



Gilles Caron, *Manifestante, rue Saint-Jacques, Paris, 6 mai 1968*

## REPORTERS – ANNÉES 1930-1970

# TABLE DES MATIÈRES

|                                       |     |
|---------------------------------------|-----|
| Photographie humaniste                | 3   |
| Robert Capa (1913-1954, HU / USA)     | 9   |
| Henri Cartier-Bresson (1908-2004, FR) | 58  |
| Lee Miller (1907-1977, USA)           | 92  |
| Gilles Caron (1939-1970, FR)          | 124 |
| Henri Huet (1927-1971, FR)            | 152 |
| Don McCullin (1935, GB)               | 160 |
| Josef Koudelka (1938, CS / FR)        | 178 |
| Raymond Depardon (1942, FR)           | 196 |

Ce dossier contient divers documents : dossiers de presse et dossiers pédagogiques produit par des institutions (musées en particulier) et supports de cours réalisés par Nassim Daghighian, historienne de la photographie, critique d'art et enseignante.

# La photographie humaniste, 1945-1968 Autour d'Izis, Boubat, Brassai, Doisneau, Ronis...



C'est entre la fin de la Seconde Guerre mondiale et les années soixante que la photographie humaniste connaît son apogée. Elle est ainsi nommée parce qu'elle inscrit la personne humaine au centre de son propos, dans son cadre professionnel aussi bien qu'affectif. On y retrouve des noms célèbres comme Henri Cartier-Bresson, Robert Doisneau, Willy Ronis, Brassai ou Boubat, mais aussi des photographes moins connus comme Georges Viollon, Édith Gérin ou Pierre Belzeaux. Tous partagent une vision essentialiste et lyrique de l'homme et s'appuient sur l'idée d'une nature humaine universelle.

Leur courant, né dans les années trente, en liaison étroite avec l'essor de la presse illustrée et le perfectionnement des appareils portatifs, se répand à travers l'Europe et jusqu'aux États-Unis. Ce qu'il évoque aujourd'hui, c'est d'abord une image mythique de la France et notamment de Paris. Pourtant ces photographies constituent aussi de précieux témoignages sur cette période de la reconstruction et de la modernisation de la France après la guerre. Avec une grande diversité de regards que souligne bien l'exposition que leur consacre la BNF, elles contribuent, entre autres, à la construction d'une imagerie nationale, ou de ce que Régis Debray, dans *L'Œil naïf*, a nommé un « musée des nostalgies urbaines ».

André Garban  
*Cluis (Indre). Mariage*  
1951, D.R.



#### Exposition

Du 31 octobre 2006 au 28 janvier 2007  
Bibliothèque nationale de France  
Site Richelieu, Galerie de photographie  
58, rue de Richelieu, 75002 Paris

Commissaires : Laure Beaumont-Maillet,  
Dominique Versavel et Françoise Denoyelle  
Coordination : Pierrette Turlais  
Scénographie : Agence Pylone

Du mardi au samedi de 10h à 19h  
Dimanche de 12h à 19h  
Fermeture lundi et jours fériés  
Entrée : 7 €, tarif réduit : 5 €

#### Publication

Catalogue de l'exposition :  
*La Photographie humaniste, 1945-1968*  
*Autour d'Izis, Boubat, Brassai, Doisneau, Ronis...*  
Sous la direction de Laure Beaumont-Maillet  
et Françoise Denoyelle, avec la collaboration  
de Dominique Versavel  
Éditions de la BNF, 2006

#### Activités pédagogiques (hors vacances scolaires)

Visites guidées : mardi et jeudi à 10h et 11h30 ;  
46 € par classe  
Visite guidée gratuite pour les enseignants :  
Mercredi à 14h30  
Réservation obligatoire au 01 53 79 49 49  
Renseignements au 01 53 79 41 00

#### Fiche pédagogique

Réalisation : Marc Turret  
Sous la direction d'Anne Zali  
Conception graphique : Ursula Held  
Impression : Imprimerie de la Centrale, Lens  
Suivi éditorial : Anne Cauquetoux  
Document disponible à l'espace pédagogique  
ou sur demande au 01 53 79 41 00

© Bibliothèque nationale de France

## « Une certaine idée de la France », entre tradition et modernité

Les campagnes françaises connaissent une véritable révolution au lendemain de la Seconde Guerre mondiale. D'un pays très rural (près d'un Français sur deux vit à la campagne en 1946), on passe dès avant la fin des « Trente Glorieuses » à une France urbanisée et tertiaisée (en 1968, les ruraux ne forment plus que le tiers de la population).

Les photographes humanistes sont les témoins de ce bouleversement. Même s'ils concourent à forger une imagerie nationale par le recours à des stéréotypes de la francité, la valeur documentaire de leurs photographies est forte, ne serait-ce que parce qu'elles sont révélatrices de l'imaginaire d'une époque.

L'image de la noce d'André Garban (voir ill. page précédente) mêle traditions et optimisme dans une France rurale. La joie sur le visage des mariés, l'atmosphère bon enfant, la présence de l'accordéoniste évoquent le bonheur simple de l'après-guerre. La jeunesse des personnes du cortège nous rappelle le dynamisme démographique d'une France encore très rurale (mariages et naissances explosent au lendemain de la guerre). En même temps, l'accordéon et la devanture de la pâtisserie sont des signatures du « typiquement français ».



Pierre Auradon  
*Spectateurs, s.d.*  
© J.-P. Auradon

Le regard ironique du photographe met en valeur la posture amusante de ces individus juchés sur le toit d'un autocar qui assure la liaison entre des petites villes du Sud-Ouest dont les noms résonnent des accents de la France des « terroirs et des pays ». La galerie supérieure est aussi une galerie sociale puisque y figure un panel restreint de la population française : le militaire, la femme, le paysan, le citadin, l'enfant (?). Le nom de l'autocar lui-même illustre le tournant opéré vers la modernité. Enfin le spectacle, suggéré hors champ par la seule présence des spectateurs, est peut-être celui d'une course cycliste, emblème s'il en est de la mémoire populaire. On est d'ailleurs proche ici de la manière d'un Capa, dans ses reportages d'avant-guerre sur la « Grande Boucle ».



Jean-Philippe Charbonnier  
*Lens, 1954*  
© Rapho

Globe-trotter infatigable, Jean-Philippe Charbonnier a parcouru le monde pour le compte du mensuel *Réalités*, des années cinquante aux années soixante-dix. Il a aussi photographié la France intérieure puis, le monde s'uniformisant, son quartier de Paris, « l'exotisme se trouvant à un demi-ticket de métro » de chez lui. Dans une démarche proche de celle de Walker Evans aux États-Unis, il a documenté les difficultés sociales de l'après-guerre, notamment les problèmes cruciaux de logement. Son œuvre est un précieux témoignage des mutations sociales des « Trente Glorieuses ». La construction de cette photographie est révélatrice des caractéristiques de la photographie humaniste : la profondeur de champ importante permet, dans une succession de plans, d'insérer ces personnages issus d'un milieu modeste dans un territoire géographique et social : nous sommes dans le nord de la France comme l'indiquent la plaque minéralogique de la moto et la maison en brique précédée du jardinier. Les regards plutôt défiants de cette famille sont tournés vers l'objet financièrement hors de leur portée qui se trouve dans un hors-champ – inaccessible ? La photographie humaniste se distingue de l'actuelle photographie humanitaire par l'espoir d'un monde meilleur (André Rouillé, *La Photographie*, Gallimard, 2005). Même plongé dans les difficultés sociales, l'homme reste digne. Il n'est pas abandonné comme un fragment séparé du monde mais inscrit dans une famille, une classe sociale, un lieu, donc une identité.

## Un Paris mythique, celui du réalisme poétique



Janine Niépce  
*Le Chat devant la loge de la rue de Tournon, 1957*  
© Rapho

« Le décor est si spécifique de la photographie humaniste que celle-ci se passe parfois de la présence de l'être humain », souligne Laure Beaumont-Maillet (*Cette Photographie qu'on appelle humaniste, in La photographie humaniste, 1945-1968. Autour d'Izis, Boubat, Brassai, Doisneau, Ronis...*) à propos de cette photographie célèbre de Janine Niépce qui suggère le personnage de la concierge à travers la présence de ses seuls attributs et de son cadre de vie (panonceau, balai, chat, porte donnant sur la cour pavée du vieil immeuble parisien).

Rues sombres et mystérieuses, peuplées de silhouettes en contre-jour, effets de lumière sur les pavés humides, atmosphères pluvieuses, neigeuses ou brumeuses... il s'agit pour les photographes humanistes de révéler la poésie cachée au cœur du réel le plus banal, de rendre sensible ce « merveilleux de la vie quotidienne » qu'évoque René-Jacques, ou encore de retrouver le « fantastique social de la rue » cher à Pierre Mac Orlan. On est proche, ici, du « réalisme poétique », caractéristique, selon Georges Sadoul, du cinéma français des années trente (Carné, Renoir).

Souvent d'origine étrangère ou provinciale, les photographes humanistes ont posé un regard ébloui sur cette ville qui nourrissait leurs espoirs et leurs rêves de liberté. Ils ont utilisé un vocabulaire iconographique spécifique pour bâtir des « images qui surcodent la parisienneté éternelle » selon l'expression de Régis Debray (*L'Œil naïf, Seuil, 1994*). Les commandes photographiques qu'ils ont honorées pour les grandes revues américaines (*Life, Look, Vogue...*) ont contribué largement à l'élaboration de ce Paris pittoresque. Cette vision mythique a été l'objet d'un engouement mondial et durable. C'est ce qu'indiquent, pour certaines icônes comme *Le Baiser de l'Hôtel de Ville* de Doisneau, les prix atteints aujourd'hui par les tirages d'époque et l'importance de leur déclinaison sous la forme de produits dérivés (cartes postales,

tapis de souris d'ordinateur, rideau de douche, housses de couette...). Les photographes les plus célèbres de Boubat, de Willy Ronis, de Brassai et de leurs pairs ont connu le même sort et le cinéma populaire actuel, français et étranger, utilise souvent encore le registre plastique de ce Paris mythique (*Le Fabuleux Destin d'Amélie Poulain* de Jean-Pierre Jeunet, *Angel-A* de Luc Besson...).

Les photographes humanistes ont pourtant entretenu un rapport souvent ambigu à leur esthétique. Ils entendaient privilégier le fond sur la forme, se placer en posture d'enregistrement du réel en refusant tout artifice technique et autres manipulations en laboratoire. Or la plupart d'entre eux possédaient une solide culture artistique (André Garban, Henri Cartier-Bresson, Pierre Jahan, Werner Bischof, Jacques Darche furent peintres, dessinateurs ou graphistes pour n'en citer que quelques-uns). Leur cadrage, leur composition, leur travail sur la lumière sont toujours rigoureux et peu hasardeux comme le rapporte Sabine Weiss : « Rarement je recadre au tirage. Je ne trafique rien en laboratoire. Je développe, j'agrandis, je répartis différemment les masses d'ombre et de lumière, je fonce, j'éclaircis, je laisse l'image venir... je ne trafique rien » (cité par Raoul-Jean Moulin in *Sabine Weiss, 100 photos*, Galerie municipale de Vitry-sur-Seine, février 1985).

*Paris était vraiment Paris et les provinces correspondaient à l'idée que je m'en faisais.*

Sabine Weiss, *Intimes Convictions*, Contrejour, 1989



Édith Gérin  
*Avenue des Gobelins, 1948*  
© Ariane Gérin



Sabine Weiss  
*Paris Contrejour (Ca 1950)*  
© Rapho

## Une vision optimiste de l'homme

Le monde est sorti traumatisé d'une guerre marquée par une barbarie inouïe et s'interroge sur les valeurs humaines. Les communautés nationales ont été déchirées et, en France comme partout, on enregistre la volonté de bâtir un monde plus juste et meilleur. La photographie humaniste est imprégnée de cette vision unanimiste et universaliste de l'après-guerre. L'optimisme l'emporte même si le monde plonge rapidement dans les nouveaux conflits de la guerre froide et de la décolonisation : « Si les photographes actuels nous trouvent un peu sentimentaux, je crois que c'est parce qu'à l'époque les gens étaient plutôt optimistes. Ils sortaient d'une

grande épreuve et pensaient pouvoir rebâtir. C'était la belle période entre la fin de l'occupation allemande et le début de l'américanisation » (Sabine Weiss, *op. cit.*). Témoins de l'injustice, de la misère, des luttes syndicales, les photographes furent engagés dans les réalités de leur temps. Certains, comme Henri Cartier-Bresson, Willy Ronis ou André Papillon, avaient déjà participé aux grands combats progressistes des années trente et quarante (Front populaire, guerre d'Espagne, Seconde Guerre mondiale). Si leurs regards sont variés (ironique, malicieux, ému...), les photographes humanistes, « correspondants de paix » selon la belle

définition que Jacques Prévert a donnée d'Édouard Boubat, font tous preuve d'empathie pour leurs semblables. Ils refusent le voyeurisme ou le sensationnel et sont respectueux de leur sujet. Ils ont construit des archétypes humains qui témoignent de leur vision optimiste de l'homme.



Jean Marquis  
*Pont-de-la-Deûle*, 1953  
© Jean Marquis

### L'ouvrier : l'homme simple

Ce prolétaire héroïsé par Jean Marquis incarne l'homme simple : masse imposante, visage typé, vêtements élimés, l'ouvrier, pauvre mais digne, quitte l'usine après sa journée de travail, le devoir accompli. Jean Marquis descend la Deûle, en 1953, pour réaliser une grande enquête sociale qui lui a ouvert les portes de l'agence Magnum.



Georges Viollon  
*Clochard* (Ca 1948)  
© Rapho

### Le clochard : l'homme libre

Le personnage du clochard est omniprésent dans la photographie humaniste. Il incarne, par sa pose insouciant, dans la seule recherche des rayons du soleil, la liberté intérieure, le refus des normes, des attaches et des conventions. Dans cette image, les déterminations économiques et sociales sont évacuées au profit d'une vision de la nature humaine.



Hans Silvester  
*Paris : amoureux traversant le jardin  
 du Luxembourg, 1962*  
 © Rapho

**L'amoureux : l'homme bon**

La photographie humaniste, par la multiplicité de ses images d'amoureux dont les plus célèbres sont *Le Baiser de l'Hôtel de Ville* de Doisneau et *Les Amoureux de la Bastille* de Willy Ronis, a joué un rôle déterminant dans la construction d'un Paris imaginaire associant la ville à l'amour. La presse illustrée française et étrangère était très demandeuse d'images poétiques de registre humaniste, ce qui incitait les photographes à privilégier les représentations d'amoureux pris sur le vif ou parfois mis en scène.



René Maltête  
*Nantes. Les jeux autour d'une HLM (Ca 1950)*  
 © Rapho



Louis Stettner  
*France, Aubervilliers, 1948*  
 © ADAGP, 2006

**L'enfant : l'homme pur**

Les enfants des photographies de Doisneau ne sont pas les seuls à nous regarder avec un air malicieux. À la campagne, en banlieue, en ville, l'enfance est, pour les photographes humanistes, une source inépuisable de scènes drôles ou tendres, de regards facétieux, tristes ou graves mais toujours émouvants. « Le couple d'amoureux, le clochard endormi, la belle de nuit, le fort des Halles et le chenapan tireur de sonnettes – pour s'en tenir aux emplois sûrs – remplissent, au plan esthétique, la même fonction rassurante que, ailleurs, l'immortalité de l'âme, la récompense des bons, et les charlottes au chocolat : ils font plaisir » (Régis Debray, *op. cit.*).

**Conçue par le photographe américain Edward Steichen, l'exposition *The Family of Man* avait pour but de montrer, à travers le langage international de la photographie, les composantes fondamentales et universelles de l'homme. 503 photographies de 273 auteurs différents représentaient des thèmes allant de l'amour à la mort en passant par la naissance, l'enfance, le travail, la souffrance, la joie... Inaugurée au MoMa (Museum of Modern Art de New York) en 1955, son itinérance lui permit de connaître un succès mondial. Vue par des millions de visiteurs au cours des années cinquante et soixante, ce fut une consécration de la photographie humaniste. Bien que Steichen ait souhaité éviter toute propagande, plusieurs critiques dénoncèrent l'apologie du système américain véhiculée par cette exposition qui eut lieu en pleine guerre froide. Roland Barthes a critiqué dans *Mythologies* (1957) cette vision essentialiste de l'homme qui gomme toute spécificité historique, sociale, dans les représentations des individus dans le monde. Inégalités et injustices ne peuvent plus dès lors être précisées, analysées et combattues.**



Éric Schwab  
*Réfugiés du Pendjab, 1951*  
© Corinne Schwab

### L'Indien : l'homme semblable

La photographie d'Éric Schwab a été présentée sous forme de grands panneaux au siège de l'ONU et elle a fait partie de l'exposition *The Family of Man* en 1955.

Les visages radieux et superbes de ces femmes et de ces enfants indiens réactivent le mythe de l'instinct maternel et de son caractère « naturel », comme si toutes les mères sur tous les continents avaient les mêmes gestes d'amour pour leurs enfants. Ainsi rien n'est suggéré dans cette image de la condition dramatique des femmes et des filles en Inde (a fortiori dans le contexte terrible des migrations et déplacements de population dans le sous-continent indien), rien sur le lien entre misère matérielle et abandon d'enfants. Cette photographie, sélectionnée pour illustrer un thème sur les premiers pas des enfants dans le monde, est très éloignée des images terribles d'Éric Schwab sur la libération des camps de la mort en 1945.

Elle s'inscrit pleinement dans le projet de l'exposition *The Family of Man* qui visait, à travers une représentation optimiste et chrétienne de l'humanité, à montrer la « nature humaine » tout en affichant sa foi dans l'homme.

« Entre le public et nous il y a l'imprimerie qui est le moyen de diffusion de notre pensée ; nous sommes des artisans qui livrons aux revues illustrées leur matière première », écrivait Henri Cartier-Bresson en 1952 dans « L'instant décisif », *Images à la sauvette*. En effet, les caractéristiques de la photographie humaniste française sont aussi étroitement liées aux conditions de sa production entre 1945 et 1960. « La particularité des photographes français était leur polyvalence, leur capacité à tout faire : reportage, mode, illustration, photographie publicitaire, industrielle, voire scientifique, ce qui se traduisait par le statut professionnel, le plus souvent, de photographe indépendant » (Peter Hamilton, *La photographie humaniste : un style made in France ?* in *La Photographie humaniste... op. cit.*). Le courant humaniste s'inscrit dans cette grande mutation du journalisme occidental à partir des années vingt et, dès le milieu des années trente, la photographie triomphe dans la presse, hebdomadaire notamment. Si la guerre a provoqué pendant quelques années la réduction de la presse illustrée, dans la culture de masse qui se développe dès les années cinquante, l'image l'emporte progressivement sur le texte. Au « poids des mots », les lecteurs de journaux préfèrent « le choc des photos ». Tous les photographes humanistes répondent à des commandes, notamment celles de la presse. Si certains travaillent en indépendants, ils appartiennent souvent à des agences dont les plus connues sont Rapho qui renaît en 1946 ou Magnum, créée en 1947 à New York. Possédant des bureaux outre-Atlantique, ces dernières, comme le montre Françoise Denoyelle, « initient des commandes bien plus lucratives avec des éditions et des magazines étrangers ». *Life*, *Vogue* pour ne citer que ces titres célèbres ont privilégié les photographies anecdotiques, accrocheuses, qui évoquent un Paris et une France conformes aux stéréotypes que les journaux anglo-saxons souhaitaient promouvoir : « Le magazine diffuse ce qu'a voulu montrer le photographe, mais celui-ci risque aussi quelquefois de se laisser façonner par les goûts et les besoins du magazine », observe Henri Cartier-Bresson (*op. cit.*)

En France, les commandes photographiques de l'État dans le cadre de la reconstruction et de la modernisation du pays (Commissariat au tourisme, Documentation française...) ont favorisé une iconographie, certes moins insouciant, mais tout aussi consensuelle et optimiste.

Au lendemain de la guerre, la presse illustrée dominée par des publications progressistes et notamment communistes est caractérisée par des reportages photographiques beaucoup plus diversifiés. Ainsi Doisneau et Willy Ronis travaillent pour les journaux communistes *Regards* ou *Action* où « alterner un réalisme poétique au regard ébloui porteur du charme de la banalité et un réalisme documentaire beaucoup plus engagé pour dénoncer la misère endémique des quartiers populaires, les conditions de vie des populations les plus défavorisées et soutenir la lutte pour la paix alors que s'installe un climat de guerre froide » (Françoise Denoyelle, *De la commande à l'œuvre. Les photographes illustrateurs*

à l'ère de l'imprimé. In *La Photographie humaniste... op. cit.*).

*Paris-Match*, fondé par Jean Prouvost en 1949, et surtout *Réalités*, mensuel créé par Alfred Max en 1946, ont permis aux photographes humanistes (Cartier-Bresson, Brassai, Werner Bischof, Jean-Philippe Charbonnier, Édouard Boubat...) de publier de nombreux reportages sur le monde entier.

Ces photographes obtinrent une reconnaissance artistique tardive. Reporters illustreurs, ils ne la recherchaient de toute façon pas. Ils ont pourtant créé des structures de promotion de leurs activités professionnelles : le Salon national de la photographie (1946-1961) en est l'exemple le plus abouti. Fondé par le Groupe des XV, la Confédération nationale de la photographie et la Bibliothèque nationale, ce salon annuel, ouvert exclusivement aux photographes français, a développé « un style national, donnant naissance à un amalgame déterministe – et qui persiste encore – entre les concepts d'humanisme et de francité » (Dominique Versavel, « *Présence de l'homme* ». *La photographie humaniste au Salon national de la photographie (1946-1961)*, in *La Photographie humaniste... op. cit.*).

### Conclusion

La photographie humaniste est un courant mais non une école. S'il existe, entre ces photographes, des points communs, un style, une morale, une posture, leurs regards sont néanmoins variés.

L'internationalisation du marché de la photographie de presse associée aux commandes d'un État qui, après la déchirure de la guerre, souhaitait reconstruire une imagerie nationale consensuelle, a restreint l'éventail thématique de la photographie humaniste, en opérant un tri sélectif du corpus de ces reporters illustreurs et en orientant leurs choix de prises de vue vers des sujets « pittoresques ».

Aujourd'hui, les photographies les plus célèbres proposent la vision nostalgique d'une douceur de vivre qui, déjà à l'époque, semblait aller en sens inverse de la modernisation d'une France qui s'installait progressivement dans le culte de la performance.

Le courant de la photographie humaniste coïncide avec l'apogée de la photographie-document. Étroitement lié à une presse dont la fonction informative était forte, il était aussi animé par la perspective d'un monde meilleur. Mais, signe d'une époque soumise à une forme de désenchantement, nous sommes passés de la photographie-document à la photographie-expression selon l'expression d'André Rouillé (*op. cit.*). D'une image totalisante, qui montrait l'individu bien intégré à son territoire et au cœur de son espace, la photographie s'est mise, depuis plusieurs décennies déjà, à privilégier le fragment, le morcellement, comme si l'unité du monde et de l'homme était dorénavant rompue.



**Il y a cinquante ans, Robert Capa sautait sur une mine lors d'un reportage de guerre en Indochine, devenant par sa mort prématurée (il n'avait que 40 ans) l'emblème même du photojournalisme. Aucune institution française n'avait jamais organisé de rétrospective de son œuvre avant aujourd'hui. C'est pourtant à Paris que ce photographe d'origine hongroise avait trouvé refuge en 1933, dans un pays qu'il affectionnait particulièrement.**

Vietnamien croisant une colonne française sur la route de Nam Dinh à Thai Binh  
24 mai 1954  
BNF, Estampes et Photographie, Ep 25 Fol.  
Collection Capa / Magnum Photos

**L'exposition présentée par la Bibliothèque nationale est constituée de nombreux tirages d'époque (« vintages »). Elle propose également une sélection de la presse illustrée, principal vecteur des photographies de Capa. On peut y voir aussi bien les « icônes » qui ont fait sa célébrité que des images inconnues révélant les multiples facettes du talent de celui qui ne fut pas seulement l'un des plus grands reporters de guerre : sorties ici du contexte brûlant qui les a fait naître, les photos de Capa continuent aujourd'hui de nous interroger.**



#### Exposition

Du 6 octobre au 31 décembre 2004  
Bibliothèque nationale de France  
Site Richelieu, Galerie de la photographie  
58, rue de Richelieu, 75002 Paris.

Commissaires : Laure Beaumont-Maillet  
et Françoise Denoyelle

Du mardi au samedi de 10 h à 19 h,  
dimanche de 12 h à 19 h  
Fermeture lundi et jours fériés.  
Entrée 5 €, tarif réduit : 4 €.

#### Publication

Catalogue de l'exposition  
*Capa connu et inconnu*, sous la direction  
de Laure-Beaumont-Maillet, BNF,  
232 pages, 40 €.

#### Activités pédagogiques

(hors vacances scolaires)

*Visites guidées* : mardi, mercredi, jeudi  
et vendredi à 10 h et 11 h 30 ; 46 € par classe.

*Atelier* : « Capa et la presse », le vendredi  
de 14 h à 17 h ; 92 € par classe.

*Visite gratuite pour les enseignants* :  
mercredi à 14 h 30.

Réservation obligatoire au 01 53 79 49 49

#### Fiche pédagogique

Réalisation : Service de l'action pédagogique,  
sous la direction d'Anne Zali.

Conception graphique : Ursula Held.

Impression : Caractère.

Suivi éditorial : Anne Cauquetoux.

Sauf mentions contraires, les documents  
présentés dans ces fiches proviennent des  
collections de la BNF et ont été photographiés  
par le service de reproduction.

Remerciements à Laure Beaumont-Maillet  
pour son importante collaboration.

Document disponible à l'espace pédagogique  
ou sur demande au 01 53 79 41 00

© Bibliothèque nationale de France

## Capa, l'inconnu...

Né à Budapest en 1913 de parents juifs, propriétaires d'une maison de couture, Endre Friedmann que l'on surnomme « Bandi », est un garçon très brun de cheveux et de peau, aux grands yeux noirs pleins de vie. Impétueux et gai, Bandi se passionne très tôt pour la politique et la littérature. En 1931, soupçonné d'appartenir à un groupement de gauche, il est arrêté chez ses parents en pleine nuit par la police secrète. Vite relâché, il est néanmoins sommé de quitter la Hongrie. Il n'a pas tout à fait 18 ans. Le jeune homme, réfugié à Berlin, rêve de devenir journaliste. Il s'inscrit à la Deutsche Hochschule für Politik, mais ses parents, en proie à de graves difficultés pécuniaires, ne peuvent plus subvenir à ses besoins. Rapidement, la crise économique conduit Endre à financer ses études comme il le peut, en devenant garçon de courses ou encore opérateur chez Dephot, une des plus grandes agences photographiques de Berlin. Le patron de l'agence Dephot, Simon Guttman, lui confie quelques petits reportages photographiques locaux. Décélant le talent prometteur du jeune homme, il décide de l'envoyer faire son premier vrai reportage à Copenhague; Endre y photographie le discours de Trotski devant les étudiants danois.

En 1933, Hitler devient chancelier d'Allemagne. Devant la montée du nazisme, Endre quitte Berlin et part pour Paris, la grande capitale intellectuelle et artistique. Kertész, le célèbre photographe hongrois, prend sous son aile son jeune compatriote et l'initie aux secrets de l'art photographique. Endre admire ce regard bienveillant que Kertész pose sur la foule des petites gens, ce sens aigu de l'observation de la vie quotidienne qu'il sait capter. Endre saura s'en souvenir et il gardera la trace de cette esthétique quand il deviendra Capa, le grand reporter de guerre. Puis, il sympathise avec deux jeunes photographes. Le premier est un immigré polonais, un intellectuel raffiné du nom de David Seymour, plus connu sous le sobriquet

de « Chim »; le second est un jeune Français de bonne famille, Henri Cartier-Bresson, qui cherche à saisir, par le biais de la photographie, cet « instant décisif » qui sera sa signature artistique.

En septembre 1934, Endre fait la connaissance d'une jeune femme immigrée, juive d'origine allemande, Gerda Pohorylle. De trois ans son aînée, Gerda devient sa compagne et l'encourage dans son travail. violemment antifasciste, la jeune femme est persuadée que la photo doit jouer un rôle politique dans la lutte contre l'opresseur. N'est-elle pas le meilleur moyen de témoigner de la réalité des conflits ?

Le déclenchement de la guerre d'Espagne, en juillet 1936, va leur donner l'occasion d'émerger comme photoreporters. Ils partent tous deux à la demande de Lucien Vogel, fondateur du magazine *Vu*. Dans l'esprit des jeunes gens, la photographie n'est pas seulement un gagne-pain, mais aussi un outil de propagande au service de la cause républicaine. Malheureusement, à la fin de juillet 1937, alors qu'elle couvre les combats autour de Brunete, Gerda meurt écrasée par un tank. Elle est la première femme photoreporter morte dans l'exercice de son métier.



Portrait de Robert Capa, 1951,  
par Ruth Orkin dans un café à Paris  
BNF, Estampes et Photographie, Ep 25 Fol.  
Collection Capa / Magnum Photos

## Naissance du photojournalisme

### Robert Capa, un pseudonyme

**En 1936, Endre Friedmann troque son nom, qui trahit son origine d'Europe centrale, pour celui de Robert Capa. Pour mieux vendre ses images, il invente un nouveau personnage, celui d'un photographe américain talentueux. La ruse sera rapidement éventée, mais il conservera ce pseudonyme toute sa vie, et, fait à signaler, son frère Cornell et sa mère Julia l'adopteront également. On se perd en conjectures sur l'origine de ce nom. Selon certaines sources, Endre Friedmann se serait inspiré de celui du célèbre cinéaste Frank Capra, tandis que son prénom serait un hommage à l'acteur Robert Taylor. Selon d'autres, il aurait eu dans son enfance le surnom de « Requin » (*capa* en hongrois, qui se prononce toutefois « toapa », ce qui rend l'hypothèse moins plausible). À la même époque, Gerda adopte elle-même le pseudonyme de Taro. Son nom avait dès lors une vague ressemblance avec celui de Greta Garbo.**

De 1936 à 1954, Capa parcourt le monde entier. Toujours présent là où la guerre et l'oppression menacent les libertés, il photographie au plus près les grands conflits. Mais, plus encore que les faits militaires, ce sont les « dégâts collatéraux » qu'immortalise Capa, avec une grande compassion : populations civiles en détresse, femmes pleurant dans les ruines de leur maison, orphelins sur la route de l'exil ; c'est l'Espagne de 1936, où il partage la vie des résistants républicains, la Chine en 1938, où la violence et la souffrance du peuple en guerre contre le Japon sont révélées au grand public, le Mexique, lors des insurrections civiles pour le contrôle des urnes en 1940, la campagne d'Italie de 1943-1944 et le deuil de la population après l'exécution sommaire de vingt jeunes gens par les nazis ; ce sont encore les heurts du débarquement des Alliés du 6 juin 1944 en France, la débâcle de l'Allemagne en 1945, l'approvisionnement d'urgence de Jérusalem en 1948, lors du premier conflit israélo-arabe. Et, enfin, la guerre d'Indochine en 1954 : la guerre de trop.

Alors que Capa se trouve au Japon pour la campagne de lancement d'une revue de photographie, le magazine *Life* lui demande en effet de remplacer un de ses confrères sur la retraite de l'armée française après le désastre de Diên Biên Phu. Il gagne aussitôt l'Indochine. Quelques jours plus tard, le 25 mai 1954, il trouve la mort, un appareil photographique dans chaque main, en sautant sur une mine près de Thai Binh, dans le delta du fleuve Rouge.

Robert Capa, Omaha Beach, 6 juin 1944.  
Première vague du débarquement des troupes américaines  
BNF, Estampes et Photographie, Ep 25 Fol.  
Collection Capa / Magnum Photos



## L'humanité du regard

Apparu d'abord en France dans des revues engagées, *Regards* et *Vu* notamment, magazines proches du parti communiste, le talent de Capa éclate dans des magazines à grands tirages tels que le *Weekly Illustrated* en Grande-Bretagne ou *Life* aux États-Unis. Les photos de Capa possèdent une force et une spontanéité qui font qu'elles sont, à l'époque, reconnaissables entre toutes. « Si vos photos ne sont pas assez bonnes, c'est que vous n'êtes pas assez près », ne cessait de répéter Capa. Le succès de Robert Capa s'explique par son extraordinaire talent, son audace extrême qui le conduisit à braver

tous les dangers, au risque de sa vie, et sa grande compassion pour le genre humain. Mais sa réussite est également due à l'essor de la presse illustrée, demandeuse d'une grande profusion d'images. À une époque où les gens n'ont pas encore la télévision, cette presse apporte dans les foyers le spectacle de l'actualité.

Dans *Slightly Out of Focus*, ouvrage autobiographique romancé de ses années de guerre, Capa se révèle être plus qu'un grand photoreporter, il est aussi un écrivain de grand talent et un homme profondément

sensible, pratiquant avec beaucoup de finesse l'autodérision. Il a côtoyé de grands écrivains qui furent ses amis : Ernest Hemingway rencontré en Espagne, mais aussi John Steinbeck et Irwin Shaw avec lesquels il voyagea. Il accompagna le premier en URSS et le second en Israël. De sa collaboration avec Steinbeck naquit *A Russian Journal* (1948), avec Irwin Shaw il publia *Report on Israël* (1950).

### Le Leica

**Durant la Première Guerre mondiale, les appareils photographiques à plaque de verre, avec leur soufflet et leur pied, n'étaient pas de maniement commode. Dès 1925 fut commercialisé un appareil photo adapté au film à rouleaux de cinéma : le Leica, aux images 24 x 36 sur bande de 35 mm de large. En 1929 apparut à son tour le Rolleiflex. Le Leica surtout devait s'imposer par sa légèreté, sa maniabilité et sa discrétion. Grâce aux optiques très lumineuses choisies par la marque et à l'obturateur à rideau qui réduisait le temps d'exposition au millième de seconde, on pouvait saisir des personnages et des objets en mouvement sans recourir à un matériel encombrant. Son prix le réservait néanmoins à une élite de photoreporters.**



Une famille allemande au milieu des ruines fumantes Nuremberg, vers le 20 avril 1945  
BNF, Estampes et Photographie, Ep 25 Fol.  
Collection Capa / Magnum Photos



L'une des photographies les plus célèbres de Robert Capa, prise dès le début de la guerre d'Espagne, le 5 septembre 1936, montre un combattant républicain fauché par une balle. La photographie a été publiée dans le magazine *Vu* le 23 septembre suivant, flanquée d'un second cliché, montrant un autre soldat tombant au même endroit et manifestement à la même heure. De nombreux périodiques ont à leur tour publié la photographie du milicien, mais par la suite toujours seule.

Une polémique s'est élevée dans les années 70, visant à dénoncer une mise en scène. Tous ceux qui ont connu Capa réfutent cette thèse, affirmant qu'il n'était pas un tricheur. Il faut par ailleurs signaler que la mise en scène, dans la photographie militaire, a toujours été pratique courante, et que la vie de Capa ne laisse aucun doute sur son courage. La seule preuve irréfutable viendrait de l'examen des négatifs, mais ceux-ci ont disparu.

Toutefois, cette photographie revêt une double signification puisqu'elle est à la fois une allégorie de la défense de la République espagnole et une prémonition de sa chute. Elle est devenue emblématique, non seulement de la guerre d'Espagne, mais plus largement de la photographie d'actualité en général.

Mort d'un milicien près de Cordoue,  
5 septembre 1936  
BNF, Estampes et Photographie, Ep 25 Fol.  
Collection Capa / Magnum Photos

#### L'agence Magnum

C'est à Hankou, en 1938, qu'est venue à Capa l'idée d'agence coopérative de photographes, mais il faudra attendre près de dix ans pour qu'elle voie le jour. En 1947, les membres fondateurs se réunissent au Museum of Modern Art de New York. On retrouve autour de Capa ses amis parisiens, Henri Cartier-Bresson, David Seymour dit « Chim », ainsi que William et Rita Vandivert. George Rodger sera également accepté par la suite comme membre fondateur, même s'il n'assista pas à la réunion du MOMA. Magnum, « Magnum Photo Inc. », inscrite au registre de commerce de New York en mai 1947, donne aux photographes le droit d'être propriétaires de leurs propres clichés. Ils ne sont plus, comme cela se faisait jusqu'alors, les simples salariés des patrons de presse. Roméo Martinez, l'un des plus grands spécialistes de l'histoire de la photo, souligne que « la mise en

coopérative a été la meilleure formule pour préserver ces droits, et pour assurer la liberté d'action de chacun des photojournalistes ». L'esprit d'indépendance revendiqué par l'agence Magnum Photos permet une grande liberté dans le choix et le traitement des reportages. Les photographes y sont encouragés à suivre une démarche personnelle. Particulièrement attentifs aux phénomènes de société, les clichés des photographes de l'agence Magnum ont accompagné les grands événements de ces soixante dernières années. Magnum Photos est présente dans les rédactions de Paris, New York, Londres et Tokyo ainsi que dans une quinzaine d'agences à travers le monde. Au-delà des publications dans les journaux du monde entier, des livres et des expositions célèbrent régulièrement l'action des photographes de Magnum Photos.

### Ouvrages de Robert Capa

*Death in the making*, photographies de Robert Capa et Gerda Taro, légendes de Robert Capa traduites par Jay Allen, maquette d'André Kertész, New York, Covici-Friede, 1938

*The Battle of Waterloo Road*, photographies de Robert Capa, texte de Diana Forbes-Robertson, New York, Random House, 1941

*Invasion!* photographies de Robert Capa, texte de Charles C. Wertenbaker, New York, Appelton Century, 1944

*Slightly Out of Focus*, photographies et textes de Robert Capa, New York, Henry Holt, 1947

*A Russian Journal*, photographies de Robert Capa, texte de John Steinbeck, Viking, New York, 1948

*Report on Israel*, photographies de Robert Capa, texte d'Irwin Shaw, New York, Simon and Schuster, 1950

*Images of War*, photographies et textes de Robert Capa, New York, Grossman, 1964

### Ouvrages consacrés à Robert Capa

*Robert Capa*, présenté par Cornell Capa et Bhunpendra Karia, New York, Grossman, 1974

*Les Grandes Photographies de la guerre d'Espagne*, photographies de Robert Capa, David Seymour-Chim et Georges Soria, Paris, Janninck, 1980

*Robert Capa, A Biography*, de Richard Whelan, New York, Knopf 1985

*Enfants de la guerre, enfants de la paix*, photographies de Robert Capa, textes de Cornell Capa et Richard Whelan, Paris, Nathan, 1991

*Robert Capa*, photographies de Robert Capa, introduction de Jean Lacouture, Paris, Centre national de la photographie, 1993



Réfugiés espagnols conduits vers un camp, entre Argelès-sur-Mer et Le Barcarès, mars 1939  
BNF, Estampes et Photographie, Ep 25 Fol.  
Collection Capa / Magnum Photos

# Repères chronologiques



- 1913** Endre Ernő Friedmann naît le 22 octobre, à Budapest.
- 1931** Contraint à l'exil, il gagne Berlin où il s'inscrit à la Deutsche Hochschule für Politik, dans le but de devenir journaliste.
- 1931-1932** Il travaille comme garçon de course à l'agence Dephot (Deutsche Photodienst) et réalise en novembre à Copenhague son premier reportage, concernant un meeting de Trotski.
- 1933** Devant la montée du nazisme, il gagne Paris où il s'installe dans des conditions matérielles difficiles. Il rencontre à Montparnasse André Kertész, Henri Cartier-Bresson et Chim (David Seymour).
- 1934** Il rencontre Gerda Pohorylle, jeune immigrée allemande, qui devient sa compagne et sa collaboratrice. Il publie un reportage sur la Sarre dans *Vu*.
- 1934-1935** Il commence à travailler pour différentes agences dont Alliance-Photo, réalise des reportages sur les cérémonies religieuses de Lisieux et les élections municipales en banlieue parisienne.
- 1936** Il photographie les manifestations du Front populaire et prend le nom de Robert Capa, tandis que Gerda adopte le pseudonyme de Taro. Ils couvrent les débuts de la guerre d'Espagne, d'abord pour *Vu* puis pour *Regards*. Il prend, en septembre, la célèbre photographie *Mort d'un milicien* qui est aussitôt publiée dans *Vu*.
- 1937** Gerda Taro trouve la mort durant les combats de Brunete. Capa loue un studio 37, rue Froidevaux (Paris XIV<sup>e</sup>) et engage son ami Csiki Weisz pour tirer ses photographies créditées « Atelier Robert Capa ». Entre deux reportages sur les différents fronts d'Espagne, il devient directeur de la photographie à *Ce Soir*, un quotidien dont Aragon est le rédacteur en chef.
- 1938** Capa voyage en Chine avec le documentariste Joris Ivens, effectue des reportages sur la bataille de Taierzhuang et les bombardements d'Hankou lors du conflit sino-japonais. Il retourne en Espagne pour couvrir le départ des volontaires des Brigades internationales.
- 1939** Il photographie la fin de la guerre civile espagnole, effectue un reportage sur le Tour de France pour *Match* et émigre à New York où il rejoint sa mère et son frère Cornell.
- 1941-1945** Il photographie la Seconde Guerre mondiale en Europe comme correspondant de *Collier's*, puis de *Life Magazine*. Ses photographies sont également publiées dans le magazine anglais *Illustrated*.
- 1946** Il obtient la nationalité américaine.
- 1947** Il fonde l'agence Magnum avec ses amis Henri Cartier-Bresson, Chim, George Rodger et William Vandivert. Il écrit son livre *Slightly out of focus* et voyage en Russie avec John Steinbeck.
- 1948** Il voyage en Israël, à l'occasion de la fondation du nouvel État et couvre la guerre israélo-palestinienne. Durant l'été, il réalise un reportage sur Picasso, Françoise Gilot et leur fils.
- 1951-1952** Il devient président de Magnum.
- 1952** L'ambassade des Etats-Unis lui retire son passeport pendant plusieurs mois, en raison de ses reportages pour la presse de gauche pendant la guerre d'Espagne.
- 1954** Il meurt le 25 mai à Thai Binh (Indochine) en sautant sur une mine alors qu'il effectue un reportage pour *Life* sur l'évacuation des troupes françaises après la défaite de Diên Biên Phủ. La France lui décerne à titre posthume la Croix de guerre avec palmes.

# Parcours de l'exposition

L'exposition s'organise autour de huit parties.

## La biographie

La salle Coypel est consacrée à la biographie de Robert Capa, à la présentation d'une vingtaine de portraits issus en majeure partie de collections privées, documents très connus comme les célèbres photographies de Willy Ronis et de Ruth Orkin, mais aussi images intimistes qui seront pour la plupart des découvertes pour le public. Dans des vitrines sont exposés quelques souvenirs personnels de Robert Capa ainsi que des périodiques annonçant son décès en 1954.

## L'Europe avant-guerre, 1932-1939

Hongrois, immigré, Endre Friedmann se jeta dans la photographie de reportage avec un talent, un brio, un courage qui ont fait de lui le père de tous les photojournalistes. En 1931, alors qu'il avait tout juste dix-sept ans, Endre fut arrêté en raison de sa participation aux activités hostiles au gouvernement conservateur de l'amiral Miklós Horthy. Il partit donc dès juillet pour Berlin où il s'inscrivit à la Hochschule für Politik, afin d'y étudier non le photoreportage mais le journalisme, qui lui aurait permis de concilier son amour pour la politique et la littérature. Peu après, la récession économique mondiale contraignit ses parents à ne plus payer ses études. Il quitta donc l'école et obtint un poste d'assistant à la Dephot (Deutscher Photodienst), une agence de photojournalisme de premier plan, fondée en 1928 par un de ses compatriotes, Simon Guttmann. Il y apprit les rudiments du tirage et du développement, fut rapidement promu assistant puis apprenti-photographe, Simon Guttmann l'ayant distingué. En novembre 1932, la Dephot, dont aucun des membres n'était disponible, envoya Friedmann à Copenhague, pour photographier Trotski donnant une conférence sur la révolution russe. Ce reportage sur le révolutionnaire en exil fut publié avec succès dans le *Weltspiegel* du 11 décembre suivant, avec comme crédit « Friedmann-Degephot ». Si ces photographies laissent à désirer du point de vue technique, elles font déjà preuve d'une intensité et d'une proximité qui deviendront ensuite le « label » Capa. Avant qu'il ait pu tirer avantage de cette gloire naissante, il dut fuir l'Allemagne. La crise économique et financière qui frappait le pays depuis le début des années trente avait créé une situation favorable à la montée du national-socialisme et Hitler était devenu chancelier le 30 janvier 1933. Triplement inquiet comme immigré, comme juif et comme gauchiste, Endre s'enfuit à Vienne et de là, se rendit à Paris à l'automne 1933. Il fit la connaissance d'autres photographes dont certains devinrent ses amis : parmi eux André Kertész. Avec David Szymin (Seymour) dit « Chim », réfugié juif polonais, qui travaillait pour l'hebdomadaire communiste *Regards*, et Henri Cartier-Bresson, il constitua un trio d'amis qui répondait au surnom des « Trois mousquetaires ». Tous trois, profondément différents par l'origine sociale, religieuse et géographique, étaient néanmoins unis par une amitié sincère, qui devait aboutir à la fondation de l'agence Magnum, avec quelques autres compères, après la Seconde Guerre mondiale.

En septembre 1934, Endre, qui se faisait alors appeler André, fit la connaissance de Gerda Pohorylle, une réfugiée juive allemande d'origine polonaise, plus âgée que lui de trois ans, aux opinions politiques très marquées à gauche.

Profondément séduisante avec son minois aux yeux verts couronné de cheveux teints en roux (les Espagnols devaient la surnommer « la pequeña rubia »), elle fit la conquête d'André. Elle n'était pas seulement pour lui une compagne, mais aussi un agent avisé. Elle tapait à la machine les légendes de ses photographies, en retour il lui apprit la prise de vue. En octobre 1935, Gerda commença à travailler pour Maria Eisner, fondatrice d'Alliance-Photo. L'agence était assez florissante pour nécessiter l'emploi d'une assistante.

Au printemps de 1936, les ventes se faisant rares, André et Gerda utilisèrent un subterfuge en forgeant de toutes pièces la légende d'un photographe américain prestigieux du nom de Robert Capa. Gerda proposa les photographies d'André comme celles de Robert Capa. Les rédacteurs furent tentés d'en acquérir et de les publier.

Pour son pseudonyme de Capa, André Friedmann s'inspira, semble-t-il, du nom de Frank Capra, metteur en scène américain d'origine sicilienne dont le film *New York-Miami (It happened one night)* avait obtenu en 1934 plusieurs oscars. Selon d'autres sources, il aurait été surnommé « Cápa » (requin en hongrois) dès son enfance. Quant au prénom, il est d'une origine semblable, puisqu'il est emprunté à Robert Taylor. A la même époque, Gerda prit le pseudonyme de Taro. Le nom de Gerda Taro avait une vague consonance avec celui de Greta Garbo.

En 1934 ou 1935, Capa effectua un reportage à Lisieux, à l'occasion d'une des nombreuses cérémonies religieuses liées au culte de sainte Thérèse, dont un ensemble de « vintages » a pu être acquis au début de l'année 2004 par la Bibliothèque nationale de France. Ces photographies, d'une grande modernité, n'ont pas fait l'objet de publication dans la « bonne presse » ou dans la presse d'information générale de l'époque, qui préféra, plutôt que des sujets de proximité, des vues générales montrant l'ampleur des manifestations et l'affluence des pèlerins.

Au printemps de 1936, il photographia les manifestations du Front populaire, dont l'esprit de générosité sociale ne pouvait qu'attirer sa sympathie. Datent de cette époque les portraits de leaders politiques ou syndicalistes (Blum, Daladier, Jouhaux) ainsi que les images émouvantes commémorant le vingtième anniversaire de la bataille de Verdun.

## La guerre d'Espagne

C'est la guerre d'Espagne qui permit à Capa, et dans une moindre mesure, à Gerda Taro, d'émerger comme photoreporters. La guerre avait éclaté le 17 juillet 1936. Dès le 5 août, Capa et Taro, envoyés par Lucien Vogel, rédacteur en chef de *Vu*, arrivèrent à Barcelone et commencèrent à photographier les combats, Capa avec un Leica et Taro avec un Rolleiflex. Dans l'esprit des jeunes gens, ces appareils photographiques n'étaient pas seulement un gagne-pain, mais une arme, afin d'obtenir l'appui international à la cause républicaine. A la gare de Barcelone, ils photographièrent les soldats partant pour le front d'Aragon, se séparant de leurs femmes ou de leurs fiancées. Ils se dirigèrent ensuite vers Huesca et Saragosse, région où servaient dans les milices beaucoup de réfugiés allemands, ce qui facilitait les échanges.

Dès son premier voyage Capa prit, sur le front de Cordoue, la fameuse photographie du milicien espagnol frappé par une balle, et la photographie fit le tour du monde, suscitant des commentaires enthousiastes. Bien qu'elle soit hautement controversée, elle est à l'origine du mythe Capa. Publiée pour la première fois par la revue française *Vu* et un an plus tard par *Life*, c'est l'une des images les plus importantes de l'histoire de la photographie.

Ils arrivèrent à Madrid le 18 novembre ; Capa passait la majeure partie de son temps avec la XII<sup>e</sup> Brigade internationale, dont le commandant, un homme énergique et charismatique, était le général Lukács, un Hongrois, et le commissaire politique Gustav Regler, dont Capa avait fait la connaissance à Paris, dans une association d'écrivains allemands émigrés. Ils photographièrent ensuite les réfugiés à Almeria et Murcia.

