, *Dead Troops Talk*, 1992.
- Identifier les médiums utilisés. Analyser leurs spécificités et leurs possibilités.
- Revenir sur les notions de composition et de mise en scène.
- Initier des recherches sur les contextes et les conditions de production des images, leurs formats, leurs supports, leurs destinations...

■ Analyser le cas échéant l'apport iconographique de la couleur. Peut-on faire une distinction entre son usage en peinture et en photographie ? Quel rôle joue-t-elle dans la représentation de la guerre ?

– Vous pouvez notamment développer le questionnement en lien avec la citation suivante : « Ainsi, Ernst Haas réserve l'usage [de la couleur] à des situations anodines ou frivoles et en condamne le recours lorsqu'il s'agit de représenter la pauvreté ou la tragédie : "Il est très difficile de photographier la pauvreté en couleur, parce que tout à coup elle devient séduisante, 'glamour'. Ça va pour la mode, le théâtre, le cinéma ou même le paysage. Mais c'est une erreur d'introduire cet artifice lorsque la sincérité est de rigueur, comme face à la pauvreté ou la tragédie." David Douglas Duncan, auteur d'un important

livre de photographies réalisées lors de la guerre du Viêtnam, *This Is War!* pose un jugement moral sur l'emploi de la couleur dans la photographie de guerre : "Je n'ai à ce jour jamais réalisé une photographie de combat en couleur. Et jamais je n'en ferai une. Elle [la photographie couleur] viole la décence humaine et l'intimité du champ de bataille." [Vincent Lavoie, *Photojournalismes. Revoir les canons de l'image de presse*, Paris, Hazan, 2010, p. 194.]

– Pour quelles raisons Robert Capa a-t-il pu réaliser ses premières photographies couleur pendant la Seconde Guerre mondiale ? Qu'indique cette volonté d'expérimenter un procédé technique alors si récent ? Pourquoi les images en couleur ont-elles été très peu publiées à l'époque ?

■ Travailler sur les images de la Première Guerre mondiale et de la guerre du Viêtnam, en envisageant les différents modes de représentation, de présentation et de diffusion.

– Pour la Première Guerre mondiale, vous pouvez étudier :

- 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>);
- Otto Dix, *Les Joueurs de skat*, 1920;
- Jacques Tardi, *Putain de Guerre!*, 2014 pour l'intégrale (Paris, Casterman);

- Stanley Kubrick, *Les Sentiers de la gloire*, 1957;
 - un documentaire issu du site de l'INA (www.ina.fr).
- Les différents médiums déterminent-ils la représentation d'un événement ? Comment se sont-ils mutuellement influencés ? Qu'apporte la fiction par rapport au documentaire ? En quoi la fiction permet-elle de rendre compte de l'impact psychologique des conflits ?
- Pour la Guerre du Viêtnam, vous pouvez vous référer aux représentations suivantes :
- Larry Burrows, reportages publiés dans le magazine *Life* entre 1962 et 1971 (en ligne : http://artplusphoto.com/lens_portfolio/larry-burrows/);
 - Édouard Sablier et Roland Laville, *Guerre du Viêtnam*, 1964 (actualités télévisées en ligne : www.ina.fr).
 - Marta Rosler, série *Bringing the War Home*, 1966-1972;
 - Stanley Kubrick, *Full Metal Jacket*, 1987;
 - Michael Cimino, *Voyage au bout de l'enfer*, 1978;
 - *Loin du Viêtnam*, 1967, film documentaire supervisé par Chris Marker.

■ Séquence de travail autour des photographies et du texte publié par Robert Capa dans le reportage intitulé « One Bomber Missing [Un bombardier manque à l'appel] » et publié dans le journal américain *The Saturday Evening Post*, le 30 août 1941 (voir la traduction du texte p. 34 et la reproduction de la double page p. 35).



Équipage d'un navire de ravitaillement
entre l'Afrique du Nord et la Sicile,
juillet 1943

– Où se situe le reportage par rapport aux combats ? Quelles sont les différences avec les reportages qui ont fait connaître Robert Capa pendant la guerre d'Espagne et au moment du débarquement ? Pourquoi les journaux américains de l'époque publient-ils ce type de reportage ? Quels éléments peuvent répondre aux attentes de leurs lecteurs ?

– En quoi la première et dernière image du reportage photographique mettent-elles en scène l'héroïsme de l'aviateur ? Dans quelle mesure peut-on parler de dimension narrative dans la mise en page des images ?

– Étudier les procédés narratifs employés par Capa dans son texte et notamment dans l'extrait suivant : « Enfin, alors que sa réserve de carburant devait être presque vide, il [l'aviateur américain] redescendit pour la sixième fois pour se poser sur le ventre dans un atterrissage parfait. Tout le monde se précipita vers l'avion immobilisé dont l'un des moteurs était maintenant en feu. Son équipage sauta à terre, indemne, et les secours éteignirent l'incendie en trente secondes. Je m'approchai de l'avion et rejoignis le pilote qui avait l'air très calme. Il me dit dans un large sourire : "Il nous arrive d'atterrir comme ça, parfois !" Tous les équipages entouraient l'avion cloué au sol. [...] "Belle démonstration", lui répondit l'agent de renseignement. » [Robert Capa, « Un bombardier manque à

l'appel », *The Saturday Evening Post*, 30 août 1941, in *Capa in Color*, New York, International Center of Photography / DelMonico-Prestel, 2014, trad. française, Paris, Jeu de Paume, 2015, p. 17.]

Comment l'emploi des pronoms personnels (nous et je) traduit-il la position du journaliste ? Comment ce texte exprime-t-il un sens de l'action ? Qu'apportent les répliques rapportées de l'aviateur ?