Au début de mars 1937, Capa et Taro se mirent à travailler pour *Ce soir*, un périodique du Front populaire de création récente dont le rédacteur en chef était Louis Aragon. Ils photographièrent les combats du côté de Bilbao (région industrielle dont les ressources intéressaient Franco) et, le 7 mai, la bataille du mont Sollube. Fin mai, ils retournèrent à Madrid et s'installèrent à l'hôtel Florida, quartier général des journalistes et des intellectuels, où ils rencontrèrent Hemingway. Le 31 mai, Capa et Taro étaient au Paso de Navacerrada près de Ségovie pour couvrir l'offensive républicaine malheureuse qu'Hemingway a décrite dans *Pour qui sonne le glas*. Hemingway lui-même n'était pas présent sur le théâtre des opérations et s'est fondé non seulement sur les photographies de Capa, témoin oculaire, mais aussi sans doute sur des compte-rendus écrits. De retour à Madrid, ils photographièrent la bataille de Carabanchel et couvrirent les funérailles du général Lukács, tué à Huesca le 12 juin.

Quand Capa rentra à Paris pour affaires, Gerda, qui menait une carrière de photojournaliste indépendante, lassée sans doute de voir ses photographies signées du nom de son amant à côté du sien, voire à la place du sien, resta en Espagne, pour couvrir le congrès international des écrivains. Pendant qu'elle suivait les violents combats de Brunete, à l'ouest de Madrid, pour le journal *Ce soir*, elle trouva la mort dans la collision avec un char loyaliste de la voiture sur le marchepied de laquelle elle était montée, le 25 juin 1937. Transportée dans un état désespéré à l'hôpital de l'Escorial, elle mourut le lendemain au petit jour. Ce drame suscita en France une vive émotion. Elle était la première femme photographe morte au combat.

La mort de cette femme qu'il avait espéré épouser (il l'avait demandée en mariage au printemps 1937 mais elle avait refusé) laissa une blessure profonde dans le cœur de Capa, qui ne s'en remit jamais tout à fait. L'année suivante fut publié à New York l'ouvrage de Capa, *Death in the making*, sur une maquette d'André Kertesz, dédié à Gerda.

Réticent à retourner sur le théâtre de la guerre où sa compagne était morte, il photographia tout de même la bataille de Teruel qui s'annonçait comme trop importante pour qu'il fût passer au premier plan sa douleur personnelle. Il y arriva le 21 décembre 1937. Puis il partit pour la Chine.

L'automne suivant, Capa retourna en Espagne pour suivre le départ des Brigades internationales, photographia l'émouvante cérémonie de la *Despedida* puis en novembre les batailles de Mora de Ebro et du Rio Segre, sur le front aragonais, images peut-être les plus dramatiques de sa carrière. Ces batailles d'usure achevèrent de ruiner le potentiel militaire des républicains. Les puissantes images de Capa ont joué leur rôle et contribué à attirer la sympathie sur les troupes loyalistes. En décembre, la prestigieuse revue anglaise *Picture Post* de Stefan Lorant publia huit pages de photographies de guerre de Capa, alors âgé de 25 ans, le proclamant « plus grand photographe de guerre du monde » (livraison du 3 décembre), avec en couverture un portrait de Capa filmant pris deux ans plus tôt par Gerda Taro.

La fin de la guerre d'Espagne approchait. Plus de 400.000 personnes, civils ou militaires, se réfugièrent en France. Le gouvernement français leur ouvrit des camps à Perpignan, Argelès-sur-Mer et Le Barcarès. Stefan Lorant commanda un reportage sur ces camps à Capa qui photographia ensuite les orphelinats de Biarritz.

Les photographies de la guerre d'Espagne, qui constituent un sommet de l'œuvre de Capa, proviennent majoritairement de la Bibliothèque historique de la Ville de Paris.

## La Chine

L'épisode chinois se situe entre deux périodes de reportage sur la guerre civile espagnole. Capa décida d'aller passer quelques mois en Chine avec le documentariste néerlandais Joris Ivens, rencontré en Espagne, et l'opérateur John Fernhout pour photographier la résistance chinoise à l'invasion japonaise commencée l'année précédente. Le Japon étant allié à l'Allemagne, la guerre en Chine fut considérée par beaucoup comme le front oriental d'une lutte internationale contre le fascisme, dont l'Espagne constituait le front occidental. Capa produisit de remarquables documents sur la bataille de Taierzwang et les raids aériens japonais contre Hankow. Il réalisa également un étonnant reportage sur madame Tchang Kaï-chek, ainsi que plusieurs photographies comptant parmi ses plus belles créations sur un plan purement plastique. Les photographies de Chine proviennent majoritairement des fonds de la Bibliothèque nationale de France et de la collection de Bernard Matussière.

## Le Tour de France de 1939

Capa « couvrit » le Tour de France de 1939 pour le compte de *Match* et de *Paris-Soir*. Raymond Vanker, qui suivit lui aussi le Tour, se souvient de l'intrépidité de Robert Capa, l'un des premiers à prendre des photographies sur le tansad d'une moto. Dans le reportage du Tour, comme dans les conflits, Capa se montre toujours intéressé par ce qui se passe en marge de l'action. C'est ainsi qu'il photographie, autant que les coureurs, les spectateurs, et qu'il réalise un ensemble d'images étonnant sur la famille d'un des célèbres coureurs du temps, Pierre Cloarec, dit « le Colosse de Pleyben ». Ces photographies proviennent essentiellement de la Bibliothèque historique de la Ville de Paris.

## La Seconde Guerre mondiale

Vint la Seconde Guerre mondiale. Triplement suspect comme juif, émigré d'Europe centrale et connu pour ses activités de gauche, Capa s'enfuit de Paris en octobre 1939 pour rejoindre sa famille à New York. Après la déclaration de guerre, on lui interdit, en tant que ressortissant d'un pays ennemi, de s'éloigner à plus de dix miles du district de New York et il n'avait plus le droit de faire des photographies mais il réussit à obtenir une accréditation de l'armée américaine. Il couvrit les opérations d'Afrique du Nord, et la libération de l'Italie dont il a laissé des images particulièrement poignantes, notamment celles des obsèques d'écoliers napolitains.

Pour couvrir les opérations du Débarquement en Normandie, six photographes de *Life* furent accrédités. Par ordre alphabétique, Robert Capa, Bob Landry, Ralph Morse, George Rodger, David Scherman et Frank Scherschel. Capa, qui était d'un tempérament joueur (mais ne misait jamais sur le bon cheval) opta pour la compagnie E, lors de la première vague. Il fut le premier à débarquer avec la première vague du 116<sup>e</sup> à Omaha, dans un secteur dénommé Easy Red, et réussit à saisir l'événement sur le vif. Mais par une erreur de manipulation au laboratoire, sur quatre bobines, trois furent détruites. Sur la quatrième seules onze images furent utilisables. En raison de leur grain (peut-être accentué par l'accident survenu au développement) elles sont les plus bouleversantes images de guerre jamais prises. Le jour J est resté à jamais gravé dans la mémoire collective grâce à ces photographies.

Il couvrit ensuite la campagne de Belgique et la chute du Troisième Reich.

Les photographies de la Seconde Guerre mondiale proviennent des collections de la Bibliothèque nationale de France, et quelques images, peu connues, du soir du Débarquement proviennent de la collection Roger Théron.

## L'après-guerre : Russie et Israël

À la fin des années quarante, Capa prit part à divers projets avec ses amis intellectuels. Durant l'été 1947 il voyagea un mois entier en Russie avec John Steinbeck et de cette expérience naquit un reportage pour le *Ladies'Home Journal*, dont *Réalités* acquit les droits, ainsi qu'un livre, *A Russian Journal*, avec des textes du grand écrivain flanqués de photographies de Capa. L'année suivante il réalisa un reportage photographique en Hongrie et en Pologne avec le journaliste Theodore H. White, pour le compte de la revue *Holiday*. Enfin, il couvrit la création du nouvel État d'Israël, la première guerre israélo-palestinienne, et avec le romancier Irwin Shaw, il publia le livre *Report on Israël*. Les photographies de Russie et d'Israël proviennent des collections de la Bibliothèque nationale de France.

## Indochine

En avril 1954, Capa fut invité pour trois mois au Japon, comme hôte du Manaichi Shimbun, pour contribuer au lancement d'une nouvelle revue photographique. *Life* lui demanda de prendre pendant un mois, en Indochine, la place d'un collègue américain. Il accepta, malgré les objurgations de quelques amis. Capa, accablé de problèmes divers (il avait pris du poids, souffrait du dos, et surtout, comme toujours, avait besoin d'argent), voulait prouver qu'il était encore le meilleur photographe de guerre. Il était prisonnier de sa légende.

Pour qui connaît la fin de l'histoire, il est impossible de ne pas déceler, rétroactivement, quelque chose de prémonitoire dans les dernières images de Capa : ces femmes en pleurs dans un cimetière, ce panneau indiquant la direction de Thai Binh, où il allait tomber, ces soldats vus de dos s'éloignant dans les herbes.

Le 25 mai, il suivait, en compagnie de deux Américains, un convoi de soldats français occupés à évacuer, dans le delta du fleuve Rouge, après la capitulation de Diên Biên Phủ, deux fortins désormais indéfendables. C'est là qu'il trouva la mort en sautant sur une mine, un appareil photographique dans chaque main. Les Français lui décernèrent les honneurs militaires à Hanoï.

Les photographies d'Indochine proviennent des collections de la Bibliothèque nationale de France.

L'exposition présente, en trois cents photographies environ et en une cinquantaine de fascicules, ouvrages et publications de presse, un panorama assez large sans pour autant être exhaustif de l'œuvre de Robert Capa, tant par les « icônes » que chacun s'attend à trouver que par une grande quantité d'images peu connues, voire inconnues, qui montrent qu'au-delà d'un immense photographe de guerre, il fut un photoreporter dans le sens le plus large de ce terme, capable de saisir avec un égal talent l'émotion, le drame ou la joie, et de jeter sur le monde qui l'entourait un regard non dénué d'humour mais toujours bienveillant.

## Falling Soldier. Préambule au procès d'une icône

Vincent Lavoie, *Études photographiques*, n°35, printemps 2017

Résumé : Le *Falling Soldier* (1936) de Robert Capa est depuis les années 1970 le témoin principal d'un procès à épisodes du photojournalisme. Quelles que soient les convictions des uns et des autres, qu'ils soient persuadés que cette fameuse photographie est une mise en scène ou, au contraire, qu'ils soient convaincus d'y voir l'enregistrement impromptu d'une mort en direct, les termes et les qualificatifs employés par la défense et l'accusation puisent dans un ensemble commun de valeurs photojournalistiques : authenticité de l'image, intégrité du photographe et véracité de la scène. Mais tous ne s'entendent pas sur les « régimes de vérité » et les protocoles d'authentification à préconiser dans cette affaire. Portrait d'un débat d'experts en forme de plaidoirie.

Depuis l'émission dans les années 1970 des premiers doutes sur l'authenticité du *Falling Soldier* de Robert Capa (fig. 1), cette célèbre photographie montrant un soldat républicain frappé de plein fouet par une balle, détracteurs et apologistes du photographe ne cessent de se disputer la vérité sur les lieux du drame, l'identité du milicien tué, la trajectoire des tirs, la séquence des clichés réalisés en ce 5 septembre 1936.<sup>1</sup> Depuis près de cinquante ans, l'image controversée de Robert Capa est le témoin principal d'un procès à épisodes du photojournalisme. Quelles que soient les convictions des uns et des autres, qu'ils soient persuadés que le *Falling Soldier* est une mise en scène ou, au contraire, qu'ils soient convaincus d'y voir l'enregistrement impromptu d'une mort en direct, les termes et les qualificatifs employés par la défense et l'accusation puisent dans un ensemble commun de valeurs photojournalistiques : authenticité de l'image, intégrité du photographe et véracité de la scène. Instruire le procès de cette image et sa controverse ne consiste pas à ajouter de nouvelles pièces à ce dossier déjà très volumineux, mais à analyser l'évolution des « régimes de vérité », pour reprendre les mots de Michel Foucault<sup>2</sup>, successivement mobilisés par les protagonistes de l'« affaire Capa », ainsi qu'il convient de la nommer : témoignages des contemporains du photographe, documents écrits et visuels exhumés des archives et, plus récemment, expertises médico-légales de l'image assimilée à une scène de crime. Paroles, documents et analyses criminalistiques forment ainsi le socle argumentatif de plaidoiries antagonistes, mais toutes portées à la défense de l'authenticité des images de presse. Du plus lointain souvenir de la guerre d'Espagne jusqu'aux plus récentes analyses balistiques ou posturales du milicien photographié, c'est le procès de la vérité en image qu'il s'agit de retracer à partir du *Falling Soldier*, catalyseur des vertus cardinales du photojournalisme.



Fig. 1. Robert Capa, *Death of a Loyalist Soldier* [Cerro Muriano, front de Cordoba, Espagne], 5 septembre 1936, tirage argentique. Collection du Ryerson Image Centre, Ryerson University.

## Historiciser le soupçon

Quel que soit leur camp, les commentateurs<sup>3</sup> de Capa sont sur ce point unanimes : le coup d'envoi de la controverse entourant le *Falling Soldier* fut donné par le journaliste Phillip Knightley avec la parution en 1975 de son ouvrage *The First Casualty. From the Crimea to Vietnam : The War Correspondent as Hero, Propagandist, and Myth Maker*<sup>4</sup> (fig. 2). Ainsi que son intitulé l'indique, ce livre n'est pas un ouvrage d'histoire de la photographie, ni même un essai traitant d'information visuelle. Il s'agit plutôt d'un volumineux pamphlet décrivant les dérives du journalisme de guerre depuis ses origines historiques. Knightley y dépeint les reporters, éditeurs, institutions militaires et politiques comme les artisans d'une vaste fabrique de la désinformation : influences politiques, conditions d'accès aux théâtres des opérations, décisions éditoriales, qualification des journalistes<sup>5</sup> ou convictions personnelles, c'est l'ensemble des facteurs d'inflexion de la production journalistique que Knightley soumet à l'épreuve de sa vérification. Or, la photographie n'occupe qu'une place marginale dans son concert de récriminations, et Capa n'y figure qu'à titre anecdotique. Néanmoins, les quelques pages qu'il y consacre auront généré des réactions parfois enflammées de la part des défenseurs de l'intégrité morale du photographe, essentiellement de son biographe Richard Whelan (fig. 3) et accessoirement de son frère Cornell, directeur-fondateur de l'International Center of Photography (ICP) à New York. Depuis les années 1970, un nombre important de commentateurs se sont prononcés sur l'authenticité du *Falling Soldier*, et en particulier au cours de la dernière décennie, à la faveur de « découvertes » diverses – citons à titre d'exemple la plus importante d'entre elles, à savoir la « Valise mexicaine », nom donné à cet ensemble de 4 500 négatifs que l'on croyait à jamais perdus – ou encore d'enquêtes de terrain remettant en cause le site où la célèbre image fut prise.

Il y eut certes depuis les premières déclarations de Knightley voilà plus de cinquante ans plusieurs pièces versées au dossier de l'« affaire Capa », mais peu de plaideurs se sont autant illustrés que ce dernier et Whelan. À telle enseigne que cette controverse est principalement l'affaire de ces deux personnes, points de convergence d'un faisceau de commentateurs endossant ou non les versions des faits défendues par les parties en cause. Pour circonscrite qu'elle soit, la controverse touchant le *Falling Soldier* n'est pourtant pas anecdotique. En effet, celle-ci est riche d'enseignements sur les conceptions présidant à l'intronisation des icônes du photojournalisme et, plus fondamentalement, sur l'ensemble des préceptes constitutifs de la valeur testimoniale communément rattachée à l'image de presse : authenticité, intégrité et véracité, ces maîtres mots inscrits au fronton de la déontologie du photojournalisme<sup>6</sup>. La controverse met également en lumière l'importance que l'on accorde à la sincérité des dispositions et à l'honnêteté des actions du photographe. Car ces valeurs morales sont jugées primordiales à la définition éthique du sujet photographe. Les enfreindre, comme certains le soupçonnent au sujet de Capa, met à mal les fondements moraux de la profession. Que les termes du débat portent sur la valeur probatoire des images ou sur la probité du photographe, c'est fatalement de l'authenticité des représentations et des intentions qu'il est question. Qualité insigne du photojournalisme, l'authenticité imprègne l'ensemble des arguments avancés par les parties en cause et fait ici l'objet de convocations récurrentes, jusqu'à la nécessité de lui consacrer un pan de cette recherche.

On dit aujourd'hui de l'image numérique qu'elle inaugure une ère du soupçon<sup>7</sup>. Que cette opinion soit fondée ou non, l'expression de celle-ci rend l'examen de l'affaire Capa d'autant plus nécessaire. Non seulement la controverse permet-elle de rappeler que la suspicion envers les images de presse est historique, mais aussi qu'elle constitue le cas de figure parfait à tout travail d'historicisation de cette méfiance. Knightley écrit son histoire du mensonge journalistique en pleine guerre du Vietnam, un conflit qui lui sert de prisme à travers lequel observer la couverture médiatique de toutes les guerres, même les plus anciennes. Dès la guerre de Sécession, soutient-il, soit à une époque où la pratique du journalisme était encore balbutiante, la tromperie était de mise. Il en attribue les causes à l'inexpérience des correspondants, à la partisanerie affichée des rédactions, au déséquilibre des moyens et techniques de diffusion de l'information entre le Nord et le Sud, à l'absence de déontologie journalistique, ainsi qu'à la censure. L'exactitude journalistique importait peu. Seule comptait la détermination avec laquelle les correspondants affichaient leur allégeance pour l'un ou l'autre camp. Le principe d'une désinformation endémique à toutes les guerres traverse l'ensemble de l'ouvrage, avec une insistance particulière sur la guerre civile espagnole. Emblème d'un conflit très polarisé sur le plan idéologique, la guerre d'Espagne aurait rendu improbable l'idée même d'une couverture journalistique impartiale, la pratique du métier étant en l'occurrence subordonnée à un fort engagement politique, quel que soit le camp. Si bien que toute velléité de neutralité journalistique apparaissait, explique-t-il, sinon politiquement

irrecevable, à tout le moins éthiquement intenable. Telle était l'opinion de Herbert Matthews, partisan de la cause républicaine, journaliste au *New York Times* ayant couvert la bataille de Teruel en compagnie de Robert Capa : « Tous ceux d'entre nous qui vivaient la guerre espagnole éprouvaient de violents sentiments à son endroit... J'ai toujours senti la fausseté et l'hypocrisie de ceux qui prétendaient être libres de préjugés et la stupidité crasse des rédacteurs en chef et lecteurs qui exigeaient l'objectivité ou l'impartialité des correspondants rendant compte de la guerre<sup>8</sup>. » Hormis peut-être le Vietnam, aucune autre guerre n'aura suscité, croit Knightley, l'expression d'un tel engagement, source présumée des pires entorses à la vérité journalistique<sup>9</sup>. Plus que les autres guerres figurant au sommaire de son ouvrage, le conflit espagnol pose avec une acuité toute particulière la question des devoirs du reporter de guerre : rendre compte des événements et les interpréter sans recourir au filtre des sentiments personnels. Or, cette guerre civile apparaît à Knightley comme le théâtre d'un dévoiement inégalé de l'éthique journalistique. Jamais la neutralité journalistique n'aura été aussi violemment mise à mal, que ce soit, à l'instar de Matthews, en optant pour un parti pris déclaré, ou, plus radicalement encore, en troquant la plume pour le fusil, comme le fit George Orwell aux côtés des anarchistes espagnols.

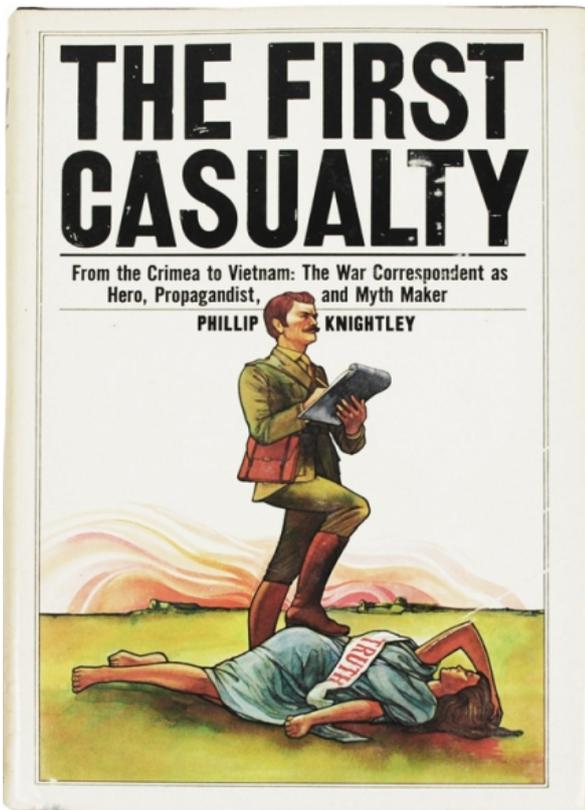


Fig. 2

Fig. 2. Phillip Knightley, *The First Casualty. From Crimea to Vietnam : The War Correspondent as Hero, Propagandist, and Myth Maker*, New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1975. Page de couverture.

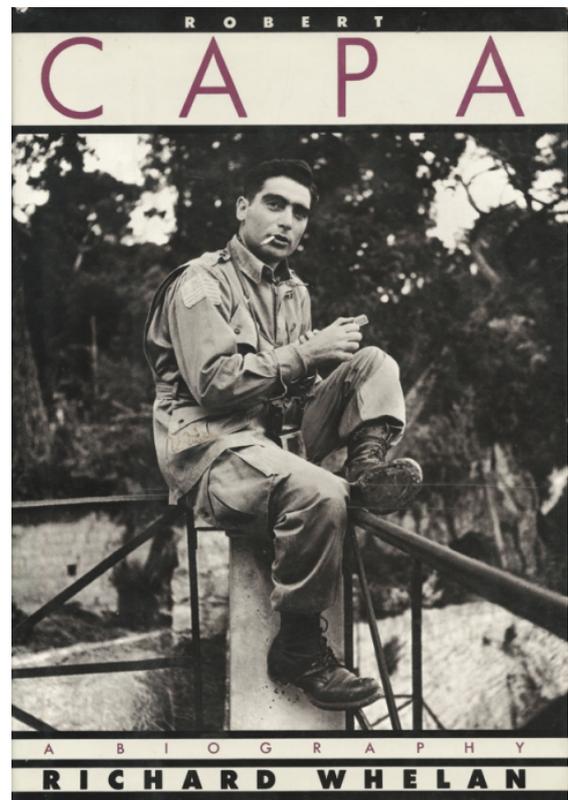


Fig. 3

Fig. 3. Richard Whelan, *Robert Capa : A Biography*, New York, Knopf, 1985. Page de couverture.

La guerre civile espagnole forme le terreau des plus sérieuses dérives journalistiques, telle est la toile de fond contre laquelle Knightley situe le travail de Capa. À n'en point douter, ce cadre d'analyse prédispose l'auteur à une lecture suspicieuse de l'image de Capa. Knightley observe avec d'autant plus de circonspection l'image du photographe que ce dernier entretenait des relations privilégiées avec certains reporters favorables à la république espagnole et qu'il affichait lui-même ses sympathies républicaines. Mais pour suspicieux qu'il soit, Knightley ne consacre jamais que trois pages à la photographie controversée de Capa, ce « symbole du sacrifice républicain », ainsi qu'il le nomme. C'est d'ailleurs la seule image qui retient son attention puisqu'il ne dit mot des autres photographies réalisées par Capa durant ce conflit ou même lors de guerres ultérieures. L'auteur de *The First Casualty* demeure étonnamment très silencieux sur la place occupée par la photographie de guerre dans son récit de la supercherie journalistique. S'il évoque les images de Roger Fenton dans son chapitre dédié à la guerre de Crimée, celles de Margaret Bourke-White lorsqu'il traite de la Seconde Guerre mondiale ou encore les clichés de Don McCullin ou Philip

Jones Griffiths pour ce qui est du Vietnam, il ne les aborde que très sommairement et surtout omet de les inscrire dans le cours des infractions à l'éthique qu'il condamne pourtant tout au long de son ouvrage. Candidement, le regard qu'il porte sur les images de presse reconduit la présomption d'objectivité communément reconnue à la photographie d'information. La photographie lui paraît par défaut détentrice de cette objectivité à laquelle le journalisme écrit aurait renoncé. Ce ne sont donc pas les images proprement dites, les circonstances particulières de leur réalisation, les rhétoriques visuelles employées, les usages auxquels celles-ci sont destinées qui le préoccupent, mais bien le dévoiement par la presse même de cette objectivité présumée de l'image.

### Entretenir le soupçon

Knightley ne s'intéresse donc pas ou peu à la photographie de guerre, sauf pour ce qui concerne le *Falling Soldier* qui fait l'objet d'une attention toute particulière. Certes, les trois pages qu'il y consacre représentent le fruit d'une enquête bien sommaire, mais à l'échelle du désintérêt relatif qu'il manifeste envers les images de presse, ce court développement apparaît substantiel. Or, ce n'est pas tant l'image proprement dite qui tout d'abord l'interpelle, que son environnement éditorial immédiat. Particulièrement attentif aux contrevérités véhiculées par les informations écrites, Knightley considère en premier lieu la légende accompagnant la photographie reproduite dans la livraison de juillet 1937 du magazine *Life*. Publiée sur près des deux tiers de la page 19 (fig. 4), la photographie de Capa chapeaute un article dressant le bilan des vies fauchées après une année de conflit. Ayant pour titre « Death in Spain : The Civil War Has Taken 500 000 Lives in One Year », l'article expose sommairement les facteurs économiques et sociaux aux origines de la guerre civile. L'image de Capa n'y est ni commentée ni même mentionnée. S'il est bien question, à la suite de cet article, des risques inhérents à la couverture médiatique de cette guerre fratricide, voire du peu d'images réussies produites à ce jour (« The war in Spain has produced few good pictures »), le propos ne cherche jamais à mettre en exergue l'image de Capa et à en signaler le caractère d'exception. Le commentaire vise plutôt à promouvoir le film documentaire de propagande *The Spanish Earth* réalisé par John Ivens en soutien à la république espagnole. Aussi, *Life* reproduit-il sur plus de quatre pages des photogrammes de ce film accompagnés de commentaires rédigés par Ernest Hemingway ; l'essentiel de l'iconographie de cet article est ainsi constitué d'extraits de ce film de propagande.

Les seules informations écrites se rapportant à l'image de Capa se trouvent dans la légende produite par la rédaction : « L'appareil photo de Robert Capa surprend un soldat espagnol à l'instant où il tombe, frappé d'une balle en pleine tête devant Cordoue<sup>10</sup>. » Or, ce sont justement ces mots qui éveillent la suspicion de Knightley car ceux-ci, constate-t-il, adhèrent peu à l'image qu'ils sont censés renseigner. Knightley peine à corréler les mots avec l'image. Les mots achoppent à expliciter le sens de l'image, tandis qu'en retour, cette dernière échoue à corroborer les termes de la légende. Le texte est visiblement mal ancré. La valeur journalistique d'une image de presse tient pour beaucoup à la qualité de l'ancrage liant le message linguistique au message iconique. Faute de ce lien, l'image flotte et prolifère de sens connotés, pour reprendre l'observation de Roland Barthes de la « Rhétorique de l'image<sup>11</sup> ». Knightley est si convaincu du pouvoir d'induction des légendes et de la malléabilité sémantique des images qu'il ne voit dans la photographie de Capa qu'un cliché placé sous la tutelle des mots. Il entend démontrer cette soumission de l'image au langage en substituant une autre légende à celle de *Life*, mettant cette fois à mal la fortune symbolique de cette représentation de la guerre civile espagnole : « un milicien glisse et tombe à l'occasion d'un exercice d'entraînement<sup>12</sup> ». Comment l'image de Capa rétorque-t-elle à ces mots portant atteinte à son illustre réputation ? Par un assourdissant silence, note Knightley. « Rien dans ce cliché ne le dément<sup>13</sup> », observe-t-il. Non seulement Knightley met-il au premier plan l'équivocité de l'image mais il prononce un verdict d'impuissance. Impuissance de l'image à édicter les mots, mais surpuissance des rédactions de presse à qualifier des intentions et à imputer des valeurs.



ROBERT CAPA'S CAMERA CATCHES A SPANISH SOLDIER THE INSTANT HE IS DROPPED BY A BULLET THROUGH THE HEAD IN FRONT OF CORDOBA

## DEATH IN SPAIN: THE CIVIL WAR HAS TAKEN 500,000 LIVES IN ONE YEAR

On July 17 the Spanish Civil War will be one year old. In that time it has brought death to 500,000 Spaniards, has shattered such ancient cities as Madrid, Toledo, Bilbao, Irún and Durango, has kept Europe in a state of jitter. When the war started, most U. S. citizens looked on the Loyalists as a half-crazy, irresponsible, murderous swarm that had turned on its honorable betters. A year of war has taught the U. S. more of Spain.

The ruling classes of Spain were probably the world's worst bosses—irresponsible, arrogant, vain, ignorant, shiftless and incompetent. Some 20,000 landlords owned 30% of the land. They did not give their field hands modern machinery or their land modern irrigation. They refused to rent unused land to landless peasants for fear of giving the peasants dangerous ideas of ownership. The land was only about 25% efficient and much of it was idle. And Spain's mineral resources, among the greatest in Europe, lay almost entirely unexploited. The aristocracy of Spain was still living on the interest on wealth brought home from the Americas by the gold fleets in the 16th Century.

To the 20,000 landlords, add 41,000 Army officers, more than twice the total of British Army officers. There was one officer for every six privates, one general for every 150 men. For every \$3 spent on soldiers' pay, food, barracks, ammunition, officers got \$10 in pay—27% of the national budget. The national law made officers semiserf. Just for pushing a policeman of the swank Civil Guard, six Americans got six months in jail in 1933.

Add to the 41,000 landlords and officers, 100,000 clergy, the most top-heavy Church hierarchy in the world, next to Tibet. These also were paid by the State. The Church, with its enormous wealth, naturally took a capitalist's position. It was up to its neck in politics. Peasants were told that to vote against the Conservatives was usually a mortal sin. The Church was in charge of Spanish education. Result: the Spanish people were 41% illiterate. The reason for the civil war was simply that the people of Spain had fired their bosses for flagrant incompetence and the bosses had refused to be fired.

For a new movie of the Spanish war from the Government side, turn page.

Fig. 4. Robert Capa, *The Falling Soldier* (1936), tel que reproduit dans *Life*, vol. 3, n° 2, 12 juillet 1937, p. 19. Collection du Ryerson Image Centre.

### Le "Falling Soldier" sous trois régimes de vérité

En mettant l'accent sur la fiabilité toute relative de la légende produite par *Life*, puis en substituant à celle-ci des mots remettant en cause l'authenticité de la photographie de Capa, Knightley procède à une double accusation. La première s'adresse à la presse dont le fonctionnement est, selon lui, de nature à induire le lectorat en erreur. L'imposition d'une légende mal ancrée à l'image lui apparaît comme le signe d'une forme de laxisme, pire la marque d'un abus interprétatif. Cette critique est de plus assortie d'un jugement touchant les valeurs et principes présidant à la sélection des images à reproduire. « Il faut bien admettre que les valeurs du monde journalistique sont faussées lorsque celui-ci accepte comme image de première importance une photographie qui dépend si nettement de sa légende pour son authentification <sup>14</sup> », déplore-t-il. Si cette remarque est à porter au compte de ses nombreuses critiques envers la presse écrite, celle-ci comporte une seconde accusation touchant cette fois de plein fouet la photographie de Capa. Il lui reproche plusieurs choses : sa dépendance excessive vis-à-vis des mots, le caractère labile de son contenu et son incapacité à elle-même authentifier ce qu'elle montre. L'accusation la plus sévère a trait à son mystérieux mutisme : « Il est curieux de constater que ce cliché ne nous dit rien en tant que représentation précise <sup>15</sup> », laisse-t-il tomber. Quand l'image a-t-elle été prise par Capa, et où exactement ? Il n'y a rien dans le paysage situé à l'arrière-plan qui ne permette de statuer sur la localisation géographique des protagonistes, avance-t-il. Qui est cet homme ? Impossible de le savoir, son visage est flou. Comment enfin expliquer le fait qu'aucune blessure ne soit visible sur le corps du milicien alors que la légende de *Life* mentionne un impact de balle à la tête ? Ces questions auxquelles l'image semble incapable de répondre conduisent Knightley à instituer une enquête. Sans substance ni autonomie, entièrement soumise à l'autorité des mots, manipulable à souhait par les rédactions, le *Falling Soldier* suscite la méfiance. Ce silence de l'image lui apparaît suspect. Aussi, veut-il briser celui-ci et faire parler l'image. Or, ce ne sera pas en sollicitant la contribution des historiens de la photographie, ou pire encore celle des journalistes et éditeurs, qu'il entend rendre loquace la photographie de Capa. Ce ne sera pas non plus en tentant de retracer quelque source écrite prétendument détentrice de la vérité de l'image. Ce sera plutôt en sondant la mémoire de ceux qui ont côtoyé le photographe, que ce soit lors du conflit espagnol, sur le théâtre des opérations ou en marge du front, ou ultérieurement dans la vie civile. Knightley veut en appeler à la parole attestée des témoins. Les dires des contemporains de Capa contre les mots des journalistes ou du photographe lui-même <sup>16</sup>, telle est l'opposition que dresse Knightley à l'aube de l'affaire Capa.

### Une vérité testimoniale

Dans la controverse autour de la photographie de Capa, les témoins seront tout d'abord appelés à valider la véracité de l'image. Dès son déclenchement, ceux-ci s'imposent en effet comme les principales figures d'autorité en matière de véracité photographique. Ce sont eux que Knightley convoque lorsqu'il cherche à mettre en doute l'authenticité de l'image de Capa. La mémoire des témoins est sollicitée dans l'espoir que celle-ci puisse apporter des éléments susceptibles de justifier ses doutes quant à l'authenticité de l'image. Il leur est demandé de se rappeler des circonstances de la prise de vue, de la présence ou non de Capa et de Gerda Taro dans les environs, des lieux où ils auraient dormi, d'un ensemble de situations de nature à valider ou à invalider la version officielle des thuriféraires de Capa : son biographe Richard Whelan, son frère Cornell Capa, ainsi que le journaliste et auteur Georges Soria, notamment. La manœuvre vise à ébranler les convictions en soulignant le caractère improbable ou imprécis de certains récits en leur opposant une parole assertive et réputée fiable.

La méfiance de Phillip Knightley envers les principaux acteurs institutionnels du journalisme de guerre – rédactions des grands magazines et quotidiens, services de presse des agences gouvernementales, etc. – est grande. Tout au long de son ouvrage, il opposera les représentants de l'establishment médiatique aux journalistes, du moins ceux en qui il reconnaît, non sans candeur, la sincérité du reporter intègre. Le journaliste naît bon, c'est le journalisme qui le corrompt, telle semble être la devise de Knightley qui ne cessera de rechercher dans la parole de ces reporters « impartiaux » les marques d'une information authentique. Persuadé que les rédactions et le secteur de la presse en général distordent les faits au profit d'idéologies ou d'intérêts particuliers, Knightley se tourne tout naturellement vers des sources de première main, souvent des témoins des événements en cause ou encore des journalistes excédés par le contrôle ou même la censure dont ils font l'objet. L'interview est la forme qu'il privilégie car elle lui permet, soutient-il, de recueillir des informations non encore filtrées ou altérées par le travail des éditeurs. Aux mots choisis par les

professionnels de l'édition, Knightley préfère la valeur assertive des témoignages, ces derniers étant les plus à même, estime-t-il, de valider les faits enregistrés par les images. Il importe pour l'auteur de *The First Casualty* que les images soient authentifiées par les témoins des événements, par ceux-là mêmes auxquels la présence effective sur le théâtre des opérations confère une incontestable autorité. Ce crédit attribué à la parole des témoins traduit non seulement une forte conviction en la véracité des récits rapportés par les protagonistes mêmes des événements, mais une méfiance en la valeur testimoniale des images, c'est-à-dire en la capacité des images seules à montrer et à raconter les événements. Cette suspicion n'est pas l'expression d'une simple précaution de méthode visant à rappeler que les significations rattachées aux images de presse sont tributaires d'un ensemble de considérations d'ordre éditorial et technique. Elle est en vérité la manifestation d'une conception stipulant que les images photographiques sont inaptes à constituer des témoignages probants des faits. Cette conception tire sa légitimité de la doctrine juridique même.

### Une riposte documentaire

La ligne de défense de Richard Whelan ne cherchera pas à contrer les déclarations de Knightley par la convocation de personnes susceptibles de livrer des contre-témoignages. Ce n'est pas du tout sur ce terrain que Whelan compte mener sa bataille. Pleinement conscient du caractère lacunaire de tout témoignage reposant sur des souvenirs remontant aux années 1930, le biographe de Capa ne souhaite aucunement déclarer à Knightley une guerre des mémoires. Dans l'esprit de Whelan, la vérité sur le *Falling Soldier* n'est pas tributaire du souvenir des uns et des autres, mais bien des images elles-mêmes. Dans sa croisade visant à démontrer la vérité du cliché et à réhabiliter l'honneur du photographe, Whelan voudra resituer l'image au centre des débats, cela en examinant d'autres images produites ce même jour de septembre 1936.

12La publication en 1985 de la biographie qu'il consacre à Capa marque le début d'une longue riposte aux allégations des principaux détracteurs du photographe. Proche de Cornell Capa, Whelan retrace dans cet ouvrage le parcours biographique et professionnel de celui qu'il qualifie d'emblée de « l'un des plus grands photographes de notre temps ». Avec une admiration non dissimulée pour son sujet, Whelan est convaincu de l'authenticité du *Falling Soldier* et entend bien rétorquer aux affirmations de Knightley proférées plus de dix ans auparavant. Ayant eu un accès privilégié aux archives de Robert Capa, pièces maîtresses de la collection du ICP, le biographe a pu consulter des documents, examiner des tirages et recourir à des transcriptions d'entretiens réalisés au début des années 1960. Si la biographie autorisée de Whelan, tout simplement intitulée *Robert Capa*, célèbre avant toute chose la vie et l'œuvre du photographe, elle n'en demeure pas moins l'expression d'une contre-offensive institutionnelle largement soutenue par l'ICP. Le chapitre « Espagne, la guerre civile » est à cet égard le plus représentatif de cette volonté déclarée de rétorquer aux détracteurs de Capa. Dans son ouvrage *The First Casualty*, Phillip Knightley avait émis des doutes quant à l'authenticité du *Falling Soldier* à la suite d'observations et de commentaires remettant en cause le caractère impromptu de la scène photographiée. Knightley y rapportait notamment les propos du journaliste sud-africain O'Dowd Gallagher (fig. 5 et 6), correspondant pour le *Daily Express* (Londres) au moment de la guerre civile, soutenant que Capa avait fait poser le milicien. Dans sa biographie, Whelan conteste ces allégations entachant la mémoire de Robert Capa. Or, plutôt que de discréditer les paroles de Gallagher en sollicitant l'appui de témoins favorables à sa cause, Whelan se tourne vers les images, détentrices à son avis de la vérité sur le *Falling Soldier*. Plus que les témoins des événements, ce sont les images prises en septembre 1936 par Capa lui-même lors de reportages dans les environs de Cerro Muriano, lieu présumé de la réalisation du *Falling Soldier*, tout comme celles réalisées au cours de la même période par d'autres photographes également présents sur les lieux qu'il lui importe d'interroger. La « méthode » préconisée par Whelan ne se limite donc pas à l'examen détaillé du *Falling Soldier*, mais s'étend à un ensemble d'images prises dans la périphérie géographique et temporelle de l'icône contestée. C'est par la prise en compte de ce champ photographique élargi que Whelan entend mettre en échec les objections de ceux dont les convictions ne reposent que sur la parole des témoins. Contre la parole des uns, Whelan oppose les images des autres, réinstallant ainsi la photographie dans sa fonction probatoire. À l'échelle de ce débat d'opinions et d'expertises autour de la photographie de Capa, cela représente un virage stratégique majeur où la force démonstrative et assertive des images prévaut sur la valeur d'attestation des témoignages oraux. Restituant à l'image son pouvoir de conviction, ce changement de paradigme argumentatif deviendra l'arme principale des défenseurs de Capa.



Fig. 5. Robert Capa, Journalistes, dont Herbert Matthews (extrême gauche) et O'Dowd Gallagher (extrême droite), Barcelone, janvier 1939. Robert Capa and Cornell Capa Archive, 2012. International Center of Photography Collection, New York

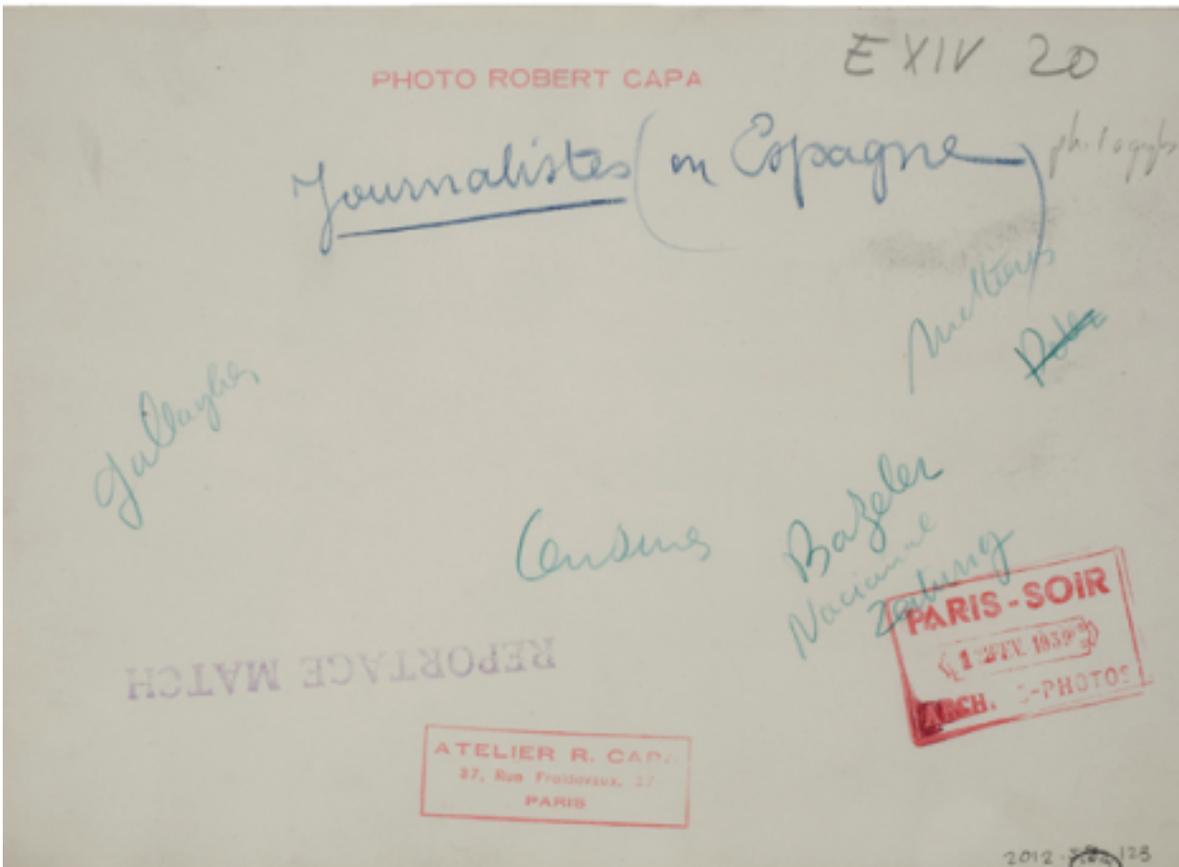


Fig. 6. Robert Capa, Journalistes, dont Herbert Matthews et O'Dowd Gallagher, Barcelone, janvier 1939. Verso. Robert Capa and Cornell Capa Archive, 2012. International Center of Photography Collection, New York.

Dépourvu d'appareil de notes, de système de référencement des citations, d'annexes et même de bibliographie, en dehors de quelques «repères», essentiellement des monographies sympathiques au photographe et des écrits de Capa, la biographie de Whelan constitue une bien modeste fronde. Pour autant, cet ouvrage paru simultanément en français et en anglais pose les premiers jalons d'une stratégie argumentative que celui-ci ne cessera de raffiner tout au long des vingt années que durera sa plaidoirie. En situant le *Falling Soldier* à l'intérieur d'un corpus photographique étendu, Whelan espère démontrer que ce cliché a bel et bien été réalisé dans le sud de l'Espagne et non dans le nord, c'est-à-dire en territoire nationaliste, comme l'a soutenu Gallagher dans l'entretien accordé en 1978 à Jorge Lewinski<sup>17</sup>. L'enjeu est d'importance car il touche à l'intégrité morale du photographe. Mais surtout, Whelan cherche à réhabiliter la force probatoire des images, en reconnaissant à celles-ci le pouvoir de livrer des indices sur les circonstances de la réalisation du *Falling Soldier*. C'est ainsi que Whelan s'emploiera à retisser les liens unissant les images, à reconstituer des séquences photographiques, à scruter le déroulement de séries, à recouper les sources visuelles, cela avec la détermination de l'enquêteur. La teneur scientifique et méthodologique de sa biographie est certes humble, mais elle ouvrira la voie à l'instauration de protocoles d'authentification des faits reposant sur la valeur testimoniale des images et non plus des paroles (fig. 7).

La démarche de Whelan est motivée par la conviction voulant que l'image de Capa, cette icône de la guerre civile, soit une authentique photographie de guerre, une image sans fard prise au péril de la vie du photographe. L'ambition de Whelan est principalement d'ordre moral, voire historiographique et institutionnel, puisqu'elle vise avant tout à préserver sinon à restaurer la réputation de Capa, qu'une petite poignée de détracteurs ternissent en remettant en doute la probité et l'intégrité du photographe. Pour autant, la défense du biographe va au-delà de la simple profession de foi en la sincérité de Capa ou de la déclaration d'allégeance envers un photographe au parcours indissociable de l'histoire institutionnelle du ICP, de la notoriété corporative de Magnum et, surtout, d'une conception idéalisée du photojournalisme<sup>18</sup> que le *Falling Soldier* aurait portée sur les fonts baptismaux. Sans qu'elle soit nommée ou conceptualisée comme telle, l'entreprise de Whelan présente également des accents herméneutiques puisqu'elle implique le recours à de nouvelles méthodes de validation de l'authenticité du *Falling Soldier*. Non seulement Whelan verse-t-il au dossier de l'affaire Capa de nouvelles images invitant à mener des investigations dans la périphérie figurative du célèbre cliché, mais il insère ce dernier à l'intérieur d'une trame photographique qu'il lui importe de retisser. Il lui apparaît primordial de fureter en amont et en aval de la célèbre image, de sonder les abords de l'événement enregistré, comme s'il fallait, pour affirmer la véracité de cet instant si singulier, aller voir ailleurs, jusque dans les clichés pris par d'autres photographes. Whelan ne conçoit pas le *Falling Soldier* comme une image qu'il conviendrait d'appréhender isolément. Bien au contraire, il l'envisage comme partie prenante d'un ensemble iconographique complexe et diffus, un corpus photographique composé d'images aux multiples paternités. Le *Falling Soldier* n'est pas une image orpheline, tel est l'un des arguments que Whelan invoque pour défendre son authenticité.

### Vérité criminalistique

La méthode d'enquête archivistique et iconographique préconisée par Whelan ne parvient cependant pas à mettre un terme au débat. Réagissant à un article paru en 1998 dans lequel Phillip Knightley réitère ses doutes quant à l'authenticité de la célèbre image<sup>19</sup>, Whelan décide de se tourner vers une forme d'expertise reconnue pour le caractère décisif de ses conclusions : la médecine légale. Les méthodes de la police technique et scientifique font alors leur entrée dans le débat, parfois de manière explicite en empruntant les termes et les instruments des experts en criminalistique, mais le plus souvent de façon discrète, en recourant à des croyances contemporaines en l'irréfutabilité de la preuve scientifique, voire en convoquant un imaginaire littéraire ou une mémoire nationale de la guerre d'Espagne. Si la photographie fut d'abord réinstallée par Whelan dans ses fonctions probatoires en vertu de ses dimensions documentaires, archivistiques ou génétiques, elle s'impose désormais sous les aspects d'une équation dont les termes ne sont décelables et interprétables que par des experts accoutumés aux protocoles d'investigation de la criminalistique.

En septembre 2000, Whelan mandate Robert L. Franks, inspecteur en chef à la section homicide de la police de Memphis, de produire un rapport sur les causes de la mort du milicien. L'enquêteur a pour sujet d'investigation non pas le corps inconnu du milicien ou les lieux incertains de la prise de vue, mais la photographie de Capa, « comme s'il s'agissait d'une preuve dans une affaire de

meurtre<sup>20</sup>». C'est ainsi que la photographie du milicien est soumise à l'attention de ce policier à qui il est demandé d'émettre des hypothèses sur les circonstances du décès de cet homme, à partir d'indices relevés dans cette représentation. Franks s'intéresse essentiellement à l'aspect postural du milicien. Conformément aux protocoles en vigueur dans le domaine de la criminalistique, l'enquêteur observe, autant que l'image le lui permet, l'état général du corps, sa position, tente de déceler des lésions et des signes cliniques susceptibles de renseigner la cause de la mort. L'enquêteur fait tout d'abord remarquer que la position du corps, légèrement basculée vers l'arrière, traduit un état de surprise. « L'homme, rapporte Franks, était en déséquilibre au moment de l'impact. Il n'était certainement pas stable lorsqu'il fut touché<sup>21</sup> ». Cette première observation accrédirait la thèse de l'événement impromptu. L'état de surprise du milicien, en l'occurrence signifié par le fléchissement des genoux, l'exposition du torse et l'abandon de l'arme, attesterait bien d'un impact réel. À cette surprise du milicien, il faut alors ajouter celle du photographe, dont témoignerait sa prise de vue non préméditée, si l'on souscrit à cet idéal performatif du photojournalisme de guerre prônant la parfaite concordance entre prise de vue et prise de vie<sup>22</sup>.



Fig. 7. Robert Capa, négatifs 35mm de la séquence du *The Falling Soldier*. International Center of Photography Collection, New York.



Fig. 8. Robert Capa, *Falling Soldier*, main droite, détail. ICP Collection, New York.



Fig. 9. Robert Capa, *Falling Soldier*, main gauche, détail. ICP Collection, New York.



Fig. 10. Doctor Fernando Verdú examinant *The Falling Soldier* de Robert Capa. Photogramme issu de *La Sombra del Iceberg*, 73', 2007, réalisé par Hugo Doménech Fabregat et Raúl M. Riebenbauer. DACSA Producciones, Valence.

La configuration du corps du milicien serait donc celle d'une personne touchée de plein fouet par un projectile. Or, d'autres indices conforteraient l'hypothèse d'un décès par balle, estime l'enquêteur. En premier lieu, la main droite du milicien (fig. 8), celle-là même qui tenait l'arme, dont l'ouverture traduirait une détente musculaire correspondant à la réaction physiologique normale d'une personne foudroyée. En second lieu, la chute de l'arme : « aucun soldat ne laisserait tomber son fusil sur le sol de crainte que cela n'entraîne une défaillance de l'arme<sup>23</sup> ». Involontaire, l'abandon de la carabine serait symptomatique d'un traumatisme physique réel. Enfin, plus significative encore de la violence du choc ressenti par le milicien serait la configuration de la main gauche (fig. 9). « Vous remarquerez que la main gauche du soldat, laquelle partiellement montrée sous sa jambe gauche, est à demi fermée. Si la chute avait été véritablement mise en scène, la main aurait été ouverte pour retenir son mouvement (simplement un geste d'auto-protection visant à éviter les blessures)<sup>24</sup>. » Le recroquevillement de cette main attesterait ainsi d'un choc réellement subi par le milicien.

Cette conclusion est toutefois contestée par Fernando Verdú, un médecin légiste de l'université de Valence ayant également expertisé la photographie de Capa. L'analyse du docteur Verdú est une scène clé du film *La Sombra del Iceberg* (fig. 10), un documentaire réalisé en 2007 par Hugo Doménech et Raúl M. Riebenbauer<sup>25</sup>. La séquence en question montre le médecin légiste procéder à une autopsie de l'image, littéralement : déroulée sur une table d'acier inoxydable installée dans un amphithéâtre, maintenue en place par le poids de divers instruments médicaux, la photographie de Capa se présente tel un corps inerte soumis au regard expert du spécialiste.

Assimilant la photographie de Capa à un cadavre, le professeur fait appel aux savoirs de la médecine légale afin de répondre à cette question capitale : « Quelqu'un meurt-il dans cette photographie ? » La réponse fournie par l'expert se développe en plusieurs temps. Il rappelle tout d'abord, comme s'il fallait une fois de plus corriger la légende rédigée par *Life* en 1937 selon laquelle le milicien est « frappé d'une balle en pleine tête », que la forme sombre au sommet de sa tête n'est pas un éclat de crâne ou de quelque autre fragment corporel décollé par un projectile, mais tout simplement le pompon de son képi. Il n'y a donc aucune blessure à la tête de visible dans cette image. Il observe en outre que le milicien, dont la position du corps indique qu'il se serait déplacé vers l'avant, suivant la déclivité du sol, se retrouve en effet curieusement projeté vers l'arrière. Selon Verdú, seul un coup de feu de forte puissance tiré à très faible distance du sujet aurait pu de telle façon contrarier son mouvement. Dans l'éventualité où il y aurait eu semblable impact, celui-ci aurait été porté sur le torse du milicien. Or, sa chemise est exempte de toute trace de sang. L'examen de l'image ne permet donc pas au médecin légiste d'affirmer qu'une zone vitale du corps a été atteinte. Verdú en vient ensuite à l'étude des mains, éléments névralgiques

de l'affaire. Celui-ci ne comprend guère que la main gauche ne présente pas le même relâchement musculaire que la droite. Si cette fermeture partielle de la main gauche permet à Robert Franks de conclure à une mort réelle, le médecin légiste espagnol reste dubitatif devant ces mouvements contradictoires des mains, un phénomène qui ne correspond pas à la réponse physiologique habituelle d'un corps fatalement touché. Sur la base de cette expertise de l'image, Fernando Verdù ne trouve aucune explication à la mort présumée du milicien<sup>26</sup>. En atomisant la photographie de Capa en autant d'éléments susceptibles d'instruire l'observateur sur les faits en cause – la tête, le corps, la main droite, puis la gauche, surtout la main gauche, objet de toutes les conjectures –, le détective et le médecin légiste assimilent le *Falling Soldier* à une scène de crime. Par-delà leur divergence de vues, tous les deux adhèrent à la prémisse voulant que la solution à l'énigme soit quelque part à l'intérieur du périmètre formé par les limites mêmes de l'image. L'émergence dans les années 2000 d'un troisième modèle argumentatif – ni testimonial ni documentaire –, mais bien criminalistique se caractérise par l'entrelacement de croyances, de convictions et de certitudes alimentées par des expertises scientifiques et des enquêtes de terrain situant l'image de Capa au centre d'un faisceau de regards soucieux d'en débusquer les mensonges ou inversement d'en certifier les vérités. Ce n'est plus le souvenir lointain d'un témoin ou la numérotation d'une épreuve d'époque que l'on scrute en quête d'une quelconque vérité, mais le cliché du milicien proprement dit, comme si le fin mot de cette controverse se trouvait finalement sous nos yeux, dans une simple reproduction de l'image de Capa. On assisterait ainsi, depuis les années 1970 alors qu'éclate la controverse, à un recentrage progressif de l'enquête, comme si le débat entourant cette image était porté par un mouvement centripète, partant des confins de la mémoire des témoins jusqu'aux plus infimes détails de la photographie. L'étude de cette focalisation sur l'image, motivée par le recours aux protocoles de la criminalistique, nourrit le développement de cette étude, moins dans un souci de révélation d'une vérité, que celui de déconstruire les mécanismes de l'authenticité qui qualifient le *Falling Soldier* en parangon des canons photojournalistiques.

Vincent Lavoie est professeur titulaire au département d'histoire de l'art de l'UQAM. Ses intérêts de recherche portent sur les formes contemporaines de l'attestation visuelle. Ceux-ci ont conduit à la réalisation de publications, parmi lesquelles *Photojournalismes. Revoir les canons de l'image de presse* (Paris, Éditions Hazan, 2010), et *Imaginaires du présent. Photographie, politique et poétique de l'actualité* (Montréal, Cahiers ReMix Figura, 2012, en ligne). Il prépare actuellement un ouvrage consacré à l'analyse des régimes d'authenticité chez Robert Capa à paraître en 2017 (Paris, Éditions Textuel), ainsi qu'une anthologie intitulée *La preuve par l'image* à paraître également en 2017 aux Presses de l'Université du Québec. Vincent Lavoie est membre régulier de Figura, centre de recherche sur le texte et l'imaginaire (UQAM) et directeur de la revue à comité *Captures. Figures, théories et pratiques de l'imaginaire*.

## NOTES

1 Cet article est l'introduction adaptée de l'ouvrage *L'Affaire Capa. Le procès d'une icône* à paraître en mai 2017 aux Éditions Textuel. L'auteur remercie Manon Lenoir, éditrice, ainsi que Clément Chéroux, directeur de la collection « L'écriture photographique », d'en avoir autorisé la reproduction.

2 « Chaque société, explique Foucault, a son régime de vérité, sa "politique générale" de la vérité : c'est-à-dire les types de discours qu'elle accueille et fait fonctionner comme vrais ; les mécanismes et les instances qui permettent de distinguer les énoncés vrais ou faux, la manière dont on sanctionne les uns et les autres; les techniques et les procédures qui sont valorisées pour l'obtention de la vérité ; le statut de ceux qui ont la charge de dire ce qui fonctionne comme vrai. » Michel Foucault, « Vérité et pouvoir. Entretien avec M. Fontana », *L'Arc*, n° 70, 1977, p. 25; pour une analyse des conceptions de Foucault concernant l'histoire de la vérité, cf. Gérard Leclerc, « Histoire de la vérité et généalogie de l'autorité », *Cahiers internationaux de sociologie*, n° 111, 2001/2, p. 205-231.

3 Parmi les nombreux auteurs situant l'ouvrage de Knightley à l'origine de l'affaire Capa, citons notamment Jorge Lewinski, *The Camera at War. War Photography From 1848 to the Present Day*, Londres, Octopus Books Limited, [1978] 1986, p. 89 [« These disclosures of Gallagher's no doubt prompted Phillip Knightley in his book *The First Casualty* to investigate the whole affair most carefully and to check it with many possible witnesses and Capa's friends »]; Caroline Brothers, *War and Photography. A Cultural History*, New York, Routledge, [1997] 2011, p. 179 [« Phillip Knightley, former journalist and author of the *First Casualty*, first contested the authenticity of the photograph in 1974 (sic) »]; Alex Kershaw, *Blood and Champagne. The Life and Times of Robert Capa*, Boston, Da Capo Press, [2002] 2004, p. 42. [« It was not until 1974 (sic) that the veracity of "The Falling Soldier" was first publicly questioned, in Phillip Knightley's *The First Casualty* »].

4 Phillip Knightley, *The First Casualty. From Crimea to Vietnam : The War Correspondent as Hero, Propagandist, and Myth Maker*, New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1975, paru en français sous le titre *Le Correspondant de guerre, de la Crimée au Vietnam. Héros ou propagandiste ?*, traduit de l'anglais par Jacques Hall et Jacqueline Lagrange, Paris, Flammarion, 1976.

5 L'inexpérience de certains journalistes attirés par la perspective de couvrir le conflit et ainsi d'acquérir une réputation, ceux que Henry Kamm du *New York Times* appelle les proto-journalistes, ces amateurs ignorants ou indifférents aux règles

déontologiques instituées par les organisations professionnelles, participerait également de ce dévoiement global du journalisme. Cf. Phillip Knightley, « The First Casualty », in Elliot King, Jane Chapman (dir.), *Key Readings in Journalism*, New York, Routledge, 2012, p. 149.

6 Encore balbutiante à l'époque où Capa photographie la guerre d'Espagne, les balises morales du photojournalisme se préciseront après la Seconde Guerre mondiale avec l'instauration des premiers codes de déontologie. Pour une étude de l'évolution des cadres normatifs de la profession, cf. Vincent Lavoie, « La rectitude photojournalistique. Codes de déontologie, éthique et définition morale de l'image de presse », *Études photographiques*, no 26, novembre 2010, p. 3-24.

7 Pour une remise en cause de cette doxa, cf. André Gunther, « L'empreinte digitale, théorie et pratique de la photographie à l'ère numérique », in *L'Image fluide. La transition de la photographie numérique*, Paris, Éditions Textuel, 2016, p. 17-30.

8 Herbert Matthews, *The Education of a Correspondent*, New York, Harcourt Brace, 1946, p. 67-68 ; cité par P. Knightley, *Le Correspondant de guerre, de la Crimée au Vietnam. Héros ou propagandiste ?*, op. cit., p. 164. L'adhésion des correspondants étrangers à la cause républicaine est connue. De nombreux journalistes et des intellectuels se sont engagés au côté des miliciens loyaux à la république espagnole. Ce sont toutefois d'abord des intellectuels et des écrivains – Ernest Hemingway, André Malraux, Arthur Koestler, pour ne nommer que ceux-ci, rappelle Knightley –, qui alertent l'opinion publique internationale sur le drame espagnol, avant que les rédactions des magazines ne croient opportun de dépêcher leurs correspondants, très majoritairement sympathiques à la cause républicaine. Cf. également, Martin Hurcombe, *France and the Spanish Civil War: Cultural Representations of the War Next Door, 1936-1945*, Farnham, Ashgate, 2011 ; Paul Preston, *We Saw Spain Die: Foreign Correspondents in the Spanish Civil War*, Londres, Constable, 2008.

9 Le chapitre consacré à la guerre civile espagnole s'ouvre d'ailleurs sur ces mots : « Aucune guerre des temps modernes, à l'exception peut-être de la guerre du Vietnam, ne souleva une émotion aussi intense, un engagement aussi total, une prise de position aussi violente que la guerre civile espagnole », Phillip Knightley, *Le correspondant de guerre*, op. cit., p. 161.

10 Traduction française tirée de l'ouvrage de P. Knightley, *Le Correspondant de guerre*, op. cit., p. 178-179.

11 La définition barthienne de la polysémie des images traduit bien le malaise que ressent Knightley lorsqu'il s'évertue sans succès à corréler la photographie de Capa avec la légende proposée par *Life*. « [...] toute image est polysémique, elle implique, sous-jacente à ses signifiants, une "chaîne flottante" de signifiés, dont le lecteur peut choisir certains et ignorer les autres. La polysémie produit une interrogation sur le sens; or cette interrogation apparaît toujours comme une dysfonction [...] », Roland Barthes, « Rhétorique de l'image », *Communications*, n° 1, vol. 4, novembre 1964, p. 44.

12 P. Knightley, *Le Correspondant de guerre*, op. cit., p. 179.

13 *Ibid.*

14 *Ibid.*

15 *Ibid.*, p. 178.

16 « Nous avons cru bon de consulter les propres écrits de Capa pour trouver une réponse mais, bien qu'il donne des détails sur d'autres photographies, il ne semble rien avoir rapporté sur "l'instant de la mort" », *ibid.*, p. 179.

17 Cf. J. Lewinski, *The Camera at War. War Photography From 1848 to the Present Day*, op. cit., p. 88.

18 Dans le texte d'introduction au catalogue de l'exposition organisée par l'ICP à la suite de la découverte de la « Valise mexicaine », cet ensemble de négatifs réalisés pour l'essentiel lors de la guerre civile espagnole, Brian Wallis, alors conservateur en chef de l'établissement, réaffirme la valeur tutélaire du *Falling Soldier* en le qualifiant d'« exemple iconique de cette nouvelle direction audacieuse du photojournalisme ». Cf. Brian Wallis, « La valise mexicaine, perdue et retrouvée », *La Valise mexicaine*, Arles, Acte Sud, 2001, t. 1, p. 13.

19 « La fameuse photographie est très certainement un faux – Capa l'a mise en scène » (notre traduction), P. Knightley, « A Matter of Life and Death. Night and Day », *The Mail on Sunday* (Londres), 5 juillet 1998.

20 « [...] as if it were evidence in a murder case », Richard Whelan, « Robert Capa's Falling Soldier: A Detective Story », *Aperture*, n°166, printemps 2002, p. 54.

21 « The man had been standing flatfooted when he was shot. He clearly was not in stride when he was shot », *ibid.*

22 « Tout photographe rêve de capturer cet instant, ce moment magique du passage de la vie à la mort », rappelle David Hume Kennerly, lauréat en 1972 du prix Pulitzer pour une série d'images réalisées au Vietnam. Cf. David Hume Kennerly, « Foreword », in *Battle Eye: A History of American Combat Photography*, New York, Metrobooks, 1996, p. 7.

23 « [...] no soldier would let his rifle fall into the dirt for fear of malfunction of the weapon at a later time », R. Whelan, « Robert Capa's Falling Soldier: A Detective Story », op. cit., p. 54.

24 « You will notice that the soldier's left hand, which is partially showing under his left leg, is in a semi-closed position. If the fall was, in fact, staged, the hand would be open to catch his fall (simply a selfpreservation reflex to keep from getting hurt) », *ibid.*

25 *La Sombra del Iceberg. Una autopsia de la mítica fotografía de Robert Capa*, 2007, 73 minutes. Réalisation : Hugo Doménech et Raúl M. Riebenbauer. Production : DACSA Producciones.

26 « I can't find a reasonable explanation for the cause of death », *ibid.*, 25 min 4 s.

Source au 2018 08 21 : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3677>

## **D-Day, le débarquement des Américains en Normandie, 6 juin 1944**

Robert Capa, *Slightly out of focus / Juste un peu flou* [1947], Paris, Delpire, 2003, p.166-179

" Ma belle France était repoussante et horrible, et la mitrailleuse allemande qui faisait crépiter ses balles tout autour de notre vedette bousillait mon retour. Les hommes de mon bateau pataugeaient dans l'eau jusqu'à la taille, leurs fusils prêts à tirer, les poteaux jaillissaient de la mer et la plage fumait en arrière-plan - tout cela était parfait pour le photographe. Je m'arrêtai quelques secondes sur la passerelle pour prendre ma première vraie photo du débarquement mais le maître d'équipage qui, on le comprend, était pressé de sortir de cet enfer, prit cette " pause photographique " pour une hésitation légitime et m'envoya un coup de pied bien placé pour me décider. L'eau était froide et la plage encore à plus de cent mètres. Les balles trouaient la mer tout autour de moi et je me dirigeai vers le pieu d'acier le plus proche, l'un de ces pieux plantés par les Allemands pour faire obstacle au débarquement. Un soldat est arrivé à ma hauteur et pendant quelques minutes nous avons partagé cet abri. Il sortit son fusil de son étui et commença, sans vraiment viser, à tirer sur la plage cachée derrière la fumée. Le bruit des balles lui donna le courage d'avancer et il abandonna l'obstacle refuge. Le pieu était un peu plus large maintenant et je me sentais suffisamment en sécurité pour photographier les autres types qui se cachaient comme moi.

Le jour était à peine levé et le temps trop couvert pour faire de bonnes photos mais l'eau grise et le ciel plombé faisaient ressortir les petits hommes embusqués derrière les défenses surréalistes inventées par les experts antidébarquement.

J'ai rangé mon appareil et l'eau glacée traversait mes pantalons. A contrecœur, j'essayai de m'éloigner de mon pieu d'acier mais les balles m'y ramenaient sans cesse. Soixante mètres devant moi, un de nos tanks amphibies à moitié brûlé sortait de l'eau et m'offrait un second abri. J'ai fait le point. Les chances de survie de mon ravissant imperméable – très lourd sur mon bras – étaient minces et je le lâchai en me dirigeant vers le tank. Je l'ai atteint entre des corps flottants, je me suis arrêté pour quelques nouvelles photos et rassemblai tout mon courage pour un dernier bond jusqu'à la plage. Les Allemands jouaient maintenant de tous leurs instruments et je ne voyais aucun trou entre les obus et les balles qui barraient les trente derniers mètres avant la plage. Immobile derrière mon tank, je répétais une petite phrase qui me revenait de la guerre d'Espagne, " Es una cosa muy seria. Es una cosa muy seria " : la situation est grave.

La marée montait et l'eau atteignait maintenant ma lettre d'adieux dans la poche de ma chemise. Protégé par les deux hommes qui me précédaient, j'arrivai sur la plage. Je me jetai par terre et mes lèvres touchèrent la terre de France. Je n'avais pas envie de l'embrasser.

Les Boches avaient encore des tonnes de munitions et j'aurais tout donné pour être sous terre maintenant, et plus tard seulement, au-dessus. Mais les choses se présentaient plutôt dans l'ordre inverse. Je tournai la tête de côté et me trouvai nez à nez avec un de mes copains de poker. Il me demanda si je savais ce qu'il apercevait. Non, je ne voyais pas ce qu'il pouvait regarder au-delà de ma tête. "Je vais te le dire, moi, ce que je vois, murmura-t-il. Je vois maman sur la véranda qui agite le papier de mon assurance décès."

St-Laurent-sur-Mer avait dû être une station balnéaire moche et bon marché pour les instituteurs français. Aujourd'hui, le 6 juin 1944, c'était la plage la plus laide du monde entier. Epuisés par l'eau et la peur, nous étions étendus sur une petite bande de sable mouillé entre la mer et les fils de fer barbelés. A condition de rester couchés, la pente de la plage nous protégeait un peu de la mitrailleuse et des balles mais la marée nous obligeait à nous rapprocher des barbelés où les fusils s'en donnaient à cœur joie. Je rampai jusqu'à mon ami Larry, l'aumônier irlandais de notre régiment, qui jurait comme personne. Il grogna dans ma direction : " Eh toi! demi-françouillard de malheur, si t'aimes pas ce pays, pourquoi t'es revenu, nom de nom ? " Réconforté par la religion, j'ai sorti mon deuxième Contax et j'ai fait des photos sans lever le nez.

Vue du ciel, "Easy Red" devait ressembler à une boîte de sardines ouverte. Photographiant à partir de la boîte de sardines, mon premier plan était rempli de bottes mouillées et de figures vertes. Au-dessus des bottes et des têtes, ma photo était pleine de fumée d'obus ; les tanks carbonisés et les vedettes en train de couler formaient mon arrière-plan. Larry avait une cigarette éteinte. J'attrapai dans ma poche-revolver ma flasque en argent et la lui tendis. Il pencha la tête et siffla une lampée avec le coin de sa bouche. Avant de me rendre la bouteille, il la donna à mon autre copain, le médecin juif, qui imita la technique Larry avec succès. Le coin de ma bouche ne fut pas oublié.

L'obus suivant tomba entre les barbelés et la mer, et chacune de ses balles frappa un corps. Le prêtre irlandais et le médecin juif furent les premiers à se mettre debout sur la plage "Easy Red". Je pris la photo. L'obus suivant éclata encore plus près. Je n'osai plus décoller mon œil de l'objectif de

mon Contax et je pris frénétiquement photo sur photo. Une demi-minute plus tard mon appareil se bloqua, le rouleau était fini. J'en cherchai un nouveau dans mon sac; mes mains mouillées et tremblantes bousillèrent le nouveau film avant que je puisse le mettre dans l'appareil.

Je m'arrêtai 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 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. J'ai essayé de faire demi-tour mais je ne pouvais pas me tourner vers la plage et je me suis dit, " je vais juste me sécher les mains sur le bateau".

Je suis arrivé au bateau quand les derniers médecins sautaient dans l'eau. J'ai grimpé à bord. Sur le pont j'ai senti un choc et tout à coup, j'étais recouvert de plumes. J'ai pensé "qu'est-ce que c'est? quelqu'un tue des poulets ? " J'ai vu alors que le toit avait volé en éclats et que les plumes venaient des vestes rembourrées qui avaient éclaté. Le capitaine pleurait. Le corps de son assistant avait explosé sur lui et il était dans un état épouvantable.

Notre bateau prenait l'eau et s'éloignait lentement de la plage, essayant de rejoindre notre navire ravitailleur avant de couler. Je suis descendu dans la salle des machines, je me suis séché les mains et j'ai rechargé mes appareils. Je suis remonté sur le pont à temps pour prendre une dernière photo de la plage noyée dans la fumée. Puis j'ai photographié l'équipage qui faisait des transfusions sur le pont supérieur. Une vedette de débarquement nous accosta et nous avons pu quitter le bateau qui gîtait dangereusement. Le transfert des blessés graves sur la mer démontée fut difficile. Je ne photographiais plus, j'avais assez à faire à porter des civières. La vedette nous amena à l'U.S.S. Chase, le bateau même que j'avais quitté six heures plus tôt. Sur le Chase, la dernière vague d'assaut de la 16<sup>e</sup> compagnie d'infanterie descendait dans l'eau, mais les ponts étaient déjà surchargés de blessés et de morts.

Je me réveillai dans une couchette, nu et recouvert d'une couverture grossière. Autour de mon cou, un bout de papier disait: " Cas d'épuisement. Pas de plaque d'identification. " La vue de mes appareils sur la table me rappela qui j'étais.

Dans la seconde couchette, un autre jeune homme nu avait les yeux fixés au plafond. La plaque autour de son cou signalait seulement " cas d'épuisement ". Il dit: "Je suis un lâche ". Il était le seul survivant de tous les conducteurs de tanks amphibies qui avaient précédé les premières vagues d'infanterie. Tous ces tanks avaient coulé dans la mer démontée. Il aurait dû rester sur la plage, répétait-il. Je lui ai dit que j'aurais dû, moi aussi, rester sur la plage.

Les moteurs vrombissaient, notre bateau revenait en Angleterre. Pendant toute la nuit, l'homme du tank et moi nous avons battu notre coulepe, chacun affirmant que l'autre avait été irréprochable, chacun s'accusant d'avoir été le seul lâche.

Le matin à Weymouth, une vingtaine de journalistes qui n'avaient pas pu participer au débarquement, nous attendaient sur le quai pour recueillir nos récits. Le seul autre photographe envoyé sur la plage d'Omaha était revenu deux heures plus tôt. Il n'avait pas quitté son bateau, il n'avait pas mis le pied sur la plage et il courait déjà vers Londres avec son scoop.

Je fus reçu comme un héros. On me proposa de m'emmener en avion pour raconter mon expérience à la radio. Mais je me souvenais de cette nuit et je refusai. J'ai mis mes films dans la valise de la presse, j'ai changé de vêtements et je suis retourné à la tête de pont pour embarquer quelques heures plus tard sur le premier bateau qui repartait. Sept jours plus tard j'appris que mes photos d'Easy Red étaient les meilleures du débarquement. Mais le tireur du laboratoire était tellement excité qu'il avait voulu sécher les négatifs trop vite: la chaleur les avait fait fondre et couler devant tout le bureau de Londres. Sur cent six photos, huit avaient été sauvées. Les légendes expliquaient que les photos étaient floues parce que les mains de Capa tremblaient trop.

De retour sur la plage cette nuit-là, je retrouvai mes compagnons dans la grange d'une ferme normande où ils avaient installé le premier camp de presse en France. [...] C'était le jour J plus deux, l'eau-de-vie de pomme s'appelait du calvados, et la réunion nocturne de mes copains était une veillée funèbre en mon honneur. J'avais été porté disparu par un caporal qui avait reconnu mon corps flottant sur l'eau, mes appareils autour du cou. "

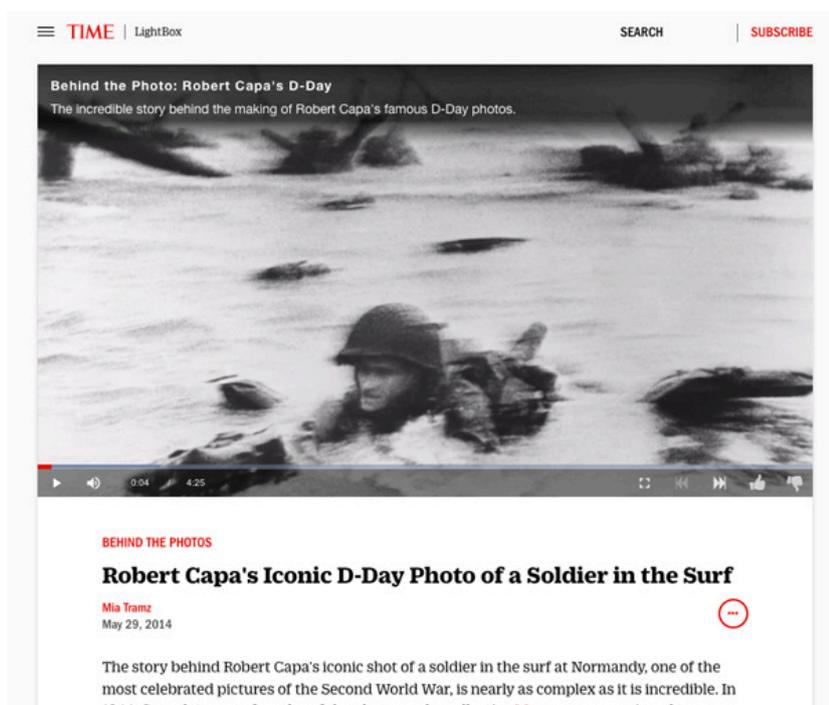


Fig. 1. Capture d'écran de la page consacrée à la vidéo « Behind the photo: Robert Capa's D-Day »



Fig. 2. Publicité recadrée et retouchée de Robert Capa pour son roman autobiographique *Slightly Out of Focus*, New York, Henry Holt & Co., 1947.



Fig. 3. Planche-contact des clichés pris par Robert Capa à Omaha Beach, International Center of Photography / Magnum Photos.



Fig. 4 Cliché pris par Robert Capa à Omaha Beach : négatif 32, en quatrième position sur la planche-contact présentée en fig. 3. Remarquez la configuration de l'horizon. International Center of Photography / Magnum Photos.



Fig. 5. Cliché pris par Robert Capa à Omaha Beach : négatif 35, en septième position sur la planche-contact présentée en fig. 3. International Center of Photography / Magnum Photos.



Fig. 6. Cliché pris par Robert Capa à Omaha Beach : négatif 30, en deuxième position sur la planche-contact présentée en fig. 3. International Center of Photography / Magnum Photos.



Fig. 7. Appareil photo Contax II avec cassette Kodak, montrant les trous des pignons exposés, Rob McElroy, 2015.

## Une autre histoire. Les photos du Débarquement de Robert Capa

A. D. Coleman, *Études photographiques*, n°35, printemps 2017 (Voir les illustrations aux pages précédentes)

Résumé : À partir de juin 2014, le critique, historien et curateur new-yorkais A.D. Coleman, en collaboration avec le photojournaliste J. Ross Baughman, l'historien de la photo Rob McElroy et le vétéran et historien militaire Charles Herrick, a mené une enquête sur le récit standard des actions de Robert Capa lors du D-Day, le 6 juin 1944, et le sort ultérieur de ses négatifs. Cette histoire constitue le mythe le plus puissant et le plus durable du photojournalisme, qui est non seulement devenu enraciné dans la littérature sur le médium mais qui s'est intégré dans l'histoire culturelle. Dans cet essai, Coleman résume les résultats de la recherche de cette équipe, répond aux principales questions qu'elle soulève et décrit les procédures utilisées. Il analyse également les lacunes de la littérature sur Capa et identifie les problèmes fondamentaux de toutes les recherches liées à Capa à ce jour – sa relation désespérément compromise avec John Morris, Cornell Capa, la succession de Robert Capa et l'International Center of Photography.

*Tout d'abord, je dois rendre hommage à mes collaborateurs J. Ross Baughman, Rob McElroy et Charles Herrick. Ce projet n'existerait pas sans leurs énergies et leurs contributions. Merci aussi à la Society of Professional Journalists d'avoir honoré notre équipe avec le prix 2014 Sigma Delta Chi (SDX) pour la recherche sur le journalisme. Patrick Peccatte a porté ce projet à l'attention du public francophone en juin 2015 dans un article de son propre blog, Déjà Vu, qui a déclenché une tempête de réponses, favorables et défavorables, à nos recherches et à nos conclusions<sup>1</sup>. En plus de permettre ce débat, qui a conduit au présent article, M. Peccatte a assuré la traduction de celui-ci, et de tout cela nous lui sommes redevables. Enfin, au nom de notre équipe, j'exprime notre gratitude au comité de rédaction d'Études photographiques pour avoir fourni une plateforme pour cette première présentation directe de notre enquête en français.*

« Vous vous demandez pourquoi les gens n'ont pas remis en question l'histoire des films de Capa lors du D-Day... Pourquoi s'embêter avec cela ? Les gens aiment l'histoire. Et c'est une bien meilleure histoire que celle d'un Capa qui aurait décampé après avoir pris seulement 11 photos, si c'est ce qui est arrivé<sup>2</sup>. » John Loengard, ex-photographe de *Life* devenu auteur et historien de *Life*.

Le récit classique des actions de Robert Capa lors du D-Day, le 6 Juin 1944, et le sort ultérieur de ses négatifs constituent le mythe le plus puissant et le plus durable du photojournalisme. De ce récit émerge l'image du photojournaliste intrépide décrit comme un solitaire héroïque, risquant tout pour porter son témoignage à l'humanité, mais demeurant à la merci des forces d'entreprise qui, par choix cynique ou par pure bêtise, peuvent en un instant effacer des archives historiques les seules traces d'un moment crucial dans les événements mondiaux.

De plus, il représente, sans doute, l'épisode le plus largement connu du folklore de l'histoire du médium photographique – celui qui apparaît non seulement dans les monographies sur Capa et d'autres livres sur la photographie, mais aussi dans les romans, les films, les bandes dessinées et les autobiographies de personnages célèbres<sup>3</sup>, sans parler de ses innombrables reprises dans les médias de masse. Le fait que cette légende soit demeurée incontestée durant sept décennies donne bien la mesure de son attrait non seulement pour les photojournalistes, pour d'autres personnes impliquées professionnellement dans la photographie et pour l'audience croissante du médium, mais aussi pour le grand public.

Selon cette légende, créée par Capa et John G. Morris<sup>4</sup>, Capa est arrivé sur le secteur « Easy Red » du site de débarquement de nom de code « Omaha Beach » en Normandie à 6 h 30 le matin du 6 juin 1944, avec la première vague des troupes d'assaut américaines. Face à un terrible feu de l'ennemi, il est néanmoins resté pendant 90 minutes, en réussissant à utiliser l'intégralité de sa provision de films 35 mm noir et blanc, et il a exposé avec succès entre deux et quatre rouleaux de ceux-ci (soit 72 à 144 négatifs) durant tout ce temps. Mais toutes ces vues historiques exceptées onze d'entre elles ont été accidentellement détruites dans la chambre noire de *Life* à Londres dans la nuit du 7 Juin.

Durant les deux années et demie qui viennent de s'écouler, une équipe de chercheurs bénévoles qui ne partagent pas l'attitude cavalière de John Loengard envers la vérité et les faits – équipe dirigée par moi-même, en collaboration avec le photojournaliste J. Ross Baughman, l'historien de la photographie Rob McElroy et le vétéran et historien militaire Charles Herrick – a enquêté sur cette explication désormais bien établie et même « mémétique<sup>5</sup> » du temps passé par Capa à Omaha Beach et de la perte présumée de la plupart de ses négatifs du D-Day<sup>6</sup>.

Ironiquement, deux célébrations du 70<sup>e</sup> anniversaire des images du D-Day de Capa ont provoqué notre enquête. La première est venue d'un portrait flatteur de John Morris, écrit par Marie Brenner<sup>7</sup>. Morris a servi comme assistant éditeur photo dans le bureau de *Life* à Londres pour la couverture du D-Day par ce magazine. Dans cet article de fond, Morris et Brenner répètent longuement cette version familière des aventures de Capa lors du D-Day et la calamité supposée qui a frappé ses négatifs, telle qu'elle a été promulguée d'abord par Capa dans son livre paru en 1947 *Slightly Out of Focus*<sup>8</sup>, puis par Morris dans d'innombrables itérations, y compris son propre ouvrage de 1998 *Get the Picture*<sup>9</sup>. L'article de Brenner ne se pose aucune question, que ce soit sur Morris ou Capa dont elle reprend simplement les récits comme un perroquet. Son statut en tant que journaliste d'investigation reconnue cautionne tacitement leurs fictions<sup>10</sup>.

Le deuxième traitement révérencieux envers les photographies de Capa à Omaha Beach et les événements qui les entourent a pris la forme d'une courte vidéo publiée en ligne le 29 mai 2014 sur le site du magazine *Time*<sup>11</sup> (fig. 1). Commandée et publiée par Time, Inc. (société mère du magazine *Life*, le premier à publier ces images du D-Day<sup>12</sup>), produite par Magnum in Motion (la division multimédia de l'agence photo Magnum Photos, l'agence conçue et co-fondée par Capa), autorisée par l'International Center of Photography (ICP), l'institution fondée par Cornell Capa, le frère de Robert Capa, et mettant en vedette enfin la voix-off de John Morris, cette vidéo a impliqué les énergies combinées de personnes et de forces institutionnelles que je suis venu à définir comme le Consortium Capa. Cette vidéo comprenait des exemples numériquement forgés des négatifs présumés détruits de Capa, et la révélation de ce truquage par Rob McElroy<sup>13</sup> a forcé Time, Inc. à reconnaître publiquement l'imposture et à mettre en ligne une révision hâtive de la vidéo<sup>14</sup>.

Des éléments variés de ces deux versions pratiquement identiques de l'histoire standard ont frappé J. Ross Baughman qui les a estimés illogiques et invraisemblables. Plus jeune photographe ayant remporté un prix Pulitzer (en 1978, à l'âge de vingt-quatre ans), Baughman est un photographe de combat expérimenté qui a travaillé dans des zones de guerre au Moyen-Orient, au Salvador, en Rhodésie et ailleurs. En tant que fondateur de l'agence d'image Visions, spécialisée dans ce travail, il est aussi un éditeur d'images averti. En conséquence, quand à la fin de mai 2014 Baughman m'a offert l'occasion de publier ses réflexions sur le récit du D-Day de Capa sur mon blog, *Photocritic International*<sup>15</sup>, j'ai accepté avec joie, en le proposant en deux parties, la première paraissant sur le blog le 6 juin 2014<sup>16</sup>. Durant le processus de préparation, je me suis rendu compte qu'il suscitait plus d'interrogations qu'il n'apportait de réponses, exigeant davantage de recherche et d'écriture que je ne pouvais raisonnablement demander à Baughman. J'ai décidé de poursuivre moi-même ces investigations.

Ce travail éditorial m'a plongé pour la première fois dans la littérature concernant Capa. D'un point de vue académique, cela ressemblait à un réveil brutal. Le choc le plus immédiat est intervenu alors que je lisais une demi-douzaine de versions, imprimées et sur le Web, du récit de Morris de ces événements – dans l'article excessif de Brenner en 2014, dans les mémoires de Morris en 1998 et dans diverses interviews, profils et articles – et dans au moins autant de vidéos en ligne et de films qui mettaient en vedette Morris ressassant ce conte (y compris le plus récent, celui de Time, Inc.)<sup>17</sup>. J'ai réalisé que la seule partie de cette histoire dont Morris prétend avoir été un témoin de première main – la perte des films de Capa dans la chambre noire de *Life* de Londres – n'avait pas pu se produire comme il l'a dit.

Rétrospectivement, je ne peux pas comprendre comment tant de personnes du métier, parmi lesquelles des photographes en exercice, ont accepté sans critique l'histoire improbable et sans précédent, concoctée par Morris, de l'émulsion des films 35 mm Kodak Super-XX de Capa fondant dans un séchoir à film durant la nuit du 7 juin 1944. Voici la version qu'il propose dans son mémoire : « Braddy [H. C. "Braddy" Bradshaw], notre chef de laboratoire, donna le film au jeune Dennis Banks<sup>18</sup>. Le photographe Hans Wild le regarda commencer à développer et me téléphona d'en bas que la pellicule, bien qu'elle eût du grain, avait l'air fabuleuse ! "On a besoin de planches-contacts, dépêchez-vous, mais dépêchez-vous donc !" [...] Quelques minutes plus tard, Dennis monta l'escalier quatre à quatre et fit irruption dans mon bureau en sanglotant : "Ils sont fichus ! Fichus ! Les films de Capa sont fichus !" Incrédule, je descendis avec lui à toute allure dans la chambre noire où il m'expliqua qu'il avait suspendu les films, comme d'habitude, dans le placard en bois chauffé par une bobine électrique au sol qui faisait office de séchoir. Comme je lui avais dit de se dépêcher, il avait fermé les portes. Faute de ventilation, l'émulsion avait fondu<sup>19</sup>. »

Quiconque est familier n'importe où dans le monde avec les matériels photographiques argentiques et la pratique normale en chambre noire doit considérer cette fabulation comme proprement incroyable. Vers 1944, les dispositifs de réchauffement à serpentin dans les armoires de

séchage de films en bois n'ont jamais produit de hauts niveaux de température ; les émulsions de film noir et blanc de cette époque ne fondent pas, même après une brève exposition à une chaleur élevée ; et les portes des armoires de séchage de films sont normalement maintenues fermées, et non ouvertes, parce que la fonction principale de ces armoires est d'empêcher la poussière de s'accrocher à l'émulsion collante du film humide. Aucune personne possédant une expérience de la chambre noire n'aurait pu avoir cette idée ; seul quelqu'un qui ignorait complètement les matériels photographiques – comme Morris – aurait pu l'imaginer<sup>20</sup>. Ce qui est embarrassant en ce qui me concerne, c'est que rien de cela ne m'a donné l'alarme jusqu'à ce que je commence à vérifier l'article de Baughman qui a initié le projet, près de cinquante ans après avoir lu cette fable dans les mémoires de Capa.

C'est l'un des nombreux grands mensonges qui imprègnent la littérature sur Robert Capa. Certes, Capa savait que c'était faux quand il l'a publié dans ses mémoires ; il s'était lancé dans la photographie comme assistant de chambre noire dans l'agence de photo Dephot de Simon Guttmann à Berlin. Et Cornell Capa le savait aussi ; il s'était d'abord exercé sur le médium en développant les films de son frère, ainsi que ceux d'Henri Cartier-Bresson et David Seymour à Paris, en travaillant ensuite en chambre noire à l'agence photo Pix à New York, puis en remplissant le même rôle au magazine *Life* avant de devenir lui-même photographe. Ma reconnaissance tardive de ce fait m'a amené à poser la question évidente suivante : si les films 35 mm de Capa n'ont pas subi ce dommage, que s'est-il passé ? Et si tous ces gens étaient prêts à mentir sur ce sujet, qu'est-ce qu'ils dissimulaient ?

Outre les photographies publiées par Capa lui-même, ainsi que les articles et les livres dans lesquels celles-ci sont parues au cours de sa vie, les principaux ouvrages de référence dont sont extraits toutes les recherches et les commentaires sur Capa sont les suivants :

- Les mémoires de Capa publiées en 1947 sous le titre *Juste un peu flou [Slightly Out of Focus]*<sup>21</sup> (fig. 2). Capa souhaitait que ce livre soit adapté sous la forme d'un long-métrage ; « L'espoir d'une vente à Hollywood a été en premier lieu la principale motivation pour écrire le livre<sup>22</sup>. » Il en a dicté une grande partie de mémoire, sans vérifier les faits, sous la pression extrême du délai de son éditeur<sup>23</sup>. Son biographe officiel, Richard Whelan, l'appelle le « roman autobiographique » de Capa<sup>24</sup>, en soulignant et en rationalisant souvent l'une ou l'autre de ses exagérations et inexactitudes, dont beaucoup sont énormes<sup>25</sup>. L'ICP a fait écho à la description de Whelan en qualifiant aussi le livre de « roman autobiographique<sup>26</sup> ». John Morris le nomme le « roman-mémoires » [*memoir-novel*] de Capa<sup>27</sup>. Capa lui-même a déclaré à propos de ce livre : « Écrire la vérité est tellement difficile, alors pour mieux la traduire je me suis permis de faire quelques retouches à ma façon. Tous les événements et les personnages de ce livre sont fortuits et ont un certain rapport avec la vérité<sup>28</sup>. » En tant que preuve historique, par conséquent, il possède toute la fiabilité d'un scénario hollywoodien.
- Le livre de Whelan, *Robert Capa : A Biography*, publié en 1985 et salué par le deuxième directeur exécutif de l'ICP, Willis Hartshorn, comme « magistral... un point de repère dans l'histoire de la photographie<sup>29</sup> ». Autorisé et subventionné par la succession Capa, avec un contrôle éditorial final exercé par Cornell Capa, manquant de notes de bas de page (ce qui rend impossible la vérification de beaucoup d'assertions de Whelan), et ostensiblement rédigé en s'appuyant sur des matériaux primaires à ce jour non disponibles pour tout autre chercheur<sup>30</sup>, ce livre ne répond même pas aux standards les plus élémentaires de fiabilité et de crédibilité.
- Les mémoires de John Morris, *Get the Picture*, publiées en 1998<sup>31</sup>. Dans cette autobiographie, Morris fournit ce que nous devons considérer comme sa version définitive des événements concernant les images du D-Day de Capa, bien qu'il ait raconté ce récit plusieurs fois précédemment<sup>32</sup> et le fera à nouveau de nombreuses fois par la suite<sup>33</sup>.
- La biographie non autorisée de Capa par Alex Kershaw, *Blood and Champagne*<sup>34</sup>, parue en 2003. Bien que l'accès aux documents Capa détenus par l'ICP et la succession Capa lui ait été refusé<sup>35</sup>, Kershaw a développé ses propres sources, ce qui enrichit substantiellement la recherche sur Capa. La plupart des travaux publiés de Kershaw relèvent de l'histoire militaire, plus particulièrement sur la Seconde Guerre mondiale<sup>36</sup>. Curieusement, cependant, il n'a appliqué ses compétences en recherche militaire à aucune des affirmations de Capa concernant ses expériences de combat, et au lieu de cela il les a toutes acceptées telles quelles. Cela inclut la version de Capa de son débarquement lors du D-Day à Omaha Beach, que Kershaw ne fait que répéter<sup>37</sup>.

- Le catalogue de Whelan pour l'exposition ICP « This is War ! Robert Capa at Work » en 2007<sup>38</sup>. Whelan s'est suicidé le 22 mai 2007, peu après avoir terminé son travail sur ce projet et peu de temps avant sa publication à l'automne 2007. Bien que ce ne soit pas une véritable seconde édition de sa biographie de Capa publiée en 1985, Willis Hartshorn, directeur de l'ICP, a pourtant relevé dans son introduction que « ce livre représente une révision considérable de certaines sections de sa biographie de Capa, présentant de nouvelles perspectives majeures<sup>39</sup> ». Ces changements comportent une réécriture substantielle de la version antérieure de Whelan sur les actions de Capa lors du D-Day<sup>40</sup>. Bien qu'il présente des notes de bas de page, ce volume, comme son prédécesseur, s'appuie fortement sur des matériaux primaires encore inaccessibles à d'autres chercheurs pour confirmation.

À mon avis, la majeure partie des écrits et présentations publiés sous d'autres formats (films, vidéos, expositions) et consacrés à la vie et au travail du photjournaliste Robert Capa peut être qualifiée d'hagiographique et non de travail académique. Le récit par Capa de ses expériences durant la Seconde Guerre mondiale, *Juste un peu flou [Slightly Out of Focus]*, se révèle systématiquement inexact et peu fiable, masquant son exagération sournoise par son humour ironique et son autodérision. Le mémoire de Morris reprend les histoires de combat de Capa sans les discuter, ajoutant sa propre saga douteuse des négatifs « ruinés ». Les livres de Whelan, largement considérés comme étant les principaux ouvrages de référence sur Capa, ont été parrainés, subventionnés, publiés et approuvés manifestement par la succession Robert Capa et par le Fund for Concerned Photography (tous deux contrôlés par Cornell, le frère cadet de Capa), et par le ICP, fondé par Cornell qui en a également été le premier directeur.

Produite dans la plupart des autres cas sous l'œil vigilant de Cornell ou la supervision d'un participant ou d'un autre au Consortium Capa, la littérature scientifique sérieuse restante sur Robert Capa a presque toute été soumise à l'approbation de Cornell. Elle s'appuie soit sur les principaux ouvrages problématiques énumérés ci-dessus, soit sur les matériaux de Robert Capa stockés (jusqu'à la fin du 20<sup>e</sup> siècle et les premières années du siècle actuel) dans la maison privée de Cornell à Manhattan, avec accès dépendant de son consentement, soit enfin sur ces deux sources. De ce fait, il s'agit d'un corpus intrinsèquement limité de recherches biaisées, fatalement altéré par son inébranlable allégeance à la fois à son patron, Cornell Capa, et à son saint patron, Robert Capa. Une telle érudition sur mesure devient automatiquement suspecte.

Le second échec de cet ensemble de matériaux compromis réside dans sa dépendance à l'égard de sources peu fiables et non neutres : Robert Capa lui-même, avec son penchant avéré pour l'auto-mythification, son frère cadet Cornell, un cas classique de « veuf en art<sup>41</sup> » déployant toutes les raisons d'améliorer la réputation de son frère, et enfin l'ami proche de Robert et éditeur photo à *Life* et *Ladies Home Journal*, John Morris, qui était également un ami et collaborateur de Cornell, dont la propre stature dans le domaine se positionne à partir de la légende du D-Day de Capa. Seul le livre de Kershaw conserve son indépendance vis-à-vis de l'influence de Cornell, mais au risque de perdre l'accès aux documents de recherche primaires, et par conséquent, de répéter les informations erronées provenant de Capa, Morris et Whelan. Pratiquement tout le reste de ce qui a été publié sur Capa, y compris les histoires dans les grands médias qui apparaissent de façon prévisible tous les cinq ans lors des célébrations du D-Day, présente le mythe dominant sans manifester aucun doute.

Cette littérature sur Capa souffre d'un troisième défaut fondamental : ceux qui la produisent (à l'exception de Capa lui-même et de son frère Cornell) n'ont aucune connaissance directe et pratique de la production photographique, aucune compétence militaire (ce qui est important puisque le travail le plus important de Robert Capa a trait à la photographie de guerre)<sup>42</sup>, et aucune compétence en recherche pertinente sur l'analyse des matériaux photographiques. Ils n'ont pas non plus été encouragés par leur patron à combler ces lacunes en impliquant d'autres personnes ayant ces compétences dans leurs projets. Au lieu de cela, leur relation privilégiée aux matériaux primaires, avec la disponibilité d'une plate-forme éminente et bien financée, leur a permis d'inventer efficacement tout ce qui leur convient, ce qui a plu à leur bienfaiteur et a servi leurs fins.

Une étude responsable sur Capa doit donc commencer par se méfier de la littérature existante, se tourner plutôt vers les photographies elles-mêmes et les documents pertinents que la succession Capa et l'ICP ne contrôlent pas et auxquels ils ne peuvent pas interdire l'accès. Ces matériaux sont au cœur de notre projet de recherche.

Examinons maintenant, étape par étape, la chronologie du déroulement du D-Day de Capa et la préparation de ses images pour leur transmission au siège social du magazine *Life* à New York, en

nous interrogeant et en répondant aux questions que notre équipe s'est elle-même posées. Lorsque cela est pertinent, je vais me référer aux images de 35 mm prises à Omaha Beach par Capa comme nous les avons désignées dans notre recherche publiée, d'abord par leurs numéros dans la séquence de la planche-contact – CS [pour *contact sheet*] – suivie par les numéros des négatifs imprimés sur leurs bords, par exemple CS frame 1/neg. 29 (fig. 3).