– Comparer le passage ci-dessus du récit journalistique de Capa à l'extrait suivant de l'écrivain Ernest Hemingway consacré à la guerre d'Espagne : « Dans tout cela, dans la peur qui vous sèche la bouche et la gorge, dans la poussière des plâtras et le soudain fracas d'un mur qui s'abat, s'écroulant dans la flamme et le grondement d'un éclat d'obus, on dégage la mitrailleuse, on tire les corps des servants aplatis sur le ventre et couverts de débris, on sort le chargeur brisé, on ajuste sa ceinture, on s'étend derrière le bouclier, et la mitrailleuse recommence à balayer la route ; on a fait ce qu'il fallait faire et on sait qu'on a eu raison. » [Ernest Hemingway, *Pour qui sonne le glas*, Paris, Gallimard, 2003, p. 260.]

Ces deux extraits cités donnent-ils une même image de l'héroïsme ? Dans quelles circonstances Capa et Hemingway se sont-ils rencontrés ? Rechercher les photographies que Capa a réalisées du romancier.

■ Étudier les images produites par Capa en Indochine lors de son reportage en mai 1954. Observer en particulier sa dernière photographie couleur connue (p. 13). Quel point de vue le photographe adopte-t-il ? Montre-t-il des scènes de combat ? Même s'il ne montre pas des scènes de combat, peut-on discerner une forme de menace ? Vous pouvez vous appuyer sur le texte suivant : « L'impasse que font la presse et les documents ultérieurs sur les photographies d'Indochine est la caractéristique la plus frappante de son travail en couleur. Des versions noir et blanc des images sont publiées pour illustrer ses notices nécrologiques – il trouve la mort en sautant sur une mine antipersonnel le 24 mai. [...] Capa avance avec les soldats comme il l'a fait en Espagne et durant la Seconde Guerre mondiale. L'action est palpable, l'ennemi invisible. Une image, analogue à la dernière en noir et blanc et probablement la dernière en couleur dont nous disposons, montre les soldats de dos. Il se pourrait que les rédactions n'aient pu recevoir à temps ces images couleur, mais leur manque d'intérêt pour des publications ultérieures demeure un mystère. Ces photographies, qui constituent sans aucun doute quelques-unes des meilleures images de guerre que Capa ait jamais réalisées, ont été reléguées dans quelque zone inaccessible, tant moralement que physiquement,



Immigrants débarquant du Theodor Herzl, non loin d'Haïfa, Israël, 1949-1950

jusqu'à aujourd'hui. » [Cynthia Young « Le monde de Capa en couleur », in *Capa in Color*, New York, International Center of Photography / DelMonico-Prestel, 2014, trad. française, Paris, Jeu de Paume, 2015, p. 12.]

– Dans ce reportage, Capa accompagne des militaires français dans leurs missions sur le terrain. Faire des recherches sur la notion de « journaliste embarqué ». Quels sont les avantages et les limites pour les journalistes ? Pour les militaires ? Se référer au texte suivant pour argumenter :

« L'intégration journalistique [ou dispositif *embedded*] se déroule dans un espace opérationnel clos où la circulation des individus est strictement quadrillée. Cet espace de visibilité et de filtrage est régi par des règles précises et par un appareil bureaucratique d'affaires publiques centré autour du commandant d'unité. C'est un dispositif qui prélève constamment un savoir sur le journaliste intégré afin de le rendre en tout temps localisable et connaissable. L'instauration du système d'intégration est directement liée à l'objectif de dominer l'adversaire sur le terrain de l'information. » [Aimé-Jules Bizimana, « Intégrer pour mieux surveiller les journalistes de guerre », *Les Cahiers du journalisme*, n° 2-23, automne 2011, p. 180; en ligne : http://www.cahiersdujournalisme.net/cdj/pdf/22_23/13_BIZIMANA.pdf]

– Lire le texte de Robert Capa intitulé « Comment est née l'idée du voyage en Russie » (p. 34-35). En réalisant ce reportage en URSS alors peu accessible pour les reporters occidentaux, quel regard Capa et Steinbeck tentent-ils de porter sur ce pays et sur la situation internationale ?

Ressources :

· Dossier pédagogique de l'exposition « Les Désastres de la guerre. 1800-2014 », présentée en 2014 au musée du Louvre-Lens, en ligne : <http://www.louvre-lens.fr/documents/10181/121770/Dossier+p%C3%A9dagogique+Les+D%C3%A9sastres+de+la+guerre/1be1f8bo-7d1a-498f-b8a1-7758d12a1f5f?version=1.2&type=pdf>

· Laurent Gervereau, *Montrer la guerre ? : Information ou propagande*, Paris, Isthme éditions, 2006.

REPORTAGES D'APRÈS GUERRE ET CONTEXTE GÉOPOLITIQUE

■ En 1947, Robert Capa passe un mois en URSS avec l'écrivain américain John Steinbeck pour réaliser un reportage sur le quotidien de la population, de l'autre côté du « rideau de fer », qui sera publié l'année suivante dans la presse, ainsi que dans le livre *A Russian Journal* [*Journal russe*, trad. française 1949]. Vous en trouverez des extraits p. 36 et des images p. 9 et 28.

– Faire des recherches sur le contexte géopolitique mondial et plus particulièrement sur l'URSS à cette époque : régime politique, modèle économique, relations avec les autres nations.

– Au début de la « guerre froide », quelle idée les Occidentaux pouvaient-ils se faire de l'URSS ? À l'époque, quels types d'images le gouvernement soviétique laissait-il circuler à l'étranger ?

– Se renseigner sur les grands romans de Steinbeck dans les années 1930 et sur les engagements politiques de Capa : pourquoi ont-ils pu tous deux obtenir l'autorisation de visiter l'URSS ?

– Lire le texte de Robert Capa intitulé « Comment est née l'idée du voyage en Russie » (p. 34-35). En réalisant ce reportage en URSS alors peu accessible pour les reporters occidentaux, quel regard Capa et Steinbeck tentent-ils de porter sur ce pays et sur la situation internationale ?

■ À la fin des années 1940, dans quelles conditions les journalistes et photojournalistes peuvent-ils mener leur travail d'enquête en URSS ? Interrogés par un responsable de la VOKS (institution soviétique pour les échanges culturels avec l'étranger) sur les buts de leur visite en URSS, Capa et Steinbeck répondent : « Ne croyez pas que nous soyons venus avec des idées préconçues, favorables ou défavorables. Nous sommes venus pour écrire, si c'est possible, un reportage. Nous avons l'intention de noter sur le papier et de photographier avec exactitude ce que nous entendrons et ce que nous verrons, sans commentaires politiques. S'il y a des choses que nous n'aimons pas ou que nous ne comprenons pas, nous le rapporterons également. Mais nous sommes venus pour faire un reportage. Si on nous en donne la possibilité, nous le ferons. Sinon, nous aurons tout de même quelque chose à dire. » [John Steinbeck, *Journal russe*, Gallimard, Paris, 1949.]



Ruines d'une boutique, à proximité de la porte de Jaffa, Jérusalem, Israël, 1949

Steinbeck précise également dans son récit : « Et, une fois de plus, nous exposâmes notre projet qui était de nous tenir à l'écart de la politique, d'essayer de parler à des paysans et à des ouvriers russes, de les comprendre, de voir comment ils vivaient pour renseigner nos compatriotes sur ce sujet, afin de faciliter la compréhension mutuelle... » [Ibid.]

Comment et avec quel objectif Robert Capa et John Steinbeck envisagent-ils de relater ce qu'ils vont observer ?

■ Observer les photographies de Capa réalisées en URSS et présentées dans cette exposition (également accessibles en ligne sur le site de l'International Center of Photography : <http://www.icp.org>) :

- De quels types de scènes s'agit-il ? Avez-vous l'impression que ces images donnent à voir quelque chose d'inconnu ou de particulièrement surprenant ?
- Relever dans ce reportage composé du texte de Steinbeck et de photographies de Capa des éléments qui témoignent du culte de la personnalité développé par Staline, de la sortie récente de la guerre et de différentes réalités culturelles, sociales et religieuses propres à l'URSS.

■ Comparer les images de Capa en URSS à celles réalisées par Henri Cartier-Bresson à Moscou en 1954, juste après le décès de Staline. Les images de ce dernier sont accessibles

sur le site de l'agence Magnum Photos (<http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=SearchResult&ALID=2K1HRG MXVOL>).

- Ces deux photoreporters ont-ils les mêmes intentions ? Leurs images de la vie quotidienne en URSS diffèrent-elles fondamentalement ?
- En quoi la manière de photographier de Cartier-Bresson et l'utilisation du noir et blanc influent-elles également sur notre perception de la société soviétique ?

■ Tout au long de l'année 1929, Hergé publie des planches de *Tintin au pays des Soviets* dans le supplément jeunesse du journal *Le Vingtième Siècle : Le Petit Vingtième*. Cette aventure était présentée aux jeunes lecteurs de la manière suivante : « *Le Petit Vingtième*, toujours désireux de satisfaire ses lecteurs et de les tenir au courant de ce qui se passe à l'étranger, vient d'envoyer en Russie soviétique un de ses meilleurs reporters : Tintin ! [...] NB : La direction du *Petit Vingtième* certifie toutes ces photos rigoureusement authentiques, celles-ci ayant été prises par Tintin lui-même. », *Le Petit Vingtième* n° 11, 10 janvier 1929, p. 4.

- Comparer la vision donnée de la vie en Union soviétique par le reporter du *Petit Vingtième* à celle donnée par Capa. De quelle manière Hergé a-t-il procédé pour travailler et enquêter sur la vie en Union soviétique ? Selon vous, quelle était son intention ?

- Prolonger en étudiant *Tintin au Congo*, publié en 1931. Comparer la version originale en noir et blanc et la version remaniée de 1946.

■ Robert Capa se rend plusieurs fois en Israël, en 1948 afin de couvrir la guerre israélo-arabe, en 1949 pour le compte de magazines américains et en 1950 avec le parrainage de l'organisation philanthropique juive United Jewish Appeal en vue d'une collecte de fonds. Ses photographies accompagneront la publication en 1950 dans *Illustrated* du texte d'Irwin Shaw, « Carnet de voyage en Israël » (voir l'extrait p. 36).

- Étudier le contexte géopolitique au Moyen-Orient en 1950. Que s'est-il passé depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale ? Qu'est-ce qui amène Capa à se rendre en Israël à ce moment-là ?
- Parmi les photographies de Capa reproduites p. 46-48, observer les éléments suivants :
 - Arrivée des migrants ;
 - Destructures liées à la guerre ;
 - Construction de nouveaux bâtiments ;
 - Réalités culturelles, sociales ou religieuses.
- Comment ses images évoquent-elles la situation des Juifs au sortir de la Seconde Guerre mondiale, la création de l'État d'Israël et les conflits liés à sa construction ?
- Certaines réalités, propres à la construction de l'État d'Israël et de son territoire, sont absentes des images extraites du reportage



Construction d'habitations ouvrières dans le désert du Néguev, colonie de la banlieue de Be'er Sheva, Israël, 1949-1950

de Capa. De quelles réalités s'agit-il ? Qu'en est-il des habitants palestiniens ? Le regard sur ce contexte est-il parfaitement neutre et impartial ? Vous pouvez vous appuyer sur l'article suivant : Marc Lénot, « Robert Capa au service des mythes fondateurs de l'État d'Israël », *Lunettes rouges*, octobre 2015 (en ligne : <http://lunettesrouges.blog.lemonde.fr/2015/10/13/robert-capa-au-service-des-mythes-fondateurs-de-letat-disrael/>).