*Quand Capa a-t-il commencé sa mission du D-Day pour Life ?*

À la demande du chef du bureau de Time & Life de Londres, Walter Graebner, le quartier général des forces alliées expéditionnaires [*Supreme Headquarters Allied Expeditionary Force*] (SHAEF) avait donné son accord pour que Capa soit l'un des deux photographes de la presse magazine autorisés à accompagner les troupes américaines durant l'assaut amphibie et le débarquement au matin du premier jour de l'opération. Capa avait demandé à être affecté au 16<sup>e</sup> régiment, 2<sup>e</sup> bataillon, 1<sup>re</sup> division d'infanterie de l'armée des États-Unis ; il les avait suivis pendant la campagne en Sicile durant l'année précédente et il avait donc déjà des amis et des connaissances là-bas<sup>43</sup>. Selon ses biographes, Capa a reçu l'appel le 28 ou le 29 mai<sup>44</sup>, quittant Londres pour un briefing du corps de presse à l'état-major de la 1<sup>re</sup> division sur une propriété de campagne dans le comté de Dorset<sup>45</sup> avant son transport vers le point d'embarquement de Weymouth, sur la côte anglaise.

*Sur quel navire a-t-il navigué vers la Normandie ?*

Selon le propre témoignage de Capa<sup>46</sup>, corroboré par les officiers et les journalistes qui ont joué aux cartes avec lui la nuit sur le navire<sup>47</sup>, il est monté à Weymouth à bord de l'USS *Samuel Chase*, un navire de transport et d'attaque des garde-côtes américains [US Coast Guard]. Il aurait embarqué le 4 juin, si ce n'est plus tôt, parce que ce soir-là, l'armada est partie pour une traversée avortée, puis elle est retournée au port pour attendre un temps meilleur. La traversée de la Manche qui a réussi a commencé le soir suivant, le 5 juin.

Dans sa biographie publiée en 1985, Whelan a déployé un tour de passe-passe sémantique en suggérant qu'après avoir embarqué sur le USS *Chase*, Capa a été transféré sur le USS *Henrico*<sup>48</sup>. Dans le catalogue de 2007 de l'exposition « This is War ! », il formule explicitement cette allégation<sup>49</sup>. Whelan avance ceci pour des raisons que je vais expliquer un peu plus loin. Il n'apporte aucune preuve solide à l'appui de cette affirmation. Il n'y a aucune raison de douter de l'affirmation de Capa selon laquelle il a traversé la Manche dans les deux directions sur le *Chase*.

*Est-ce que Capa a eu des contacts avec son collègue de Life, le photographe David Scherman, durant la traversée ?*

Affectés à différentes divisions de l'armée des États-Unis et à différents navires, Capa et Scherman auraient effectué leurs propres démarches indépendamment après avoir reçu leurs appels respectifs et quitté Londres. Tout contact avec le monde extérieur a cessé pour eux à leur arrivée au quartier général de leurs divisions respectives, et c'est alors seulement qu'ils auraient appris à quels navires spécifiques le SHAEF les avait affectés. Capa, comme on l'a déjà relevé, a navigué sur le *Chase*<sup>50</sup>. Scherman a traversé la Manche sur un navire de la marine américaine, le LST 317, un bateau beaucoup plus petit<sup>51</sup>.

Whelan a fini par prétendre que Capa avait en quelque sorte communiqué ses films d'avant le Débarquement à Morris, en les envoyant le 5 juin, et que Morris a non seulement fait développer ces films, mais aussi, d'une façon ou d'une autre, que sa sélection a été approuvée pour distribution et publication par les censeurs du D-Day, avant la confirmation du résultat du Débarquement<sup>52</sup>. Et Morris a révisé cette version fantastique en allant encore plus loin, en affirmant que Capa d'une manière ou d'une autre avait communiqué ses films pré-Débarquement à David Scherman avant d'être transféré sur le USS *Henrico*, et que Scherman a en quelque sorte communiqué ces films – plus ses propres films d'avant le Débarquement –, livrés à Morris le 7 juin, dans un « paquet avancé » dont Morris a négligé de mentionner la réception durant soixante-dix ans<sup>53</sup>. Capa n'aurait eu aucune raison logique de transmettre ses films à Scherman, même s'il avait pu le faire<sup>54</sup>. De plus, ce nouveau récit contredit tout récit antérieur de ces événements par Capa, Morris et Whelan.

Clairement, Whelan a concocté cette version parce que, dans l'exposition « This is War ! » et dans son catalogue, il a inclus des exemples d'images 35 mm de Capa prises avant le Débarquement. Bien qu'il ait certainement pris conscience de leur existence en travaillant sur sa biographie de Capa au début des années 1980, cela a marqué la première publication de ces images dans un projet portant à la fois le nom de Whelan et celui de l'ICP. L'existence de ces films et de leurs légendes, jusque-là inconnus de qui que ce soit, excepté de lui-même, son assistante Cynthia Young, John Morris et Cornell Capa, demandait une justification. L'explication la plus logique – que

ces films faisaient partie du seul envoi de Capa à Morris le 7 juin – contredisait l'insistance de Morris à dire qu'il n'avait reçu que quatre rouleaux de 35 mm de Capa cette nuit-là, toutes des images de combat sur Easy Red, et toutes détruites au développement à l'exception d'une petite partie de l'un de ces rouleaux.

Ainsi, un deuxième envoi de films de Capa, précédant le paquet légendaire du 7 juin, a nécessité une invention, une fabulation que Whelan a dispensée avec dévouement. John Morris, qui avait désespérément besoin d'une justification pour les films 35 mm pré-Débarquement et les feuilles de leurs légendes dans les Archives Capa de l'ICP, appuierait de son propre sceau d'approbation ce conte alambiqué d'un « paquet envoyé en avance » par Capa et Scherman dans sa réponse à notre enquête en janvier 2015<sup>55</sup>.

*Avec quels soldats Capa s'est-il embarqué pour le débarquement sur la partie de la côte normande dont le nom de code était « Omaha Beach » ?*

Dans ses mémoires, Capa a fait cette déclaration fameuse : « le colonel [George] Taylor, commandant le 16<sup>e</sup> régiment d'infanterie, c'est-à-dire la force d'attaque, m'informa que les états-majors des régiments suivraient de près les premières vagues d'infanterie. Si je venais avec lui, je serais aux premières loges et un peu moins en danger. Cela paraissait le meilleur choix, un pari à une chance sur deux – une chance sur deux d'être encore vivant le soir [...] [Mais] Je suis un joueur. Je décidai de partir avec la compagnie E dans la première vague d'assaut<sup>56</sup>. » La compagnie E (surnommée *Easy Company*) faisait partie du 16<sup>e</sup> régiment, 2<sup>e</sup> bataillon, 1<sup>re</sup> division d'infanterie (surnommée *The Big Red One*). La compagnie E a traversé la Manche sur le USS *Henrico*, et quelques-uns de ses soldats ont participé à la première vague – d'où les contorsions de Whelan pour placer Capa avec eux.

En fait, l'opération Overlord (c'est ainsi qu'était connu le nom de code du Débarquement), planifiée jusqu'au dernier détail, n'avait aucune tolérance pour les *prime donne*. Même les correspondants de presse accrédités, respectés et célèbres ne parviennent pas à décider par eux-mêmes sur quels navires ils embarquent, et encore moins quelles vagues ils accompagnent. Le USS *Chase*, qui a soutenu l'attaque sur Easy Red, a également servi de centre de commandement pour la 1<sup>re</sup> division. Capa débarque avec le commandant (le colonel Taylor) et le quartier général du 16<sup>e</sup> régiment auquel le SHAEF l'a assigné.

*Avec quelle « vague » Capa a-t-il abordé la plage ?*

Selon l'histoire officielle des garde-côtes américains, quinze vagues de LCV (communément appelées bateaux *Higgins*) transportant des troupes ont quitté le USS *Samuel Chase* pour Omaha Beach ce matin-là. La première vague consistait en bataillons d'assaut, la seconde – arrivant seulement 2 minutes plus tard – de « Gap Assault Teams », c'est-à-dire des spécialistes en démolition, des sapeurs chargés de détruire les obstacles qui empêchaient l'accès à la plage, tandis que la première vague leur fournissait des tirs de couverture. Le calendrier donnait à ces sapeurs 30 minutes pour accomplir cette tâche du mieux qu'ils pouvaient, après quoi des vagues de troupes d'assaut et diverses formes de soutien arriveraient à des intervalles de 10 minutes, la dernière quittant le *Chase* à 8 h 30<sup>57</sup>.

Dans le premier groupe de photos de Omaha Beach (CS frame 1/ neg. 29-CS frame 5/neg. 33), toutes prises à l'avant du bateau *Higgins* avant que Capa ne descende, nous voyons au moins quatre successions distinctes de soldats devant lui, ainsi que les soldats avec lesquels il a débarqué. Certains ont même atteint le milieu de la plage au sec. Nous voyons également quatre et peut-être cinq véhicules d'assaut devant eux (CS frame 4/ neg. 32) (fig. 4), indiquant qu'une ou plusieurs équipes de démolition avaient déjà éliminé suffisamment d'obstacles pour que ces véhicules puissent les franchir, certains même jusqu'au rivage. Enfin, nous voyons les compagnons de voyage de Capa transportant non pas des armes d'assaut de petit calibre, mais des paquets volumineux enveloppés de toiles cirées, probablement des radios et d'autres équipements pour le poste de commandement qu'ils voulaient établir.

Dans deux images du deuxième groupe (CS frame 7/neg. 35 et CS frame 8/neg. 36) (fig. 5), nous voyons une équipe de démolition au travail, se préparant à faire sauter un groupe d'obstacles. Comme ces sapeurs constituaient la deuxième vague, et que Capa arrivait derrière eux après que leur travail était bien engagé, il n'a pas pu débarquer avec la première vague<sup>58</sup>.

*Quand Capa arrive-t-il à la section d'Omaha Beach dont le nom de code est « Easy Red » ?*

Selon l'histoire officielle des garde-côtes américains<sup>59</sup>, les LCV transportant des troupes ont quitté le USS *Samuel Chase* pour Omaha Beach à partir de 5h30 le jour J. Ces bateaux avaient une vitesse maximale de 12 miles par heure, moins dans les flots agités qui prédominaient ce matin-là.

Le point d'amarrage du *Chase* était à 11 miles de la plage. Le voyage a pris au moins une heure, généralement plus, ce qui attribue à la première vague une arrivée à 6 h 30 ou plus tard, la deuxième vague suivant quelques minutes plus tard. En conséquence, Capa ne pouvait donc pas être arrivé avant 7 h 20.

Pourtant, dans son tout premier récit des événements qu'il a vécu le 6 juin, dicté le 9 juin à Charles Christian Wertenbaker (correspondant principal de *Time* et chef de l'équipe européenne de *Time* et *Life*), Capa a déclaré : « Juste avant 6 heures, on nous a descendus dans notre LCVP et nous sommes partis pour la plage <sup>60</sup>. » Cela place également Capa largement derrière la première et la deuxième vague du *Chase*. En fait, il a presque certainement effectué le trajet avec le colonel Taylor et son équipe dans la treizième vague qui a quitté le *Chase* juste avant 6 h 00, et, en raison de quelques retards, qui a débarqué sur Easy Red à 8 h 15 <sup>61</sup>, une demi-heure après la dernière des neuf compagnies de fantassins du 16<sup>e</sup> régiment d'infanterie.

*Où Capa a-t-il débarqué exactement à Easy Red ?*

À l'aide de repères distinctifs visibles sur les photos de Capa (CS frame 2/neg. 30-CS frame 5/neg. 33) (fig. 4 et 6), Charles Herrick a identifié la plage de Colleville-sur-Mer <sup>62</sup>. La Gap Assault Team 10 était responsable des obstacles dans ce secteur. Une sortie existante de ce secteur a permis d'atteindre le sommet des hauteurs avec une relative facilité. Le colonel Taylor deviendrait célèbre pour avoir annoncé aux soldats hésitants qu'il rencontrait : « Il n'y a plus que deux genres de soldats sur cette plage ; ceux qui sont morts et ceux qui vont mourir ! Alors bougeons-nous de là ! », tout en les poussant vers les hauteurs de Colleville-sur-Mer.

Il n'est pas insignifiant de remarquer que l'heure et le lieu de l'arrivée de Capa sur Easy Red contredisent l'identification habituelle de « The Face in the Surf » avec Huston « Hu » Riley dans l'avant-dernière image réalisée par Capa à Easy Red (CS frame 9/neg. 37). Le soldat de première classe Riley est arrivé avec la section 2 de la Fox Company, 2<sup>e</sup> bataillon, 16<sup>e</sup> régiment d'infanterie, qui a débarqué à 6 h 40, 10 minutes en retard sur les prévisions, sur la partie orientale de Fox Green Beach <sup>63</sup>. (Cela contredit également l'identification antérieure de « The Face in the Surf » comme étant le soldat de première classe Edward J. Regan, de la King Company, 3<sup>e</sup> bataillon, 116<sup>e</sup> régiment, 29<sup>e</sup> division d'infanterie, qui est arrivé sur le rivage dans la deuxième vague à 7 h 25, débarquant sur la partie est-centrale de Easy Green Beach.)

*Quelles ont été les conditions que Capa et les soldats avec lesquels il a voyagé ont découvertes à leur arrivée à Colleville-sur-Mer ?*

Par chance, cet étirement de Easy Red représentait une jonction dans les défenses allemandes, un point faible situé à l'extrémité de la portée efficace de deux blockhaus allemands très éloignés. Le feu du canon et les tirs d'armes légères ont été là relativement peu soutenus, ce qui est l'une des raisons de la réussite de la Gap Assault Team 10 dans sa tâche de suppression des obstacles dans cette zone <sup>64</sup>. Cela explique aussi que, contrairement au récit de Capa, ses images ne montrent ni carnage, ni corps flottants ou morceaux de corps, ni équipements détruits, ni gerbes provoquées par des balles ou des obus. De même, l'on comprend pourquoi les Alliés ont franchi tôt cette zone précise.

*Dans quelle mesure Capa a-t-il progressé sur Easy Red ?*

Bien que ses photos attestent qu'il avait un chemin dégagé tout au long du trajet à la plage, aucune preuve n'indique que Capa soit allé plus loin que le véhicule d'assaut blindé portant le numéro 10 qui apparaît sur le côté gauche de plusieurs de ses images (le plus clairement sur la CS frame 4/neg. 32) (fig. 4). Capa a décrit celui-ci comme « l'un de nos tanks amphibies à moitié brûlé <sup>65</sup> ». En fait, il s'agissait d'un char américain modifié, un « Sherman pataugeur », non amphibie (simplement imperméabilisé au sommet de ses bandes de roulement) et non brûlé ; des images ultérieures de ce segment de la plage Easy Red montrent ce char intact, plus près du rivage et apparemment en action. Combiné à la présence connue à ce moment-là de la Gap Assault Team 10, le grand chiffre 10 qui figure à l'arrière de ce véhicule suggère que c'était un « bulldozer », car il en a été débarqué un avec chaque équipe de démolition ce matin-là. L'armée des États-Unis avait modifié ces chars en y ajoutant des « lames » de bulldozer amovibles afin de pouvoir nettoyer les débris après que les sapeurs ont fait sauter les obstacles.

*Combien de clichés de 35 mm Capa a-t-il réalisés à Easy Red ?*

Dans son mémoire, Capa suggère qu'il a exposé tout au plus deux rouleaux complets de film de 35mm à Omaha Beach – un rouleau dans chacun de ses deux appareils Contax II, soit soixante-douze vues au total. À la fin de ce chapitre, ce nombre a augmenté puisqu'il affirme : « Sur cent six

photos, huit avaient été sauvées<sup>66</sup>. » Nous ne voyons aucune raison de croire que Capa a réalisé plus que les dix images de 35 mm dont nous possédons des preuves physiques.

*Pourquoi Capa a-t-il quitté le champ de bataille ?*

Dans son premier récit des événements de cette matinée, il écrit : « Après une heure et demie, mon film était totalement épuisé<sup>67</sup>. » Cela n'a aucun sens, car aucun photojournaliste ne couvre une grande bataille comme celle-ci sans une quantité suffisante de film – sûrement plus que les simples trois rouleaux de 35 mm que Capa a déclaré avoir exposés ou les quatre rouleaux que Morris a finalement prétendus pour lui. Dans ses mémoires, Capa reconnaît avoir succombé à une attaque de panique, mais il indique que c'était seulement quand il a atteint le rivage et fait des photographies depuis ce point de vue ; il avait alors pris « frénétiquement photo sur photo », après quoi il s'est estimé lui-même trop affolé pour recharger sa caméra<sup>68</sup>.

Selon l'un de ses biographes, quand il accepta la mission de *Life* pour le débarquement en Normandie et partit d'Italie (où il avait couvert la bataille d'Anzio) vers Londres en février 1944, « Capa a quitté le front fortement secoué<sup>69</sup>. » Nous devons considérer la possibilité qu'il ait souffert de ce que l'on appelait alors le « choc de l'obus » et que nous appelons maintenant le syndrome de stress post-traumatique [PTSD, *post-traumatic stress disorder*]. Comme il l'a écrit dans *Slightly Out of Focus*, « le correspondant de guerre est plus gâté en alcool, en filles, en salaire et jouit d'une plus grande liberté [que le soldat], mais [...] au moment critique, être libre de choisir son affectation, c'est-à-dire avoir la possibilité d'être un lâche sans être exécuté, est une torture<sup>70</sup> ».

*Combien de temps Capa est-il resté sur Easy Red avant de quitter la plage pour la sécurité relative d'une péniche de débarquement ?*

Même s'il était arrivé avec la troisième vague, Capa n'aurait certainement pas débarqué sur Easy Red avant 7 h 20. Selon son propre témoignage, il est monté à bord d'une péniche qui quittait la plage vers 7 h 50. Dans cette version donc, ses bottes n'ont pas foulé le sol pendant plus de 30 minutes. Si, comme l'indique la documentation militaire, il est arrivé avec Taylor et l'état-major du régiment avec la treizième vague, il a débarqué à 8 h 15 et il aurait embarqué sur cette péniche à 8 h 37 quand il a quitté la plage. L'un ou l'autre de ces scénarios expliquerait le petit nombre de clichés qu'il a pris durant cette période.

*Dans quelle péniche s'est-il retrouvé, et combien de temps a-t-il passé dedans à se reposer et à récupérer avant son départ de la plage ?*

Capa a quitté Easy Red à bord du LCI(L)-94, une péniche de débarquement qui a amené des médecins à Easy Red et a évacué des blessés. Pas moins de trois témoins ont repéré Capa sur ce navire : les membres de l'équipage Charles Jarreau, Clifford W. Lewis et Victor Haboush<sup>71</sup>. Selon Capa, il a rangé son Contax II après avoir atteint le LCI(L)-94 et il a travaillé désormais uniquement avec son Rolleiflex. Une des images qu'il a faites à bord de ce navire, publiée dans le reportage sur le D-Day dans *Life* du 19 juin, montre Haboush qui aide un médecin à soigner une victime<sup>72</sup>.

Le LCI(L)-94 a atteint Easy Red à 7 h 47 selon son journal de bord. Capa a prétendu avoir grimpé à bord immédiatement après que ce navire a débarqué ses passagers, un groupe de médecins<sup>73</sup>, vers 7 h 50 environ. Ce bateau devait quitter la plage immédiatement, mais une de ses lignes s'est emmêlée avec un LCVP voisin, empêchant son départ, et tandis que l'équipage se débattait pour dégager cette ligne, trois obus ennemis ont frappé le navire, tuant plusieurs membres de l'équipage et retardant son départ.

Capa a prétendu être monté à bord juste au moment où cela s'est produit ; la question de savoir si c'est vrai ou s'il a simplement incorporé ces événements dans son récit pour y ajouter un effet dramatique reste incertaine.

Démêler la ligne et soigner les blessés a pris un certain temps; le LCI(L)-94 n'a pas quitté Easy Red avant 8 h 37, ce qui signifie que si Capa avait effectivement grimpé à bord à 7h50, il est resté là – toujours sur le bord de la plage – pendant 47 minutes supplémentaires, ce qui lui donnait suffisamment de temps pour se ressaisir et retourner accomplir sa mission. Plus vraisemblablement, il a couru vers le LCI(L)-94 quelques minutes seulement après son arrivée, et juste avant qu'il ne se retire.

Dans son récit, Capa confond le LCI(L)-94 avec le LCI(L)-85<sup>74</sup> ; ce dernier, irrémédiablement endommagé par le feu ennemi, a réussi à retourner vers le *Chase* et à décharger ses blessés et son équipage avant de sombrer. À nouveau, Capa peut avoir incorporé cet événement à son propre récit pour enjoliver l'histoire. Anecdote moins attractive, malgré les dégâts qu'il a subis, le LCI(L)-94 est demeuré opérationnel jusqu'à sa mise hors service le 19 avril 1946<sup>75</sup>.

*Quand ce bateau a-t-il atteint le USS Chase ?*

Compte tenu des dégâts causés à l'embarcation et du fait que, bien qu'allégée de sa charge, elle se déplaçait contre la marée montante, il semble raisonnable de supposer que le LCI(L)-94 a mis 90 minutes ou plus pour revenir au *Chase*. Cela fixe son arrivée un peu après 10 heures. Capa a noté que « sur le *Chase*, la dernière vague d'assaut de la 16<sup>e</sup> compagnie d'infanterie descendait dans l'eau » quand ils sont arrivés<sup>76</sup>. Étant donné le planning des vagues quittant le *Chase*, cela paraît pour le moins douteux – ils devaient être tous partis avant 8 h 30<sup>77</sup>.

*Quand Capa a-t-il regagné l'Angleterre et où ?*

Le matin du 7 juin, le USS *Samuel Chase* a accosté à Weymouth, sur la côte anglaise<sup>78</sup>. L'heure exacte d'arrivée du *Chase* est actuellement indéterminée.

*Qui l'a rencontré là-bas ?*

David Scherman. Comme on l'a déjà noté, Scherman avait effectué la traversée à bord du LST 317. Plutôt que de débarquer en Normandie avec les médecins qu'il accompagnait et leurs ambulances, il a choisi de rester sur le même navire qui récupérait des blessés, et où il photographiait les médecins les secourant alors qu'ils étaient en route vers un navire de transport, lequel devait conduire ensuite ces soldats blessés en Angleterre. Scherman a été transféré du LST 317 vers ce navire avec ces derniers, et son affectation l'a fait suivre les blessés dans un hôpital britannique.

Le témoignage original de Scherman<sup>79</sup> mentionne que Capa était déjà sur le quai quand le navire de Scherman est arrivé ; dans la version de Whelan, c'est Scherman qui est sur le quai, bien plus tard, indiquant que la rencontre s'est produite dans l'autre sens<sup>80</sup>. En tout cas, Scherman a réalisé un portrait désormais célèbre de Capa ce matin-là, que ce soit à bord du *Chase* ou sur un autre navire que Capa a pris pour revenir en Normandie plus tard ce même jour.

*Comment le film de Capa est-il arrivé à Londres ?*

La responsabilité professionnelle principale de Capa à ce moment-là était de livrer ses films à John Morris à Londres, pour s'assurer de respecter la date limite imminente du 8 juin à 9 heures. Si Scherman avait prévu de revenir à Londres, Capa aurait probablement confié ses films à son collègue. Cependant, Scherman avait l'intention de suivre les blessés avec lesquels il avait fait le voyage de retour, de les accompagner à l'hôpital où le personnel médical les attendait, complétant la couverture de son sujet pour *Life*.

Ainsi, au lieu de prendre en charge les films de Scherman et de les transporter lui-même avec les siens à *Life*, Capa – qui a prétendu qu'on lui a immédiatement offert un voyage en avion à Londres<sup>81</sup>, ce qui l'aurait transporté là-bas en quelques heures – a confié ses films à un coursier. Scherman a sans doute fait la même chose. Pour des raisons encore inconnues, il a fallu 12 heures à ce coursier pour remettre ces films dans les mains de Morris, créant une situation de crise par rapport à la date limite. Puis Capa a pris le prochain navire qui retournait en Normandie.

*Qu'en est-il de l'affirmation de Capa selon laquelle, après être revenu en Normandie et avoir rejoint ses collègues correspondants tôt le matin du 8 juin, il les a trouvés en train de tenir une veillée mortuaire en son honneur, à la suite d'un communiqué annonçant sa mort sur Easy Red ?*

Capa écrit : « J'avais été porté disparu par un caporal qui avait reconnu mon corps flottant sur l'eau, mes appareils autour du cou. Personne ne m'ayant vu depuis quarante-huit heures, ma mort était devenue officielle et ma notice nécrologique venait d'être acceptée par la censure<sup>82</sup>. » Aucun correspondant n'a jamais corroboré cette histoire. Aucun avis nécrologique de ce genre n'a jamais été imprimé (comme cela aurait sûrement dû l'être), aucune mention de ce bruit n'a été signalée, et aucun enregistrement de cela n'existe dans les registres de la censure. C'est une pure fiction destinée à l'industrie du cinéma.

*Quels sont les films de Capa qui sont inclus dans cet envoi à Morris ?*

En plus des huit négatifs survivants du rouleau partiel de Kodak Super-XX de 35 mm sur lequel figurent les dix images de Easy Red, les Archives Capa de l'ICP détiennent des parties de quatre rouleaux supplémentaires de film Kodak 35 mm de 36 vues (deux rouleaux de Plus-X et deux rouleaux de Super-XX). Ils sont décrits dans des notes manuscrites de Capa sur des petites feuilles préimprimées qui portent l'en-tête de *Life* et qui sont destinées aux légendes<sup>83</sup>. Ces films montrent des soldats embarquant à Weymouth, des soldats qui se détendent sur le pont principal du navire pendant la journée (jeu, lecture, sommeil, écriture de lettres) et des officiers qui assistent à un briefing et étudient une carte en relief de la côte normande dans le gymnase du *Chase*.

Les archives contiennent également une feuille supplémentaire de notes de la main de Capa concernant un rouleau de clichés de 35 mm (probablement sur film Super-XX) qu'il indique avoir réalisé au crépuscule sur le pont du bateau le soir du 5 juin, lorsque l'armada était en route vers la Normandie. Les archives en revanche ne renferment aucun négatif issu de ce rouleau. On peut concevoir que ces images qui sont apparemment perdues aujourd'hui comprenaient les deux premiers tiers du rouleau à la fin duquel les dix photos d'Omaha Beach apparaissent. Ces clichés cependant remplissaient peut-être un cinquième rouleau en entier. Capa a ainsi envoyé à Morris le matin du 7 juin cinq rouleaux de film de 35 mm au minimum et peut-être même un sixième<sup>84</sup>.

Les archives comportent en outre quinze clichés Kodak 120 mm réalisés avec le Rolleiflex de Capa. Certains d'entre eux répètent en plus grand format les mêmes scènes d'avant le Débarquement que Capa a également photographié avec son Contax II. D'autres sont des photos prises sur le LCI(L)-94 alors qu'il quittait Easy Red, et à bord du Chase quand il est retourné en Angleterre. Rien d'autre ne semble rester des six films de 120 mm que Capa aurait envoyé de Weymouth à Londres selon John Morris – il ne subsiste aucun négatif des images de Capa de 120 mm reproduites dans le numéro du D-Day de *Life*<sup>85</sup>.

Enfin, les archives contiennent cinq clichés 4 x 5 sur film Kodak montrant des officiers étudiant la carte en relief de la côte dans le gymnase du Chase, vraisemblablement pris par Capa avec un appareil Speed Graphic emprunté (Capa ne portait habituellement pas de Speed Graphic en situation de combat)<sup>86</sup>.

#### *En quel état sont ces négatifs ?*

Les huit négatifs qui subsistent de Easy Red présentent tous des encoches semi-circulaires sur leurs bords. Cela a probablement été réalisé par John Morris avec une encocheuse d'éditeur, un appareil tenu à la main utilisé pour indiquer les vues que l'éditeur souhaitait voir tirées dans la chambre noire. En outre, les bords de ces négatifs montrent quelques traces de sertissage, résultat prévisible de manipulations moins précautionneuses que celles d'un archiviste au cours des années. Le tout dernier, le CS frame 10/neg. 38, apparaît légèrement distendu le long de son bord gauche, sans doute le résultat du fait qu'il n'a pas été complètement dissocié de son voisin avant que les deux n'aient été séparés à la main. Tous les autres négatifs sont en excellent état, tout particulièrement si l'on tient compte de leur âge.

#### *Qu'en est-il des allégations selon lesquelles – à l'exception des quelques négatifs survivants d'Omaha Beach – quatre rouleaux de films 35 mm de Capa ont été accidentellement détruits par la chaleur après leur développement ?*

Aucun des négatifs de 35 mm décrits ci-dessus ne présente de signe visible de dégâts occasionnés par la chaleur. Bien que les huit négatifs de 35 mm pris à Omaha Beach soient « clairs » (légèrement sous-exposés) par rapport aux autres rouleaux de 35 mm du même groupe, tous ces films semblent avoir subi un traitement standard réussi dans la chambre noire de *Life* dans la nuit du 7 juin 1944.

Puisque Capa n'a pas été témoin de la perte avérée de son travail, ce récit farfelu devait provenir de John Morris, le seul personnage dont Capa aurait pu l'entendre. Pendant des décennies, Morris a affirmé avoir vu ces négatifs « ruinés ». À la suite de notre enquête, il a changé d'avis et déclare dorénavant : « J'ai simplement mentionné ce que Dennis [sic] Banks m'a dit dans la nuit du 7 juin 1944<sup>87</sup>. » L'attitude du chef de la chambre noire de *Life* « Braddy » Bradshaw approuvant son subalterne d'avoir ainsi désinformé Morris semble invraisemblable. L'explication la plus simple, selon le rasoir d'Occam, a-t-elle été maquillée pour Morris lui-même ? Il avait besoin de justifier auprès de son patron et celui de Capa – l'éditeur exécutif Wilson Hicks du bureau de New York<sup>88</sup> – le nombre infime de véritables images de combat que Capa avait présenté sur cette mission de haut niveau<sup>89</sup>.

L'annonce publique des dommages catastrophiques de la chambre noire occasionnés à des négatifs supplémentaires du Débarquement est née avec Capa<sup>90</sup>. Elle est apparue en premier dans l'ouvrage *Invasion !* de Charles Christian Wertenbaker, publié en septembre 1944, mais avec les mots de Wertenbaker et non ceux de Capa (« Un assistant de chambre noire négligent les a tous ruinés excepté sept d'entre eux »)<sup>91</sup>. Elle paraît ensuite, plus tard durant ce même automne, dans le livre de John McNamara destiné aux jeunes adultes *Extra ! US War Correspondents in Action*, cette fois avec les mots de McNamara créditant Cornell Capa comme source<sup>92</sup>. Comme relevé précédemment, Robert Capa a apposé son imprimatur sur cette version dans son *Slightly Out of Focus* :

« Sept jours plus tard j'appris que mes photos d'Easy Red étaient les meilleures du débarquement. Mais le tireur du laboratoire était tellement excité qu'il avait voulu sécher les négatifs trop vite : la

chaleur les avait fait fondre et couler devant tout le bureau de Londres. Sur cent six photos, huit avaient été sauvées. Les légendes expliquaient que les photos étaient floues parce que les mains de Capa tremblaient trop<sup>93</sup>. »

Par la suite, lentement mais sûrement, cette fiction a poursuivi son chemin dans la légende du médium et celle du D-Day.

Je dois ajouter que l'ICP a refusé d'entreprendre toute analyse technique non invasive de l'un de ces négatifs<sup>94</sup> afin de vérifier ou d'invalider l'affirmation inébranlable soutenue par cette institution au cours des quatre dernières décennies selon laquelle ces négatifs ont enduré et miraculeusement survécu à une désastreuse « fusion de l'émulsion » post-développement dans la chambre noire de *Life* à Londres dans la nuit du 7 juin 1944.

*Qu'en est-il de l'affirmation formulée par Richard Whelan et Cynthia Young selon laquelle les négatifs d'Omaha Beach qui ont survécu montrent que l'émulsion qui a soi-disant fondu a effectivement glissé horizontalement tandis que les films étaient suspendus dans l'appareil de séchage, comme en témoignent les zones d'image de ces négatifs qui chevauchent les trous d'entraînement du film ?*

Whelan a affirmé cela pour la première fois en 2007 dans le catalogue de l'exposition « This Is War<sup>95</sup> ! » Le 6 juin 2013, Cynthia Young, qui a succédé à Whelan en tant que conservatrice des Archives Capa, a répété cette affirmation<sup>96</sup>.

Cette remarque est fautive. Comme Rob McElroy l'a incontestablement démontré, le chevauchement des trous d'entraînement du film est la conséquence d'un problème mécanique – un mauvais alignement mineur provoqué par la reconfiguration en 1934 par Kodak de ses cassettes de film de 35 mm, qui est finalement devenu le standard de l'industrie<sup>97</sup>. Cela a affecté non seulement les caméras Contax II de Capa, mais aussi les appareils Leica et d'autres marques de caméra dont les fabricants n'ont pas adapté rapidement leurs produits à la nouvelle conception de cassette de Kodak (fig. 7). Ainsi, ce même effet apparaît sur les négatifs exposés par de nombreux autres photographes de l'époque, Henri Cartier-Bresson et Ruth Orkin parmi bien d'autres. Il n'est pas spécifique à Capa et ne concerne certainement pas seulement ses films du D-Day.

Indéniablement, Whelan et Young le savaient. Comme je l'ai découvert lors de mes recherches aux Archives Capa de l'ICP, le classeur de feuilles mobiles à trois anneaux qui contient les planches-contacts pour la couverture du D-Day par Capa contient également des planches-contacts qui remontent au 10 février 1944 dont la plupart montrent le même chevauchement sur les trous d'entraînement<sup>98</sup>. Le contenu de ce classeur, facilement accessible et assurément familier à la fois de Whelan et de Young en tant que conservateurs des Archives Capa, contredit immédiatement leur allégation selon laquelle cet effet établit la preuve des dommages subis par les films du D-Day de Capa.

Compte tenu de la position officielle que Whelan en premier et maintenant Young ont occupée à l'ICP, ils sont *de facto* les premières autorités du monde sur Robert Capa. En tant que tels, ils représentent hélas fidèlement l'état déplorable des études actuelles sur Capa.

Le mythe du D-Day de Capa et le sort de ses négatifs exposés à Omaha Beach s'écroulent dès que l'on compare son récit à la documentation militaire de cette bataille épique. Ils s'effondrent entièrement quand on examine de près les preuves physiques, c'est-à-dire ses photographies et leurs négatifs.

La promulgation de ce mythe par le Consortium Capa, dont tous les membres ont un intérêt financier et public à sa poursuite, s'est avérée calculée, systématique, incohérente et égoïste. Sa diffusion volontaire par d'autres, y compris des intellectuels de renom et des journalistes, a montré que ces auteurs sont paresseux, négligents, et professionnellement irresponsables.

En écrivant cet article, notre enquête se termine. J'aimerais croire que nous avons réalisé une enquête suffisamment convaincante pour que personne ne puisse désormais soutenir de manière crédible l'histoire standard du D-Day de Capa, tout au moins sans reconnaître l'existence de notre version contradictoire. Après tout, notre enquête a contraint John Morris, le partisan le plus énergique et le plus prolifique sur la légende, à reconsidérer ses positions principales lors du show de Christiane Amanpour sur CNN à l'automne 2014<sup>99</sup> et ailleurs – le plus récemment dans le *New York Times*<sup>100</sup>. Il a admis qu'il n'avait jamais vu aucun négatif 35 mm endommagé par la chaleur, qu'il est possible que Capa n'ait réalisé seulement que les dix images survivantes, et enfin qu'il est possible que Capa n'ait séjourné sur Omaha Beach que le temps de les faire. Le révisionnisme a donc commencé.

Pourtant, le 5 janvier 2015, Morris a publié une longue dénonciation intitulée « L'attaque de A. D. Coleman » dans laquelle il proposait une « nouvelle théorie » absurde, criblée de contradictions, qui visait avant tout à se dédouaner de toute responsabilité quant à l'origine d'une partie quelconque de ce mythe <sup>101</sup>. Et le 6 juin 2016, l'ICP a publié le billet suivant sur la page Facebook de l'institution : « Au cours du débarquement du D-Day sur la plage d'Omaha [sic], Robert Capa a tiré quatre pellicules de 35 mm. Onze vues seulement ont survécu. Par accident, un opérateur de la chambre noire à Londres a ruiné la majorité des films <sup>102</sup>. »

Il a fallu soixante-dix ans et les énergies associées d'institutions et d'individus puissants pour intégrer cette fable dans notre conscience culturelle. Il est évident que nous avons encore beaucoup de travail à faire si nous voulons démonter cette fiction et l'éliminer de la mythologie du photojournalisme et de l'histoire de la photographie – sans parler du mythe plus grand du D-Day auquel il est devenu complètement associé. Mais au moins ce processus a commencé <sup>103</sup>.

A. D. Coleman est un critique et historien new-yorkais spécialisé dans la photographie et l'art photographique. Son travail a été traduit en 21 langues et publié dans 31 pays. En 2010, il a reçu le prix J. Dudley Johnston de la Royal Photographic Society (GB) pour son « excellence constante dans son travail d'écriture sur la photographie ». En 2014, il a reçu le prix Insight de la Society for Photographic Education pour l'ensemble de sa contribution au domaine, et en 2015 le prix SDX pour la recherche sur le journalisme de la Society of Professional Journalists.

#### Notes

1 P. Peccatte, « Les photos du D-Day de Robert Capa – une autre histoire et de nouvelles interprétations », *Déjà Vu*, 24 juin 2015, <http://dejavu.hypotheses.org/2298>. Quelques exemples des réactions françaises (pour et contre) à l'article de Peccatte et à nos investigations : Mathilde Doiezie, « Robert Capa aurait menti à propos de ses photos du Débarquement », *Le Figaro*, 4 août 2015, <http://www.lefigaro.fr/arts-expositions/2015/08/04/03015-20150804ARTFIG00021-robert-cap-a-urait-menti-a-propos-de-ses-photos-du-debarquement.php> ; Laure Andrillon, « La polémique Robert Capa, ou le mythe écorché du photojournaliste en temps de guerre », *Libération*, 12 août 2015, [http://www.liberation.fr/culture/2015/08/12/la-polemique-robert-cap-a-ou-le-mythe-ecorche-du-photojournaliste-en-temps-de-guerre\\_1362396](http://www.liberation.fr/culture/2015/08/12/la-polemique-robert-cap-a-ou-le-mythe-ecorche-du-photojournaliste-en-temps-de-guerre_1362396) ; Gabriel Coutagne, « Les photos du Débarquement de Robert Capa au cœur d'une polémique », *Le Monde*, 10 août 2015, [http://www.lemonde.fr/arts/article/2015/08/10/les-photos-du-debarquement-de-robert-cap-a-ou-c-d-une-polemique\\_4719583\\_1655012.html#sM5IOJ3HQbr48RzW.99](http://www.lemonde.fr/arts/article/2015/08/10/les-photos-du-debarquement-de-robert-cap-a-ou-c-d-une-polemique_4719583_1655012.html#sM5IOJ3HQbr48RzW.99) ; et Yasmine Youssi, « Capa a-t-il paniqué ? », *Télérama*, n° 3420, 29 juillet 2015, p. 26-27.

2 Cité par Bruce Young, « The Fog of War : D-Day and Robert Capa », *News Photographer*, volume 70, n°1, janvier 2015, p. 56, <https://nppa.org/magazinearchive/jan15/#?page=50>.

3 Par exemple : Ingrid Bergman, Alan Burgess, *My Story*, New York, Delacorte Press, 1980, p. 146-147 [trad. fr. : Ingrid Bergman, Alan Burgess, *Ma vie*, traduit de l'anglais par Éric Diacon, Paris, Fayard, 1980], et Sam Fuller, Christa Fuller, Jerome Rudes, *A Third Face : My Tale of Writing, Fighting and Filmmaking*, New York, Knopf, 2002, p. 170-173 [trad. fr. : Samuel Fuller, Christa Lang Fuller, Jérôme Henry Rudes, Martin Scorsese (préface), *Un troisième visage*, traduit de l'anglais par Hélène Zylberait, Paris, Éditions Allia, 2011].

4 Morris était assistant éditeur photo au bureau londonien de *Life*, responsable du traitement des images du D-Day prises par les photographes de *Life* affectés au Débarquement. Cf. Richard Whelan, *Robert Capa : A Biography*, New York, Alfred A. Knopf, 1985, p. 214.

5 Mémétique : qui se réfère à l'étude de l'évolution des phénomènes culturels.

6 Une page d'index avec des liens vers tous les articles de notre projet est disponible à l'adresse suivante : <http://www.nearbycafe.com/artandphoto/photocritic/major-stories/major-series-2014/robert-cap-a-on-d-day/>. Elle peut être facilement consultée en utilisant la redirection d'URL [capaday.com](http://capaday.com).

7 Marie Brenner, « Robert Capa's Longest Day », *Vanity Fair*, volume 56, n°6, juin 2014, p. 78-84, <http://www.vanityfair.com/culture/2014/06/photographer-robert-cap-a-d-day>.

8 Robert Capa, *Slightly Out of Focus*, New York, Henry Holt & Co., 1947, p. 140-151 ; 2<sup>nde</sup> éd. New York, Modern Library, 2001, p. 133-152. Toutes les citations utilisent désormais la seconde édition comme référence [trad. fr. : Robert Capa, *Juste un peu flou : Slightly out of focus*, avec Richard Whelan (préface), Cornell Capa (préface), traduit de l'anglais par Catherine Chaine, Paris, Delpire, 2003].

9 John G. Morris, *Get the Picture : A Personal History of Photojournalism*, New York, Random House, 1998, p. 3-7, 73-76, 79 [trad. fr. : John G. Morris, *Des hommes d'images, une vie de photojournalisme*, traduit de l'anglais par Sabine Boulongne, Paris, Éditions de La Martinière, 1999].

10 Brenner a publié des investigations sur l'industrie du tabac et sur l'industrie du sucre, entre autres reportages sérieux.

11 Adrian Keltorn, « Behind the Photo : Robert Capa's D-Day », *time.com*, consulté le 29 mai 2014, <http://time.com/120751/robert-cap-a-dday-photos/>. Capture d'écran du 7 février 2017.

12 Certaines des images de Capa, transmises par radio par le pool de presse basé à Londres à ses abonnés, sont parues dans les journaux quotidiens avant le numéro de *Life* du D-Day, daté du 19 juin 1944 mais dans les kiosques à journaux le 12 juin. Cf. Patrick Peccatte, « Les premières publications des photos de Robert Capa sur le débarquement en Normandie », *Déjà Vu*, 16 août 2013, <http://dejavu.hypotheses.org/1463>.

13 Rob McElroy, « Guest Post 12 : Rob McElroy on Robert Capa », *Photocritic International*, 26 juin 2014, <http://www.nearbycafe.com/artandphoto/photocritic/2014/06/26/guest-post-12-rob-mcelroy-on-robert-cap-a/>.

14 Kristen Hare, « Time clarifies : Ruined images in D-Day video were photo illustration », *Poynter Institute*, 30 juin, 2014, <http://www.poynter.org/news/mediawire/257384/time-clarifies-ruined-images-in-d-day-video-were-photo-illustration/>. L'automne dernier, Time, Inc. a publié un nouveau commentaire sur la photo de Capa « The Face in the Surf ». Cette page Web comporte une version révisée de cette vidéo de 2014, avec les faux originaux numériquement créés des images so-disant « ruinées » de Capa, remplacées par de nouveaux faux numériques et présentés à l'écran sans aucun

- démenti. Cf. anonyme, « D-Day 1944 : Photograph by Robert Capa », *Time.com*, 1<sup>er</sup> octobre 2016, <http://100photos.time.com/photos/robert-cap-a-d-day>. Pour mon commentaire sur cette publication, cf. A. D. Coleman, « Alternate History : Robert Capa on D-Day (30) », *Photocritic International*, 25 janvier 2017, <http://www.nearbycafe.com/artandphoto/photocritic/2017/01/25/alternate-history-robert-cap-a-on-d-day-30/>.
- 15 La page d'accueil du blog : <https://www.nearbycafe.com/artandphoto/photocritic/>. Elle peut être facilement consultée en utilisant la redirection d'URL [photocritic.com](http://photocritic.com).
- 16 J. Ross Baughman, « Guest Post 11 : J. Ross Baughman on Robert Capa (a) », *Photocritic International*, 6 juin 2014, <http://www.nearbycafe.com/artandphoto/photocritic/2014/06/06/guest-post-11-j-ross-baughman-on-robert-cap-a/>, et « Guest Post 11 : J. Ross Baughman on Robert Capa (b) », *Photocritic International*, 6 juin 2014, <http://www.nearbycafe.com/artandphoto/photocritic/2014/06/08/guest-post-11-j-ross-baughman-on-robert-cap-a-b/>.
- 17 Par exemple, Douglas J. Sloan, *John G. Morris : Eleven Frames*, 2010. Dans ce film de 9 minutes, dont le copyright est détenu par l'International Center of Photography, Morris, à l'écran, répète son récit standard de la perte des négatifs de Capa dans la chambre noire de *Life* à Londres, à partir de 1 m 58 s. Disponible en ligne sur Vimeo, <https://vimeo.com/22657303>.
- 18 Dennis Banks est une figure mystérieuse dans cette saga. À l'origine et au début des années 1980, il apparaît comme un adolescent sans nom, un « jeune employé à la chambre noire ». Vers 1983, Morris l'a identifié comme étant Dennis Sanders dans son entretien avec Richard Whelan, cf. R. Whelan, *Robert Capa : A Biography*, New York, Alfred A. Knopf, 1985, p. 214. Dans une version de son histoire datant de 1994, Morris le nomme seulement « Dennis », cf. J. G. Morris, « A Record Nearly Lost in the Rush », *International Herald Tribune*, 3 juin 1994, p. 7. Dans les mémoires de Morris publiées en 1998, il devient, pour la première fois, Dennis Banks. L'article de Bruce Young, « The Fog of War », apporte une petite contribution à la recherche sur le D-Day de Capa ; il a vérifié l'existence de Banks et l'orthographe correcte de son prénom comme étant « Denis », cf. B. Young, « The Fog of War : D-Day and Robert Capa », art. cit., p. 54-55. Mes efforts pour retrouver Banks ont également été infructueux.
- 19 J. G. Morris, *Get the Picture*, op. cit., p. 6 [cité d'après la traduction française, op. cit., p. 15 ; le texte anglais original suggère que Wild a utilisé le téléphone intérieur pour informer Morris].
- 20 Morris a affirmé à plusieurs reprises qu'il ne connaît rien aux procédures de la chambre noire. Cf. par exemple, B. Young, « The Fog of War : D-Day and Robert Capa », art. cit., p. 55, et J. G. Morris, « The A. D. Coleman Attack », 5 janvier 2015 (auto-publié), non paginé. Disponible en ligne sous forme pdf sur *Photocritic International*, [http://www.nearbycafe.com/artandphoto/photocritic/wp-content/uploads/2015/01/John\\_Morris\\_TheADColemanAffair\\_1-5-15.pdf](http://www.nearbycafe.com/artandphoto/photocritic/wp-content/uploads/2015/01/John_Morris_TheADColemanAffair_1-5-15.pdf).
- 21 R. Capa, *Slightly Out of Focus*, op. cit. [trad. fr. Robert Capa, *Juste un peu flou : Slightly out of focus*, op. cit.].
- 22 R. Whelan, *This is War! Robert Capa at Work*, Göttingen, Steidl / ICP, 2007, p. 223.
- 23 R. Whelan, *Robert Capa : A Biography*, op. cit., p. 249.
- 24 R. Whelan, *This is War !*, op. cit., p. 222-223.
- 25 *Ibid.*, p. 223.
- 26 Article anonyme de l'ICP sur Internet Archive : « Capa at 100 : Robert Capa Centenary », *Internet Archive/Wayback Machine*, 22 octobre 2013, <https://web.archive.org/web/20150316000205/http://www.icp.org/robert-cap-a-100>.
- 27 J. G. Morris, *Get the Picture*, op. cit., p. 5 [cité d'après la traduction française, op. cit. p. 14].
- 28 R. Capa, *Slightly Out of Focus*, premier rabat de couverture de la première édition, op. cit. [cité d'après la traduction française, op. cit.]. Whelan inclut cette phrase dans son « Introduction » à la seconde édition, op. cit., p. xiv. [Introduction de Richard Whelan dans la traduction française, op. cit., p. 13].
- 29 Willis Hartshorn, « Director's Foreword », in R. whelan, *This Is War!*, op. cit., p. 7. [trad. fr. Richard whelan, *Robert Capa*, traduit de l'anglais par Simone Hilling et Catherine Matthieussent, Paris, Mazarine, 1985].
- 30 Ce livre s'appuie fortement sur des matériaux détenus à l'époque par la succession Capa, auxquels aucun autre chercheur n'a jamais eu accès, même si le transfert de ceux-ci aux Archives Robert Capa et Cornell Capa de l'ICP a commencé vers 1999.
- 31 J. G. Morris, op. cit. [trad. fr. John G. Morris, *Des hommes d'images, une vie de photojournalisme*, traduit de l'anglais par Sabine Boulongne, Paris, Éditions de La Martinière, 1999].
- 32 Par exemple, J. G. Morris, « A Record Nearly Lost in the Rush », *International Herald Tribune*, 3 juin 1994, p. 7.
- 33 Par exemple, M. Brenner, « Robert Capa's Longest Day », art. cit. et A. Kelterborn, « Behind the Photo : Robert Capa's D-Day », art. cit.
- 34 Alex Kershaw, *Blood and Champagne : The Life and Times of Robert Capa*, New York, Thomas Dunne Books / St. Martin's Press, 2003 [trad. fr. Alex Kershaw, *Robert Capa : l'homme qui jouait avec la vie*, traduit de l'anglais par Daniel Roche, Paris, J.-C. Lattès, 2003].
- 35 Pour une indication des difficultés rencontrées par Kershaw dans l'accès aux documents et à l'information sur Capa par l'intermédiaire de l'ICP, cf. la section « Remerciements » dans son livre, particulièrement p. xv, et Matthew Carson, « Blood and Champagne – an interview with Alex Kershaw », *Monsters & Madonnas, The International Center of Photography Library Blog*, 22 octobre 2013, <https://icplibrary.wordpress.com/2013/10/22/blood-and-champagne-an-interview-with-alex-kershaw/>. Carson était bibliothécaire et archiviste à l'ICP. En dehors de Kershaw, d'autres ont connu les propensions de Cornell Capa à la censure. En 2002, Cornell Capa, en collaboration avec Richard Whelan, John Morris, l'ICP et Magnum, a menacé le cinéaste français Patrick Jeudy d'une action en justice s'il poursuivait son film non autorisé *Robert Capa, l'homme qui voulait croire à sa légende*. Quand Jeudy a continué son projet, présenté en 2004, Morris l'a poursuivi devant un tribunal français, forçant Jeudy à retirer du film un extrait d'une interview qu'il avait menée avec Morris. Cf. A. D. Coleman, « Guest Post 21 : Q&A with Patrick Jeudy (a) », *Photocritic International*, 15 novembre 2015, <http://www.nearbycafe.com/artandphoto/photocritic/2015/11/15/guest-post-21-qa-with-patrick-jeudy-a/>, et « Guest Post 21 : Q&A with Patrick Jeudy (b) », *Photocritic International*, 18 novembre 2015, <http://www.nearbycafe.com/artandphoto/photocritic/2015/11/18/guest-post-21-qa-with-patrick-jeudy-b/>.
- 36 Pour une liste des travaux de Kershaw sur ce sujet, consultez son site Web, <http://www.alexkershaw.com/>.
- 37 A. Kershaw, *Blood and Champagne : The Life and Times of Robert Capa*, op. cit., p. 116-131.
- 38 R. Whelan, *This is War! Robert Capa at Work*, op. cit.
- 39 W. Hartshorn, « Director's Foreword », op. cit., p. 7.
- 40 R. Whelan, *This is War!*, op. cit., p. 207-250.
- 41 [art widow, néologisme créé par Coleman] J'emploie ce terme catégoriquement pour identifier un ensemble d'individus qui, selon mon expérience, inclut tout parent ou compagnon en relation avec une personne décédée créative et qui a

ressenti un lien émotionnel profond avec le défunt. Ces individus ont tendance à protéger non seulement les matériaux physiques laissés par le défunt et la propriété intellectuelle associée, mais aussi le souvenir chéri et souvent sacré de leur source. Pour des raisons évidentes, cela pose un problème pour toute étude sérieuse.