– Travailler sur l'articulation du texte et des images en vous appuyant sur l'introduction du texte d'Irwin Shaw qui accompagne ce reportage, dont un extrait est reproduit ci-dessous : « C'est ici qu'eurent lieu la Crucifixion, le coup de lance, la coupe de vinaigre. La ville fut rasée à plusieurs reprises par ses conquérants, son nom même fut perdu ; les Romains bâtirent sur elle une cité qu'ils nommèrent Ælia Capitolina. Des hommes vinrent ici même des quatre coins du monde pour se combattre. Les pèlerins en armure des Croisades frappèrent les murailles de leurs engins de siège ; les janissaires du Sultan brandirent leurs épées à lame courbe contre les reliques et les monuments ; Lawrence d'Arabie partit d'ici pour le désert et Allenby, plein de tact et de noblesse, entra dans la ville à pied par la porte de Jaffa après avoir repoussé les Turcs avec sa cavalerie australienne. » [Irwin Shawn, « Histoire de deux cités », *Illustrated*, 1950, in *Capa in*

Color, New York, International Center of Photography / DelMonico-Prestel, 2014, trad. française, Paris, Jeu de Paume, 2015, p. 32.]

Ce passage fait-il allusion à ce que l'on voit dans les images du reportage ? Permet-il de percevoir au-delà de ce que les images nous montrent ? À votre avis pourquoi l'auteur souhaite-t-il évoquer les conflits passés ?

■ Retrouver dans l'exposition les autres reportages réalisés par Robert Capa à la fin des années 1940 qui retracent son intérêt pour les sujets politiques et son regard personnel sur le contexte historique. Comment les sujets de ses reportages vont-ils évoluer par la suite ?

REGARDS SUR LE TOURISME, LES LOISIRS ET LES SPECTACLES

■ Réalisés pour le magazine américain *Holiday* dans les Alpes et dans des stations balnéaires de Deauville et Biarritz, les reportages de Capa dans les années 1950 témoignent du développement, après guerre, d'une société de loisirs dont la grande bourgeoisie et la « jet set » profitent pleinement. Relever, dans les deux extraits suivants, les termes et les formulations qui donnent l'impression que le photoreporter s'aventure dans des territoires hostiles ou des zones de conflits. Quelle dimension cela

donne-t-il au travail de Capa ? Dans quelle mesure cela contribue-t-il à alimenter le « mythe Capa » ?

· « Robert Capa, reporter photographe pour *Holiday*, [...] a passé pour notre magazine nombre de journées et de nuits enneigées, sur maintes pistes de ski, dans les Alpes comme en Norvège ou dans d'autres régions glaciales. » [« Carnet de voyage dans les Alpes », *Holiday*, 1952, in *Capa in Color*, New York, International Center of Photography / DelMonico-Prestel, 2014, trad. française, Paris, Jeu de Paume, 2015, p. 37.]

· « L'Aga Khan et les chevaux de Longchamp ont déjà leurs noms imprimés sur le programme des courses de l'hippodrome de Deauville ; les charmantes jeunes filles qui ont toutes joué des coudes pour se hisser au sommet du Tout-Paris fourbissent leurs armes en prévision de la bataille de Deauville. [...] La Michelinie vous transporte et vous secoue de Paris à Deauville en deux heures. [...] Immédiatement avant d'atteindre la mer, certaines des automobiles bifurquent dans de petites allées menant vers quelque ferme normande, à demi-dissimulée par des pommiers ; les camions transportant les chevaux de course prennent le chemin des écuries ; les petites voitures bondées de passagers tournent à droite vers Trouville, les grosses voitures de luxe bourrées de bagage traversent le pont qui mène à Deauville. » [Robert Capa, « Deauville et Biarritz »,



L'Américaine Judith Stanton,
Zermatt, Suisse, 1950

Holiday, 1953, in *Capa in Color*,
New York, International Center
of Photography / DelMonico-Prestel,
2014, trad. française, Paris, Jeu de
Paume, 2015, p. 43.]

■ Retracer l'histoire du développement
du tourisme en lien avec celui des
médias.

– À quelle époque les sports d'hiver
et le tourisme se démocratisent-ils ?
Vous pouvez vous référer à l'article de
Julien Juillot, « Note sur l'histoire des
stations de sports d'hiver », *Les Carnets
de l'Inventaire : études sur le patrimoine-
Région Rhône-Alpes*, 2012 (en ligne :
<http://inventaire-rra.hypotheses.org/1368> et au « site de la géographie
touristique » : http://geotourweb.com/nouvelle_page_4.htm);

– Consulter les pages consacrées
à Deauville et au rapport que les
photographes du XX^e siècle ont
entretenu avec cette destination
touristique.

· <http://www.deauville.fr/FR/decouvrir-deauville/141/la-photographie/1127/volet-4-collection-publique>;

· <http://www.deauville-photo.fr/pid36/deauville-et-la-photo-les-photographes-venus-a-deauville.html>.
Qu'est-ce qui attire particulièrement
les photographes ? Quels événements
et situations apparaissent plus
spécifiquement photogéniques ? Pour
quelles raisons ?

– Quel regard Capa porte-t-il sur
Deauville et plus particulièrement sur
les courses hippiques ? Repérer dans le

texte suivant les sujets, les intérêts, les
contrastes et collisions qui l'intéressent :
« Le soir au casino, dans les boîtes
de nuits et les restaurants, on ne
rencontre que les riches, les parvenus,
la bourgeoisie désespérée, les
play-boys, les filles faciles et les
professionnels ; l'après midi, on les
retrouve tous au champ de courses,
avec en plus tous les habitants des
villages voisins et presque toute la
population de Trouville la méprisée,
de l'autre côté du pont. Le champ de
course, c'est la démocratie réelle. »
[Robert Capa, « Deauville et Biarritz »,
Holiday, 1953, in *Capa in Color*,
New York, International Center of
Photography / DelMonico-Prestel,
2014, trad. française, Paris, Jeu de
Paume, 2015, p. 45.]

– Ressources :

· Alain Corbin, *L'Avènement des loisirs*,
Paris, Aubier, 1995.

· Marc Boyer, *Histoire générale du
tourisme du XVI^e au XXI^e siècle*, Paris,
L'Harmattan, 2005.

■ Poursuivre la réflexion autour des
photographies réalisées par Capa
dans les stations de ski alpines :

– Quelles sont les raisons qui amènent
Capa, grand photographe de guerre,
à réaliser ce genre de reportages ?

En quoi les photographies de Capa
traduisent-elles l'insouciance de
l'après-guerre ?

– Quelle est l'intention des magazines
qui les publient ? Quel rôle joue la
couleur ?

– Quel type de société se développe
en Europe à ce moment-là ? En quoi
ces articles y contribuent-ils ?

■ Travailler à partir de l'un des
articles écrits par Capa pour *Holiday*,
dont les premiers paragraphes
évoquent particulièrement le tourisme
de masse moderne (Robert Capa,
« Carnet de voyage en Norvège »,
Holiday, septembre 1952, voir l'extrait
p. 37.)

Comment peut-on qualifier le ton
employé par Capa pour parler
du développement du tourisme ?
Quel regard porte-t-il sur l'histoire
et les transformations de la société
occidentale ? Peut-on expliquer son
point de vue à partir de son parcours
et de ses expériences depuis ses
premiers reportages dans les années
1930 jusqu'à la fondation de l'agence
Magnum ? Que penser en particulier
de cette déclaration : « Durant des
années, j'ai photographié et conversé
avec des rois, des paysans et des
commissaires du peuple, pour finir par
être convaincu que la curiosité, avec
la liberté de voyager et des tarifs
bon marché, c'est ce qui de nos jours
ressemble le plus à la démocratie
– d'où l'on pourrait peut-être conclure
que la démocratie, c'est le tourisme ».

■ Comparer les images de Robert
Capa avec celles de Martin Parr
consacrées au tourisme de masse
et l'industrie du loisir en étudiant
la série *Small World* (en ligne sur le site



Roberto Rossellini, Ingrid Bergman
et George Sanders sur le tournage
du film *Voyage en Italie, Amalfi, Italie*,
avril 1953

de Magnum Photos : <http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=SearchResult&ALID=29YL53G7RT3>.

– Vous pouvez plus particulièrement observer deux visions du tourisme en rapprochant *Skier sunbathing in front of the Matterhorn, Zermatt, Switzerland* (1950) de Capa (en ligne sur le site du Centre international de la photographie : www.icp.org) et la photographie de Martin Parr, *Switzerland Alps, The Matterhorn*, 1990 (en ligne sur le site de Magnum Photos : <http://www.magnumphotos.com/Asset/-2S5RYD1FY9BZ.html>).

– Dans quelle mesure la perception du tourisme est-elle liée à une réalité qui a changé ou bien à des partis pris différents de la part de chacun de ces photographes ?

– S'interroger sur les sites touristiques et les photographies de vacances. Qu'est-ce qui pousse les vacanciers à photographier certains types de lieux ? Pourquoi et comment se mettent-ils en scène ? Peut-on dire que les vacances deviennent un spectacle ?

Vous pouvez également consulter le blog d'André Gunthert et les posts : « Photos de vacances », 5 septembre 2012 (en ligne : <http://culturevisuelle.org/icones/2490>) et « Faut-il interdire les photos de vacances ? », 14 septembre 2015 (en ligne : <http://imagesociale.fr/2077>).

■ Revenir sur la société de consommation et de loisirs qui se développe dans les années 1950-1960 :

– Comparer la photographie de Capa, *Femme en bikini, Deauville, France* (p. 29) et sur le site de l'ICP : www.icp.org) et les doubles pages publiées dans *Holiday* en septembre 1953 avec l'œuvre de Martial Raysse, *Soudain l'été dernier*, réalisée en 1963 (en ligne sur le site du Centre Pompidou : <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/c9nd68j/rny9KK6>).

– Quels sont les différents sujets de ces images ? Qu'est-ce qui semble « nouveau » à cette époque ?

– Dans quelle mesure peut-on penser que Martial Raysse est influencé par les images de presse du type de celles de Capa ? Avec quels éléments joue-t-il ? En intégrant ce type d'imagerie dans le champ de l'art, Martial Raysse renverse certaines conventions, lesquelles ? L'œuvre de Martial Raysse correspond cependant à un sujet traditionnel en peinture, lequel ?

– À votre avis, quel regard porte Martial Raysse sur ce type de société ? Quel sentiment donne le titre de l'œuvre de Raysse ? Dans quelle mesure ce titre renvoie-t-il aux types de reportages que fait Capa pour *Holiday* à cette époque ?

– Quels rapports entretiennent ces deux images avec la notion de « spectacle » développée par Guy Debord ci-dessous :

« Le spectacle, compris dans sa totalité, est à la fois le résultat et le projet du mode de production existant. Il n'est pas un supplément au monde réel, sa décoration surajoutée. Il est le cœur de l'irréalisme de la société réelle.

Sous toutes ses formes particulières, information ou propagande, publicité ou consommation directe de divertissements, le spectacle constitue le modèle présent de la vie socialement dominante [...]. Il [le spectacle] recouvre toute la surface du monde et baigne indéfiniment dans sa propre gloire. Là où le monde réel se change en simples images, les simples images deviennent des êtres réels, et les motivations efficientes d'un comportement hypnotique. Le spectacle, comme tendance à faire voir par différentes médiations spécialisées le monde qui n'est plus directement saisissable, trouve normalement dans la vue le sens humain privilégié qui fut à d'autres époques le toucher ; le sens le plus abstrait, et le plus mystifiable, correspond à l'abstraction généralisée de la société actuelle. » [Guy Debord, *La Société du spectacle* (1967), Paris, Gallimard, 1992, p. 17-23.]

■ Robert Capa a réalisé des images liées aux domaines des arts et du spectacle, notamment sur les plateaux de tournage, et participé à la médiatisation des réalisateurs, acteurs et actrices, qui se développe également à partir des années 1950.

– Quels cinéastes, quelles actrices, quels acteurs Capa a-t-il photographiés ? Quel type de cinéma représentent-ils ? Se renseigner sur les films dont il a photographié les tournages comme *La Comtesse aux pieds nus* ou *Voyage en Italie*.