42 Une exception, comme on l'a relevé précédemment : Alex Kershaw, qui, bien qu'il n'ait jamais servi dans l'armée, est devenu un expert reconnu sur la Seconde Guerre mondiale.

43 Tout aussi important, il s'agissait d'hommes ayant une importante expérience du combat, alors que la grande majorité des troupes des États-Unis lors du D-Day étaient envoyés à leur première bataille. Capa se sentait naturellement plus en sécurité parmi des combattants chevronnés que parmi des recrues novices.

44 Capa est affecté à sa mission soit le 28 mai (A. Kershaw, *Blood and Champagne : The Life and Times of Robert Capa*, op. cit., p. 120), soit le 29 mai (R. Whelan, *Robert Capa : A Biography*, op. cit., p. 210).

45 R. Whelan, *Robert Capa : A Biography*, op. cit., p. 210.

46 R. Capa, *Slightly Out of Focus*, op. cit., p. 136.

47 Ces témoins comprennent le capitaine Oscar Rich de la 1<sup>re</sup> division d'infanterie, 5<sup>e</sup> bataillon d'artillerie et le correspondant du *New York Times* Don Whitehead. Cf. A. Kershaw, *Blood and Champagne : The Life and Times of Robert Capa*, op. cit., p. 122.

48 R. Whelan, *Robert Capa : A Biography*, op. cit., p. 210-211.

49 R. Whelan, *This is War!*, op. cit., p. 222.

50 En 2009, Morris déclarait à un intervieweur : « Nous savions que Capa s'était présenté secrètement au quartier général du régiment de la première division d'infanterie dans une région voisine de Weymouth et qu'il avait obtenu l'autorisation de monter à bord du navire de transport *Samuel Chase* des garde-côtes américains. Là, il avait trouvé des officiers qui étudiaient un modèle géant d'une plage française dont le nom de code était "Omaha", mais nous ne savions pas s'il devait y débarquer ou non. » Ceci est manifestement faux ; ils n'auraient pu savoir rien de tout cela à ce moment-là, car il s'agissait d'informations demeurées secrètes. Cf. José Manuel Serrano Esparza, « John G. Morris : An Interview with the Most Influential and Experienced Photo Editor in History », *elrectanguloenlamano*, 28 novembre 2009, <http://elrectanguloenlamano.blogspot.com/2009/11/john-g-morris-interview-with-most.html>.

51 LST signifie « Landing Ship Tank » ; comme le suggère la désignation, ces navires étaient généralement utilisés pour le transport de véhicules de combat et de fournitures, et pouvaient aussi transporter jusqu'à 150 soldats. Pour le D-Day, cependant, certains – y compris le LST 317 – ont été réutilisés pour fournir des médicaments, des fournitures médicales et des ambulances sur la plage, puis évacuer les blessés. Dans le cas du LST 317, sa cargaison comprenait la 500<sup>e</sup> compagnie de collecte médicale (le 60<sup>e</sup> bataillon médical) [500th Medical Collecting Company (60th Medical Battalion)], qui comptait 120 hommes et cinq Jeep-ambulances. Pour des images et de brèves descriptions de ce navire et d'autres utilisés pour transporter des troupes, des véhicules et du matériel lors du débarquement de Normandie, cf. anonyme, « Landing Craft : LIFE prints a catalog of the wonderful vessels helping the Allies win this amphibious war », *Life*, vol. 15, n° 25, 20 décembre 1943, p. 47-50.

52 R. Whelan, *This is War!*, op. cit., p. 244.

53 « Je regrette maintenant d'avoir oublié et, par conséquent, je n'ai pas précisé depuis longtemps qu'il y avait eu une autre livraison le 7 juin au bureau de Londres contenant les films *Chase* de Scherman [sic] avant le débarquement ... et les films *Chase* de Capa. » J. G. Morris, « The A. D. Coleman Attack », art. cit., non paginé.

54 La logistique impliquée dans le transfert par Capa d'un paquet de films depuis le *Chase* (ou l'*Henrico*) à Morris vers le 4 ou 5 juin, pour qu'il arrive à Londres le 6 juin, défie toute probabilité. Cela suppose que les militaires et les censeurs auraient coopéré pour accélérer le transport et la censure pour publication de photographies de presse montrant une opération top-secrète en cours. La logistique impliquée dans le transfert par Capa d'un paquet de films depuis le *Chase* (ou l'*Henrico*) vers le LST 317, suivie par la transmission par Scherman des films de Capa et de ses propres films, depuis le LST 317 vers Morris à Londres, pour que le paquet arrive tôt le 7 juin, aurait été tout aussi embarrassante ; les deux hommes étaient à bord d'une vaste armada de 5 000 navires, sous silence radio et dans des conditions de *blackout*.

55 J. G. Morris, « The A. D. Coleman Attack », art. cit., non paginé.

56 R. Capa, *Slightly Out of Focus*, op. cit., p. 137 [cité d'après la traduction française, op. cit., p. 163-164]. Les plans du SHAEF pour le débarquement du 6 juin comprenaient en tout vingt-deux vagues d'assaut, lancées à intervalles de 2 à 12 minutes. Le nombre de vagues lancées à partir d'un navire donné, les heures de départ et les intervalles entre elles dépendaient bien sûr de la taille du navire, du nombre de soldats qu'il transportait et de la destination et de l'objectif des vagues, entre autres facteurs. Tout cela s'inscrit dans un plan complexe élaboré sur une période de plusieurs années.

57 Cf. Scott T. Price, « The U.S. Coast Guard at Normandy », non daté, United States Coast Guard, [https://www.uscg.mil/history/articles/h\\_normandy.asp](https://www.uscg.mil/history/articles/h_normandy.asp).

58 L'incapacité de Capa à fournir des légendes pour ces images a abouti à soixante-dix ans d'identification erronée de ces sapeurs héroïques – membres de l'équipe 10 du Gap Assault – considérés longtemps comme des troupes d'assaut terrifiées, des soldats immobilisés et qui se cachent derrière ces « hérissons ». Cf. Charles Herrick, « Guest Post 17 : Charles Herrick on Capa's D-Day (a) », *Photocritic International*, 6 juin 2015,

<http://www.nearbycafe.com/artandphoto/photocritic/2015/06/06/guest-post-17-charles-herrick-on-capas-d-day/>, et

« Guest Post 17 : Charles Herrick on Capa's D-Day (b) », *Photocritic International*, 8 juin 2015,

<http://www.nearbycafe.com/artandphoto/photocritic/2015/06/08/guest-post-17-charles-herrick-on-capas-d-day-b/>.

59 Cf. S. T. Price, « The U.S. Coast Guard at Normandy », art. cit.

60 R. Capa, « LIFE's Reports : War Photographers' Stories », *Life*, volume 16, n°26, 26 juin 1944, p. 13. Vers le 9 juin, Capa a dicté ce récit au correspondant du *Time*, Charles Wertenbaker, qui l'a transcrit textuellement pour cet article de *Life* qui comprend de brefs commentaires sur le vécu du débarquement raconté par sept photographes de la revue. Ce récit est paru plus tard, sous la même forme, dans le livre de Charles Christian Wertenbaker, *Invasion !*, New York, D. Appleton Century Co., 1944, p. 42-44 ; il s'agit d'un livre « rapidement fabriqué », publié le 18 septembre 1944 – trois mois et demi seulement après le Débarquement, et il comporte des photos réalisées par Capa.

61 Cf. Albert H. Smith, Jr., « Operation Overlord and D-Day, 6 June 1944 », transcription d'une conférence inédite de ce général à la retraite de l'armée américaine, discutant des événements dont il a été témoin oculaire sur la plage d'Omaha le jour J. Il a prononcé cette lecture à The Armor School, Fort Knox, Kentucky, le 18 avril 1985. Dans une note de bas de page, p. 12, Smith précise que le colonel Taylor a atteint Easy Red à 8 h 15. Document disponible en ligne : <http://www.dtic.mil/dtic/tr/fulltext/u2/a165441.pdf>.

62 Cf. Charles Herrick, « Guest Post 20 : Charles Herrick on Capa's D-Day (c) », *Photocritic International*, 20 septembre 2015, <http://www.nearbycafe.com/artandphoto/photocritic/2015/09/20/guest-post-20-charles-herrick-on-capas-d-day-c/>, et

- « Guest Post 20 : Charles Herrick on Capa's D-Day (d) », *Photocritic International*, 23 septembre 2015, <http://www.nearbycafe.com/artandphoto/photocritic/2015/09/23/guest-post-20-charles-herrick-on-capas-d-day-d/>.
- 63 Lowell L. Getz, « The Face in the Surf », *IDEALS : the Illinois Digital Environment for Access to Learning and Scholarship*, octobre 2007, <https://www.ideals.illinois.edu/bitstream/handle/2142/2443/FaceInTheSurf.html>.
- 64 Cf. C. Herrick, « Guest Post 20 », art. cit.
- 65 Les chars amphibies ou chars « DD », de fabrication et de design britanniques, faisaient partie d'un groupe de véhicules spécialisés connus collectivement sous le nom de « Hobart's Funnies », d'après le nom de leur inventeur, le major-général sir Percy Cleghorn Stanley Hobart. Plusieurs d'entre eux peuvent être vus, quoique faiblement, près du rivage dans certaines images de Capa – preuve supplémentaire qu'il est arrivé bien après la première vague.
- 66 R. Capa, *Slightly Out of Focus*, op. cit., p. 133-152 [cité d'après la traduction française, op. cit., p. 178].
- 67 R. Capa, « LIFE's Reports : War Photographers' Stories », loc. cit.
- 68 R. Capa, *Slightly Out of Focus*, op. cit., p. 148 [cité d'après la traduction française, op. cit., p. 171].
- 69 A. Kershaw, *Blood and Champagne : The Life and Times of Robert Capa*, op. cit., p. 115.
- 70 R. Capa, *Slightly Out of Focus*, op. cit., p. 137 [cité d'après la traduction française, op. cit., p. 164].
- 71 Pour plus de détails sur leurs témoignages et leurs relations à cet épisode, cf. A. D. Coleman, « Alternate History : Robert Capa on D-Day (10) », *Photocritic International*, 6 juillet 2014, <http://www.nearbycafe.com/artandphoto/photocritic/2014/07/06/alternate-history-robert-capa-on-d-day-10/>, et « Alternate History : Robert Capa on D-Day (25) », *Photocritic International*, 2 août 2014, <http://www.nearbycafe.com/artandphoto/photocritic/2015/08/02/alternate-history-robert-capa-on-d-day-25/>.
- Le photographe matelot en chef David T. Ruley des U. S. Coast Guards, couvrant le débarquement depuis son poste assigné à bord du LCI(L)-94, a filmé Capa qui quittait la plage, devenant ainsi le quatrième témoin oculaire de la présence de Capa sur ce navire. Charles Herrick, qui a récemment trouvé un film de Ruley et identifié Capa, écrira de nouveaux articles sur mon blog à propos de cette découverte.
- 72 Anonyme, « Beachheads of Normandy », *Life*, volume 16, n°25, 19 juin 1944, p. 30.
- 73 R. Capa, *Slightly Out of Focus*, op. cit., p. 148.
- 74 « Notre bateau prenait l'eau et s'éloignait lentement de la plage, essayant de rejoindre notre navire ravitailleur avant de couler [...] Une vedette de débarquement nous accosta et nous avons pu quitter le bateau qui gîtait dangereusement. » R. Capa, *Slightly Out of Focus*, op. cit., p. 148-149 [cité d'après la traduction française, op. cit., p. 171-176]. Richard Whelan utilise ce passage pour produire l'argument alambiqué selon lequel Capa aurait effectivement quitté la plage deux fois – d'abord sur le LCI(L)-85 et ensuite, après être retourné sur la plage, sur le LCI(L)-94. Ni le récit de Capa, ni aucune logique ou preuve ne soutiennent cette théorie. Cf. R. whelan, *This is War !*, op. cit., p. 235-237.
- 75 Cf. anonyme, « USS LCI(L)-94 », non daté, *NavSource Naval History : Photographic History of the U.S. Navy*, <http://www.nav-source.org/archives/10/15/150094.htm>.
- 76 R. Capa, *Slightly Out of Focus*, op. cit., p. 149 [cité d'après la traduction française, op. cit., p. 176].
- 77 Cf. S. T. Price, « The U.S. Coast Guard at Normandy », art. cit.
- 78 Cf. Ashley Smith, « Portland Harbour », non daté, *The Encyclopedia of Portland History*, <http://www.portland-port.co.uk/history> : « Le 1er mai 1944, le port a été commissionné comme USNAAB [United States Navy Advanced Amphibious Base] Portland-Weymouth. [...] Le port lui-même, avec Weymouth, a été un point d'embarquement important pour les troupes américaines pendant le D-Day, en particulier la 1<sup>re</sup> division d'infanterie américaine qui s'est embarquée pour "Omaha Beach" en juin 1944. » Cela peut expliquer la déclaration confuse de David Scherman selon laquelle lui et Capa se sont rencontrés ce matin-là à Portsmouth, comme il est rapporté par Whelan dans *Robert Capa : A Biography*, op. cit., p. 213. Scherman prétend également que le Chase est arrivé le soir du 6 juin et non le lendemain matin. Whelan approuve inexplicablement les deux déclarations de Scherman, bien que cela signifierait que les films de Capa et Scherman ont mis 24 heures pour atteindre Morris à Londres. Les dossiers militaires réfutent ces deux déclarations ; cf. anonyme, « The Coast Guard at War Transports & Escorts Vol. II—Transports », *HyperWar*, 1<sup>er</sup> mai 1949, <http://www.ibiblio.org/hyperwar/USCG/V2-Transports/>.
- 79 D. Scherman, « LIFE's Reports : War Photographers' Stories », loc. cit.
- 80 R. Whelan, *Robert Capa : A Biography*, op. cit., p. 213.
- 81 R. Capa, *Slightly Out of Focus*, op. cit., p. 152.
- 82 *Ibid.*, p. 162 [cité d'après la traduction française, op. cit., p. 179].
- 83 Cf. mes rapports sur mon analyse de ces négatifs et de leurs planches-contacts : A. D. Coleman, « Alternate History : Robert Capa on D-Day (13) », *Photocritic International*, 12 octobre 2014, <http://www.nearbycafe.com/artandphoto/photocritic/2014/10/12/alternate-history-robert-capa-on-d-day-13/>, et « Alternate History : Robert Capa on D-Day (14) », *Photocritic International*, 19 octobre 2014, <http://www.nearbycafe.com/artandphoto/photocritic/2014/10/19/alternate-history-robert-capa-on-d-day-14/>.
- 84 Il n'existe aucune fiche de légende pour les dix images de Capa prises sur la plage d'Omaha dans les Archives Robert Capa et Cornell Capa de l'ICP. Sans doute n'en a-t-il pas fourni. Ainsi, nous ne pouvons pas déterminer si les légendes affreusement inexactes qui accompagnent les images de Capa dans le numéro sur le D-Day de *Life* proviennent directement de John Morris (qui a rédigé certaines légendes d'images à Londres), ou si elles ont été révisées ou écrites intégralement par quelqu'un du bureau de New York qui était encore plus loin de l'action. Capa paraphrase ainsi la légende de photo dont il a prétendu tirer le titre de son mémoire *Juste un peu flou [Slightly out of Focus]* : « Les légendes expliquaient que les photos étaient floues parce que les mains de Capa tremblaient trop » [cité d'après la traduction française, op. cit., p. 178]. En réalité, la légende qui figure sous l'image connue sous le nom de « The Face in the Surf » affirme, avec une précision apparente, « l'immense excitation de l'instant a conduit le photographe Capa à déplacer sa caméra et à flouter l'image ». Cf. anonyme, « Beachheads of Normandy », art. cit., p. 27.
- 85 Cf. A. D. Coleman, « Alternate History : Robert Capa on D-Day (14) », art. cit.
- 86 *Ibid.*
- 87 B. Young, « The Fog of War : D-Day and Robert Capa », art. cit., p. 52.
- 88 Hicks était l'un des deux « éditeurs exécutifs » de *Life* à l'époque (l'autre était Daniel Longwell). Ed Thompson, son rédacteur en chef lors de l'embauche de Morris, avait pris un congé à partir de janvier 1943 pour créer et éditer le magazine *Impact* de l'US Air Force. On peut supposer que Hicks a supervisé les tâches d'édition d'images en son absence, avec l'aide de Bart Sheridan qui est répertorié avec Morris comme « assistant de l'éditeur d'images » dans la liste des collaborateurs de cette édition.

89 Richard Whelan affirme qu'un télégramme de félicitations à Capa du rédacteur en chef de *Life*, Wilson Hicks, a attribué la prétendue perte de ses autres négatifs du D-Day aux dégâts provoqués par l'eau de mer (R. Whelan, *Robert Capa : A Biography*, op. cit., p. 214.) Je n'ai pas vérifié cela. Hicks avait en fait reçu une lettre de Morris attribuant cette perte à un accident de la chambre noire. Si le télégramme de Hicks a existé, il essayait alors de reporter sur le hasard la faute de la perte – sans adoucir le coup pour Capa, mais en évitant la responsabilité du magazine dans la situation telle qu'il la comprenait.

90 Le reportage « Beachheads of Normandy » publié dans *Life* ne mentionnait aucun dommage aux négatifs de Capa, bien qu'une note non signée d'un rédacteur affirmait (à tort) que : « Comme il embarquait pour monter à bord [d'un LCT], ses caméras étaient complètement trempées. » (Des caméras ainsi endommagées auraient nécessité une réparation; or Capa a continué à les utiliser quand il est retourné en Normandie le lendemain). Plus particulièrement, le commentaire publié le plus récemment par Morris sur le sujet, une réponse à un de mes articles publié sur le site *iMediaEthics*, relance cette question : « La seule chose que j'ai changée dans mon histoire, c'est que je suis devenu convaincu que Dennis [sic] Banks s'est trompé lorsqu'il a dit que trois des quatre rouleaux de 35 mm de Capa qu'il avait développés avaient été détruits par un excès de chaleur. Je pense que nous ne saurons jamais ce qui les a ruinés – peut-être l'eau de mer [c'est moi qui souligne]. Je sais que je les ai personnellement inspectés dans la chambre noire durant cette nuit-là et je les ai jetés parce qu'il n'y avait rien dessus, comme Dennis [sic] Banks l'avait dit. » Cf. A. D. Coleman, « Conflict of Interest, Cubed : Robert Capa's D-Day Photos, John Morris, and the NPPA », *iMediaEthics*, 27 février 2017, <http://www.imediaethics.org/conflict-interest-cubed-robert-capas-d-day-photos-john-morris-nppa/>.

91 C. C. Wertenbaker, *Invasion!*, op. cit., p. 44.

92 « L'opérateur dans la chambre noire à Londres en utilisant dans sa précipitation des liquides de développement à température inappropriée avait ruiné tout le reste. » John McNamara, « Front-Line Photographer », in *Extra ! U.S. War Correspondents in Action*, Boston, Houghton Mifflin Co., 1945, p. 212-213, 215. McNamara crédite Cornell Capa comme source de ce propos.

93 R. Capa, *Slightly Out of Focus*, op. cit., p. 152 [cité d'après la traduction française, op. cit., p. 178].

94 Un simple examen microscopique pourrait facilement déterminer si le motif de la répartition des particules d'argent dans l'émulsion de ces négatifs a subi une perturbation physique quelconque.

95 R. Whelan, *This is War!*, op. cit., p. 239.

96 Cynthia Young, « The Story Behind Robert Capa's Pictures of D-Day », *ICPHOTO*, 6 juin 2013, <http://icphoto.tumblr.com/post/52321591872/the-story-behind-robert-capas-pictures-of-d-day>.

97 Cf. Rob McElroy, « Guest Post 16 : Rob McElroy on Robert Capa, 2 (a) », *Photocritic International*, 17 mai 2015, <http://www.nearbycafe.com/artandphoto/photocritic/2015/05/17/guest-post-16-rob-mcelroy-on-robert-cap-2-a/>, et « Guest Post 16 : Rob McElroy on Robert Capa, 2 (b) », *Photocritic International*, 20 mai 2015, <http://www.nearbycafe.com/artandphoto/photocritic/2015/05/20/guest-post-16-rob-mcelroy-on-robert-cap-2-b/>.

98 Cf. A. D. Coleman, « Alternate History : Robert Capa on D-Day (15) », *Photocritic International*, 26 octobre 2014, <http://www.nearbycafe.com/artandphoto/photocritic/2014/10/26/alternate-history-robert-cap-2-on-d-day-15/>.

99 Christiane Amanpour, « Mystery deepens over D-Day pictures », *CNN/Amanpour*, 11 novembre 2014, <http://edition.cnn.com/videos/world/2014/11/11/intv-amanpour-john-morris-robert-cap-2-war.cnn>.

100 Cf. James Estrin, « As He Turns 100, John Morris Recalls a Century in Photojournalism », *Lensblog*, *New York Times*, 6 décembre 2016, <http://lens.blogs.nytimes.com/2016/12/06/as-he-turns-100-john-morris-recalls-a-century-in-photojournalism/>.

101 J. G. Morris, « The A. D. Coleman Attack », art. cit., non paginé. Pour une récurrence de cette théorie de Morris, cf. aussi la note 86.

102 Page Facebook de l'ICP, Facebook, 6 juin 2016, <https://www.facebook.com/internationalcenterofphotography/posts/10154225867033622>.

103 Pour un examen des implications éthiques de cet épisode, cf. A. D. Coleman, « Ethics in Photojournalism, Then and Now : The Case of Robert Capa », *Media Ethics*, volume 27, n°2, mars 2016, <http://mediaethicsmagazine.com/index.php/browse-back-issues/201-spring-2016-vol-27-no-2/3999107-ethics-in-photojournalism-then-and-now-the-case-of-robert-cap-2>.

Source au 2018 08 21 : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3680>

# HENRI CARTIER-BRESSON



George Hoyningen-Huene <sup>1</sup>, *Henri Cartier-Bresson*, New York, 1935  
Thomas Walther Collection, The Museum of Modern Art, New York

« Je suis visuel [...] J'observe, j'observe, j'observe. C'est par les yeux que je comprends. »  
Henri Cartier-Bresson, *Life*. 15 mars 1963

## Table des matières

|   |    |
|---|----|
| La photographie : « le dessin en accéléré » | 2  |
| Signes ascendants                           | 2  |
| L'apport surréaliste                        | 3  |
| L'engagement militant                       | 4  |
| Le choix du photoreportage                  | 6  |
| Anthropologie visuelle                      | 8  |
| Après la photographie                       | 8  |
| Chronologie – Repères                       | 11 |
| Bibliographie succincte                     | 12 |
| Illustrations                               | 12 |

**Dossier pédagogique, Centre Pompidou, Paris, du 12 février au 9 juin 2014**

Source au 2018 05 05 : <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-HCB/>

## La photographie : « le dessin en accéléré »

Depuis 1932, Henri Cartier-Bresson photographie avec un Leica. C'est un appareil 24x36, portable, léger, à pellicule et optique Zeiss. La visée se fait à l'œillet : l'appareil devient extension de l'œil. Tout au fil de sa carrière, ce type d'appareil (devenu mythique grâce à lui) ne le quittera jamais... même à la fin de sa vie quand il ne fera plus de photographies. Il le tiendra en poche, sous un mouchoir, avec ses poètes préférés : Nerval, Rimbaud et d'Aubigné. Le format de ses images (inhérent à ce type d'appareil) est rectangulaire, ce qui renforce, plus que le format carré, la dynamique de ses sujets. Quant à ses tirages (sur papier presque mat), il les aime dans toutes les nuances de gris. Ses photographies sont essentiellement en noir et blanc.

« J'adore photographier, mais j'ai mes moments de détente. Henri jamais », dit le photographe Marc Riboud à son sujet, « [...] il vivait son Leica à la main, de l'aube à la nuit, en chasse perpétuelle. » « En somme, tu ne travailles pas, dit aussi Riboud à Cartier-Bresson, tu prends un dur plaisir. »

Il n'a de cesse en effet de saisir en une seule image l'essentiel d'une scène qui surgit. Il vit ainsi d'une manière intense l'histoire en marche, « vivre à propos » aurait dit Montaigne, et, de ce fait, ses images sont un extraordinaire témoignage sur le 20<sup>e</sup> siècle.

Cependant pour Henri Cartier-Bresson, « plaque sensible » aux événements du monde, le sujet le plus important c'est « l'homme, l'homme et sa vie si courte, si frêle, si menacée ». Exprimer la permanence de la condition humaine s'avère pour lui essentiel. « Tu comprends, la photographie ce n'est rien, il n'y a que la vie qui m'intéresse, la vie, tu comprends ? »<sup>2</sup>, dira-t-il à Vera Feyder. Témoigner de la vie, c'est ce qui déclenche son choix pour ce médium, après s'être essayé au dessin et à la peinture, la photographie devenant pour lui le « dessin en accéléré ».

Dix ans après sa disparition en 2004, maintenant que les milliers de tirages qu'il a laissés ont été réunis et classés par la fondation qui porte son nom, cette exposition propose, à travers plus de 500 photographies, dessins, peintures, films et documents, regroupant ses plus grandes icônes mais aussi des images moins connues, de voir son œuvre d'un regard neuf. Elle montre toute la richesse de son parcours de photographe, du surréalisme à la guerre froide en passant par la guerre d'Espagne, la Seconde Guerre mondiale ou la décolonisation. « Il n'y a pas eu un seul, mais bien plusieurs Cartier-Bresson », dit Clément Chéroux, commissaire de l'exposition, « le parti pris patrimonial d'exposer des tirages d'époque, pour la plupart des prises de vue, venant appuyer cette diversité ». Outre le Cartier-Bresson photographe, l'exposition propose de découvrir qu'il a aussi été peintre et fait du cinéma. Ce dossier en suit la présentation chronologique et thématique pour évoquer une vie qui a couvert tout un siècle.

## Signes ascendants

Né en 1908 à Chanteloup-en-Brie, fils aîné d'une riche famille industrielle (Fil et Coton Cartier-Bresson), il est vite en révolte contre le pouvoir de l'argent et les valeurs bourgeoises. Il fuit ce monde et voyage dans l'art, se passionne pour Giotto, Uccello, Piero della Francesca, etc.

### Selon le nombre d'or

Avec les films muets, il a appris à voir, à déjà cadrer le monde. En entrant, en 1926, comme élève dans l'atelier d'André Lhote, peintre cubiste et néanmoins classique, il apprend à communiquer pensées et émotions par une organisation plastique rigoureuse. Dans cet atelier, on entend composer selon le « nombre d'or » et la géométrie.<sup>3</sup> Il dira, plus tard « la reconnaissance dans la vie réelle d'un rythme de surfaces, lignes et valeurs est pour moi l'essence de la photographie ». S'il a le compas dans l'œil, le sens de l'harmonie, c'est là qu'il l'a appris.

Pour contrebalancer cette rigueur, il se rapproche, à cette même époque grâce à René Crevel, des surréalistes, réalise des collages proches de ceux de Max Ernst. Il arpente les rues. Les objets des vitrines lui « font signe », il les photographie à la manière d'Eugène Atget<sup>4</sup>, que lui ont fait connaître ses amis américains Caresse et Harry Crosby.

Puis, soucieux d'aventure et, comme toute une génération d'artistes en quête de primitivité, il part en 1930-31 à la découverte de l'Afrique, à commencer par la Côte-d'Ivoire. Quête que Michel Leiris exprime ainsi dans *L'Afrique fantôme* (1934) : « J'entendais rompre avec les habitudes intellectuelles qui avaient été les miennes jusqu'alors et au contact d'hommes d'autre culture que moi et d'autre race, abattre les cloisons entre lesquelles j'étouffais et élargir jusqu'à une mesure vraiment humaine mon horizon ».

Tout en appliquant les innovations formelles de la Nouvelle Vision photographique (angles inédits, cadrages en gros plan, goût pour une dynamique de l'image)<sup>5</sup>, ses photographies montrent l'attention qu'il porte à la vie quotidienne des Africains et surtout aux corps en mouvement. C'est d'ailleurs en voyant la photographie de Martin Munkaksi<sup>6</sup> prise en 1929, montrant les silhouettes de jeunes Africains se jetant dans les vagues, dans une naturelle chorégraphie de gestes, qu'il fait le choix du médium photographique.

Mais avant d'être chasseur d'images, de pratiquer ce qu'il appellera le « tir photographique », il chasse, pour gagner sa vie, dit-il, le gros gibier la nuit à la lampe à acétylène. De par son tempérament (scout, on l'appelait « anguille frétilante »), il se rend compte qu'il n'aura peut-être pas la patience de s'installer pour la vie derrière un chevalet.

### Le flâneur baudelairien

En 1932, il achète un Leica. Et part en flâneur baudelairien avec André Pieyre de Mandiargues, à travers l'Espagne puis l'Italie, glaner des images admirablement construites qu'il dit faites « à la sauvette »! Mandiargues : « J'ai vu naître « Henri Cartier-Bresson » par une sorte d'activité spontanée, une espèce de jeu d'abord qui s'était imposée à ce jeune peintre comme à d'autres gens s'impose la poésie. Ce qui est extra, c'est que nous avons découvert, ensemble ou pas, ce qui allait devenir essentiel : la peinture cubiste, l'art nègre, le surréalisme, Rimbaud, Lautréamont, James Joyce, la poésie de Blake, la philo de Hegel, Marx et le communisme... ».

Au fil des années 1930, de la crise économique et de l'appauvrissement de la société, Henri Cartier-Bresson va réaliser des images qui traduisent son engagement politique et son humanisme. C'est sous ces différents signes que commence l'œuvre du photographe.

« La vie n'est invisible qu'aux yeux fatigués. »

William Blake

### **L'apport surréaliste**

#### L'instant décisif

Sensible à l'esthétique de la rencontre et à la poétique de la surprise chères à Louis Aragon et André Breton, Henri Cartier-Bresson se ballade, au hasard des rues et du « merveilleux quotidien ». Surplombant la gare Saint-Lazare, dans la fumée montante des locomotives, il se retrouve place de l'Europe en ces lieux qui inspirèrent les impressionnistes. Il y a là des travaux derrière une palissade. C'est tentant : il y glisse un œil [prière de voir les illustrations dès la p.12].

La photographie fige les êtres et les choses, suspend le temps ; par la composition, on peut néanmoins tout redynamiser. Henri Cartier-Bresson va jouer de ce mariage des contraires pour créer, selon la formule d'André Breton, une explosante-fixe.

La photographie s'étant faite à *l'instant décisif*, se crée là comme un suspense. « L'instant décisif » est un mot-clé de la légende d'Henri Cartier-Bresson qu'il emprunte au Cardinal de Retz. « Il n'y a rien en ce monde, dit celui-ci, qui n'ait un moment décisif. » Chez Henri Cartier-Bresson, c'est rarement le moment où s'accomplit l'événement : c'est plutôt l'instant qui précède et qui contient en germe l'événement lui-même, qui donne aux « regardeurs » que nous sommes la possibilité parfois amusée d'anticiper. Il va se passer quelque chose : le photographe en a eu l'intuition.

L'instant décisif n'est cependant pas seulement lié à l'événement. C'est plus profond. Il correspond, selon Henri Cartier-Bresson, à 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 », d'où le génie de cette photographie où tout s'harmonise.

Jour de soleil voilé par les fumées, depuis une échelle posée à plat, un homme en chapeau enjambe le miroir d'une flaque. Le talon pointu de sa chaussure est sur le point de rencontrer son propre reflet. Au vu du vacillement encore de l'échelle, on peut s'attendre à des ronds dans l'eau, répercutés à ces arceaux de barriques abandonnés au devant. À l'aplomb de la pendule de la gare, il y a deux affiches d'une enjambée dansée et stylisée. À côté, sur la palissade, tout autant dédoublé, le nom de Railowsky, musicien (du rail ?), orchestre (qui sait ?) cet instant sacralisé où tout se répond en harmonie... La la la ! est-il écrit en bout de grille !

« Les coïncidences sont les seules choses  
qui nous permettent d'imaginer  
qu'il existe peut-être un ordre dans le chaos de l'univers. »  
Alberto Savinio

### Isoler un fait de son contexte

De ses amis surréalistes, Henri Cartier-Bresson retient, parmi les motifs emblématiques de leur imaginaire, un intérêt pour les objets et les visages empaquetés, les corps déformés ou coupés, les dormeurs ou rêveurs aux yeux clos, ainsi que le goût du jeu, de la déambulation, de la rencontre fortuite. Une autre stratégie surréaliste est de conduire au dépaysement en isolant un fait de son contexte. À Valence en Espagne, en 1933, il photographie devant un mur lépreux un enfant en blouse qui semble s'évanouir, les yeux presque révulsés (*Valence, Espagne, 1933* [prière de voir les illustrations dès la p.13]). Est-il aveugle ? Le sujet d'une hallucination ? D'une apparition ? Non, il vient de faire une tête avec un ballon (qu'on ne voit plus, bien sûr). Le cadrage, seul, crée le mystère, suffit à transcender un petit rien de la vie.

Henri Cartier-Bresson a-t-il anticipé l'effet à la prise de vue, ou plus tard, au regard de l'image ? Y aurait-il eu recadrage ? Toute sa vie il se défendra de cette possibilité, ce qui participe aussi de sa légende : l'image est la résultante d'un moment unique, presque d'osmose, voire d'illumination, où se retrouvent « sur la même ligne de mire la tête, l'œil et le cœur » (expression, forme et lumière). C'est cette entièresité qu'il entend nous offrir.

Recadrer l'image briserait ce qui fait de la prise de vue photographique une « performance ». Pour preuves du non-recadrage, Henri Cartier-Bresson entend conserver le bord noir des photogrammes.

### En ligne de mire

Avec André Pieyre de Mandiargues<sup>7</sup> et Léonor Fini<sup>8</sup>, Henri Cartier-Bresson sillonne l'Italie. « Je ne quittais jamais mon appareil, toujours à mon poignet. Mon regard balayait la vie, perpétuellement. C'était là où je me sentais très proche de Proust lorsqu'à la fin de la *Recherche* il dit : la vie, la vraie vie enfin retrouvée c'est la littérature, pour moi c'était la photographie ! »<sup>9</sup>

Celle faite sur la place de Livourne semble mettre en ligne de mire plusieurs éléments, comme un montage qui se serait fait à la prise de vue. En dehors de l'acuité nécessaire, il faut, de toute évidence, souplesse et rapidité pour mettre les éléments perçus dans le même axe (alors qu'isolément ils s'avèrent sans grand intérêt).

Truman Capote<sup>10</sup>, des années plus tard, évoque cette souplesse d'Henri Cartier-Bresson : « Je me souviens, dit-il, de ce jour où j'ai pu l'observer en plein travail dans une rue de la Nouvelle-Orléans dansant tout le long du trottoir comme une libellule inquiète ».<sup>11</sup>

Sur cette photographie, un homme lit son journal. Un grand rideau noué (sans doute pour éviter qu'il claque au vent) semble s'être entortillé autour de sa tête, faisant de lui – comme aurait pu dire Gainsbourg – « l'homme à la tête de nœud »<sup>12</sup>. Avant même que l'homme ne réagisse, Henri Cartier-Bresson a-t-il saisi cet incroyable événement, participant de la poétique de la surprise ou de la magique-circonstancielle, autre nom donné au hasard par Breton ? Ou a-t-il, à la prise de vue, aligné l'homme et le rideau noué, jusqu'à les superposer dans l'image, donnant ainsi l'illusion d'une tête tout à coup entortillée ? – pratique courante chez les surréalistes, comme Magritte ou Man Ray.

### **L'engagement militant**

#### « Dans l'ombre de la maison buée »

Cette expression de René Crevel évoque les conditions particulières de l'époque – crise, montée du fascisme, ... – qui amènent Henri Cartier-Bresson à s'engager. La seconde moitié des années 1930 est, pour lui, une époque d'engagement politique auprès des communistes, dont il partage les positions : anticolonialisme, engagement antifasciste – en premier lieu contre les milices d'extrême-droite en France et, en Espagne, en faveur des Républicains –, puis, plus tard, engagement dans la résistance. Après-guerre, devenu grand reporter, ce voyageur aura tendance à gommer cette période du Front Populaire, pour éviter des interdictions de visa, notamment aux États-Unis où règne le maccarthysme.

Sa culture politique s'est faite auprès des surréalistes et d'André Breton pour qui la révolution peut, seule, « changer la vie ». Pendant les années 1934-1935, comme lui il part au Mexique où, semble-t-il, l'idéal révolutionnaire s'est accompli. Puis il va aux États-Unis. À New York, par le biais de cinéastes militants regroupés en coopérative, la Nykino, fascinés par l'esthétique de la Révolution soviétique, il s'enthousiasme pour la « Renaissance de Harlem ».<sup>13</sup>

### Le pouvoir révolutionnaire de la photographie

De retour à Paris, en 1936, il commence à travailler pour la presse communiste. Moins en surréaliste qu'en militant, dans la rue, là où le « peuple » s'incarne. Il photographie les gens et, en cette période de crise, les miséreux, les indigents, les enfants qui, à cette époque, jouent encore sur les trottoirs.

Sous le titre « Le mystère de l'enfant perdu », le journal *Ce Soir*, dirigé par Louis Aragon, publie chaque jour, entre le 2 mars et le 1<sup>er</sup> avril 1937, une photographie réalisée par Cartier-Bresson, mettant en scène un enfant, comme si celui-ci était réellement perdu, promesse de récompense étant faite aux parents qui le reconnaîtraient. Derrière ce concours de l'enfant perdu, sans doute s'agit-il de stimuler la diffusion du journal mais aussi de donner à voir une métaphore salvatrice du communisme. Ce travail de Cartier-Bresson est montré, ici, pour la première fois grâce aux publications conservées du journal, le photographe ayant détruit les négatifs, à l'exception d'une seule image : 20<sup>e</sup> arrondissement, Paris, France, 1937.

Il n'empêche : Henri Cartier-Bresson comprend là le pouvoir révolutionnaire de la photographie. Ces images évoquent les reportages réalisés à travers les États-Unis par Walker Evans, Dorothea Lange ou d'autres, pour témoigner de la misère au moment de la grande dépression, à la demande de l'organisme américain, le FSA.<sup>14</sup>

### Le cinéma : s'adresser à une plus large audience

En 1934, au cours de son voyage au Mexique, le cinéma commence à l'intéresser plus que la photographie. Il s'adresse à une plus large audience que l'image photographique et permet, par sa composante narrative et ses personnages, de mieux faire passer un message. En 1935, alors qu'il est aux États-Unis, il réalise son premier court métrage avec les documentaristes de la Nykino.

En 1936, au retour de New York, il rencontre Jean Renoir, fils du peintre Auguste Renoir et cinéaste, à qui il présente ses meilleures images (en gros, celles qui, vingt ans plus tard, seront regroupées dans son livre *Images à la sauvette*). Jean Renoir prépare *La vie est à nous*, film militant produit par le Parti communiste. Il l'engage comme second assistant. Henri Cartier-Bresson poursuit l'expérience avec *Une partie de campagne*, puis *La Règle du jeu*, le chef-d'œuvre de Renoir. Grâce à celui-ci il comprend, cependant, qu'il n'est pas apte à raconter des histoires, que son imaginaire fait défaut et que son talent s'exprime bien mieux dans l'observation de la réalité. « J'ai toujours regardé les choses comme un entomologiste » déclare-t-il.<sup>15</sup>

D'un point de vue cinématographique, ce sont donc quelques reportages, des documentaires, qu'il réalise sur la guerre d'Espagne, les ruines du village d'Oradour-sur-Glane, la Libération de Paris et le retour des prisonniers d'Allemagne – parallèlement à des reportages photographiques, sauf en Espagne, ce qu'il regrettera vivement. La photographie reste son médium privilégié.

### Des images emblématiques : les congés payés

En 1936, une coalition des partis de gauche arrive au pouvoir, c'est le Front Populaire. Sous la présidence du conseil de Léon Blum, de nombreuses réformes sociales voient le jour : augmentation des salaires, semaine de 40 heures, congés payés. Les bords de Seine et de Marne deviennent des « eldorados ». Avec cette photographie, Henri Cartier-Bresson crée une image emblématique, tout en évoquant *Une partie de campagne*, film-hommage de Jean Renoir à son père et à l'impressionnisme.

On est en pleine nature. « Mais moi, s'écrie-t-il, je m'occupe presque uniquement de l'homme. Je vais au plus pressé. Les paysages ont l'éternité. »<sup>16</sup>

L'image est en plongée (vue d'en-dessus / contre-plongée : vue d'en-dessous), réalisée à l'insu des uns et des autres. Nous voilà un peu voyeurs à la faveur d'un rideau d'arbres entrouvert. On est dans un temps mis entre parenthèses, le temps des congés payés. Au premier plan, un couple dans l'intimité est allongé à l'ombre d'un saule assez touffu pour cacher la Seine, ce qui donne d'autant plus de présence aux baigneuses en plein soleil, au second plan (volontairement décentré). À la manière de Jean Renoir, il joue de la profondeur de champ pour théâtraliser l'image en créant des oppositions.

C'est plus flagrant encore dans *Dimanche sur les bords de Seine* de 1938, où, dans le dos de ses proches, un homme se verse un petit coup de rouge... tandis qu'un léger esquif contrebalance, dans l'image, l'embonpoint des uns et des autres.

Contrebalancement qui se remarque aussi dans la photo réalisée à Trafalgar Square, lors du couronnement de George VI (*Couronnement de George VI, Trafalgar Square, Londres, Angleterre*,

12 mai 1937). Au bas de gradins sur lesquels s'érigent des spectateurs attentifs, s'affiche un homme allongé au sol dans un fatras de journaux,... plus qu'endormi. Envoyé spécial à Londres pour couvrir l'événement, Henri Cartier-Bresson donne ainsi plus de poids au peuple qu'à la cérémonie proprement dite. Il ne la photographie quasiment pas. Privilégiant le contre-champ, le point de vue s'avère éminemment politique.

## **Le choix du photoreportage**

### La création de l'agence Magnum

Après la fin de la Seconde Guerre, en 1947 précisément, il apprend qu'une exposition de ses photographies, de la période surréaliste notamment, va se tenir au MoMA presque à titre posthume : on ne sait pas, à New York, ce qu'il est devenu. Il y va et c'est une manière de tourner la page.<sup>17</sup> Au sortir de l'exposition, son ami Capa (déjà photoreporter célèbre, notamment pour ses reportages sur la guerre civile espagnole) lui donne un conseil : « Attention aux étiquettes. C'est sécurisant. Mais on va t'en coller une dont tu ne te remettras pas : celle de petit photographe surréaliste. Tu vas être perdu. Tu vas devenir précieux et maniéré. Prends plutôt l'étiquette de photojournaliste et garde le reste dans ton petit cœur ».<sup>18</sup>

Ce sera le déclic pour la création de l'agence Magnum avec Robert Capa, ainsi que David Seymour (dit Chim), George Rodger, William Vandivert. C'est une agence coopérative au projet plus éthique que commercial. « On évitera de mitrailler, en photographiant vite et machinalement, de se surcharger ainsi d'esquisses inutiles qui encombrant la mémoire et nuiront ainsi à l'ensemble » (HCB).

Lors d'un événement, les effets collatéraux deviennent plus importants que l'événement lui-même. D'ailleurs, l'événement est partout. Même quand, semble-t-il, il ne se passe rien. Revenir à l'essentiel implique des immersions dans un pays, un territoire pour ressentir les choses de l'intérieur. « Un photographe ne devrait jamais courir » mais « Respecter l'ambiance qui décrit le milieu ». « Ne jamais utiliser le flash : c'est tirer au pistolet au milieu d'un concert » (HCB). Que l'image reproduite en presse respecte le cadrage de prise de vue : il craint le détournement des images. Avec précision, il en écrit les légendes selon le principe des cinq W : « Where ? When ? Why ? Who ? What ? »

### Photographier la foule...

Henri Cartier-Bresson est sensible aux charmes, aux mentalités, aux philosophies orientales : il s'est marié avec Eli, danseuse indonésienne (avec elle et Robert Delpire, il réalisera un joli livre, *Les danses à Bali*, en 1954). À « Magnum », les uns et les autres se sont partagé le monde en secteurs d'activités respectives. L'Inde et sa décolonisation, la Chine et sa révolution échoient à Henri Cartier-Bresson.

En Inde, le 30 janvier 1948, il obtient une audience auprès de Gandhi quelques heures avant sa mort. Il photographie les différentes phases de ses funérailles, depuis la crémation jusqu'à la dispersion des cendres, ses photos sont publiées dans *Life*. Il gagne la réputation d'être là où il faut quand il le faut. La même année, le voilà en Chine pour assister aux derniers soubresauts du Kuomintang avant que Mao Zedong et les communistes prennent le pouvoir. Il lui est impossible de rencontrer les communistes « en marche » malgré l'intervention de Louis Aragon.

La Chine subit une importante dévaluation de sa monnaie. Le gouvernement nationaliste finance la guerre avec la planche à billets. La monnaie s'effondre, ce qui provoque une « ruée vers l'or ». À Pékin, Henri Cartier-Bresson photographie la population. « La foule était si nombreuse, dit-il, que la police elle-même était immobilisée. Je suis descendu pour me frayer un chemin. Les gens autour de moi fouillaient dans mes poches. »<sup>19</sup> Il risque de se faire voler son Leica. Il sait cependant évoluer dans la foule (qu'il aime photographier), aussi arrive-t-il à saisir cette panique.

Attendant l'ouverture d'une banque, des Pékinois font la queue : tout le monde veut échanger son argent contre de l'or. La pression est si forte que, serrés les uns contre les autres, ils ondulent comme un dragon chinois pris dans une sorte de folie à la « Madness » !<sup>20</sup> Il est intransigeant. Magnum stipule : « Le texte et les légendes du travail d'Henri Cartier-Bresson sur la Chine doivent être respectés à la lettre ».

Après avoir fait le premier numéro de *Paris Match*, cette photo fait le tour du monde. Henri Cartier-Bresson devient grand « grand reporter ». Il sait ce qu'il convient de faire et, de ce fait, à la mort de Staline en 1953, il obtient un visa pour l'U.R.S.S. Il est le premier photojournaliste occidental à l'obtenir. Sans aucune allégeance au système, il photographie les Moscovites dans le quotidien, en humaniste pourrait-on dire. Son reportage fait la Une de *Life*.

### ... et les effets de la société de consommation

Après cela, pourquoi pas Cuba ? Après le débarquement de la « Baie des Cochons » en 1961, suivi de l'embargo voulu par les Américains, et la « crise des missiles », l'année suivante – un avion de reconnaissance U.S. avait repéré la construction de rampes de lancement d'ogives nucléaires soviétiques, on est à deux doigts d'une guerre entre les deux blocs –, Henri Cartier-Bresson se rend à Cuba, en 1963.