Ava Gardner sur le tournage
du film *La Comtesse aux pieds nus*,
Tivoli, Italie, 1954

– Pour quelles raisons ces photographies sont-elles diffusées ? Dans quelle mesure peuvent-elles entrer dans un processus promotionnel et commercial ou relever d'un intérêt cinématographique ?

« Quel que soit le statut du photographe – c'est-à-dire qu'il soit directement engagé par un producteur ou qu'il soit envoyé par une agence de presse photographique en accord avec celui-ci, comme c'est majoritairement le cas aujourd'hui –, son activité est déterminée par un impératif commercial : ses images seront affectées à la vente puis à la diffusion du film. [...] Dans un premier temps, affichées à l'entrée des salles obscures ou reproduites dans la presse spécialisée, les photos de plateau restent bel et bien dans le giron du cinéma, comme autant d'images satellites gravitant autour de la "planète-film". Mais dans un second temps, elles pourront s'émanciper et intervenir dans d'autres secteurs que ceux de l'industrie du cinéma, parmi lesquels – sans exhaustivité aucune – la galerie ou le musée. [Michel Creton, Michael Palmer et Jean-Pierre Sarrazac (dir.), *Arts du spectacle, métiers et industries culturelles : penser la généalogie*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2005, p. 138-139.]

– « S'il est un thème véritablement inattendu dans le travail en couleur de Capa, ce sont ses portraits de célébrités. Essentiellement réalisés dans les années 1950 sur les plateaux

de tournage européens, les meilleures images de ces productions sont des photographies uniques en leur genre d'acteurs au travail ou prises sur le vif durant les pauses. Ce ne sont ni des photographies de charme ni de simples photographies de plateau destinées à assurer la promotion du film. Elles attestent d'un chic intuitif pour le portrait et la couleur, d'une sensibilité aux rythmes de la culture cinématographique, qualités parfois approchées mais jamais tout à fait atteintes dans ses autres reportages d'après guerre, à l'exception peut-être des portraits de *happy few* qu'il réalise à l'occasion de son reportage sur les sports d'hiver. » [Cynthia Young, « Le monde de Capa en couleur », in *Capa in Color*, New York, International Center of Photography / DelMonico-Prestel, 2014, trad. française, Paris, Jeu de Paume, 2015, p. 10.]

– Sur le thème des relations entre images, célébrités et médias, vous pouvez poursuivre l'étude des différentes approches et démarches photographiques autour de l'exposition « Philippe Halsman. Étonnez-moi ! », présentée au Jeu de Paume – Concorde du 20 octobre 2015 au 24 janvier 2016 (programme et « dossier documentaire » en ligne sur le site du Jeu de Paume).

Photographie couleur versus noir et blanc

«En comparant côte à côte une image couleur et noir et blanc de soldats à bord d'un navire en route pour l'Italie, on saisit immédiatement la différence spectaculaire qui distingue les deux médias et comment nous percevons l'époque où ces photographies ont été prises. Circonscrite dans sa gamme de tons, l'image noir et blanc confirme notre connaissance visuelle de la Seconde Guerre mondiale. L'information en couleur ne nous manque pas, car nous ne connaissons guère la couleur de cette époque. En revanche, l'image en couleur heurte notre conception de la période. Les cheveux blonds décolorés par le soleil et la peau bronzée des soldats jouant torse nu aux cartes donnent aux hommes photographiés une apparence contemporaine et leur désinvolture évoque la guerre du Viêtnam, où la pellicule couleur commença à prévaloir dans les reportages de presse.»

– Cynthia Young, «Le monde de Capa en couleur», in *Capa in Color*, New York, International Center of Photography / DelMonico-Prestel, 2014, trad. française, Paris, Jeu de Paume, 2015.

Analysez les images et échangez à partir des questions suivantes :

- Quelle est la principale différence entre les deux photographies du haut ci-contre ? Les prises de vue ont-elles été réalisées exactement au même instant ? Les formats sont-ils identiques ? Au plan matériel, de quoi un photographe avait-il besoin à l'époque pour couvrir un même sujet en couleur et en noir et blanc ? Pourquoi Robert Capa choisit-il de photographier en couleur et en noir et blanc ?
- Laquelle de ces deux photographies semble la plus contrastée ? Recherchez, dans chaque image, la zone la plus sombre et la plus lumineuse. Évaluez la répartition des différentes luminosités.
- Comparez la densité des ombres dans les deux images. Que nous empêchent-elles de voir dans la photographie couleur ? Quels éléments sont alors davantage mis en évidence ?
- La couleur apporte-t-elle des informations supplémentaires ? Lesquelles ? Quelle image vous semble la plus intéressante à utiliser dans un photoreportage ? Pour quelles raisons ?
- L'utilisation de la couleur dans les photographies prises par Robert Capa lors de la guerre d'Indochine (voir les deux photographies du bas ci-contre) influe-t-elle sur la vision de ce conflit ? Dans quelle mesure renforce-t-elle l'impression de proximité ?
- Quelle autre guerre sera le sujet d'un grand nombre d'images, tant du côté du photojournalisme que du cinéma de fiction ? En quoi peut-on rapprocher ces dernières de celles réalisées par Capa en Indochine ?



Équipage d'un navire de ravitaillement entre l'Afrique du Nord et la Sicile, juillet 1943



Équipage d'un navire de ravitaillement entre l'Afrique du Nord et la Sicile, juillet 1943



À l'ouest de Nam Định, Indochine (Viêtnam), mai 1954



Sur la route de Nam Định à Thái Bình, Indochine (Viêtnam), mai 1954

Les réponses à ces questions sont destinées à être élaborées avec les conférenciers dans le cadre des visites de groupe, notamment pour les scolaires. Vous pouvez aussi vous appuyer sur les livres et les documents (en consultation dans l'espace éducatif).