Camagüey est une ville située au centre de l'île de Cuba. « J'ai vécu dans des pays dont je ne connais pas la langue, donc il faut regarder beaucoup. » Sans être vu, il photographie les uns et les autres souvent de dos, surtout les femmes aux robes moulantes mettant en valeur leurs silhouettes, leurs déhanchements répondant aux rythmes afro-cubains.

Au-delà de ses reportages, de ses missions, Henri Cartier-Bresson nourrit certains thèmes depuis longtemps. Dans sa période surréaliste, il photographiait des vitrines désuètes à la manière d'Atget. Dans les années 60, à Paris, à New York, à Tokyo, il photographie les effets de la société de consommation : les regards de convoitise devant l'achalandé des vitrines.

La jeune femme ici, peut-être une étudiante, se penche sur une vitrine. Une vitrine à la fois de magasin et de propagande célébrant la révolution. On y devine, au coin d'une carte de l'île, le portrait de Fidel Castro. Derrière un mannequin, le drapeau cubain est déployé. Un jeune homme regarde la vitrine adjacente. Y aurait-il entre les deux un jeu ? Comme en URSS, Henri Cartier-Bresson observe ici la vie : des garçons rencontrent des filles... et, à travers d'autres photos, les portraits de plus en plus géants des dirigeants... sans porter de jugement, sans critique politique ou plaider. Il s'agit à la fois d'amener à comprendre et d'abolir les frontières en montrant les gens dans leur quotidien.

Pour un bon reportage, il a besoin d'une immersion dans le pays. En URSS comme à Cuba il considère n'être pas resté suffisamment longtemps ! Et de ce fait il n'est pas satisfait du portrait qu'il fait du Che <sup>21</sup>.

### Vive la France, 1968-1970

Dernier de ses grands reportages, celui qu'il réalise en France, sillonnant tout l'hexagone à la fin des années 1960. Cartier-Bresson réalise des milliers d'images sur ses compatriotes. *Vive la France* est publié par le Reader's Digest en 1970 avec un texte de François Nourissier. Mais en 1968, c'est à Paris qu'il faut être. Les murs ont la parole : Henri Cartier-Bresson est à l'écoute et à pied d'œuvre.

Non sans humour, il croque son époque. On dirait un dessin à la Bellus <sup>22</sup>. Un homme d'apparence conventionnelle et bourgeoise s'est arrêté perplexe, devant une porte cochère où fleurit un slogan pas tout à fait politique mais troublant : « Jouissez sans entrave ». Dans d'autres rues, on pouvait lire : « Sous les pavés, la plage », etc. « Sous les tableaux, d'autres tableaux », disait Picasso...

Dans les gravures du XVIII<sup>e</sup> siècle, souvent, au premier plan, un personnage conduit le regard. La grande affiche dépliée derrière l'homme au chapeau ouvre le « champ », dévoile le sous-jacent, comme si elle tournait une page de l'Histoire. Elle devient symbolique de l'avant et après <sup>68</sup>.

### Portraits de commande

« Faire un portrait est pour moi la chose la plus difficile  
C'est un point d'interrogation posé sur quelqu'un. »

Henri Cartier-Bresson

La même année, ce « grand révélateur », selon André Pieyre de Mandiargues, photographie Marcel Duchamp, peu de temps avant sa mort, jouant aux échecs avec Man Ray. Une nouvelle fois, il est « The right man at the right moment ». Les magazines internationaux (*The Queen* notamment, magazine britannique) lui commandent des portraits. Il rencontre une partie de ceux qui font le monde, des arts et des lettres le plus souvent.

Aux États-Unis, il photographie William Faulkner, Arthur Miller, Marilyn Monroe, Robert Kennedy... Et ici, à peine leur porte ouverte, Irène et Frédéric Joliot-Curie. « Que je ne vous y reprenne plus... », lui dit André Breton par trop surpris. À Nice il accompagne le dessin d'une colombe par Henri Matisse. À Paris, il surprend, songeur, Jean-Paul Sartre dans le flou du Pont des Arts, ou Jean Genêt au café. Et rue d'Alesia, un homme qui marche, Alberto Giacometti. Il ne flatte en rien ses modèles.

« Je ne peins pas l'être, je peins le passage. »

Montaigne

Henri Cartier-Bresson partage une profonde amitié avec Giacometti et un même goût pour Paolo Uccello, Piero della Francesca, Van Eyck, Cézanne... C'est tout naturellement qu'il révèle, dans cette photographie, les aspirations du sculpteur plutôt que son expression, l'unité du corps et de l'âme qu'il recherche dans ses œuvres.

L'atelier de Giacometti donne rue d'Alesia. Il vient de le quitter. Il pleut. Pour se protéger il a remonté sa gabardine par-dessus la tête, comme il l'a sans doute fait d'un linge humide sur l'œuvre qu'il est en train de sculpter.

Il traverse la rue dans les pointillés du passage protégé, plus ou moins à l'abri de la circulation, comme le font les enfants en sortant de l'école. La vie ne tient qu'à un fil, aussi frêle que l'arbre flou au premier plan dans l'image. En cette photographie, tout est dit d'Alberto Giacometti.

### **Anthropologie visuelle**

Parallèlement à ses reportages, Henri Cartier-Bresson photographie certains sujets de manière récurrente, quel que soit le pays où il se rend. Ainsi, s'intéresse-t-il, comme nous l'avons vu, à la représentation du pouvoir, aux phénomènes de foule, à la société de consommation... Ces séries d'images qui ont valeur d'enquêtes, s'apparentent à une anthropologie visuelle, en tant que forme de connaissance de l'humain. Parmi ces thèmes il en est un, fondamental pour le 20<sup>e</sup> siècle, et qu'IBM le charge d'approfondir, le rapport de l'homme à la machine.

#### Le rapport de l'homme et de la machine

Fin des années 60, Henri Cartier-Bresson qui a évolué avec son temps, tout comme son équipement, accepte de faire du reportage pour des entreprises, Mercedes ou IBM – ce qu'on appelle du « corporate ». Il hésite moins à utiliser le flash, il travaille avec une gamme d'objectifs et non plus un seul, il peut avoir recours à la couleur même s'il considère « qu'il est pratiquement impossible de faire de bonnes couleurs ». « La photographie en couleurs, ajoute-t-il, n'est pour moi qu'un moyen de documentation et ne peut être un moyen d'expression artistique. » Il fait quelques concessions, le métier primant sur l'œuvre.

Devant cet homme absorbé par sa machine comme par son travail, on pourrait évoquer le Chaplin des *Temps modernes*. Il en a les bottines que dévoile un blue-jeans qui remonte. On voudrait venir à son secours car il semble pris dans les tentacules d'une pieuvre. Par cette rencontre incongrue, l'image s'avère surréaliste... Elle est pratiquement de science-fiction : un accélérateur linéaire ou accélérateur de particules, en 1967, ce n'est pas banal.

Toutefois, à travers cette série, Henri Cartier-Bresson veut moins montrer l'aliénation de l'individu que l'hybridation nécessaire entre l'homme et la machine : il doit faire corps avec elle. La modernité fascine encore ce photographe humaniste qui, dans cette série, focalise souvent sur des regards de techniciens ou d'ingénieurs qui entendent contrôler leur machine, révélant des tensions que tempère son humour, un peu à la Jacques Tati.

### **Après la photographie**

La renommée d'Henri-Cartier Bresson est internationale. Cependant, peu à peu, l'écart s'est creusé entre l'idée qu'il se fait de la photographie et ce que la presse lui impose. En 1970, il renonce au reportage. À sa création, Magnum fonctionnait comme « une utopie kolkhozienne ». Les choses ont évolué. La nouvelle génération de photographes de l'agence n'hésite pas à répondre aux commandes publicitaires. « Pour élever le débat », dit-il, il leur envoie en photocopie des écrits de Giacometti aspirant à la vérité et à la beauté absolue.

#### Du « tir photographique » à « la réceptivité » du motif

Pour Henri Cartier-Bresson, la réussite est inséparable d'une élévation spirituelle et morale. Ses nombreux séjours en Asie l'ont amené au « calme intérieur » et ce, dans l'acte même de photographier. Sans renoncer au « tir photographique », sa mentalité n'est plus tout à fait celle du chasseur. Il fait souvent référence au livre que lui a offert Georges Braque, *Le zen dans l'art chevaleresque du tir à l'arc* d'Eugène Herrigel, une initiation à la méditation qu'il applique à la photographie pour plus de réceptivité<sup>23</sup>. « L'élève, le disciple, est-il écrit, n'apprendra aucune technique, butera sans secours sur des contradictions qui lui sembleront insolubles – comment en même temps retenir la flèche et lâcher la corde ? – puis un jour saura, sans mots pour cela, toucher la cible qui est en lui, les yeux fermés, qui est la voie de la délivrance. » En tant que photographe, il est moins dans la prise, la capture que dans la réception.

## Le retour au dessin

Dès lors, il photographie des paysages, des amis, les siens. À la fin de sa vie, il dira que l'appareil photo n'est plus nécessaire : un clignement d'yeux et l'image est prise. Fin 1972, il se remet au dessin. « La photographie est une action immédiate, le dessin une méditation ! » (HCB, *Images à la sauvette*, éditions Verve, 1952), dit-il. Il se remet à fréquenter assidûment les musées. Humblement, il recopie les grands maîtres.

Ce qui a favorisé cette évolution, c'est la rencontre, en 1966, de Martine Franck<sup>24</sup>. Elle-même photographe, elle devient sa seconde épouse. Il aspirait à plus de calme. Il le trouve auprès d'elle et leur fille Mélanie.

L'esprit de tout cela se résume en ce « portrait en jambes » de Martine Franck, se lovant tout en finesse et souplesse serpentine sur un coin de divan aux motifs persans. Le regard ébloui d'Henri Cartier-Bresson fait danser ce moment de pause. Assise, elle entame une lecture avec une élégance que l'image révèle jusqu'à la pointe de ses escarpins. Sans enfreindre l'intime de Martine, Henri nous donne à lire sa jolie ligne.

Martine Franck le photographie devant une fenêtre donnant sur les Tuileries, dessinant, face à un miroir, son propre portrait. Il se consacre au dessin, surtout des autoportraits, sans narcissisme, en quête de sa propre présence. Il ferme à jamais les yeux le 3 août 2004.

« Tout son être, a dit de lui Yves Bonnefoy<sup>25</sup>, le porte comme d'instinct aussi loin de soi et des rêveries que possible, au contact d'autrui, auprès des lieux et des choses les plus divers en quête de la surprise qui décentre, de l'émerveillement qui délivre. »<sup>26</sup> S'il a épousé son siècle c'est dans cet esprit. Et c'est ainsi que lui-même s'est construit, choisissant la photographie avec cette obsession de la géométrie pour cadrer et non juguler sa sensibilité, son amour de la vie.

## **Notes**

\_1 George Hoyningen-Huene. 1900 (Saint-Pétersbourg) - 1968 (Los Angeles). Photographe de mode des années 1920 et 1930 (*Vogue*, *Harper's Bazaar*). Il avait à Paris suivi, comme Henri Cartier-Bresson, l'enseignement du peintre André Lhote.

\_2 Catalogue de l'exposition Henri Cartier-Bresson. Paris à vue d'œil, musée Carnavalet, 1984, texte de Vera Feyder.

\_3 À la Renaissance, on parle de « divine proportion ». « Le nombre d'or » est un terme du XIX<sup>e</sup> siècle.

Jean Leymarie dit que la réussite de son ami Cartier-Bresson tient au miracle d'un œil ingénu réglé sur le nombre d'or. L'ouvrage de Matila C. Ghyka, *Rites et rythmes pythagoriciens dans le développement de la civilisation occidentale*, 1931, est, pendant de nombreuses années, l'un des livres de chevet du photographe.

\_4 Eugène Atget (1857-1927), photographe français. Connu pour ses photographies sur le Paris de la fin du 19<sup>e</sup> et du début du 20<sup>e</sup>. Découverte en grande partie par les surréalistes, son œuvre intéressa, en particulier, le philosophe Walter Benjamin.

\_5 Issue du constructivisme russe, revisité par l'esprit du Bauhaus, par László Moholy-Nagy et Germaine Krull, la Nouvelle Vision prend notamment pour sujets les architectures de fer modernistes. Son apport fondamental consiste, grâce au basculement de l'appareil photographique, en la mise en place de nouveaux points de vue sur le monde. Les repères d'orthogonalité disparaissent, laissant place à des effets de plongée ou de contre-plongée.

\_6 Martin Munkacsy (1893-1963) fut un pionnier du photojournalisme. Photographe de mode et de sport, il privilégiait la photographie en mouvement.

\_7 André Pieyre de Mandiargues (1909-1991). Poète, romancier, auteur d'essais et d'articles sur l'art. Il reçoit le Prix Goncourt, en 1967, pour son roman *La Marge*.

\_8 Leonor Fini (1907-1996). Peintre surréaliste en marge du mouvement, et grande « amoureuse » des chats. Auteur de décors pour le théâtre, le ballet, l'opéra.

\_9 Entretien avec Gilles Mora, *Les Cahiers de la photographie* n°18, 1986, pp.117-125. Cartier-Bresson dit à une autre reprise : « Proust et Saint-Simon : ils savaient regarder, ceux-là ».

\_10 Truman Capote (1924-1984), écrivain américain. Auteur, notamment, de *Breakfast at Tiffany's* et de *De Sang Froid*.

\_11 Truman Capote, *Nouvelles. Romans. Impressions de voyages. Portraits. Propos*, Gallimard, Biblos, 1990.

\_12 Serge Gainsbourg (1928-1991) se donnait lui-même pour surnom « L'homme à la tête de chou », expression qu'il reprit comme titre pour l'un de ses disques.

\_13 Entre 1900 et 1935, les classes moyennes de la bourgeoisie noire, suivies par les ouvriers venus du Sud s'installent à Harlem, qui devient le creuset d'une renaissance culturelle. Pour la première fois, au rythme d'orchestres renommés, les élites artistiques noires et blanches se côtoient. Avec la grande dépression, l'espoir d'une harmonie raciale ne sera plus qu'une illusion. Cf. l'ouvrage réalisé sous la direction d'Isabelle Richet, *Harlem 1990-1935. De la métropole au ghetto, de la renaissance culturelle à l'exclusion*, éditions Autrement, 1993.

\_14 FSA : The Farm Security Administration. Organisme américain créé en 1937 pour venir en aide aux fermiers appauvris par la dépression économique. La section photographique voit le jour pour convaincre les Américains de la nécessité des réformes envisagées par Roosevelt.

\_15 Entretien avec Philippe Bœgner, « Photographier n'est rien, regarder c'est tout ! », *Figaro Magazine* n°13 843, 25 février 1989. « C'est René Char, dit Henri Cartier-Bresson, qui a écrit quelque part à propos de la poésie, qu'il y a ceux qui inventent et ceux qui découvrent. Je me sens solidaire de ceux qui découvrent. »

\_16 Jean-Pierre Montier, *L'Art sans art d'Henri Cartier-Bresson*, 1995, éditions Flammarion.

\_17 [Ndlr] Il s'agit en fait de sa première rétrospective organisée par le MoMA.

\_18 Entretien avec Gilles Mora, *Les Cahiers de la photographie*, n°18, 1986.

\_19 Pierre Assouline, *L'œil du siècle*, Folio, n°3 455, 2006.

\_20 « Madness » groupe de rock anglais. La pochette de l'un des disques du groupe ressemble à cette photographie.

\_21 Che Guevara (1928-1967), dirigeant de la révolution cubaine. Henri-Cartier-Bresson, avec le photographe René Burri, le photographie au cours d'un de ses discours.

\_22 Bellus (1911-1967), à cette époque, réalisait des dessins d'humour pour les journaux, épinglant gentiment la petite-bourgeoisie française.

\_23 En 1936, Eugène Herrigel écrit un premier essai de 20 pages intitulé *L'art chevaleresque du tir à l'arc*, texte qu'il reprend et édite en 1948, sous la titre *Le zen dans l'art chevaleresque du tir à l'arc*. L'ouvrage est traduit en anglais en 1953, puis en japonais et en français en 1955. Selon Pierre Assouline, Braque offre ce premier essai à Henri Cartier-Bresson le 6 juin 1944, précisément. Lui-même l'avait reçu de Jean Paulhan.

\_24 Martine Franck (1938-2012). Photographe du Théâtre du Soleil, elle entre à l'Agence Vu, crée l'Agence Viva, puis rejoint Magnum. Elle réalise de nombreux ouvrages de photographies tandis qu'elle s'investit avec Henri Cartier-Bresson dans différentes actions sociales. Avec sa fille Mélanie, elle crée en 2003 la Fondation Henri Cartier-Bresson que le photographe envisageait depuis plusieurs années.

\_25 Yves Bonnefoy, né en 1923, est poète (*L'arrière-pays*, 1972, Nrf, Poésie/Gallimard), critique (il est notamment l'auteur d'un ouvrage sur Giacometti, *Giacometti par Yves Bonnefoy*, biographie d'une œuvre, Paris, Flammarion, 1991) et traducteur (notamment de Shakespeare et de Yeats).

\_26 *Henri-Cartier Bresson photographe*, photographies d'Henri Cartier-Bresson, texte d'Yves Bonnefoy, éditions Delpire, 1979.

## Chronologie – Repères

- 1908 Henri Cartier-Bresson naît le 22 août à Chanteloup-en-Brie.
- 1926-1928 René Crevel l'introduit auprès des surréalistes. Il assiste aux réunions du groupe dont les membres adhèrent au Parti communiste. Il intègre l'académie du peintre André Lhote.
- 1929 Il fréquente les Américains Harry et Caresse Crosby. Chez eux, Cartier-Bresson retrouve André Breton et Salvador Dalí. Il croise éditeurs, galeristes et collectionneurs, dont Julien Levy. Il s'initie aux innovations formelles de la Straight Photography américaine et à celles de la Nouvelle Vision européenne.
- 1930-1932 Cartier-Bresson part pour l'Afrique. À son retour, il entreprend un voyage en Europe de l'Est, puis, avec son premier Leica, part en Italie.
- 1933 Il fréquente l'Association des écrivains et artistes révolutionnaires (AEAR) à Paris. Il se rend dans plusieurs villes espagnoles. Il réalise ses premiers reportages de presse.
- 1934 Suite aux émeutes de février à Paris, il signe deux tracts antifascistes. En juin, il part au Mexique pour un an ; il y côtoie artistes et intellectuels proches du Parti national révolutionnaire au pouvoir.
- 1935 Il rejoint New York pour participer à l'exposition *Documentary and Anti-Graphic Photographs by Cartier-Bresson, Walker Evans & Álvarez Bravo*, chez Julien Levy. Il se rapproche de la coopérative de cinéastes militants prosoviétiques Nykino. En mai-juin, il participe à l'exposition Documents de la vie sociale, organisée par l'AEAR à Paris. Il privilégie progressivement le cinéma par rapport à la photographie.
- 1936-1939 Cartier-Bresson rencontre Jean Renoir. Il est son assistant sur *La vie est à nous*, une commande du Parti communiste. Il collabore à *Partie de campagne* et à *La Règle du jeu*. Il travaille régulièrement pour la presse communiste. En 1937, il épouse la danseuse indonésienne Carolina Jeanne de Souza-Ijke, dite Eli, dont il divorce en 1967. Membre de la coopérative Ciné-Liberté (la section film de l'AEAR), Cartier-Bresson réalise un premier documentaire sur la guerre d'Espagne, *Victoire de la vie*.
- 1940-1945 Mobilisé, il rejoint l'unité « Film et photographie » de la 3<sup>e</sup> Armée. Fait prisonnier, il s'évade en 1943 et rejoint avec l'aide d'Aragon un groupe de résistants communistes, futur Mouvement national des prisonniers de guerre et déportés (MNPGD). Il en devient le représentant officiel au sein du Comité de libération du cinéma et il est chargé d'organiser un Comité de libération de la photographie de presse. En 1945, l'Office of War Information et le MNPGD lui commandent un film sur le rapatriement des prisonniers (*Le Retour*).
- 1947 Première rétrospective au MoMA. Il fonde la coopérative Magnum Photos avec Robert Capa, George Rodger, David Seymour et William Vandivert. Ses reportages paraissent dans *Life*, *Holiday*, *Illustrated*, *Paris Match*... En décembre, il arrive en Inde avec Eli, peu après la Déclaration d'indépendance.
- 1948 Il rencontre Gandhi, juste avant son assassinat. Ses photographies des funérailles sont publiées par *Life*. Puis il découvre Pékin alors que l'Armée populaire de libération de Mao Zedong est sur le point de renverser le gouvernement de Tchang Kai-shek.
- 1952 Il publie son premier livre avec Tériade, critique d'art et éditeur : *Images à la sauvette* ou *The Decisive Moment* dans la version américaine.
- 1954-1955 *Danses à Bali* paraît avec un texte d'Antonin Artaud. Cartier-Bresson se rend à Moscou. Il est le premier reporter occidental en URSS depuis 1947. En 1955, il participe à l'exposition *The Family of Man* au MoMA. Le Musée des arts décoratifs de Paris lui consacre une rétrospective. Avec Tériade, il publie *Les Européens*.
- 1963-1965 Il se rend à Cuba, puis séjourne quelques mois au Japon.
- 1966 Il rencontre la photographe Martine Franck, qu'il épouse en 1970.
- 1968-1974 Après Mai 1968, il entame un reportage sur ses compatriotes : *Vive la France*. Dès 1974, il abandonne progressivement le reportage au profit du portrait et du paysage photographique, ainsi que de la valorisation de son œuvre. Il se remet au dessin.
- 1979 *Henri Cartier-Bresson : photographe*, exposition itinérante et ouvrage éponyme.
- 1980 Le Musée d'art moderne de la Ville de Paris présente l'exposition *Henri Cartier-Bresson : 300 photographies de 1927 à 1980*.
- 2003 La Bibliothèque nationale de France présente la rétrospective *De qui s'agit-il ?*. La Fondation Henri Cartier-Bresson est créée à Paris.
- 2004 Henri Cartier-Bresson s'éteint le 3 août à Montjustin (Alpes de Haute-Provence).

## Bibliographie succincte

### OUVRAGES EN FRANÇAIS

Clément Chéroux, *Henri Cartier-Bresson*, Catalogue de l'exposition, éditions Centre Pompidou, 2014

*Le scrapbook d'Henri Cartier-Bresson*, sous la direction d'Agnès Sire, Göttingen, Steidl, 2008

Pierre Assouline, *Cartier-Bresson, l'œil du siècle*, Paris, Folio n°3455, 1999 et 2006

Jean Clair, *Henri Cartier-Bresson, entre l'ordre et l'aventure*, Paris, L'Échoppe, 2003

Jean-Pierre Montier, *L'art sans art d'Henri Cartier-Bresson*, Paris, Flammarion, 1995

Yves Bonnefoy, *Henri Cartier-Bresson, photographe*, Paris, Delpire, 1979

### OUVRAGES EN ANGLAIS

*The Photographs of Henri Cartier-Bresson*, Museum of Modern Art, New York, 1947, textes de Lincoln Kirstein et Beaumont Newhall (catalogue de l'exposition de 1947 et premier livre d'Henri Cartier-Bresson)

*The Early Work*, Museum of Modern Art, New York, 1987, texte de Peter Galassi

*Henri Cartier-Bresson : The Modern Century*, Museum of Modern Art, New York, 2010, texte de Peter Galassi

## Crédits

Texte : Ronan Le Grand. Design graphique : Michel Fernandez. Intégration : Cédric Achard / RDSC

Marie-José Rodriguez, responsable éditoriale des dossiers pédagogiques

© Centre Pompidou, Direction des publics, mars 2014

Source au 2018 05 05 : <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-HCB/>

## Illustrations



Derrière la Gare Saint-Lazare, Place de l'Europe, Paris, 1932

© Henri Cartier-Bresson / Magnum Photos



Livourne, Toscane, Italie, 1933  
© Henri Cartier-Bresson / Magnum Photos



Premiers congés payés, bords de Seine, France, 1936 © Henri Cartier-Bresson / Magnum Photos



Dimanche sur les bords de Seine, 1938 © Henri Cartier-Bresson / Magnum Photos



Couronnement de George VI, Trafalgar Square, Londres, Angleterre, 12 mai 1937 © Henri Cartier-Bresson / Magnum Photos



Foule attendant devant une banque pour acheter de l'or pendant les derniers jours du Kuomintang, Shanghai, Chine, décembre 1948 © Henri Cartier-Bresson / Magnum Photos



Camagüey, Cuba, 1963 © Henri Cartier-Bresson / Magnum Photos



Rue de Vaugirard, Paris, France, mai 1968 © Henri Cartier-Bresson / Magnum Photos



Alberto Giacometti, rue d'Alésia, Paris, France, 1961  
© Henri Cartier-Bresson / Magnum Photos



Accélérateur linéaire, Université Stanford, États-Unis, 1967 © Henri Cartier-Bresson / Magnum Photos



Martine Franck, Paris, France, 1967 © Henri Cartier-Bresson / Magnum Photos



Henri Cartier-Bresson dessinant son autoportrait, 1992 © Martine Franck / Magnum Photos



# HENRI CARTIER-BRESSON

## IMAGES À LA SAUVETTE

11 JANVIER - 23 AVRIL 2017



Henri Cartier-Bresson, *Images à la Sauvette* (Verve, 1952), couverture

- > **Petit déjeuner presse**  
mardi 10 janvier 10h - 12h
- > **Vernissage public**  
mardi 10 janvier 18h - 21h

FONDATION HENRI CARTIER-BRESSON  
2, impasse Lebouis - 75014 Paris





*Images à la Sauvette* (Verve, 1952), p. 27-28, Seville, Espagne, 1933

« Les magazines finissent par faire des cornets à frites. Les livres demeurent. »  
Henri Cartier-Bresson

# L'EXPOSITION

11 JANVIER - 23 AVRIL 2017

Du 11 janvier au 23 avril 2017, la Fondation consacre une exposition au célèbre ouvrage de Cartier-Bresson, *Images à la Sauvette*. Le projet, à l'initiative de l'éditeur Tériade, voit le jour en octobre 1952 dans le cadre d'une co-édition franco-américaine avec le concours de Matisse et les éditeurs Simon and Schuster. Sans le savoir, ces derniers allaient imposer la formule « The Decisive Moment », version américaine du titre du livre, comme raccourci de l'œuvre du photographe. Dès sa parution en 1952, *Images à la Sauvette* eut un succès retentissant dans le monde des arts, considérée comme une « bible pour les photographes » selon les mots de Robert Capa. Sa maquette épurée, la qualité de l'héliogravure et la force des images font de ce livre d'artiste une œuvre novatrice pour l'époque. L'ouvrage révèle la dualité inhérente à l'œuvre de Cartier-Bresson entre interprétation intime et observation documentaire.

*Images à la Sauvette* est le fruit des travaux réunis du fameux éditeur d'art, Tériade, d'un photographe talentueux, d'un peintre à l'apogée de sa carrière, Matisse, et deux éditeurs américains, Simon and Schuster. Dès ses débuts, Cartier-Bresson envisage le livre comme un aboutissement de son travail. Dans les années trente, il rencontre Tériade, créateur de Verve, qu'il qualifiera plus tard comme son « maître à penser ». Ils projettent de réaliser ensemble un livre sur les bas-fonds des grandes villes avec Eli Lotar, Bill Brandt et Brassäi, mais cet ambitieux projet ne verra pas le jour. Vingt ans plus tard, après trois ans de voyage en Asie, le projet *Images à la Sauvette* voit le jour. Le titre de l'édition française, mûrement réfléchi avec son beau-frère, l'historien du cinéma George Sadoul, évoque les voleurs ou les vendeurs de rue. Cartier-Bresson assure que le sens de cette formule idiomatique – le vendeur des rues prêt à s'enfuir au premier contrôle – est très proche de sa façon de travailler. C'est Tériade qui souffle la citation du Cardinal de Retz, exergue au texte d'introduction : « Il n'y a rien en ce monde qui n'ait un moment décisif ». Néanmoins l'éditeur américain qui hésite à traduire cette expression sans équivalent en langue anglaise et choisit de nommer l'ouvrage *The Decisive Moment*, titre plus accrocheur à ses yeux.

La volonté d'imposer la force des images comme unique forme de récit et la place accordée au texte du photographe font d'*Images à la Sauvette* une œuvre extrêmement novatrice. De très grand format, l'ouvrage propose une maquette d'une pureté audacieuse, qui permet au 24 x 36 de se déployer pleinement. L'impression en héliogravure, par les meilleurs artisans de l'époque, les frères Draeger et la spectaculaire couverture de Matisse en font un modèle du genre. Au printemps 1951, Cartier-Bresson explique : « Si nos épreuves sont belles et parfaitement composées (et elles doivent l'être) ce ne sont pas pour autant des photos de salons [...] En somme, notre image finale, c'est celle imprimée ». Cette affirmation positionne clairement *Images à la Sauvette* comme un livre d'artiste.

Paradoxalement, l'ouvrage confirme un tournant dans la vie du photographe, co-fondateur, en 1947, de Magnum Photos qui contribue à asseoir la notion d'auteur. Le parti pris de séparer le portfolio avant et après 1947 annonce sa transition vers le documentaire. L'importance de la section *Reportage* de son texte introductif et la multiplication des pronoms pluriels qui évoquent la coopérative témoignent également de ce changement. La structure du livre en deux parties distinctes révèle la dualité inhérente à l'œuvre de Cartier-Bresson. *Images à la Sauvette* met clairement au jour le personnage, que l'on croit tiraillé entre une interprétation très intime de son monde intérieur et, à partir de la création de Magnum, une approche plus observatrice du monde extérieur. Cartier-Bresson, conscient de cette coexistence, prônait l'équilibre : « Il y a une interaction entre ces deux mondes qui au bout du compte ne font qu'un. Ce serait dangereusement réducteur d'accorder plus d'importance à l'un plutôt qu'à l'autre dans ce dialogue constant ».

L'exposition présente une sélection de tirages d'époque ainsi que de nombreux documents d'archive liés à l'aventure de cet ouvrage, jusqu'à sa réédition récente en fac-similé par les éditions Steidl. Cette réédition est accompagnée d'un livret avec un essai de Clément Chéroux sur l'histoire de l'ouvrage.

# LE MYTHE DE L'INSTANT DÉCISIF

## PIÈGE OU RÉVÉLATION ?

« André Breton m'a appris à laisser l'objectif fouiller  
dans les gravats de l'inconscient et du hasard »  
Henri Cartier-Bresson, 1995

« Il n'y a rien dans le monde qui n'ait son moment décisif, et le chef-d'œuvre de la bonne conduite est de connaître et de prendre ce moment ». Cette phrase extraite des mémoires du Cardinal de Retz publiée en 1717 figure, tronquée, en exergue au texte écrit par Henri Cartier-Bresson pour introduire son livre *Images à la Sauvette*. C'est Tériade, son éditeur, pour les Editions Verve, qui la lui avait suggérée en 1952, et il ne pouvait imaginer à l'époque à quel point elle allait compter par la suite. En effet, cet ouvrage est co-édité aux États-Unis avec l'éditeur Simon and Schuster, qui hésite à traduire « Images à la Sauvette » – ce qui aurait été tout à fait possible – mais cherche un titre plus clinquant. Finalement, Cartier-Bresson acceptera « The Decisive Moment », qui figurera donc en couverture du livre, écrit de la main de Matisse qui signe le papier découpé de la couverture.

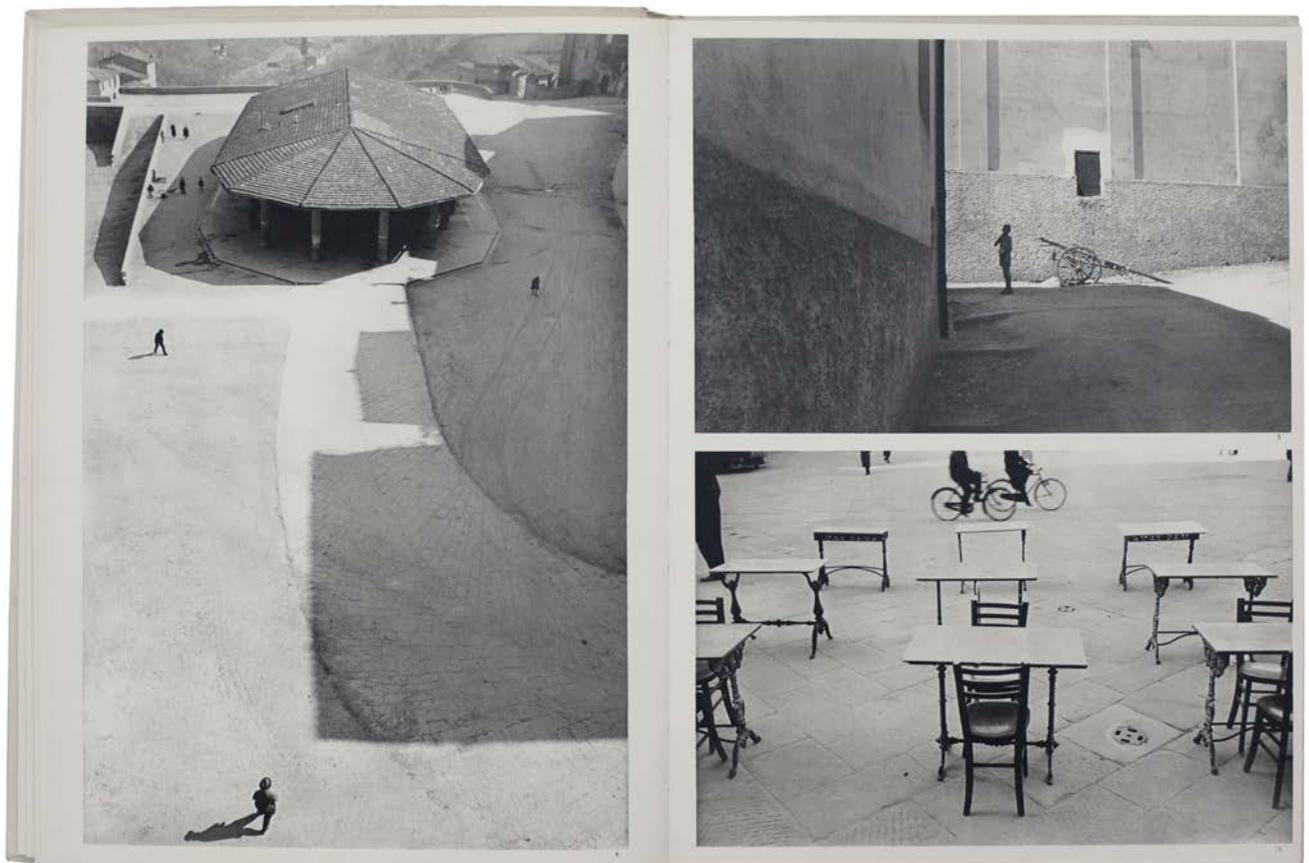
C'est donc ainsi que, depuis lors, cette notion d'« Instant décisif » est quasiment toujours accolée au nom d'Henri Cartier-Bresson. Cette formule a fait école, elle est devenue une sorte de définition de l'acte photographique pour certains photographes, à détrôner par d'autres. Au début des années 1980 est apparue la notion de « temps faible » par opposition au temps décisif, notion magistralement développée dans le texte d'Alain Bergala qui introduit l'ouvrage de Raymond Depardon, *Correspondance New-Yorkaise*.

L'erreur, le quiproquo à propos de cet instant décisif accolé au nom de Cartier-Bresson est en fait qu'il est devenu une sorte de norme, comme s'il n'y avait qu'un bon moment, celui où tout est en place de façon géométrique. De nombreux photographes se sont fourvoyés en tentant d'imiter cet équilibre. Malgré cela, cette notion s'est imposée et a quelque peu simplifié la façon dont l'œuvre d'Henri Cartier-Bresson a été perçue, comme un arbre qui cache la forêt.

En 1974, Cartier-Bresson admettait volontiers : « Le Leica est pour moi un carnet de dessins, un divan de psychanalyste, une mitrailleuse, un gros baiser bien chaud, un électro-aimant, une mémoire, un miroir de la mémoire. » Nulle trace ici d'un prétendu enregistrement d'une réalité, mais bien plus de mémoire (et donc du passé), de divan de psychanalyste (faire ressurgir le passé) et de miroir de la mémoire (l'image du passé). Il a également fréquemment exprimé que sa photographie était une « abstraction d'après nature ». Cet accident poétique ne gît pas là à portée de tous, il s'offre à certains à travers l'appareil photo, à condition d'être un bon passeur, ce qui, selon Walker Evans, ne faisait aucun doute : « Cartier a toujours été une sorte de médium spiritique : la poésie parle parfois depuis son appareil photo. »

Le moment décisif ne serait-il donc pas plutôt cet art de l'accident poétique, savoir le voir et le saisir pour éviter « l'Instant perdu » à tout jamais : un miroir de la mémoire, un moment sauvé par l'artifice de la surface sensible du film ?

Extraits de « De l'errance de l'œil au moment qui s'impose, quelques pistes pour mieux voir », Agnès Sire, *Revoir Henri Cartier-Bresson*, Textuel, 2009



*Images à la Sauvette* (Nerve, 1952), p. 25-26, *Italie*, 1933

# HENRI CARTIER-BRESSON

## CHRONOLOGIE

### Formation

- 1908** Né le 22 août à Chanteloup, Seine et Marne. Études secondaires au lycée Condorcet.
- 1926** Étudie la peinture à l'atelier d'André Lhote et fréquente les surréalistes. Réalise ses premières photographies.
- 1930** Passe près d'un an en Côte d'Ivoire.
- 1931** Découvre dans la revue *Arts et Métiers* graphiques une photographie de Martin Munkácsi et décide de se consacrer à la photographie.

### Premières expériences photographiques

- 1932** Achète son premier Leica et voyage en Europe avec ses amis Leonor Fini et André Pieyre de Mandiargues. Premières publications dans les revues *Voilà* et *Photographie*.
- 1933** Première exposition à la Galerie Julien Levy de New York et à l'Ateneo de Madrid.
- 1934** Part au Mexique avec une équipe du musée d'Ethnographie du Trocadéro. La mission est avortée mais il décide de rester.

### Le cinéma

- 1935** Séjourne aux États-Unis et s'initie au cinéma auprès de Paul Strand et du groupe Nykino. Exposition au Palacio de Bellas Artes, Mexico, avec Manuel Álvarez Bravo et le mois suivant à New York, à la Galerie Julien Levy, avec Walker Evans et Manuel Alvarez Bravo.
- 1936** Assistant de Jean Renoir sur *La vie est à nous* et *Partie de campagne*.
- 1937** Réalise deux documentaires, *Victoire de la Vie* sur l'assistance médicale en Espagne et *With the Abraham Lincoln Brigade* sur la vie des soldats américains pendant la guerre. Reportage sur le couronnement du roi Georges VI d'Angleterre pour le journal *Ce soir*.
- 1938** Réalise, à la demande du Secours Populaire Espagnol, un nouveau documentaire sur la Guerre d'Espagne, *L'Espagne vivra*.
- 1939** Nouvelle collaboration avec Jean Renoir sur le tournage de *La Règle du jeu*.

### Les années de guerre

- 1940** Rejoint l'unité « Film et photographie » de la 3<sup>e</sup> armée. Est fait prisonnier le 23 juin 1940.

# HENRI CARTIER-BRESSON

## CHRONOLOGIE (SUITE)

- 1943** S'évade en février, après deux tentatives infructueuses.  
Rejoint le Mouvement national des prisonniers de guerre et déportés (MNPGD).
- 1944** Réalise pour les Éditions Braun une série de portraits d'artistes : Henri Matisse, Pablo Picasso, Georges Rouault, Paul Claudel, Pierre Bonnard...
- 1945** Réalise *Le Retour*, documentaire sur le rapatriement des prisonniers de guerre et des déportés.

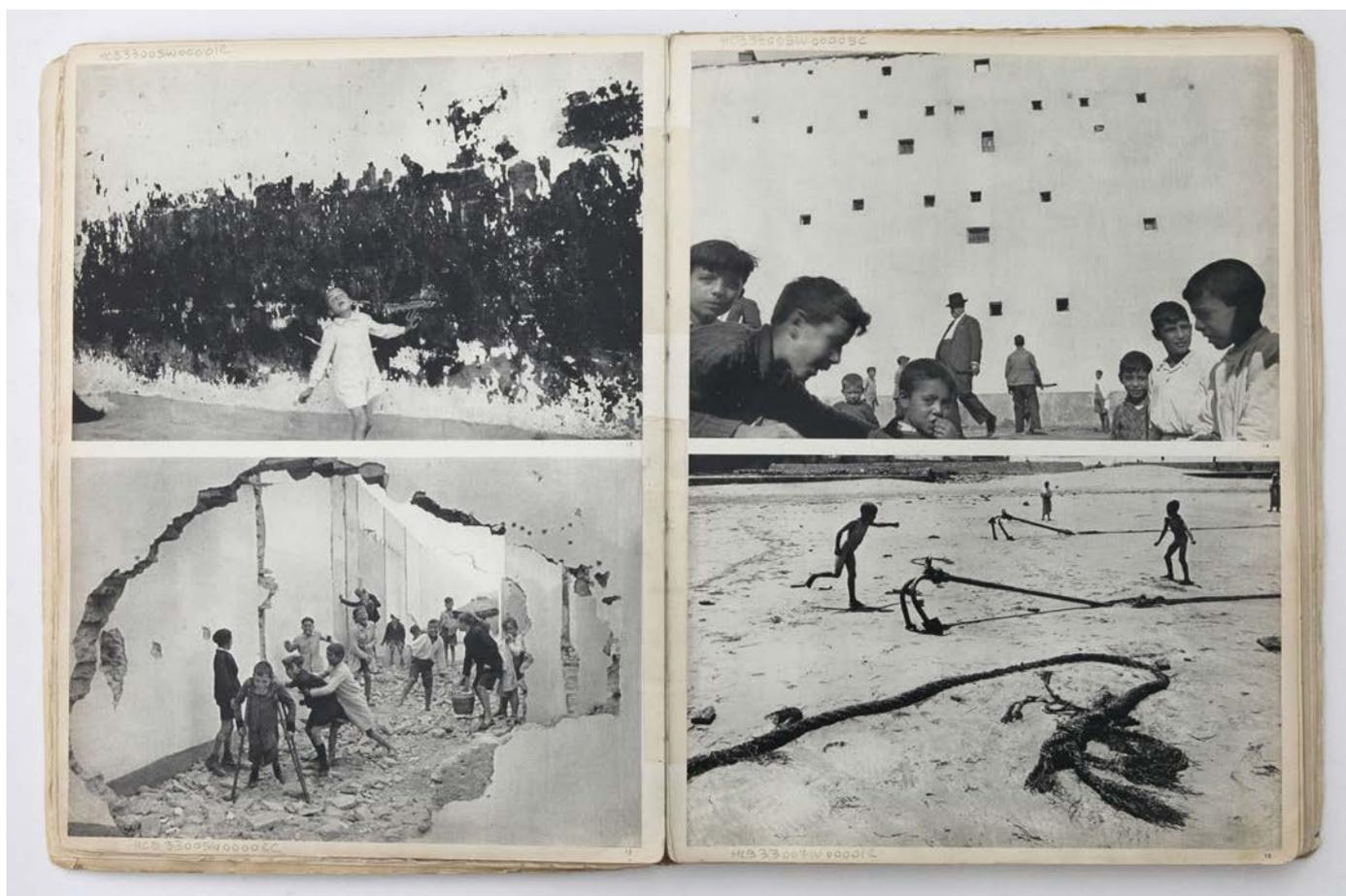
### Photographe professionnel

- 1946-1947** Passe plus d'un an aux États-Unis et à la demande de *Harper's Bazaar* entreprend avec John Malcom Brinnin un voyage de plusieurs mois pour photographier des artistes et écrivains.
- 1947** Exposition *The Photographs of Henri Cartier-Bresson* au Museum of Modern Art de New York.  
Fonde l'agence coopérative Magnum Photos avec Robert Capa, David Seymour, William Vandivert et George Rodger.
- 1948-50** Passe trois ans en Orient et couvre les funérailles de Gandhi en Inde, les derniers jours du Kuomintang en Chine pour *Life* et l'indépendance de l'Indonésie. Ses photographies sont publiées dans le monde entier.
- 1952** Publie avec Tériade son premier livre, *Images à la sauvette*, avec une couverture d'Henri Matisse.  
Première exposition en Angleterre, *Photographs by Cartier-Bresson* à l'Institute of Contemporary Arts.
- 1953** Voyage en Europe pour *Holiday*.
- 1954** Est le premier photographe admis en URSS depuis le début de la guerre froide.  
Publie *Danses à Bali* et *D'une Chine à l'autre* aux Éditions Delpire. Début d'une longue collaboration avec Robert Delpire.
- 1955** Première exposition en France organisée par les Arts Décoratifs de Paris dans le Pavillon de Marsan du Louvre.  
Publie *Moscou vu par HCB* aux Éditions Delpire et la même année, *Les Européens*, avec Tériade (couverture illustrée par Joan Miró).
- 1958** Retourne en Chine à l'occasion du 10<sup>e</sup> anniversaire de la République Populaire.
- 1961** Réalise une série de portraits pour le magazine *Queen*.
- 1963** Second séjour au Mexique. Le magazine *Life* l'envoie à Cuba.
- 1965** Voyage pendant plusieurs mois au Japon.

# HENRI CARTIER-BRESSON

## CHRONOLOGIE (SUITE)

- 1966** Retour en Inde.
- 1967** Commande d'IBM pour une étude sur *L'Homme et la Machine*. Ce projet sera suivi d'une exposition et d'une publication.
- 1968-1969** Voyage en France pendant un an pour la Sélection du *Reader's Digest* et publie le livre *Vive la France* accompagné d'une exposition qui se tiendra au Grand Palais en 1970 : *En France*.
- 1969** Réalise aux États Unis deux documentaires pour CBS News, *Impressions of California* et *Southern Exposures*.
- 1972-1973** Deuxième voyage en URSS.
- Retour au dessin**
- 1974** Se détache de Magnum Photos et renonce à sa qualité d'associé mais laisse cependant à l'agence la gestion de ses archives.  
Se consacre au dessin.
- 1975** Première exposition de dessins à la Carlton Gallery de New York.
- 1987** Exposition *The Early Work* au Museum of Modern Art de New York.
- 1988** Exposition *Hommage* au Centre National de la Photographie à Paris.  
Création du Prix HCB.
- 2000** Décide avec sa femme Martine Franck et leur fille Mélanie de créer la Fondation Henri Cartier-Bresson, destinée notamment à rassembler son œuvre et à créer un espace d'exposition ouvert à d'autres artistes.
- 2002** La Fondation Henri Cartier-Bresson est reconnue d'utilité publique par l'État français.
- 2003** Rétrospective *De qui s'agit-il ?* à la Bibliothèque nationale de France.  
Ouverture de la Fondation Henri Cartier-Bresson à Paris.
- 2004** Décède le 3 août à Montjustin, Provence.



*Images à la Sauvette (Verve, 1952), p. 29-30, Espagne et Maroc espagnol, 1933*

« Le premier [livre] qui m'ait vraiment marqué a été  
celui de Cartier-Bresson »  
William Eggleston



*Images à la Sauvette (Verve, 1952), p. 69, Henri Matisse et son modèle Micaela Avogadro, Vence France, 1944*

« Quelqu'un m'a montré un exemplaire du livre de Henri Cartier-Bresson, The Decisive Moment, et il a changé ma vie et ma propre photographie. »  
Dennis Hopper



Henri Cartier-Bresson, *Arènes de Valence, Espagne*, 1933, épreuve gélatino-argentique de 1999, 23.9x35.5 cm



Henri Cartier-Bresson, *Hyères, France*, 1932, épreuve gélatino-argentique tardive, 24.1x35.6 cm

## L'instant décisif – Images à la sauvette

Henri Cartier-Bresson, préface du livre non paginée et sans titre, *Images à la Sauvette* (1952), Göttingen, Steidl, 2014 (fac-similé de l'édition originale)

« Il n'y a rien dans le monde qui n'ait son moment décisif ». Cardinal de Retz

J'ai toujours eu une passion pour la peinture. Etant enfant j'en faisais le jeudi et le dimanche, j'en rêvais les autres jours. J'avais bien un Brownie Box, comme beaucoup d'enfants, mais je ne m'en servais que de temps à autre pour remplir de petits albums avec mes souvenirs de vacances.

Ce n'est que beaucoup plus tard que je commençai à mieux regarder à travers l'appareil ; mon petit monde s'élargissait et ce fut la fin des photos de vacances. Il y avait aussi le cinéma, *Les Mystères de New York*, avec Pearl White, les grands films de Griffith, *Le Lys brisé*, les premiers films de Stroheim, *Les Rapaces*, ceux d'Eisenstein, *Le Cuirassé Potemkine*, puis le Jeanne d'Arc de Dreyer ; ils m'ont appris à voir. Plus tard, j'ai connu des photographes qui avaient des épreuves d'Atget ; elles m'ont beaucoup impressionné. Je me suis alors acheté un pied, un voile noir, un appareil 9x12 en noyer ciré, équipé d'un bouchon d'objectif qui tenait lieu d'obturateur ; cette particularité me permettait d'affronter uniquement ce qui ne bougeait pas. Les autres sujets étaient trop compliqués ou me paraissaient trop « amateur », je croyais ainsi me dédier à l'Art. Je développais et tirais les épreuves moi même dans une cuvette et ce bricolage m'amusait. Je soupçonnais à peine certains papiers d'être contrastés et d'autres doux ; d'ailleurs, cela ne me préoccupait guère ; mais j'enrageais quand les images ne sortaient pas.