Images, mises en page et publications

«Le *Saturday Evening Post* fait lui aussi l'impasse sur la couleur en publiant en pleine page "One Bomber Missing" le 30 août 1941. La couleur était difficile à rendre avec des valeurs exactes ; Capa affirma que plusieurs images couleur du convoi maritime avaient été gâchées lors du développement, que le traitement du reportage sur la Royal Air Force avait été déplorable et que les couleurs étaient très altérées. »

– Cynthia Young, «Le monde de Capa en couleur», in *Capa in Color*, New York, International Center of Photography / DelMonico-Prestel, 2014, trad. française, Paris, Jeu de Paume, 2015.



Un avion accidenté arrosé de produits chimiques après son atterrissage sur le ventre au retour d'un raid au-dessus de la France occupée, Angleterre, juillet 1941

Quel est le sujet du reportage ci-contre publié dans le *Saturday Evening Post* en 1941 ?

– Repérez les points de vue et les cadrages des différentes images. Étudiez la mise en page et la composition d'ensemble. Dans quel ordre les photographies sont-elles présentées ? Quel effet cela produit-il ? À quel autre média peut nous faire penser cette manière d'agencer les images en séquences ? Qui est mis en avant dans la première et la dernière image ? Pourquoi ?

– Qu'indique le titre complet du reportage ? Qu'apprenons-nous sur le statut de son auteur ? Ce titre donne-t-il envie de lire l'article ? Pourquoi ? Pourriez-vous proposer un autre titre ?

– Certaines photographies couleur présentes dans l'exposition sont liées au même reportage. Pour quelles raisons, à votre avis, les photographies couleur n'ont-elles pas été publiées ?

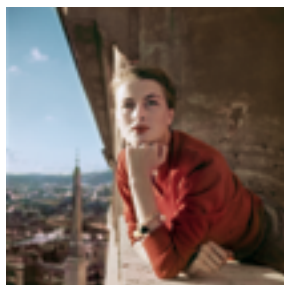


«"One Bomber Missing" by Robert Capa. Photos by the author.» [«Un bombardier manque à l'appel». Photographies et textes de Robert Capa], *Saturday Evening Post*, 30 août 1941



Holiday, avril 1952
Photographies
de Robert Capa

Capucine,
mannequin
et actrice
française, penchée
sur un balcon,
Rome, Italie,
août 1951



Observez les couleurs de la double page de gauche et celles de la photographie du bas.

- Quelles différences pouvez-vous relever ? À quoi cela est-il dû ? À votre avis, lorsque Capa réalise un reportage, combien de clichés fait-il du même sujet ? En quoi cela peut-il dépendre du sujet ?
- Qui choisit les images et la manière dont elles seront reproduites dans le magazine ?
- De quel type de reportage s'agit-il ici ? Pourquoi la couleur est-elle particulièrement appropriée ?

Activités :

- Regardez la première de ces doubles pages et racontez oralement l'histoire proposée uniquement en suivant les images.
- Comparez avec la double page couleur. Expliquez la différence dans les contenus et les récits.

Reportages dans l'après-guerre et contexte géopolitique

« Je suis devenu photographe de guerre pendant la guerre d'Espagne. Plus tard, j'ai photographié la "drôle de guerre" et j'ai fini par prendre des photos de la guerre chaude. Quand tout cela fut terminé, j'étais très content de devenir un photographe de guerre au chômage et j'espère le rester, au chômage, comme photographe de guerre, jusqu'à mon dernier jour. [...]

Tandis que j'étais encore en train de me demander quoi faire, j'ai rencontré M. Steinbeck, qui avait lui-même ses propres problèmes. Il avait quelques difficultés avec une pièce de théâtre récalcitrante et la guerre froide lui donnait les mêmes frissons qu'à moi. Nous avons donc formé une équipe de guerre-froide. Nous partageons le sentiment que, derrière des locutions comme "rideau de fer", "guerre froide" et "guerre préventive", les êtres, la pensée et l'humour avaient disparu corps et biens. [...]

Ce qui est important, c'est de savoir qui va l'arrêter. »

– Robert Capa, « Comment est née l'idée du voyage en Russie », *Illustrated*, 1^{er} mai 1948.



Illustrated, mai 1948
Photographie de Robert Capa



Ladies' Home Journal, février 1948
Photographie de Robert Capa

Après la Seconde Guerre mondiale, quels nouveaux sujets vont intéresser Robert Capa ?

- De quels aspects de l'URSS témoignent les images ci-contre, publiées en 1948 ? Quel regard Capa tente-t-il de porter sur ce pays alors peu accessible aux reporters occidentaux ? Quel rôle cherche à avoir le journaliste à cet égard ?
- Ces deux photographies font la « une » des magazines respectivement américain et anglais *Illustrated* et *Ladies' Home Journal*. Repérez pour chacun le « bandeau » (nom du journal, sous-titre, date, prix) et la fréquence de publication. Visent-ils un lectorat en particulier ? Selon vous, que cherchent à valoriser ces journaux ?



Jeunes visiteurs attendant d'accéder au tombeau de Lénine sur la place Rouge, Moscou, URSS, 1947



À Piccadilly Circus, spectateurs attendant le passage de la reine Élisabeth II sur le trajet du cortège du couronnement, Londres, Angleterre, 1953

Observez ci-contre la photographie prise par Capa sur la place Rouge à Moscou et celle réalisée dans une rue de Londres au cours d'un reportage sur le couronnement de la reine d'Angleterre :

- En quoi peut-on rapprocher ces images et y reconnaître un thème commun ? Quel est-il ?
- Quels éléments sont très présents dans l'image réalisée à Londres ? Peut-on en trouver un équivalent dans la photographie de Moscou ? De quelle manière ces éléments attirent-ils l'attention des passants ? Dans quels buts ? Quel peut être l'intérêt d'en faire le sujet de photographies couleur ?
- Dans quelle mesure peut-on dire que ces images témoignent de réalités sociales, politiques, économiques et culturelles de l'URSS et de la Grande-Bretagne au tournant des années 1950 ?

Spectacle des loisirs

« *Holiday* est lancé en 1946 à Philadelphie par la Curtis Publishing Company également propriétaire du *Saturday Evening Post* et de *Ladies' Home Journal*. Précurseur de *Condé Nast Traveler* et proposant ses colonnes à des plumes du calibre de celles du *New Yorker*, c'est un magazine de la paix retrouvée, né en quadrichromie, ambitionnant de satisfaire un idéal américain de prospérité tel qu'il s'exprimait après-guerre et publiant des reportages passionnants dans des pages pleines de glamour ».

– Cynthia Young, « Le monde de Capa en couleur », in *Capa in Color*, New York, International Center of Photography / DelMonico-Prestel, 2014, trad. française, Paris, Jeu de Paume, 2015.



Skieuse prenant un bain de soleil face au Cervin, Zermatt, Suisse, 1950

Pouvez-vous identifier de quel sujet traitent ces reportages ?
En quoi sont-ils différents des précédents ?

- Quelles raisons conduisent Capa, grand photographe de guerre, à réaliser ce genre de reportages ?
- Quel rôle joue ici la couleur ? Peut-on parler de mise en scène des corps dans ces images ?
- Quelle image de la femme ces photographies proposent-elles ? Invitent-elles à un regard critique ?
- Comment la double page du magazine *Holiday* ci-dessous construit-elle une image séduisante des stations de ski et des sports d'hiver ? Analysez les photographies choisies, leurs différents formats et leurs compositions.
- Quel type de modèle économique se développe aux États-Unis et en Europe dans les années 1950 ? La publication de ces reportages y contribue-t-elle ?



Femme sur la plage, Biarritz, France, août 1951



Holiday, janvier 1951
Photographies de Robert Capa

Activités :

- Dans la photographie *L'Américaine Judith Stanton, Zermatt, Suisse* (1950), Robert Capa compose son image à partir d'éléments de couleur qui se détachent nettement les uns des autres. Repérez-les et, à l'aide de crayons de couleur, faites une retranscription sur papier à partir de formes géométriques simples (cercles, rectangles, triangles...).
 - Cette image pourrait servir de publicité pour les sports d'hiver : inventez un slogan et une typographie, puis insérez-les sur l'image.
 - « Si vous prévoyez de faire des photos, de neige ou d'autre chose, ne photographiez pas tout le temps. Rien ne m'attriste plus que le touriste américain qui vient visiter l'Europe, mais n'en voit jamais rien, parce qu'il interpose, entre lui et le monde, son appareil photo. Regardez d'abord, photographiez ensuite. » (Robert Capa, « Carnet de voyage dans les Alpes », *Holiday*, janvier 1952.)
- Discutez cette citation de Robert Capa, en regard des pratiques actuelles de la photographie et des usages des images aujourd'hui.



L'Américaine Judith Stanton, Zermatt, Suisse, 1950

RENDEZ-VOUS

En continu, dans la tour du Château

· projection du documentaire *Robert Capa: In Love and War* (2002, 90 min) d'Anne Makepeace

· diffusion de l'entretien radiophonique « Bob Capa Tells of Photographic Experiences Abroad » [Bob Capa nous parle de son expérience de photographe à l'étranger], retransmis à l'origine dans l'émission *Hil Jinx*, NBC, 20 octobre 1947

Le samedi, 15 h

visites commentées destinées aux visiteurs individuels

Sur réservation

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

PUBLICATION

Capa in Color

Textes de Cynthia Young
Version anglaise, International Center of Photography / DelMonico-Prestel, 25,4 x 30,5 cm, 208 pages + livret de textes en français publié par le Jeu de Paume, 59 €

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 : lemagazine.jeudepaume.org

INFORMATIONS PRATIQUES

Jeu de Paume – Château de Tours

25, avenue André-Malraux · 37000 Tours
+33 2 47 70 88 46
mardi-dimanche : 14 h-18 h
fermeture le lundi

expositions

■ plein tarif : 3 €; tarif réduit : 1,50 €

rendez-vous

■ accès sur présentation du billet d'entrée aux expositions, dans la limite des places disponibles

■ visites commentées pour les groupes : sur réservation (+33 2 47 70 88 46 / de@ville-tours.fr)

■ 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 CCCOD – centre de création contemporaine Olivier Debré et le Jeu de Paume, organisé en lien avec la direction des services départementaux de l'Éducation nationale d'Indre-et-Loire

Jeu de Paume – Concorde

1, place de la Concorde · Paris 8^e
+ 33 1 47 03 12 50

20 octobre 2015 – 24 janvier 2016

■ Philippe Halsman. Étonnez-moi!

■ Omer Fast. Le présent continue

■ Nguyen Trinh Thi. Lettres de Panduranga

9 février – 22 mai 2016

■ François Kollar (1904-1979).

Un ouvrier du regard

■ Helena Almeida. Corpus

■ Edgardo Aragón. Mésomérique : l'effet ouragan

7 juin – 25 septembre 2016

■ Joseph Sudek (1896-1976).

Le monde à ma fenêtre

■ Joana Hadjithomas & Khalil Joreige

■ Guan Xiao

Retrouvez-nous sur les réseaux sociaux



#RobertCapa

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 d'**Olympus France**.

OLYMPUS
Your Vision. Our Future

Commissaire de l'exposition : Cynthia Young, conservatrice des archives Robert Capa

Cette exposition a été organisée par l'International Center of Photography en collaboration avec le Jeu de Paume, diChroma Photography et la Ville de Tours.



VILLE DE TOURS



Média associé :

ANOUS PARIS

Remerciements au :



Château Belmont
Bistrot, Gastronomie, Bien-être

Couverture : L'Américaine Judith Stanton, Zermatt, Suisse, 1950

Toutes les photos : International Center of Photography, New York
© Robert Capa / International Center of Photography / Magnum Photos

Mise en page : Didier Pavois
© Jeu de Paume, Paris, 2015