En 1931, à 22 ans, je suis parti pour l'Afrique. En Côte d'Ivoire, j'ai acheté un appareil, mais je ne me suis aperçu qu'au retour, au bout d'un an, qu'il était plein de moisissures ; toutes les photos étaient surimpressionnées de fougères arborescentes. Ayant alors été très malade, j'ai dû me soigner ; une petite mensualité me permettait de me débrouiller, je travaillais avec joie et pour mon plaisir. J'avais découvert le Leica, il est devenu le prolongement de mon œil et ne me quitte plus. Je marchais toute la journée l'esprit tendu, cherchant dans les rues à prendre sur le vif des photos comme des flagrants délits. J'avais surtout le désir de saisir dans une seule image l'essentiel d'une scène qui surgissait. Faire des reportages photographiques, c'est-à-dire raconter une histoire en plusieurs photos, cette idée ne m'était jamais venue ; ce n'est que plus tard, en regardant le travail de mes amis du métier et les revues illustrées et en travaillant à mon tour pour elles que peu à peu j'ai appris à faire un reportage.

J'ai beaucoup circulé, bien que je ne sache pas voyager. J'aime le faire avec lenteur, ménageant les transitions entre les pays. Une fois arrivé, j'ai presque toujours le désir de m'y établir pour mieux encore mener la vie du pays. Je ne saurais être un globe trotter.

Avec cinq autres photographes indépendants, nous avons fondé en 1947 notre coopérative, Magnum Photos, qui diffuse nos reportages photographiques à travers les revues françaises et étrangères. Je suis toujours un amateur, mais plus un dilettante.

### Le reportage

En quoi consiste un reportage photographique ? Parfois une photo unique, dont la forme ait assez de rigueur et de richesse et dont le contenu ait assez de résonance, peut se suffire à elle même ; mais cela est rarement donné ; les éléments du sujet qui font jaillir l'étincelle sont souvent éparés ; on n'a pas le droit de les rassembler de force, les mettre en scène serait une tricherie d'où l'utilité du reportage ; la page réunira ces éléments complémentaires répartis sur plusieurs photos.

Le reportage est une opération progressive de la tête, de l'œil et du cœur pour exprimer un problème, fixer un événement ou des impressions. Un événement est tellement riche qu'on tourne autour pendant qu'il se développe. On en cherche la solution. On la trouve parfois en quelques secondes, parfois elle demande des heures, ou des jours ; il n'y a pas de solution standard ; pas de recette, il faut être prêt, comme au tennis. La réalité nous offre une telle abondance que l'on doit couper sur le vif, simplifier, mais coupe-t-on toujours ce qu'il faut ? Il est nécessaire d'arriver, tout en travaillant, à la conscience de ce que l'on fait. Quelquefois, on a le sentiment que l'on a pris la photo la plus forte, et, pourtant, on continue à photographier, ne pouvant prévoir avec certitude comment l'événement continuera de se développer. On évitera cependant de mitrailler, en photographiant vite et machinalement, de se surcharger ainsi d'esquisses inutiles qui encombrant la mémoire et nuiront à la netteté de l'ensemble.

La mémoire est très importante, mémoire de chaque photo prise en galopant à la même allure que l'événement ; on doit pendant le travail être sûr que l'on n'a pas laissé de trou, que l'on a tout exprimé, car après il sera trop tard, on ne pourra reprendre l'événement à rebours.

Pour nous, il y a deux sélections qui se font, donc deux regrets possibles ; l'un lorsqu'on est confronté dans le viseur à la réalité, l'autre, une fois les images développées et fixées, lorsqu'on est obligé de se séparer de celles qui, bien que justes, seraient moins fortes. Quand il est trop tard, on sait exactement pourquoi on a été insuffisant. Souvent, pendant le travail, une hésitation, une rupture physique avec l'événement vous a donné le sentiment de n'avoir pas tenu compte de tel détail dans l'ensemble ; surtout, ce qui est très fréquent, l'œil s'est laissé aller à la nonchalance, le regard est devenu vague, cela a suffi.

C'est pour chacun de nous, en partant de notre œil, que commence l'espace qui va s'élargissant jusqu'à l'infini, espace présent qui nous frappe avec plus ou moins d'intensité et qui va immédiatement s'enfermer dans nos souvenirs et s'y modifier. De tous les moyens d'expression, la photographie est le seul qui fixe un instant précis. Nous jouons avec des choses qui disparaissent et quand elles ont disparu, il est impossible de les faire revivre. On ne retouche pas son sujet ; on peut tout au plus choisir parmi les images recueillies pour la présentation du reportage. L'écrivain a le temps de réfléchir avant que le mot ne se forme, avant de le coucher sur le papier ; il peut lier plusieurs éléments. Il y a une période où le cerveau oublie, un tassement. Pour nous, ce qui disparaît à jamais de là, notre angoisse et aussi l'originalité essentielle de notre métier. Nous ne pouvons refaire notre reportage une fois rentrés à l'hôtel. Notre tâche consiste à observer la réalité avec l'aide de ce carnet de croquis qu'est notre appareil, à la fixer mais pas à la manipuler, ni pendant la prise de vue, ni au laboratoire, par de petites cuisines. Tous ces truquages se voient, pour qui a l'œil.

Dans un reportage photographique on vient compter les coups, un peu comme un arbitre, et fatalement on arrive comme un intrus. Il faut donc approcher le sujet à pas de loup, même s'il s'agit d'une nature morte Faire patte de velours, mais avoir l'œil aigu. Pas de bousculade ; on ne fouette pas l'eau avant de pêcher. Pas de photos au magnésium, bien entendu, par respect ne serait-ce que pour la lumière, même absente. Sinon le photographe devient quelqu'un d'insupportablement agressif. Ce métier tient tellement aux relations que l'on établit avec les gens qu'un mot peut tout gâcher, et toutes les alvéoles se referment. Ici encore, pas de système, sinon de se faire oublier ainsi que l'appareil, qui est toujours trop voyant. Les réactions sont tellement différentes selon les pays et les milieux ; dans tout l'Orient, un photographe impatient ou simplement pressé se couvre de ridicule, ce qui est irrémédiable. Si jamais on a été gagné de vitesse et que quelqu'un vous a remarqué avec votre appareil, il n'y a plus qu'à oublier la photographie, et laisser gentiment les enfants s'agglutiner à vos jambes.

### Le sujet

Comment nierait on le sujet ? Il s'impose. Et parce qu'il y a des sujets dans tout ce qui se passe dans le monde comme dans notre univers le plus personnel, il suffit d'être lucide vis-à-vis de ce qui se passe et d'être honnête vis-à-vis de ce que nous sentons. Se situer, en somme, par rapport à ce que l'on perçoit.

Le sujet ne consiste pas à collecter des faits, car les faits en eux mêmes n'offrent guère d'intérêt. L'important, c'est de choisir parmi eux ; de saisir le fait vrai par rapport à la réalité profonde.

En photographie, la plus petite chose peut être un grand sujet, le petit détail humain devenir un leitmotiv. Nous voyons et faisons voir dans une sorte de témoignage le monde qui nous entoure et c'est l'événement par sa fonction propre qui provoque le rythme organique des formes.

Quant à la façon de s'exprimer, il y a mille et un moyens de distiller ce qui nous a séduits. Laissons donc à l'ineffable toute sa fraîcheur et n'en parlons plus...

Il y a tout un domaine qui n'est plus exploité par la peinture, certains disent que la découverte de la photographie en est la cause ; de toute façon, la photographie en a repris une partie sous forme d'illustrations. Mais n'attribue-t-on pas à la découverte de la photographie l'abandon par les peintres d'un de leurs grands sujets, le portrait.

La redingote, le képi, le cheval rebutent désormais le plus académique d'entre eux, qui se sentira étranglé par tous les boutons de guêtre de Meissonnier. Nous, peut-être parce que nous atteignons une chose bien moins permanente que les peintres, pourquoi en serions nous gênés ? Nous nous en amusons plutôt, car à travers notre appareil nous acceptons la vie dans toute sa réalité. Les gens souhaitent se perpétuer dans leur portrait et ils tendent à la postérité leur bon profil ; désir souvent mêlé d'une certaine crainte magique, ils donnent prise.

Un des caractères émouvants du portrait, c'est aussi de retrouver la similitude des hommes, leur continuité à travers tout ce qui décrit leur milieu ; ne serait ce que dans l'album de famille, prendre l'oncle pour son petit neveu Mais, si le photographe atteint le reflet d'un monde tant extérieur

qu'intérieur, c'est que les gens sont « en situation », comme on dit dans le langage du théâtre. Il devra respecter l'ambiance, intégrer l'habitat qui décrit le milieu, éviter surtout l'artifice qui tue la vérité humaine et aussi faire oublier l'appareil et celui qui le manipule. Un matériel compliqué et des projecteurs empêchent à mon avis le petit oiseau de sortir. Qu'y a-t-il de plus fugace qu'une expression sur un visage ? La première impression que donne ce visage est très souvent juste et, si elle s'enrichit lorsque nous fréquentons les gens, il devient aussi plus difficile d'en exprimer la nature profonde à mesure que nous connaissons ceux-ci plus intimement. Il me paraît assez périlleux d'être portraitiste lorsqu'on travaille sur commande pour des clients car, à part quelques mécènes, chacun veut être flatté, il ne reste alors plus rien de vrai. Les clients se méfient de l'objectivité de l'appareil tandis que le photographe recherche une acuité psychologique ; deux reflets se rencontrent, une certaine parenté se dessine entre tous les portraits d'un même photographe, car cette compréhension des gens est liée à la structure psychologique du photographe lui-même. L'harmonie se retrouve en cherchant l'équilibre à travers l'asymétrie de tout visage, ce qui fait éviter la suavité ou le grotesque.

A l'artifice de certains portraits, je préfère de beaucoup ces petites photos d'identité serrées les unes contre les autres aux vitrines des photographes de passeport. A ces visages là on peut toujours poser une question, et l'on y découvre une identité documentaire à défaut de l'identification poétique que l'on espère obtenir.

### La composition

Pour qu'un sujet porte dans toute son identité, les rapports de forme doivent être rigoureusement établis. On doit situer son appareil dans l'espace par rapport à l'objet, et là commence le grand domaine de la composition. La photographie est pour moi la reconnaissance dans la réalité d'un rythme de surfaces, de lignes ou de valeurs ; l'œil découpe le sujet et l'appareil n'a qu'à faire son travail, qui est d'imprimer sur la pellicule la décision de l'œil. Une photo se voit dans sa totalité, en une seule fois, comme un tableau la composition y est une coalition simultanée, la coordination organique d'éléments visuels. On ne compose pas gratuitement, il faut une nécessité et l'on ne peut séparer le fond de la forme. En photographie, il y a une plastique nouvelle, fonction de lignes instantanées, nous travaillons dans le mouvement, une sorte de pressentiment de la vie, et la photographie doit saisir dans le mouvement l'équilibre expressif.

Notre œil doit constamment mesurer, évaluer. Nous modifions les perspectives par un léger fléchissement des genoux, nous amenons des coïncidences de lignes par un simple déplacement de la tête d'une fraction de millimètre, mais ceci ne peut être fait qu'avec la vitesse d'un réflexe et nous évite heureusement d'essayer de faire de « l'art ». On compose presque en même temps que l'on presse le déclic et, en plaçant l'appareil plus ou moins loin du sujet, on dessine le détail, on le subordonne, ou bien on est tyrannisé par lui. Il arrive parfois qu'insatisfait on reste figé, attendant que quelque chose se passe, parfois tout se dénoue et il n'y aura pas de photo, mais que par exemple quelqu'un vienne à passer, on suit son cheminement à travers le cadre du viseur, on attend, attend, ... on tire, et l'on s'en va avec le sentiment d'avoir quelque chose dans son sac. Plus tard, on pourra s'amuser à tracer sur la photo la moyenne proportionnelle ou autres figures et l'on s'apercevra qu'en déclenchant l'obturateur à cet instant on a fixé instinctivement des lieux géométriques précis sans lesquels la photo était amorphe et sans vie. La composition doit être une de nos préoccupations constantes, mais au moment de photographier elle ne peut être qu'intuitive, car nous sommes aux prises avec des instants fugitifs où les rapports sont mouvants. Pour appliquer le rapport de la section d'or, le compas du photographe ne peut être que dans son œil. Toute analyse géométrique, toute réduction à un schéma ne peut, cela va de soi être produite qu'une fois la photo faite, développée, tirée, et elle ne peut servir que de matière à réflexion. J'espère que nous ne verrons jamais le jour où les marchands vendront les schémas gravés sur des verres dépolis. Le choix du format de l'appareil joue un grand rôle dans l'expression du sujet, ainsi le format carré par la similitude de ses côtés a tendance à être statique, il n'y a d'ailleurs guère de tableaux carrés. Si l'on découpe tant soit peu une bonne photo, on détruit fatalement ce jeu de proportions et, d'autre part, il est très rare qu'une composition faible à la prise de vue puisse être sauvée en cherchant à la recomposer en chambre noire, rognant le négatif sous l'agrandisseur, l'intégrité de la vision n'y est plus. On entend souvent parler " d'angles de prise de vue ", mais les seuls angles qui existent sont les angles de la géométrie de la composition. Ce sont les seuls angles valables et non ceux que fait le monsieur en se jetant à plat ventre pour obtenir des effets ou autres extravagances.

## La couleur

En parlant de composition, nous ne pensons qu'à cette très vieille convention, cette couleur symbolique qu'est le noir. Le noir et blanc est une déformation, une qualité abstraite, toutes les valeurs y sont transposées et laissent donc la possibilité de choix. La photographie en couleur vient ajouter bien des problèmes qu'il est aujourd'hui difficile de résoudre, et même de prévoir, du fait de la complexité et du peu de développement technique de la photo en couleur. Actuellement les émulsions des films en couleur sont encore très lentes et nous avons ainsi tendance à nous cantonner dans des sujets statiques ou bien à employer de fortes lumières artificielles ; cette lenteur de la pellicule réduit la profondeur de champ dans les plans rapprochés, et cette maigre latitude rend souvent la composition morne ; de plus les fonds flous dans la photo en couleur sont bien vilains. Il arrive cependant que les résultats ne soient pas désagréables lorsque l'on regarde le film par transparence ; mais ensuite, le graveur doit intervenir et un accord avec lui comme en lithographie serait souhaitable. Enfin, il y a les encres et les papiers qui réagissent un peu à leur guise, et la transposition d'une photo en couleur dans un journal ou une édition de demi-luxe donne parfois l'impression d'une dissection mal faite. Nous n'en sommes encore, à mon avis, tout à fait qu'aux débuts ; on arrive à une certaine fidélité dans les reproductions de documents et de tableaux, mais lorsque l'on est aux prises avec la vie, c'est autre chose. Nous ne devons pas pour cela nous en désintéresser et attendre que la pellicule idéale nous soit livrée et le talent fourni avec elle ; il faut continuer à tâtonner. Il est difficile de savoir quels seront les développements de la photographie de reportage en couleur, mais il est certain qu'elle nécessitera une façon de penser, une approche différente du noir et blanc ; personnellement, je crains encore que cet élément si compliqué ne soit au détriment de la vie et du mouvement simple que l'on saisit parfois en noir et blanc.

Pour véritablement créer dans le domaine de la photographie en couleurs, il faut transformer, moduler la couleur, et ainsi trouver la liberté de s'exprimer dans le cas des grandes lois qui ont été codifiées par les Impressionnistes, auxquelles même un photographe ne peut se dérober (loi du contraste simultané, toute couleur tend à colorer de sa complémentaire l'espace avoisinant ; si deux tons contiennent une couleur commune, celle-ci s'atténue par leur juxtaposition ; deux complémentaires juxtaposées s'exaltent, mélangées s'annihilent, etc.).

L'opération qui consiste à ramener les couleurs de la nature dans l'espace à une surface imprimée, pose une série de problèmes extrêmement complexes, certaines couleurs absorbent la lumière, d'autres la diffusent ; par conséquent certaines donnent l'impression de rapprocher, d'autres d'éloigner ; il faut donc ajuster les rapports colorés car les couleurs qui dans la nature se placent dans la profondeur de l'espace, réclament un placement différent sur une surface plane, que ce soit celle des peintres ou des photographes, c'est là, lorsque l'on est aux prises avec un sujet que l'on ne peut entièrement contrôler que réside la véritable difficulté ; et ce problème se pose lorsqu'en couleur on prend des photos sur le vif.

Enfin, il ne serait pas difficile d'allonger la liste des difficultés ; mais il est certain que le développement de la photographie est lié au développement de sa technique.

## La technique

Les découvertes de la chimie et de l'optique élargissent notre champ d'action, à nous de les appliquer à notre technique afin de nous perfectionner. Mais il y a tout un fétichisme qui s'est développé au sujet de la technique photographique. Celle-ci doit être créée et adaptée uniquement pour réaliser une vision ; elle est importante dans la mesure où l'on doit la maîtriser pour rendre ce que l'on voit ; c'est le résultat qui compte, la preuve à conviction que laisse la photo, sinon on ne tarirait pas de décrire toutes les photos ratées et qui n'existent plus que dans l'œil du photographe.

Notre métier de reporter n'a qu'une trentaine d'années, il s'est perfectionné grâce aux petits appareils très maniables, aux objectifs très lumineux et aux pellicules à grain fin très rapides, développées pour les besoins du cinéma.

L'appareil est pour nous un outil et non un joli jouet mécanique. Il suffit de se sentir à l'aise avec l'appareil qui convient à ce que l'on veut faire. Le maniement de l'appareil, le diaphragme, les vitesses, etc. doivent devenir un réflexe, comme de changer de vitesse en automobile, et il n'y a pas à épiloguer sur toutes ces opérations, même les plus compliquées ; elles sont énoncées avec une précision militaire dans le manuel d'instruction fourni par tous les fabricants avec l'appareil et son sac en peau de vache.

Il est nécessaire de dépasser ce stade, au moins dans les conversations. De même dans le tirage des jolies épreuves.

Dans l'agrandissement, il faut respecter les valeurs de la prise de vue ou, pour les rétablir, modifier l'épreuve selon l'esprit qui a prévalu au moment de la prise de vue. Il faut rétablir le balancement que l'œil fait perpétuellement entre une ombre et une lumière, et c'est pour cela que les derniers instants de création photographique se passent dans le laboratoire.

Je m'amuse toujours de l'idée que certaines personnes se font de la technique en photographie, et qui se traduit par un goût immodéré pour la netteté de l'image ; est-ce la passion du minutieux, du figolé, ou espèrent-elles par ce trompe l'œil serrer ainsi la réalité de plus près ? Elles sont d'ailleurs tout aussi éloignées du véritable problème que celles de l'autre génération qui enveloppaient de flou artistique toutes leurs anecdotes.

### Les clients

L'appareil photographique permet de tenir une sorte de chronique visuelle. Nous autres reporters-photographes sommes des gens qui fournissons des informations à un monde pressé, accablé de préoccupations, enclin à la cacophonie, plein d'êtres qui ont besoin de la compagnie d'images. Le raccourci de la pensée qu'est le langage photographique a un grand pouvoir, mais nous portons un jugement sur ce que nous voyons et ceci implique une grande responsabilité. Entre le public et nous, il y a l'imprimerie, qui est le moyen de diffusion de notre pensée ; nous sommes des artisans qui livrons aux revues illustrées leur matière première.

J'ai éprouvé une véritable émotion lorsque j'ai vendu ma première photo (à Vu), c'était le début d'une longue alliance avec les publications illustrées ; ce sont elles qui mettent en valeur ce que vous avez voulu dire, mais qui parfois, malheureusement, le déforment ; le magazine diffuse ce qu'a voulu montrer le photographe, mais celui-ci risque aussi quelque fois de se laisser façonner par les goûts et les besoins du magazine.

Dans un reportage, les légendes doivent être le contexte verbal des images, ou venir les cerner de ce que l'on ne peut faire tenir dans l'appareil ; mais dans les salles de rédaction il se peut malheureusement qu'il se glisse quelques erreurs ; elles ne sont pas toujours de simples coquilles, et bien souvent le lecteur vous en tient seul responsable. Ce sont des choses qui arrivent...

Les photos passent par les mains du rédacteur en chef et du metteur en pages. Le rédacteur doit faire son choix parmi une trentaine de photos qui constituent généralement le reportage (et c'est un peu comme s'il avait à découper un texte pour en faire des citations). Le reportage a des formes fixes comme la nouvelle et ce choix du rédacteur sera déployé sur deux, trois ou quatre pages selon l'intérêt qu'il y porte et l'incidence des crises du papier.

On ne peut, tandis que l'on est en train de faire un reportage, penser à sa future mise en pages. Le grand art du metteur en pages est de savoir extraire de son éventail de photos l'image qui mérite la page entière, ou la double page, de savoir insérer le petit document qui servira de locution conjonctive dans l'histoire. Il lui arrive souvent d'avoir à découper une photo pour n'en conserver que la partie qui lui semble la plus importante, car pour lui c'est l'unité de la page qui prime et souvent la composition conçue par le photographe se trouve ainsi détruite mais, en fin de compte, c'est au metteur en pages que l'on doit être reconnaissant d'une bonne présentation où les documents sont encadrés de marges aux espaces justes, et où chaque page ayant son architecture et son rythme exprime bien l'histoire telle qu'on l'a conçue.

Enfin, la dernière angoisse du photographe lui est réservée lorsqu'il feuillette le magazine, y découvrant son reportage...

Je viens de m'étendre quelque peu sur un aspect de la photographie, mais il y en a bien d'autres, depuis les photos du catalogue de publicité jusqu'aux touchantes images qui jaunissent au fond des portefeuilles. Je n'ai jamais cherché ici à définir la photographie en général.

Une 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.

C'est en vivant que nous nous découvrons, en même temps que nous découvrons le monde extérieur ; il nous façonne, mais nous pouvons aussi agir sur lui. Un équilibre doit être établi entre ces deux mondes, l'intérieur et l'extérieur, qui dans un dialogue constant n'en forment qu'un, et c'est ce monde qu'il nous faut communiquer.

Mais ceci ne concerne que le contenu de l'image et, pour moi, le contenu ne peut se détacher de la forme ; par forme, j'entends une organisation plastique rigoureuse par laquelle, seule, nos conceptions et émotions deviennent concrètes et transmissibles. En photographie, cette organisation visuelle ne peut être que le fait d'un sentiment spontané des rythmes plastiques.



Lee Miller, *Polish pilot Anna Leska in a Spitfire, White Waltham Airfield, Berkshire, England, mars 1942, série Women in uniform*

## LEE MILLER



David E. Scherman, *Lee Miller [assise] et des soldats américains*, 1944



Man Ray [Emmanuel Radnitzky], *Lee Miller*, 1929, tirage gélatino-argentique, 26.7x20.6 cm. Coll. MoMA, New York



Lee Miller, [Autoportrait dans son studio de New York], 1932, épreuve gélatino-argentique



Lee Miller, *Sans titre*, vers 1930, épreuve gélatino-argentique



Lee Miller, *Portrait of Space, Egypte*, 1937, épreuve gélatino-argentique, 13.3x12.4 cm



Lee Miller, Nusch, Paul Eluard, Roland Penrose, Man Ray, Ady Fidelin, 1937



Lee Miller, *Women with Fire Masks*, *Wartime Fashion and Lifestyle*, Downshire Hill, Hampstead, Londres, Angleterre, mai 1941



Lee Miller, *Libération de Paris*, Lee Miller et Picasso dans son atelier de la Rue des Grands Augustins, 1944



Lee Miller, *Bombardement de la Cité d'Aleth, Saint-Malo, 1944*



Lee Miller, *Libération* [Une femme française accusée de « collaboration horizontale » avec les Allemands], Rennes, France, août 1944



Lee Miller, *Garde SS mort dans un canal*, Dachau, Allemagne, 1945

**Lee Miller** (1907-1977, USA)

### **L'Art de Lee Miller**

*Petit Journal* #44, Jeu de Paume, Paris, 21 octobre 2008 – 4 janvier 2009

Commissaire de l'exposition : Mark Haworth-Booth

Lee Miller est un personnage mythique du XX<sup>e</sup> siècle. Renommée pour sa beauté comme pour la liberté de son existence, elle a aussi laissé une trace fulgurante dans l'art de son temps. La présente exposition a pour objectif d'éclairer cette trajectoire, souvent occultée par l'image que Lee Miller a laissée dans l'œuvre des autres. Très tôt, en effet, cette femme indépendante et déterminée s'est consacrée à une pratique artistique de la photographie. Elle a exploré presque tous les aspects de ce médium au long d'une carrière qu'il s'agit ici de redécouvrir, des expérimentations surréalistes aux reportages de mode, des photos de ses voyages en Égypte à celles réalisées pendant la Seconde Guerre mondiale et à la Libération. Cette exposition, première de cette envergure en France, avec quelque 140 tirages, offre une rétrospective aussi complète que possible de l'œuvre photographique de cette créatrice énigmatique, qui fut tour à tour mannequin, modèle, compagne et assistante de Man Ray, égérie des surréalistes, correspondante de guerre...

#### Les débuts de Lee Miller. 1927-1932

Née en 1907 à Poughkeepsie, dans l'État de New York, Elisabeth Miller a d'abord été photographiée par son père, photographe amateur.

À New York, en 1927, elle devient très rapidement mannequin vedette de *Vogue* sous les objectifs de Horst P. Horst, George Hoyningen-Huene ou Edward Steichen. À l'été 1929, Lee Miller s'installe à Paris, rencontre Man Ray dont elle fait immédiatement la conquête et devient à la fois l'émule, le modèle et la compagne, avant d'atteindre le statut d'une vraie partenaire.

Elle continue alors à poser tout en s'initiant aux techniques de la photographie, occupant parfois les deux côtés de l'objectif pour les images de mode. L'influence du surréalisme la conduit à expérimenter la solarisation, procédé mis au point et popularisé par Man Ray, comme dans le Portrait solarisé d'une inconnue de 1930. En 1931, elle interprète les rôles de la bouche, de la sculpture, et du destin qui joue aux cartes dans *Le Sang d'un poète*, le film de Jean Cocteau.

#### La période new-yorkaise. 1932-1934

En 1932, Lee Miller quitte Man Ray. À son arrivée à New York, en octobre, elle déclare à un journaliste qu'elle préfère "prendre une photo qu'en être une", ajoutant qu'elle trouve du plaisir à la photographie et que ce mode d'expression est adapté "au rythme et à l'esprit de l'époque". En association avec son jeune frère Erik, lui-même photographe, elle crée le studio Lee Miller au 8 East 48 th Street. Leur clientèle : *Vogue*, des agences de publicité, mais aussi des maisons de mode ou de cosmétiques... Lee Miller accepte également des commandes de portraits pour la Warner Brothers et pour des compagnies de théâtre et travaille pour Creative Art, dont le comité éditorial comprend à l'époque Alfred Stieglitz. Elle fait alors partie de la nouvelle vague des photographes de talent, et va bientôt gagner encore en notoriété grâce au galeriste Julien Levy qui présente, en janvier 1933, la première exposition personnelle de Lee Miller, dans sa galerie située à New York, 602 Madison Avenue.

#### Les voyages des années 1930. 1934-1939

En juillet 1934, Lee Miller épouse, à New York, Aziz Eloui Bey, riche fonctionnaire égyptien, et embarque pour Le Caire. Même si, dans un premier temps, sa vie en Égypte est une occasion de prendre ses distances avec la photographie, petit à petit le désir réapparaît et elle enregistre différents aspects de ce pays, au quotidien et au cours des excursions plus aventureuses qu'elle organise. Elle s'essaie à la photographie de paysage et retrouve un ton onirique dans ses images du désert comme le fameux *Portrait de l'espace* de 1937.

Au début de l'été 1937, Lee Miller s'ennuie et revient séjourner à Paris, où elle reprend contact avec l'avant-garde parisienne. Man Ray, Dora Maar, Eileen Agar, Max Ernst, Dorothea Tanning, Picasso raniment son imagination et sa créativité. Elle y rencontre aussi le peintre surréaliste britannique Roland Penrose. L'année suivante, Lee Miller prendra de multiples photos lors d'un voyage effectué en Roumanie en compagnie de Penrose et du musicologue Harry Brauner.

### La Seconde Guerre mondiale. 1939-1945

Lee Miller quitte son mari et l'Égypte et, en juin 1939, s'installe à Londres où elle rejoint Roland Penrose. Pendant quatre années, elle collabore à *Brogue*, l'édition britannique de *Vogue*, où elle est engagée en janvier 1940. En décembre 1942, elle obtient son accréditation de l'US Army pour *Brogue* et en septembre 1944, elle réalise son premier reportage en tant que correspondante de guerre sur le travail des infirmiers lors du débarquement en Normandie. Suivent des images de Paris libéré, de Saint-Malo où les Allemands se sont retranchés dans la citadelle, puis, en 1945, de la campagne d'Alsace et de la chute du III<sup>e</sup> Reich. Ses clichés de la libération des camps de concentration de Buchenwald et Dachau, publiés dans l'édition américaine de *Vogue* en juin 1945, font date. La fameuse photographie de Lee Miller dans la baignoire d'Hitler, réalisée par David E. Sherman, côtoie des images des camps difficilement soutenables. Seule femme photoreporter présente dans les zones de combats, elle fait face à la vision de l'horreur.

### L'après-guerre. 1946-1977

Lee Miller rentre à Londres, retrouve Roland Penrose qu'elle épouse en mai 1947, et donne la même année naissance à leur fils, Antony. Elle continue à travailler pour *Brogue*, mais la photographie de mode ne parvient plus vraiment à la stimuler. Par ailleurs, elle contribue aux biographies que son mari consacre à Picasso, Man Ray et Tàpies et réalise alors quelques-uns des plus beaux portraits d'artistes de cette période.

En 1949, elle s'installe avec Roland Penrose à Farley Farm, dans le Sussex, où tous deux reçoivent de très nombreux amis et artistes. En 1953, Lee Miller met un terme à sa carrière de photographe, en publiant dans *Vogue* « Working Guests », un reportage réalisé dans sa propriété montrant ses invités occupés à des tâches ménagères ou au jardin.

### Les Archives Lee Miller

Lorsque Lee Miller s'éteint, en 1977, un grand nombre de ses images sont alors perdues ou inaccessibles, la photographe étant presque oubliée des historiens d'art au profit de l'égérie et modèle. Antony Penrose découvre après la mort de sa mère les détails de cette vie hors du commun et exhume des négatifs rangés dans de vieilles malles. Il crée en 1980 les Archives Lee Miller, publie plusieurs ouvrages, organise des expositions qui suscitent à leur tour recherches et travaux. La présente exposition est l'occasion d'apporter un éclairage sur les différentes facettes de cette œuvre étonnante, gardée longtemps sous silence par son auteur elle-même.

Source au 2017 11 13 : <http://www.jeudepaume.org/index.php?page=document&idArt=538&idDoc=600>



# journal of visual culture



## Visual Testimony: Lee Miller's Dachau

Sharon Sliwinski

### Abstract

This essay examines images of the liberation of Dachau concentration camp taken by American war correspondent and photographer Lee Miller. Miller's work is mobilized as an optic through which to grasp the shock of confronting the Nazi camps. Her images are read as a form of visual testimony. That is, although they fail to provide a transparent view of what occurred in the Nazi lagers, they are nevertheless inscribed with all that the photographer *did not know* of the events to which she bore witness. The nature of this strange unintelligibility is what the author pursues: the visual inscription of the unspeakable as a disquieting resource for thinking through the paradoxes of witnessing and the transmission of human experience.

### Keywords

Dachau • Holocaust • Lee Miller • photography • visual testimony • witnessing

Before the idea of the Holocaust entered public imagination, spectators found themselves gazing upon its image. Allied publics came face-to-face with the Nazis' mass manufacture of corpses throughout the spring and summer of 1945. Photographs of the newly liberated concentration camps were widely reproduced in newspapers and illustrated magazines such as *Life* and *Picture Post*. Eyewitness reports crackled on all the major radio programs. Grim newsreels peopled with shockingly emaciated figures preceded evening screenings at the cinemas. Photographic exhibitions were quickly assembled in both Britain and the United States and tens of thousands attended. Such images, scholars claim, became 'the main event' of the time in the journalistic record of the West (Zelizer, 1998: 13). Yet despite this extraordinary proliferation, the

pictures did not produce an immediate understanding of what had occurred in the Nazi camps. Indeed what these photographs engendered was something more akin to a paradox: the public bore witness in 1945, but they did not know what they saw. Contemporary spectators perhaps do not yet know.

The words 'Jews' or 'Jewish' rarely appeared in the initial captions. Edward R. Murrow did not mention either of these terms in his famous radio broadcast about Buchenwald. General Eisenhower, who insisted that American and British delegations of government officials, newspaper editors, and legislators should actually take tours of this camp, referred to the 'German camps for political prisoners in which conditions of indescribable horror prevail' (cited in Hackett, 1995: 11). In one of the most vitriolic reports, appearing in of all places *Vogue* magazine, Lee Miller (1945a) wrote of 'the French, the Belgians, the Russians, the Poles, the British, the Americans, and twenty-two more countries who contributed their most innocent or their most cynical, their most talented, recalcitrant and unlucky to the long chord of bodies' (p. 42). The denomination did not go entirely unmentioned. Near the end of another report on Dachau, Miller mentions a Viennese woman, Dr Ella Lingens, 'who was imprisoned two and a half years ago for having helped hide Jewesses' (Miller, 1945b: 3). The *Saturday Evening Post* described the program of 'extermination for all those who dared to oppose the Nazi regime ... [or] had the misfortune to be born Jews' (Hibbs, 1945: 84). In more detailed reports it was sometimes pointed out that Jews faced the worst persecution, but more often the stories simply mentioned them as *among* the victims of the Nazis.<sup>1</sup>

As Peter Novick argues in *The Holocaust in American Life*, such descriptions do not merely represent a failure of perception. Nor can they be fully explained as a delay in understanding the dark designs of Hitler's plans. Since the time of its official pronouncement at the Wannsee Conference on 20 January 1942, the 'Final Solution to the Jewish Question' was deliberately opaque. Near the end of the war, this deliberate obfuscation included targeting the remaining Jews in the camps, so by the time American and British troops entered the Western camps in April 1945, the majority of the surviving prisoners were not, in fact, Jewish.<sup>2</sup> The massive death camps in the East, which were composed almost entirely of Jews, had either been closed by the time the Allies arrived, or, as in the case of Auschwitz-Birkenau, were liberated by the Soviets with few American or British reporters present.<sup>3</sup> All this points to the fact that, while contemporary spectators almost inevitably regard the emaciated figures in Lee Miller's or Margaret Bourke-White's now iconic photographs from Buchenwald and Dachau as images of Jews, this is not what most readers of *Life* and *Vogue* saw in 1945.

Despite the profusion of photographs, it took several decades for the idea of the Holocaust to find expression in public discourse. Hannah Arendt - herself an émigré from Hitler's Germany - first heard of the 'fabrication of corpses' in 1943, but she admits it took her another year and a half to believe these reports - only once she 'had the proof' (2000: 13-14).<sup>4</sup> Her book, *The Origins of Totalitarianism*, which provides a systematic thinking through of the political, legal, and ethical abyss opened by the Nazis, was published in 1951. By the late 1950s, the publication of several testimonies including, *The Diary of Anne Frank*,

Primo Levi's *Se questo è un uomo*, and Elie Wisel's *La Nuit*, further galvanized discussion about the nature of the Nazi's program of murder. But it was not until the 1960s that the actual term Holocaust began to be widely used in public discourse. One of the most potent catalysts for this etymological shift was the Israeli trial of Nazi transport minister Adolph Eichmann. The body of international journalists covering the trial quickly learned that Holocaust was the word that Israelis had been using to translate the Hebrew term *Sboab* into English (the usage dates from the establishment of the Israeli State: a reference to the 'Nazi *sboab*' in the preamble of the 1948 Declaration of Independence appears, in official English translation, as the 'Nazi holocaust'). The daily news reports about the trial, widely printed in Western countries throughout the later half of 1961, brought into public circulation the idea of the Holocaust as something distinct from the war, that is, the coordinated plan to annihilate European Jewry.<sup>5</sup>

One cannot occupy an anterior position in relation to this 'difficult knowledge'.<sup>6</sup> Yet perplexing questions remain about the time and manner in which understanding is made. How could the Nazi camps be widely photographed, indeed widely *seen* in 1945, yet the significance of these sites and the crime that they embodied take several decades to enter into widespread public discourse and thought? Does it make sense to claim that the first testimony of this catastrophe was pictorial if this visual evidence – this witnessing of the Nazi camps *in camera* – failed to furnish something one could call understanding? Certainly each medium brings its own set of properties to the material it seeks to transmit, yet in his work with oral testimony, Lawrence Langer (1991) suggests the breakdown in understanding occurs *between* the words and the events they seek to animate, *between* the medium of representation and the truth it attempts to convey (p. 42). How can this nuanced insight be brought to visual forms of Holocaust testimony?

In an effort to consider these questions, this essay turns to the images and reports about the Nazi concentration camps made by American war correspondent and photographer Lee Miller. From the time of D-Day, Miller journeyed with the Allied Front as it slowly moved into German territory. Together with several Divisions of the American Infantry, she entered Buchenwald and then Dachau concentration camps in April 1945. Her pictures and textual reports appeared in both the British and American editions of *Vogue* magazine throughout the war and its immediate aftermath. At the time of their initial circulation, Miller's photographs functioned as eyewitness evidence for a populace submerged in collective doubt.<sup>7</sup> 'BELIEVE IT' headlined her article on the Nazi camps that appeared in the special 'Victory' issue published in June 1945. But in the decades since the war these photographs have taken on a radically new role: as icons of Nazi barbarism. Along with a handful of other photojournalists, Miller's images have come to belong to a well-known and widely reproduced group of images (most of which were made by the liberating forces) that serve to symbolize the Holocaust in its entirety. In the field of scholarship that interrogates such photographs and their uses, the consensus has been that these images do not help produce understanding but rather open a kind of ethical abyss. As one scholar puts it: 'Such photographs do not always bring the viewer to look, to

really see, nor can they be counted on to create emphatic bonds between the contemporary subject and the person from the unimaginable past' (Liss, 1998: xii). This critical position is perhaps epitomized by the filmmaker Claude Lanzmann for whom there can be no understanding of the Final Solution. In his view, striving towards intelligibility – the very project of understanding – itself constitutes an obscenity. In his 9½-hour film, *Shoah*, Lanzmann famously refused to include any historical photographs. This omission, he argued, was the only way to represent what is, in fact, unimaginable. For the filmmaker, as for many of his supporters, historical photographs are 'images without imagination'. Such pictures can only function as veil and shield, inciting a false sense of knowledge, all the while protecting the spectator from the true horror (Lanzmann, 1995).<sup>8</sup>

Such photographs, one might say, both testify to events at the heart of civilization's discontents and stubbornly remain at the limits of human understanding. This essay takes this antinomy as its starting point. Miller's images and words provide an optic through which to grasp the shock of confronting the camps. Instead of regarding the work as mere reportage, here the photographer's pictures are read as testimony to an encounter with occurrences that exploded the very grounds of understanding. This is not to suggest that Miller provides a transparent view or totalizing account of what occurred in these Nazi lagers. Rather her work is read for ways it is inscribed with all that she *did not know* of the events to which she nevertheless bore witness. As Shoshana Felman (1994) has shown, testimony does not offer a complete statement but rather addresses the impact of events that cannot be fully assimilated into cognition, events which exceed the available frames of reference (p. 5). With her Rolleiflex twin lens camera, Miller framed occurrences that could not be understood at the time of their unfolding, occurrences for which there were not yet words. To thus testify – not simply to witness but to attest, to *bear* witness – Miller took on the responsibility of transmitting these unintelligible occurrences to the public. Something that was not yet understood had to be represented. The particular nature of this unintelligibility is the visual evidence this essay pursues. If the photographs can be said to expose what Hannah Arendt (1994) called 'the image of hell', this is not because the Final Solution can be transparently rendered. To be precise, Miller's photographs *bear the mark* of this horror. And as spectators regarding them in the time of afterwards, our task is to interpret this mark as a disquieting resource for thinking through the paradoxes of witnessing in the age of the camera.

## The Theatre of War

Lee Miller arrived in London in the summer of 1939 to join her lover Roland Penrose. At the time, Londoners had passed from uneasiness into impatient acceptance: the war of nerves had become a 'war of yawns' as the city awaited Hitler's *Blitzkrieg*. As an American, Miller was prevented from joining the local women's auxiliary force, but she eventually found work at the British offices of *Vogue* magazine (affectionately known as 'Brogue'). As a former *Vogue* model, her early assignments largely consisted of commercial fashion shoots, although Miller's eye was firmly fixed on the war front. In one of her first assignments,

she posed a model wearing a leopard-trimmed suit in front of the map of Europe and beside an array of helmets, boots and satchels. Miller's biographer, Carolyn Burke (2005), reads the image as a sign of the photographer's impatience to trade civilian garb for military gear.

The German night raids on London began in September 1940 and lasted until May 1941. In the beginning, some 200 Axis bombers attacked the city every night until mid-November. But for Miller, an ambivalent Surrealist who spent the late 1920s experimenting with photography in Montparnasse, this intimate acquaintance with the 'laws of blast' was not so much frightening as liberating (Burke, 2005: 205). The Blitz proved to be a powerful stimulant to her work. Simply passing through the city offered endlessly surreal views: huge barrage balloons dotting the sky, whole blocks of buildings regularly blown up into irregular shapes, churches spewing mountains of rubble from their pulpits, and underground subway stations doubling as dormitories. After the evening raids, Miller photographed the most arresting sights. A collection of these pictures were compiled and published by Ernestine Carter in her book called *Grim Glory: Pictures of Britain Under Fire*. Designed as a complement to Edward R. Murrow's broadcasts, the book was a deliberate propaganda effort aimed at shifting American sentiment toward intervention. Brimming with Miller's surrealist tonality, it is surely one of the strangest entries in the history of war propaganda.

By D-Day, Miller had secured accreditation as a US war correspondent and six weeks later was aboard an Allied aircraft heading for the Army field hospitals in Normandy. On her first trip into northern France, Miller took 35 rolls of film and composed nearly 10,000 words on the tent hospital and front-line casualty stations. Her report begins:

As we flew into sight of France I swallowed hard on what were trying to be tears and remembered a movie actress kissing a handful of earth. My self-conscious analysis was forgotten in greedily studying the soft, gray-skied panorama of nearly a thousand square miles of France - of freed France. (Miller, 1944: 35)

This understandably mawkish opening quickly gives way to a gritty description of the 44th Evacuation Hospital. The article presents a stark portrait of the drama occurring in this strange, makeshift stage - the emphatic, precise gestures of surgeons and nurses working at a tireless pace to correct the gruesome wounds inflicted by war. Becky Conekin (2006) notes that, in contrast to the vast majority of journalistic coverage of the Second World War, which was committed to depicting soldiers' heroism, Miller's articles overflow with rich descriptions and sensual impressions - smells, sounds, and especially sights - frequently anchored by reference to the history of art. *Vogue's* editors were astounded by the photographer's report. They ran the full story, titled 'Unarmed Warriors', with 14 pictures in the August 1944 issue. Audrey Withers, the magazine's chief editor, described the effect of Miller's contribution as 'the most exciting journalistic experience of my war. We were the last people one could have conceived having

this type of article, it seemed so incongruous in our pages of glossy fashion' (cited in Penrose, 1985: 118). The essay secured the photojournalist's work a prominent place in the pages of *Vogue* for the next year and a half.

Instead of heading home after covering the Normandy hospital, Miller 'thumbed a ride' to the siege of St Malo where she got her first taste of the 'nerve-jangling' nature of modern warfare: the constant shelling and intermittent artillery bursts that made her 'jump a bit each time' (Miller, 1992a[1944]: 33). More than 60 years later, it is almost impossible to conceive of the difficulty of a woman correspondent getting close to the front during the Second World War, let alone finding herself in the midst of combat. Miller achieved this by taking advantage of erroneous reports that St Malo had already been taken. Instead of filing a report on how Civil Affairs moved in after hostilities, she found herself in the middle of a bitter street-by-street fight that culminated in a siege on the town's venerable citadel. She sheepishly cabled to her editor: 'I guess I'm the only dame who's really covered a battle' (Miller, 1992b[1944]: 65). And now that she had her 'taste for gunpowder' there was no turning back. From St Malo, Miller traveled to Paris. Miller set up a semi-permanent home in room 412 of Hôtel Scribe, which the Allied high command had requisitioned for press headquarters. She used this base as a sojourn from her repeated trips deeper and deeper into the European front. Her reports and pictures ran monthly in *Vogue* throughout the fall and winter of 1944-5. But despite the training provided by the brutal pattern of liberation, Miller could not have been prepared for what was to come.

### Testimony *Visualis*

A few weeks after witnessing the horrors of Buchenwald, Miller, together with *Life* photographer David Scherman, entered Dachau concentration camp on the morning of 30 April 1945, one day after its liberation.<sup>9</sup> Located in a suburb of Munich, Dachau was the first regular concentration camp established by the Nazis when they came to power in 1933. It was here that political opponents of the new regime were first imprisoned and here that the terror system of the concentration camps was developed. By 1937, Dachau was expanded into a large-scale labour camp, and from the autumn of 1944 when the territory controlled by the National Socialists began to shrink, it was to here that inmates of other camps were evacuated. In January 1945, the transports were filled with prisoners from Auschwitz. Between February and April, thousands of prisoners arrived at Dachau, most of whom were totally exhausted from having been marched or jammed into railcars for days or weeks. At the time of liberation, some 67,000 prisoners were registered in the camp's legers. Dachau remained in operation for the entire duration of the Third Reich. This oldest concentration camp survived longer than almost all the others. On 28 April 1945, one day before its liberation, the last transport of prisoners arrived at Dachau's gates. The train was made up of some 39 boxcars. It extended well past the borders of the camp in full view of the suburban villas that ringed its perimeter. The train's cargo consisted of approximately 3000 prisoners who had been evacuated by the Nazis from Buchenwald on or about 7 April. As Allied troops approached the camp on the

afternoon of 29 April, the train was their first discovery. When they opened the 'quarantined' boxcars, corpses tumbled out onto the gravel below. Each car was filled with bodies impossibly tangled in rags, blood and excrement. Of the thousands packed onto the train, fewer than 20 still drew breath. There were signs of cannibalism. Beyond these horrific scenes, the terrible, cloying stench is often what remains uppermost in the memories of those who took part in the liberation.<sup>10</sup>

Miller was travelling with a squad of the 42nd Rainbow Division who, together with the 45th Thunderbird Division, were the first Allied troops to arrive at Dachau. According to Miller's son, Anthony Penrose, the photographer's initial reaction to the camp was one of total disbelief:

Speechless and numb, she could not accept at first the enormity of the carnage and wanton slaughter. Here, and earlier at Buchenwald, this reaction was shared by some of the G.I.s. Unprepared for the hideousness of political and racist crimes against civilians, they thought at first that the camp was a grotesque propaganda stunt faked by their own side. (Penrose, 1985: 139)

Several reports suggest many of the American soldiers, despite belonging to battle-hardened units, simply broke out in tears or vomited uncontrollably at the sight (Berben, 1975; Dann, 1998).

There exist any number of photographs of what became known as the Dachau Death Train. In its online catalogue (which represents only a small sampling of the larger collection), the United States Holocaust Museum includes no fewer than 50 images of this train and its human cargo. During the first days after liberation, the camp was explicitly left untouched so it could be viewed and documented by groups of visitors, including an assemblage of newspaper reporters, editors and government delegations from the United States and Britain. Countless photographers - both professional and amateur - made images of the very same scenes. Miller herself (1945b) reports that:

soldiers were encouraged to 'sight see' around the place, they are abetted to photograph it and to tell the folks back home. However, by mid-day, only the press and medics were allowed in the buildings, as so many really tough guys had become sick, it was interfering with duties. (p. 4)

Miller focused her camera both on the terrible tangle of corpses inside the train, as well as the solitary, fragile bodies that lay on the tracks below. In one particularly forceful image she captures two GIs leaning in to examine the contents of one of the boxcars (Figure 1). The picture makes evident the overwhelming nature of the perception of the train. It offers a pictorial account of the liberators' encounter with this horror which is both scopophilic and traumatic. Two soldiers stand at either edge of an open railcar door, gaping at the contents of the container. Visible between them are a tangle of corpses, including one man who appears to be seated at the edge of the doorway. His

frame is tipped gently to one side as if in repose. Heavy, muck-caked boots hang unevenly out of the railcar door. Upon close inspection it is uncannily difficult to tell if these legs actually belong to this man. Their ungainly weight suggests he expired in the midst of an exhausting effort to climb out of this prison. The posture of the two GIs suggests that, although they have approached this terrible scene eyes first, so to speak, they do not take in what is immediately in front of them. They peer into the inky darkness, which, for the spectator of this photograph remains frustratingly opaque, like the latent content of a nightmare.



**Figure 1** US soldiers examine a rail truck loaded with dead prisoners. Dachau. 30 April 1945. © Lee Miller Archives, England.

The scene depicted in Miller's photograph is perhaps paradigmatic of what would now be called 'traumatic experience'. In recent decades, a variety of fields have addressed the psychological phenomenon of trauma. In 1980, the American Psychiatric Association officially titled the condition Post-Traumatic Stress Disorder (PTSD). In a psychoanalytic framework, Cathy Caruth (1996)

characterizes traumatic experience as expressive of a certain paradox: 'that the most direct seeing of a violent event may occur as an absolute inability to know it, that immediacy, paradoxically, may take the form of belatedness' (pp. 91-2). In these terms, trauma cannot be defined as a single event. Even though one of its principal symptoms is disturbing mental images that resist verbalization, its effects are not locatable or bound by a specific encounter. Caruth's elaboration of the paradoxes of trauma draws from Sigmund Freud's *Beyond the Pleasure Principle*. In that venerable text, Freud defines 'traumatic neurosis' as distinctly marked by a repetition compulsion. That is, the experience of trauma returns and repeats in the time afterwards, exactly and unremittingly, through the unknowing acts of the survivor and against their very will. Memory of the inaugural event may be inaccessible to the subject, yet precisely what could not be grasped at the time of its occurrence is carried out belatedly in the survivor's actions and language. In Caruth's interpretation, the paradox of traumatic sight reveals an ethical relation at the heart of subjectivity. In this definition of the human condition, a subject is not in full possession of his or her experiences or knowledge, but rather is profoundly marked by a scarring relation to the real, by a wound that is not registered at the time of its occurrence. For Caruth, however, this wound speaks. Trauma has a voice that cries out; it is an address. In this respect, Caruth reads traumatic experience not just as a story of the individual in relation to events of his or her own past, but as a story of 'the way one's own trauma is tied up with the trauma of another, the way in which trauma may lead, therefore, to an encounter with another, through the very possibility and surprise of listening to another's wound' (p. 8). Trauma, in this formulation, is transmitted and received as a form of testimony that circulates both unbidden and ungrasped between subjects. It is often a fractured, doubled experience, an oscillation between a crisis of death and the correlative crisis of life provoked by the inextricable pain of surviving the witnessing of death.

Because trauma is so profoundly tied to the problem of address and the crisis of representation, its effects can be discerned and felt in the visual field.<sup>11</sup> This is to say, the force of trauma can be traced through a variety of visual symptoms. In the vast body of photographs made during the liberation of Dachau, for instance, one can glimpse recurring figures and tropes, uncanny signs of trauma's compulsive quality, its terrible possession of those who lived through these experiences. To cite one astonishing example, the man with the heavy, muck-caked boots who sits at the centre of Miller's photograph re-appears as the focus of an extraordinary number of images made by a variety of photographers, both amateur and professional (Figures 2 to 4). One image taken by a GI shows a crowd of his fellow soldiers, patiently waiting their turn for a glimpse inside this boxcar. Some images show soldiers looking at this figure. Some show the GIs looking at the camera with haggard expressions. Eric Schwab, a French photographer who travelled with the journalist Meyer Levin, pictured this same corpse in an extreme close-up. Considering this remarkable miscellany, contemporary spectators are left to wonder what about this particular individual – among the thousands who were on this train – proved to be so fascinating, compelled so many to stop and look, provoked so many pictures.

From the distance provided by the photographic frame, one can perhaps regard this individual as emblematic of the way the Nazis systematically rendered human beings into inhuman things. The corpse's posture and positioning mark him both as a man and as a being who has been deprived of the rights belonging to this category, a state of existence the Nazis called *Figuren*. In her initial response to the reports from the camps, Hannah Arendt (1994) termed this deprivation 'the image of hell':

They all died together, the young and the old, the weak and the strong, the sick and the healthy; not as people, not as men and women, children and adults, boys and girls, not as good and bad, beautiful and ugly – but brought down to the lowest common denominator of organic life itself, plunged into the darkest and deepest abyss of primal equality, like cattle, like matter, like things that had neither body or soul, nor even a physiognomy upon which death could stamp its seal. (p. 198)

Arendt's terrible vision of what the Final Solution put into motion – the reduction of human life to mere matter – is perhaps not a perception that one can take in directly. The writer's words are derived from reflective contemplation made some distance from Dachau's gates. As the liberators' immediate response to the Death Train suggests, the direct sight of human subjects stripped of their humanity – people treated as mere matter, things that had neither body nor soul – was not something that could be held in mind, or indeed, digested. Put differently, the figure's repeated presence in the visual record seems to signal a perception of that which is paradoxically constituted by its lack of integration into consciousness. The material registration of this figure – his graphic presence in so many photographs – appears to be connected, in traumatic terms, precisely with the way this perception *escaped* full consciousness at the time of its occurrence. Contemporary neurobiologists have suggested that the 'etching into the brain' of a traumatic perception may be associated with its elision in normal memory (Van der Kolk, 1994; Van der Kolk et al., 1996). The experience is stored elsewhere, in bodily memory, which is largely inaccessible to conscious recall and relatively impervious to change. To translate this into visual terms, perhaps this figure was persistently photographed, indeed, pictorially 'engraved' into the visual record precisely because this represented a perception that could not be understood at the time of its occurrence. Indeed, as Ulirich Baer (2005) has elaborated, there may be a shared structural relationship between traumatic perception and the photograph. The *Figuren's* presence haunts the visible world like a traumatic flashback, a perception that literally has no place, neither in the past, which could not be fully taken in or experienced by the witnesses, nor in the present, in which this figure's presence cannot be fully deciphered. Put simply, these photographs bear witness to something to which it is impossible to witness.

All the more unimaginable, in this context, is that after taking a picture of this seated figure, Lee Miller actually dared to climb into the Death Train. The very next photograph on her film is a shot taken from *inside* one of the railcars



Figure 2 American soldiers view the bodies in one of the open railcars of the Dachau death train, 3 May 1945. United States Holocaust Memorial Museum, courtesy of Ruth Sherman.



Figure 3 Colonel Alexander Zabin. Corpses lie in an open railcar of the Dachau death train, May 1945. Courtesy of the United States Holocaust Memorial Museum.



Figure 4 An American soldier poses next to one of the open railcars of the Dachau death train. United States Holocaust Memorial Museum, courtesy of J. Hardman.

(Figure 5). This is not one of the images *Vogue* chose to publish that spring. One can perhaps understand why. To remain with this photograph for any length of time is to risk experiencing a tear in one's imaginary capacity. In the foreground, a man's body lies face up on the dirty floor. His features – the glassy eyes and yawning black pool of a mouth – are unmistakably marked by death. A small object lies next to the man's ear, distracting the spectator's gaze. Framed by the open boxcar door, two soldiers stare at the corpse with both fascination and disgust. Their arms are crossed protectively over their chests, a gesture which amplifies the painful inadequacy of the medic's symbol on their helmets.

It is difficult to describe precisely what this image brings into view, the nature of what it transmits to the spectator. If Dachau were only a play, a grotesque propaganda stunt as the liberators first imagined, one might say this photograph breaks the 'fourth wall'. It takes us behind the scenes to show us the scaffolding of the stage. But of course this is no play. Miller crosses what seems like an impossible boundary, entering into the monstrous, unimaginable space, this gruesome community of the dead. As spectators of this image, we too are imaginatively brought into this railcar-cum-coffin. From inside the train, we observe the living peering across this last frontier without recognition. Miller's picture shows what language can never say. It is a devastating revelation of that which can never be put into words. The photograph's fragile arrangement of figures in space simply imposes itself on us. It offers to our gaze an opening toward the inside and the



Figure 5 US soldiers examine a rail truck loaded with dead prisoners. Lee Miller. Dachau. April 1945. © Lee Miller Archives.

depths of the invisible, arousing our own fascination and anxiety about what we cannot and do not want to know about death, and especially this death, this brutal extinction which one hesitates to even call 'death'.

Vexingly, the next five photographs that Miller took are missing from the archive.<sup>12</sup> It is not clear whether these pictures, sent by military airmail to *Vogue's* British offices, were deliberately censored by the government or whether they were simply lost in the intervening years. But after entering the train and exposing a single frame, there is a cut in the pictorial record, a blind spot in the visual field. Following this unsettling absence in Miller's corpus, the record resumes with three shots of three different corpses lying next to the train, each in agonizing solitude. It is unlikely that, after having climbed into this horror, the photographer only took one picture from inside its maw, but evidence for this speculation has been excised from the record. Perhaps here is

another sign of the paradoxes of traumatic sight. There are literally thousands of photographs of the Dachau train, but all are taken from outside its borders. With the exception of Miller's single image, the view from *inside* this world remains out of sight and, indeed, beyond the scope of understanding.

What is at stake in attending the testimony these images offer is not, of course, merely an issue of verifying the material form of a past reality. The copious photographs of the same crumpled corpse should not simply lead us to question how images can supplement the historical evidence offered by other kinds of documents. Nor is it a matter of establishing how such images can reveal 'pictorial distortions' that are evidence of past viewpoints, as Peter Burke (2001: 30) has proposed. An interpretation of the testimony of the image must do more than aim to accurately describe social reality or a collective sensibility of a past period. Indeed, like its verbal counterpart, visual testimony is less about verifying material evidence as about registering the *impact* of experience. While bare facts may appear to be the only true thing – a train from Buchenwald arrived on 28 April 1945 containing almost 3000 corpses – this information does not help us come closer to the nature of the experience of this phenomenon, the *impact* of this monstrous encounter. Bare facts, or what Primo Levi (1989) once called 'vague pieces of information', fail to convey the significance of the encounter with the camps (p. 11). Indeed, the public rejected the first news about the Nazi laggers because the enormity of what the reports signified could not be accepted without destroying the prevailing worldview. Testimony, in contrast, is a form of address that seeks to transmit the force of this experience that has shattered the existing frames of reference.

For the living subjects recorded in these photographs, the distinction between what is real and what is imaginary seems to have collapsed. The sheer unbelievability of such scenes (evidenced not only by the soldiers' ceaseless gaping into the rail cars, but also by the way the liberators thought the camp was a propaganda stunt at first) suggests Dachau was encountered on a plane of equal unreality, or of 'unreal reality', Melanie Klein (1975: 221) might have said. The camp was filled with nameless dreads; things for which there was not yet language. At the time of liberation, what these camps signified literally could not be articulated in words. As Ed Murrow (1945) famously stated after visiting Buchenwald: 'I have reported what I saw and heard, but only part of it. For most of it I have no words.' Yet precisely where words lacked, pictures abounded. Indeed, with regards to the liberation of Dachau, as with several of the Nazi camps, one could say the ubiquitous use of photography presupposed the function of speech. At the very place where ordinary speech failed, photography was called upon to transmit the unimaginability of what was witnessed. The photographs (together with the act of photographing) provided a kind of mooring, anchoring the mental construction of the camp's 'unreal reality'. In psychoanalytic terms, the pictures can perhaps be thought to serve as emblems of a latent property of thought that Daniel Stern (1992) calls the 'pre-narrative envelope'. That is, the images worked as carriers for experiences that could not be voiced at the time. Before there were words, before there could be fully formed ideas about what the camps signified (in the sense of *eidōs*), photographs held open the *possibility*

of imagining this unimaginable place, the *possibility* of finding words for these nameless dreads. The pictures provided testimony for what was unspeakable. They offered communication without understanding.

To aid the reception of her pictures, Lee Miller did attempt to verbally articulate what she witnessed. Before sending her story and film to *Vogue*, she cabled to the London offices:

I don't take pictures of these things usually as I know you wont use them, DON'T THINK FOR THAT REASON THAT EVERY TOWN AND EVERY AREA ISN'T RICH WITH THEM. EVERY COMMUNITY has its big concentration camps, some like this for torture and extermination ... well I wont write about it now ... just read the daily press and believe every word of it. I would be very proud of Vogue if they would run a picture of some of the ghastriness ... I would like Vogue to be on record as believing. (Miller, nd, 3-4)

Judging from the ellipses and the sentences that trail off mid-thought, Miller, too, had trouble finding words for what she was witnessing. But the US version of the magazine granted her plea, publishing part of her accompanying report punctuated by sets of juxtaposed images: 'German children, well-fed, healthy' next to 'burned bones of starved prisoners'; 'orderly villages, patterned, quiet' opposite 'orderly furnaces to burn bodies'. This page layout was followed by more pictures from the camps: a pile of corpses stacked like cordwood, a (mislabeled) image of a former guard hanged on an iron hook, two SS guards begging for mercy on their knees, a close-up of a Leipzig burgomaster's pretty daughter who committed suicide with her family. The British edition of the magazine ran a longer version of the article but only published a single photograph: a roughly stacked pile of corpses from Buchenwald.

Lee Miller's work for *Vogue* is but a single example of a vast network of photographers who sought to picture the conditions of the Western camps at the time of liberation. Throughout May and June 1945, Allied publics were exposed to an explicit and ongoing photographic spectacle that attempted to present visible evidence of the Nazi atrocities. Pictures abounded in *The New York Times*, *Los Angeles Times*, *Washington Post*, *Picture Magazine (PM)*, *Daily Telegraph*, *Illustrated London News*, and *Daily Mail* among dozens of other publications. As Barbie Zelizer (1998) argues, this circulation of images played a distinct role in legitimizing photography as the pre-eminent tool for bearing witness to distant horror.<sup>13</sup> During this period, pictorial evidence came to outweigh all other forms of testimony. It did not seem to matter that the images sometimes went without proper captions or were presented out of context to the times and places in which they had been taken. Indeed as Zelizer suggests, the more horrific the image, the less the photograph's specific details seemed to matter. In many cases, the images were so devoid of identifiable details, it was difficult to anchor them in a given time or geographic place. Yet the broader the horror the photographs could invoke, the more vociferous the public judgement. As the editors of the *News Chronicle* characteristically claimed at

the time, such photographs provide 'indisputable proof of Germany's crimes against the human race' (Zelizer, 1998: 96).

Such judgements could be read retroactively as a clarion call of the need for study of the visual dimensions of testimony. More than just a verbal form of communicating historical experience, such images show that testimony also operates prior or perhaps adjacent to speech. Indeed, it is to the very limits of language that such testimony compels us. As Georges Didi-Huberman (2008) has proposed:

We must do with the image what we already do more easily with ... language. For in each testimonial production, in each act of memory, language and image are absolutely bound to one another, never ceasing to exchange their reciprocal lacunae. (p. 26)

Pictures appear to dominate the historical record precisely where words fail. More study is needed to reveal the ways such images are tied up with the act of bearing witness, the nature of the responsibility of transmitting what is yet unknown to the public realm, and the subsequent understanding and misunderstanding these visual testimonies provoke in the domain of cultural memory.<sup>14</sup>

## Notes

1. In a rare exception, the official report of the British Parliamentary delegation (who visited Buchenwald on 21 April 1945) points out that the inmates 'should not be confused with military prisoners of war'. The report goes on to claim the inmates fell into 'three main categories: (a) political internees and Jews from Germany itself; (b) as the Third Reich expanded, political internees and Jews from Austria, Czechoslovakia, Poland, etc.; (c) from 1940 onwards, men and youths imported for forced labour from the various occupied countries' (*The Daily Mail*, 1945: 7).
2. According to several reports, in Buchenwald and Dachau – the two Nazi lagers from which the great majority of the Allied news reports spring – Jews only accounted for one fifth of the prisoners at the time of liberation. On 4 April 1945, all Jewish prisoners in Buchenwald were ordered to report for 'roll call'. Although the order was met with mass resistance, on 6 April more than 3000 Jews were forced to march from Buchenwald on foot. After the liberation, a count of the camp's population showed 20,000 prisoners, 4000 of whom were Jewish (see Hackett, 1995: 3–8). Similarly, just prior to the liberation of Dachau, camp records registered 22,100 of the 67,665 prisoners as Jewish. But beginning on 26 April 1945, just days before the Allies arrived, the Germans forced more than 7000 prisoners, mostly Jews, on a death march to Tegernsee (United States Holocaust Memorial Museum, 'Dachau', *Holocaust Encyclopedia*).
3. Janina Struk (2004) has argued that the early written accounts and images of the Soviet liberation of Majdanek and Auschwitz-Birkenau, the two biggest and most notorious camps in Poland, were generally regarded in the West as Soviet propaganda and largely ignored. Struk also notes the importance of photographic production *during* the war – both for the National Socialists and for those groups (such as the Polish underground) who sought to bring attention to the Nazi atrocities.

4. 'The proof' that Hannah Arendt refers to probably includes *The Black Book: The Nazi Crime Against the Jewish People* compiled by the World Jewish Congress, the Jewish Anti-Fascist Committee, the Vaad Leumi and the American Committee of Jewish Writers, Artists and Scientists, since she published a critical review of this book in *The Commentary* in 1946 (see Arendt, 1994).
5. As Arendt (1992) famously argued, the Eichmann trial did not produce understanding either. It was when the Nazi regime declared that the German people not only were unwilling to have any Jews in Germany but instead wished to make the entire Jewish people disappear from the face of the earth that the new crime - the crime against humanity - appeared. This crime was perpetuated on the body of the Jewish people during the Second World War, but in Arendt's mind, the indictment must speak for all. A crime against humanity is a crime against the 'human status' without which the concept of 'humanity' would be utterly devoid of meaning. To try Eichmann for 'crimes against the Jewish people' failed to take into account the full implications of the Final Solution, which, for Arendt, actually constituted a profound attempt to annihilate the very concept of the human being (pp. 268-9).
6. Deborah Britzman's (2000) term 'difficult knowledge' addresses the psychical issues involved in encountering traumatic histories. 'Difficult knowledge' is a knowledge that demands something of the subject: 'a knowledge of the working through of the defense and the resistance to reorganizing one's ego boundaries in such a way that the original defense against encountering the other is not reenacted' (p. 42).
7. Throughout much of the Second World War, the Allied public maintained a guarded scepticism about the nature of the Nazis' barbarism. Early rumours and newspaper reports about the horrors of the concentration camps were largely dismissed as the exaggerations of anti-German propaganda. In the UK, this doubt was due largely to public memory of British propaganda from the First World War. During that war, official sources propagated false tales of German atrocity to bolster morale. So when the British Foreign Office released a 36-page White Paper on German atrocities in 1939, which explicitly detailed the beatings, torture and hard labour regularly inflicted on political prisoners in Germany, the public remained incredulous.
8. Lanzmann's position on historical images has sparked a wide debate around which there has grown an enormous literature. In recent years, however, his polemical stance has drawn dissent. Carol Zemel (2003) offers an important analysis of the iconic power of Miller's work. Georges Didi-Huberman also recently offered a close reading of four photographs taken in Auschwitz in August 1944 by the *Sonderkommando*, the 'special squad' of prisoners who operated the mass extermination with their bare hands. Didi-Huberman insists that the prisoners' efforts to snatch these pictures from the harrowing Real obliges us to look and to imagine Auschwitz for ourselves. In his words, the four photographs are 'four *refutations* snatched from a world that the Nazis wanted to obfuscate, to leave wordless and imageless' (Didi-Huberman, 2008: 20).
9. In a dispatch to *Vogue* dated 30 April, Miller describes arriving at Dachau the previous night but actually entering the camp the next morning, once the fighting was over (Miller, 1945b: 1).
10. The figures of the number of train cars and the number of people in them varies considerably from report to report (see Distel, 1990, and Marcuse, 2001: 51).
11. Several recent studies take this relationship between the visual field and trauma as their principal object of study (see, e.g., Guerin and Hallas, 2007; Dallmann et al., 2007; Saltzman and Rosenberg, 2006).
12. The contact sheets, vintage prints, and negatives housed at the Lee Miller Archives are all individually numbered. The image from inside the train is #76-16. There are

no images (negatives or prints) until the record resumes with #76-22, a shot of a solitary corpse lying beside the train.

13. In the fourth chapter of *Remembering to Forget*, Barbie Zelizer (1998) details the ways images of the liberation of the camps were presented in the Allied press.
14. Through what she calls 'postmemory', Marianne Hirsch (2001, 2008) has begun this work, arguing that photography constitutes the primary medium for the transgenerational transmission of trauma, an important dimension of cultural memory. While there is debate about the status of cultural memory and what, precisely, can be historically transmitted between generations (cf. Weismann, 2004), the present essay is an attempt to make finer distinctions about the specific operations and significance of visual testimony, especially as it relates to the communication of human experience. Although there is no space to elaborate here, another important approach to this question is Aby Warburg's work (and in particular his unfinished *Mnemosyne Atlas*). Warburg focused on the survival and return of cultural forms (what he called 'pathos formula') that he traced in the pictorial record from antiquity to the present (Warburg, 1997, 1999; Didi-Huberman, 2002).

## References

- Arendt, H. (1992) *Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil*. New York: Penguin.
- Arendt, H. (1994) 'The Image of Hell', in J. Kohn (ed.) *Essays in Understanding: 1930-1954*, pp. 197-205. New York: Schocken Books.
- Arendt, H. (2000) 'What Remains? Language Remains', in P. Baehr (ed.) *The Portable Hannah Arendt*, pp. 13-14. New York: Penguin.
- Baer, U. (2005) *Spectral Evidence: The Photography of Trauma*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Berben, P. (1975) *Dachau, 1933-1945: The Official History*. London: Norfolk Press.
- Britzman, D. (2000) 'If the Story Cannot End: Deferred Action, Ambivalence, and Difficult Knowledge', in R.I. Simon et al. (eds) *Between Hope and Despair: Pedagogy and the Remembrance of Historical Trauma*. Lanham, MD: Rowman & Littlefield.
- Burke, C. (2005) *Lee Miller: A Life*. Chicago: University of Chicago Press.
- Burke, P. (2001) *Eyewitnessing: The Uses of Images as Historical Evidence*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Carter, Ernestine (ed.) (1941) *Grim Glory: Pictures of Britain Under Fire*. New York: Scribner's.
- Caruth, C. (1996) *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press.
- Conekin, B. (2006) 'Lee Miller: Model, Photographer & War Correspondent in Vogue 1927-1953', *Fashion Theory* 10(1-2): 97-125.
- The Daily Mail* (1945) *Lest We Forget: The Horrors of Nazi Concentration Camps Revealed for All Time in the Most Terrible Photographs Ever Published*. London: Daily Mail and Association Press, Northcliffe House.
- Dallmann, A., Isensee, R. and Kneis, P. (eds) (2007) *Picturing America: Trauma, Realism, Politics, and Identity in American Visual Culture*. Frankfurt: Lang.
- Dann, S. (ed.) (1998) *Dachau 29 April 1945: The Rainbow Liberation Memoirs*. Lubbock: Texas Tech University Press.
- Didi-Huberman, G. (2002) *L'Image survivante: histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris: Minuet.
- Didi-Huberman, G. (2008) *Images in Spite of All: Four Photographs from Auschwitz*, trans. S.B. Lillis. Chicago: University of Chicago Press.

- Distel, B. (1990) 'The Liberation of the Concentration Camp at Dachau', *Dachau Review* 2: 3–11.
- Felman, S. (1994) 'Education and Crisis, Or the Vicissitudes of Teaching', in S. Felman and D. Laub (eds) *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. New York: Routledge.
- Guerin, F. and Hallas, R. (eds) (2007) *The Image and the Witness: Trauma, Memory, and Visual Culture*. London: Wallflower Press.
- Hackett, D. (1995) 'Introduction', in *The Buchenwald Report*. Boulder, CO: Westview Press.
- Hibbs, B. (1945) 'Journey to a Shattered World', *Saturday Evening Post* 217, 9 June.
- Hirsch, M. (2001) 'Surviving Images: Holocaust Photographs and the Work of Postmemory', in B. Zelizer (ed.) *Visual Culture and the Holocaust*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.
- Hirsch, M. (2008) 'The Generation of Postmemory', *Poetics Today* 29(1): 103–28.
- Klein, M. (1975) *Love, Guilt, and Reparation, and Other Works, 1921–1945*. New York: Delacotte/Seymour Lawrence.
- Langer, L. (1991) *Holocaust Testimonies: The Ruins of Memory*. New Haven, CT: Yale University Press.
- Lanzmann, C. (1995) 'The Obscenity of Understanding: An Evening with Claude Lanzmann', in C. Caruth (ed.) *Trauma: Explorations in Memory*, pp. 200–20. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press.
- Levi, P. (1989) *The Drowned and the Saved*. New York: Vintage.
- Liss, A. (1998) *Trespassing through Shadows: Memory, Photography, and the Holocaust*. Minnesota: University of Minnesota Press.
- Marcuse, H. (2001) *Legacies of Dachau: The Uses and Abuses of a Concentration Camp*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Miller, L. (1944) 'Unarmed Warriors', *Vogue*, September: 35, 135.
- Miller, L. (1945a) 'Germany – The War that is Won', *Vogue*, June: 40–2, 84, 86, 89.
- Miller, L. (1945b) Dispatch to *Vogue*: 'Captions for Undeveloped Film' [taken in Dachau], dated 30 April. Lee Miller Archives (4 pages), Dachau Folder, Farley Farm House, East Sussex.
- Miller, L. (1992a[1944]) 'The Siege of St. Malo', in A. Penrose (ed.) *Lee Miller's War*. Boston: Bulfinch.
- Miller, L. (1992b[1944]) 'Cable to Audrey Withers, dated August 29, 1944', in A. Penrose (ed.) *Lee Miller's War*, p. 65. Boston, MA: Bulfinch.
- Miller, L. (nd) Dispatch to *Vogue*: 'Captions for undeveloped film' [taken in Buchenwald and Weimar]. Lee Miller Archives (4 pages), Buchenwald Folder, Farley Farm House, East Sussex.
- Murrow, E.R. (1945) *Buchenwald Report*. URL (consulted 4 July 2009): [http://www.otr.com/murrow\\_buchenwald.shtml](http://www.otr.com/murrow_buchenwald.shtml)
- Novick, P. (1999) *The Holocaust in American Life*. Boston, MA: Houghton Mifflin.
- Penrose, A. (1985) *The Lives of Lee Miller*. London: Thames & Hudson.
- Penrose, A. (1992) *Lee Miller's War*. Boston, MA: Bulfinch.
- Saltzman, L. and Rosenberg, E.M. (eds) (2006) *Trauma and Visuality in Modernity*. Hanover, NH: Dartmouth College Press.
- Stern, D. (1992) 'The "Pre-Narrative Envelope": An Alternative View of "Unconscious Phantasy" in Infancy', *Bulletin of the Anna Freud Centre* 15: 291–318.
- Struk, J. (2004) *Photographing the Holocaust*. London: I.B. Tauris.
- United States Holocaust Memorial Museum 'Dachau', *Holocaust Encyclopedia*. URL (consulted 8 Nov. 2008): <http://www.ushmm.org/wlc/en>
- Van der Kolk, B.A. (1994) 'The Body Keeps the Score: Memory and the Evolving Psychobiology of Posttraumatic Stress', *Harvard Review of Psychiatry* 1(5): 253–65.

- Van der Kolk, B.A., McFarlane, A.C. and Weisaeth, L. (eds) (1996) *Traumatic Stress: The Effects of Overwhelming Experience on Mind, Body, and Society*. New York: Guilford Press.
- Warburg, A. (1997) *Images from the Region of the Pueblo Indians of North America*, trans. M. Steinberg. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Warburg, A. (1999) *The Renewal of Pagan Antiquity: Contributions to the Cultural History of the European Renaissance*, trans. D. Britt. Los Angeles: Getty Research Institute.
- Weismann, G. (2004) *Fantasies of Witnessing: Postwar Efforts to Experience the Holocaust*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Zelizer, B. (1998) *Remembering to Forget: Holocaust Memory through the Camera's Eye*. Chicago: University of Chicago Press.
- Zemel, C. (2003) 'Emblems of Atrocity: Holocaust Liberation Photographs', in S. Hornstein and F. Jacobwitz (eds) *Image and Remembrance: Representation and the Holocaust*, pp. 201–19. Bloomington: Indiana University Press.

Sharon Sliwinski is Assistant Professor of Visual Culture in the Faculty of Information and Media Studies at the University of Western Ontario. Her most recent articles include 'On Photographic Violence' published in *Photography and Culture* and 'The Aesthetics of Human Rights', in *Culture, Theory & Critique*. She is currently finishing a book called *Human Rights in Camera*, which traces the visual dimensions of human rights discourse.

*Address:* Faculty of Information & Media Studies, North Campus Bldg., Room 240, The University of Western Ontario, London, ONT, N6A 5B7, Canada. [email: [ssliwins@uwo.ca](mailto:ssliwins@uwo.ca)]



**GILLES CARON**  
LE CONFLIT INTÉRIEUR

21/06 – 02/11/2014

**JEU DE PAUME**  
DOSSIER DOCUMENTAIRE

# SOMMAIRE

## 5. DÉCOUVRIR L'EXPOSITION

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

## 13. APPROFONDIR L'EXPOSITION

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

## 30. PISTES DE TRAVAIL

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

## AVERTISSEMENT

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

---

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

Toutes les images : © Fondation Gilles Caron

© Jeu de Paume, Paris, 2014

8080



Manifestations, Paris,  
mai 1968  
Collection  
Fondation  
Gilles Caron

# DÉCOUVRIR L'EXPOSITION

*En quoi les images de Gilles Caron nous permettent aujourd'hui de mieux comprendre l'histoire du photojournalisme du XX<sup>e</sup> siècle ?*

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

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

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

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

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

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

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

# PRÉSENTATION DE L'EXPOSITION

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

## Héroïsme

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

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

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

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

## Douleur des autres

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

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

## Conscience malheureuse

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

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

## Le regard intérieur

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

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



### Mouvements de révolte

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

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

### Nouvelle Vague

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

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

### Le reportage mis en abyme

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

Michel Poivert  
Commissaire de l'exposition



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

## Les archives de la Fondation Gilles Caron

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

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

Texte extrait du site web de la Fondation Gilles Caron

### **3 472 films négatifs noir et blanc référencés**

Environ 103 000 vues

#### **APIS, 1965-1966**

1 096 films Tri X, soit environ 29 000 vues

1 000 planches-contacts vintages APIS

#### **Gamma, 1967-1970**

2 376 films Tri X noir et blanc

1966 : 49 films

1967 : 741 films

1968 : 631 films

1969 : 873 films

1970 : 82 films

390 planches-contacts vintages Gamma

#### **Ektachromes référencés**

Environ 2 900 ektachromes 24 x 36

#### **Parutions référencées**

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

Site web : [www.fondationgillescaron.org](http://www.fondationgillescaron.org)

Facebook : Fondation Gilles Caron

# CHRONOLOGIE

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

# Principaux événements couverts par Gilles Caron

## Guerre du Viêtnam (1964-1975)

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

## Guerre des Six Jours (5-10 juin 1967)

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

## Guerre du Biafra (1967-1970)

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

## Conflits au Tchad (1968-2010)

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

## Printemps de Prague (5 janvier-21 août 1968)

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

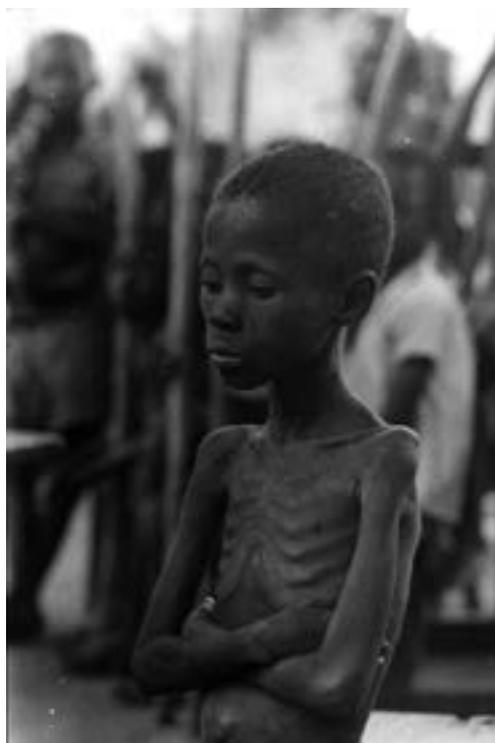
## Mai 68 (mai-juin 1968)

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

## Conflit en Irlande du Nord (1969-1998)

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

# BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE



Guerre du Biafra,  
juillet 1968  
Collection  
Succession Gilles  
Caron

## Écrits de l'artiste

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

## Monographies et catalogues d'exposition

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

## Articles

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

## Film

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

## Ressources en ligne

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



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

# APPROFONDIR L'EXPOSITION

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

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

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

## INTRODUCTION

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

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



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

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

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

## IMAGES ET ÉVÉNEMENTS

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

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

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

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



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

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

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

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

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

### I. La production de l'événement

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

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

### III. Le paradoxe de l'événement

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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



Viêtnam,  
division hélico,  
novembre 1967  
Collection  
Fondation  
Gilles Caron

## HISTOIRES DU PHOTOJOURNALISME

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

# ORIENTATIONS BIBLIOGRAPHIQUES

- ABOUT, Isen, CHÉROUX, Clément, « L'histoire par la photographie », *Études photographiques*, n° 10, novembre 2001.
- AMELINE, Jean-Pierre (dir.), *Face à l'histoire 1933-1996. L'Artiste moderne devant l'événement historique*, Paris, Flammarion / Centre Pompidou, 1996.
- ARQUEMBOURG-MOREAU, Jocelyne, *Le Temps des événements médiatiques*, Paris, De Boeck, 2003.
- AUBENAS, Florence, *Grand reporter, Petite conférence sur le journalisme*, Paris, Bayard, 2009.
- BERTHO, Raphaële, « Retour sur les lieux de l'événement : l'image "en creux" », *Images revues*, n° 5, 2008 (en ligne : <http://imagesrevues.revues.org/336>).
- BEURRIER, Joëlle, « L'apprentissage de l'événement. "Le Miroir" et la Grande Guerre », *Études photographiques*, n° 20, juin 2007.
- CHÉROUX, Clément, *Diplopie, l'image photographique à l'ère des médias globalisés : essai sur le 11 septembre 2001*, Paris, Le Point du Jour Éditeur, 2009.
- CHÉROUX, Clément, « Le déjà-vu du 11-Septembre », *Études photographiques*, n° 20, juin 2007.
- DELAGE, Christian (dir.), *La Fabrique des images contemporaines*, Paris, Cercle d'art, 2007.
- DELBARD, Nathalie, « Les implicites de la sélection photojournalistique (l'auteur et le diffuseur) », in *Les Camets du Bal*, n° 3, Paris, Le Bal / Centre national des Arts plastiques / Marseille, Images en manœuvres éditions, 2012.
- DELPORTE, Christian, DUPRAT, Annie (dir.), *L'Événement. Images, représentations, mémoire*, Paris, Creaphis Éditions, 2003.
- DURAND, Régis « Aspects du document contemporain », in *Croiser des mondes*, Paris, Jeu de Paume, « Document », n° 2, 2005.
- FREUD, Gisèle, *Photographie et société*, Paris, Le Seuil, 1974.
- FRIZOT, Michel, « Faire face, faire signe. La photographie, sa part d'histoire », in *Face à l'histoire. L'Artiste moderne devant l'événement historique 1933-1996*, Paris, Centre Pompidou, 1996.
- FRIZOT, Michel, VEIGY, Cédric de, *VU, le magazine photographique, 1928-1940*, Paris, La Martinière, 2009.
- GERVAIS, Thierry, MOREL, Gaëlle, *La Photographie*, Paris, Larousse, 2011.
- GERVAIS, Thierry, « L'invention du magazine », *Études photographiques*, n° 20, juin 2007.
- GERVAIS, Thierry, « Le plus grand des photographes de guerre », *Études photographiques*, n° 26, novembre 2010.
- GERVEREAU, Laurent (dir.), *Voir/Ne pas voir la guerre. Histoire des représentations photographiques de la guerre*, Paris, BDIC / Somogy, 2001.
- GERVEREAU, Laurent, *Montrer la guerre? Information ou propagande*, Paris, CNDP / Isthme éditions, 2006.
- GUERRIN, Michel, *Profession photoreporter*, Paris, Centre Pompidou / Gallimard, 1988.
- GUNTHER, André, « Les icônes du photojournalisme, ou la narration visuelle inavouable », in DUBUISSON, Daniel, RAUX, Sophie (dir.), *À perte de vue. Sciences et cultures du visuel*, Dijon, Les Presses du réel, 2014.
- GUNTHER, André, POIVERT, Michel (dir.), *L'Art de la photographie*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2007.
- HENROTTE, Hubert, *Le Monde dans les yeux; gamma-sigma, l'âge d'or du photojournalisme*, Paris, Hachette, 2005.
- LAVOIE, Vincent, *Photojournalismes. Revoir les canons de l'image de presse*, Paris, Hazan, 2010.
- LAVOIE, Vincent, *L'Instant-monument. Du fait divers à l'humanitaire*, Montréal, Dazibao, 2001.
- LAVOIE, Vincent, « La rectitude photojournalistique. », *Études photographiques*, n° 26, novembre 2010.
- LAVOIE, Vincent, « Guerre et iPhone. Les nouveaux fronts du photojournalisme », *Études photographiques*, n° 29, mai 2012.
- LEBLANC, Audrey, « Fixer l'événement. Le Mai 68 du photojournalisme », *Sociétés & Représentations*, n° 32, « Faire l'événement », décembre 2011 (en ligne : <http://culturevisuelle.org/clindeloil/2012/04/11/fixer-l-evenement-le-mai-68-du-photojournalisme/>).
- LEBLANC, Audrey, « L'iconographique de Mai 68 : un usage intentionnel du photoreportage en noir et blanc ou couleur. L'exemple de *Paris-Match* (mai-juin 1968) » (en ligne : [http://www.sens-public.org/IMG/pdf/SensPublic\\_HA\\_c\\_ritages\\_de\\_Mai\\_68\\_Aleblanc.pdf](http://www.sens-public.org/IMG/pdf/SensPublic_HA_c_ritages_de_Mai_68_Aleblanc.pdf)).
- LEBLANC, Audrey, « La couleur de Mai 1968 », *Études photographiques*, n° 26, novembre 2010.
- MOREL, Gaëlle, *Le Photoreportage d'auteur. L'institution culturelle de la photographie en France depuis les années 1970*, Paris, CNRS éditions, 2006.
- MOREL, Gaëlle (dir.), *Photojournalisme et art contemporain. Les Derniers Tableaux*, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2008.
- MONTAZAMI, Morad, « L'événement historique et son double. Jeremy Deller, *The Battle of Orgreave* », *Images revues*, n° 5, 2008 (en ligne : <http://imagesrevues.revues.org/334>).
- NORA, Pierre, « Le retour de l'événement », in LE GOFF, Jacques, NORA, Pierre, *Faire l'histoire. I. Nouveaux problèmes*, Paris, Gallimard, 1974.
- POIVERT, Michel, « Le photojournalisme érigé en objet culturel », in *Art press*, n° 306, novembre 2004.
- POIVERT, Michel, *La Photographie contemporaine*, Paris, Flammarion, 2010.
- SONTAG, Susan, *Devant la douleur des autres*, Paris, Christian Bourgois, 2003.
- THIELLAND, Olivier, *Photographier la guerre, mémoire de fin d'études*, IEP Lyon, 2005 (en ligne : [http://doc.sciencespo-lyon.fr/Ressources/Documents/Etudiants/Memoires/Cyberdocs/MFE2005/thielland\\_o/pdf/thielland\\_o.pdf](http://doc.sciencespo-lyon.fr/Ressources/Documents/Etudiants/Memoires/Cyberdocs/MFE2005/thielland_o/pdf/thielland_o.pdf)).
- *L'Événement, les images comme acteurs de l'histoire*, Paris, Jeu de Paume / Hazan, 2007.
- *Covering the real. Arts and the Press Picture, from Warhol to Tillmans*, Bâle, Kunstmuseum, 2005.
- *La Presse à la une. De la gazette à Internet*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2012.
- *Controverses, une histoire juridique et éthique de la photographie*, Lausanne, Musée de l'Élysée / Paris, Bibliothèque nationale de France / Arles, Actes Sud, 2008.

## Ressources en ligne

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

MAISON EUROPEENNE DE  
**LA PHOTOGRAPHIE**  
VILLE DE PARIS

9  
février

---

10 11  
avril

5/7 rue de Fourcy  
75004 Paris  
Tél. : 01 44 78 75 00  
www.mep-fr.org  
Pont-Marie ou Saint-Paul

Ouvert du mercredi au  
dimanche inclus.  
fermé lundi, mardi et  
jours fériés

**MAIRIE DE PARIS**



# Henri Huet

## Vietnam



*Au nord du delta du Mékong, juillet 1968 © Henri Huet/Associated Press*

**AP** Associated Press

Contact presse de la Maison Européenne de la Photographie  
Aurélie Garzuel - 01 44 78 75 01 - agarzuel@mep-fr.org

La passion d'un métier, celui de photographe de presse, a conduit Henri Huet à sillonner les routes du Vietnam en guerre pendant près de vingt ans. L'amour du pays où il est né se reflète dans ses photos, douloureux témoignages d'un conflit dont tous les hommes sont les victimes.

Ses clichés, empreints de courage et d'humanité, ont eu le pouvoir de changer le regard de l'Amérique sur cette guerre. Entrés dans la mémoire collective, ils demeurent des références pour les photographes d'aujourd'hui. Quant à l'homme, il a définitivement marqué ceux qui l'ont croisé, journalistes ou militaires.

Comme bien d'autres, Henri Huet a donné sa vie pour son métier. Modestement, ainsi qu'à son habitude. Il a disparu le 10 février 1971, dans un hélicoptère en flammes, lors de l'invasion du Laos par les troupes sud-vietnamiennes. Lorsque le site du crash est fouillé en mars 1998, on ne retrouve comme seule trace de lui que la petite médaille en or qu'il gardait précieusement dans son portefeuille.

Cette exposition qui ouvre ses portes à la Maison européenne de la photographie, quarante ans jour pour jour après la disparition d'Henri Huet, lui rend hommage, ainsi qu'à ses plus proches compagnons photographes : Eddie Adams, Kyioshi Sawada, Dana Stone, Larry Burrows, Nick Ut, Horst Faas, Christian Simonpietri, Dick Swanson et David Burnett.

*"Vraiment, j'aime mon métier et n'en changerais pour rien au monde. Vous devez me trouver un peu fou, mais vous savez depuis belle lurette que j'ai toujours été un peu casse-cou."* Henri Huet



*Bong Son, octobre 1966* © Henri Huet/Associated Press



*Province de Kien Hoa, delta du Mékong, 1969* © Henri Huet/Associated Press

10 février 1971. Le silence s'est fait, soudain, dans le bureau de l'agence *Associated Press* à Saigon. Richard Pyle, le chef de bureau vient juste de prendre la communication de Michael Putzel, l'un des reporters d'AP qui couvrent l'invasion du Laos par l'armée sud-vietnamienne. Il prend note et s'efforçant de se concentrer car la ligne est mauvaise : « Un hélicoptère de la Vietnamese Air Force a été abattu au Laos... ceux qui étaient à bord sont portés disparus et présumés morts... parmi eux, quatre photographes de presse civils... Henri Huet d'*Associated Press*... Larry Burrows de *Life*... Kent Potter d'*United Press International*... Keisaburo Shimamoto de *Newsweek*... » Tous les visages de l'équipe reflètent l'incompréhension. Quatre journalistes sont portés disparus. Leurs amis. Et Henri. Non, pas Henri.

Depuis 1965, les journalistes d'AP partagent le quotidien du photographe français. Il est apparu un jour, amené par Eddie Adams qui l'a convaincu de quitter UPI pour rejoindre l'équipe d'AP - la meilleure façon, selon le photographe américain, de neutraliser son principal concurrent. Petit, le cheveu sombre, le sourire éclatant et le teint buriné, il parle anglais avec un fort accent français. Discret, il en dit peu sur sa vie personnelle. La plupart de ses collègues ignorent qu'il a une ex-femme et deux enfants, en France. Il est métis, né à Dalat en 1927 de père français et de mère vietnamienne. Élevé en France, il a fait les Beaux-Arts à Rennes, en Bretagne. Son expérience de la photo de guerre, c'est dans l'armée française, depuis 1950, qu'il se l'est forgée, car il s'est engagé dans le but d'être affecté au Vietnam où son père vit toujours. Cela fait donc vingt ans qu'il parcourt les routes de la péninsule, muni de ses appareils photo. L'Histoire et le goût de l'aventure ont fait le reste.

Sur le champ de bataille, Henri Huet est autosuffisant, rapide, "maître dans l'art de se rendre invisible", note Horst Faas qui dirige les opérations photographiques d'AP au Vietnam. Il se faufile au cœur de l'action sans se faire remarquer et se positionne toujours à la bonne distance. Pour déclencher, il sait prendre son temps ; il attend que l'image se compose. Certains se souviennent qu'il leur a appris à survivre sur le champ de bataille, certains qu'il n'est avare ni de conseils, ni de son temps, d'autres qu'il est toujours prêt pour une bonne plaisanterie. Il rapporte ses films à Saigon, épuisé, amaigri, couvert de la terre du Vietnam. Là, il disparaît sur sa vespa, rejoint un studio spartiate, partage parfois quelques sandwichs avec son ami Ed White.



Nord-ouest de Saigon, mars 1967 © Henri Huet/Associated Press

Ses photos paraissent dans les journaux du monde entier. Il saisit tous les visages de la guerre. Ceux de la détresse des soldats, ceux de la terreur des civils et ceux des enfants. Il fixe sur la pellicule les yeux d'une petite fille que des soldats américains ont trouvée dans une grotte, sur la route de Dalat, à quelques kilomètres de sa maison natale.

Il y a eu aussi ce jour de janvier 1966 où il rapporte du combat tant de bonnes photos que le rédacteur en chef photo du bureau d'AP ne sait pas où donner de la tête. Et Larry Burrows, le célèbre photographe de Life, déclare en voyant la photo du médecin Thomas Cole, le visage enveloppé de bandages, apportant des soins à un autre soldat: "C'est la une de *Life* !". Ce reportage vaut à Henri Huet la *Robert Capa Gold Medal*.

Et l'année suivante, en septembre 1967, il ne peut échapper au feu. Il est sérieusement blessé à Con Thien. Dana Stone, qui apprécie tant sa compagnie sur le terrain, immortalise la scène : Henri grimace de douleur dans une tranchée, ses appareils à côté de lui. Évacué, opéré, il est éloigné du champ de bataille pendant quelques mois. À peine rentré au Vietnam, il est impatient de retrouver l'action. Les missions sur le terrain se succèdent à nouveau. En 1969, la direction d'AP, inquiète des dangers qu'il court, le persuade d'accepter un transfert à Tokyo. Très vite, il s'ennuie ferme et n'aspire qu'à retourner au Vietnam. Le prétexte de l'invasion du Cambodge, en mars 1970, est tout trouvé : le bureau de Saïgon manque de bras et demande qu'on renforce son équipe. Henri est candidat et obtient son transfert. Il est à nouveau chez lui. Il suit de près les opérations militaires au Cambodge. Ses courriers traduisent son inquiétude et son épuisement, et ce d'autant que l'invasion du pays s'accompagne de la mort et de la disparition de nombreux journalistes, parmi lesquels ses proches amis les photographes Kyioshi Sawada et Dana Stone.

L'année 1970 s'achève par un voyage en Nouvelle-Calédonie : l'ex-femme d'Henri Huet s'y est installée avec les enfants. Cela fait plus de trois ans qu'il ne les a vus ; il est si heureux de les retrouver. À peine revenu au Vietnam, il est à nouveau happé par l'actualité, l'invasion du Laos que préparent, depuis quelques mois, Sud-Vietnamiens et Américains. Les journalistes se groupent à la frontière, à Khe Sanh. Le temps est pluvieux, l'attente pénible. Henri Huet fait parvenir à Saïgon ce qui seront ses dernières pellicules. Pour la première fois depuis le début de la guerre, les Américains refusent d'embarquer des civils dans les hélicoptères. Les Sud-Vietnamiens suivent aussi cette règle, mais, le 9 février, l'officier qui commande la force sud-vietnamienne d'intervention au Laos convie des journalistes à l'accompagner dans son inspection du front. Les quatre photographes qui montent dans l'hélicoptère "Huey" sont Larry Burrows, Kent Potter, Henri Huet et Keisaburo Shimamoto. Peu avant midi, les hélicoptères décollent et se dirigent vers le Sud. La théorie la plus communément admise est que l'hélicoptère de presse s'est égaré sur le terrain montagneux de la piste Hô Chi Minh. Les batteries nord-vietnamiennes sont en place.

Le site du crash du 10 février 1971 sera localisé presque trente ans plus tard et répertorié sous le numéro 2062. Une équipe de recherche américaine se rend sur place, accompagnée par Horst Faas et Richard Pyle fidèles à leur amitié. Du flanc de la montagne, on déterre de la pellicule 35 mm, des optiques de Nikon, des fragments de montres, des boucles de ceinture, une médaille de baptême... et le boîtier d'un Leica. Des restes retrouvés sur le site du crash ont été scellés dans le mur du Mémorial des journalistes du musée de la presse, le *Newseum*, à Washington, en avril 2008.

"*Je crois au destin. Au coeur d'une bataille, je pense : "Je ne suis pas un soldat, je ne peux être touché." Le jour où l'on cesse de penser comme cela, il faut cesser de travailler.*" Henri Huet (Interview, *Montreal Star*, 27 avril 1967)

Commissaire de l'exposition : Hélène Gédouin

“C’est en 1964 que j’avais remarqué Henri Huet pour la première fois alors que nous photographions tous deux les manifestations bouddhistes contre le gouvernement sud-vietnamien. Il travaillait alors pour notre concurrent principal, UPI. Moins d’un an plus tard, Eddie Adams, photographe d’Associated Press, l’avait convaincu de nous rejoindre.

1965 avait été une mauvaise année pour Associated Press. L’un de nos photographes les plus doués et les plus courageux, Huynh Thanh My, avait été tué dans une attaque vietcong, et Bernard Kolenberg, qui avait pris une année sabbatique de son journal du Vermont, avait été tué lors d’un raid aérien. Aussi AP avait-elle besoin d’Henri pour photographier la guerre au jour le jour et c’est ce qu’il fit pendant six ans. Des années plus tard, j’ai pu dire qu’Henri “allait à la guerre comme on va au bureau, au moins cinq jours par semaine, et cela chaque semaine.”

Henri était charmant, intelligent, soucieux de rendre compte de cette guerre qui meurtrissait son pays, le Vietnam. C’était un homme bienveillant. La compassion faisait partie de ses qualités et il savait la traduire en photographie. Sa personnalité était complexe, très secrète. Pendant toutes ces années passées ensemble, je ne me souviens pas qu’il ait parlé de ses origines ou de sa famille. Il ne mentionnait ni son divorce ni ses soucis concernant les deux enfants qu’il avait envoyés dans sa famille, en Bretagne. Il était sociable et c’était un joyeux compagnon de table à l’Hôtel Royal, un grand partenaire aux échecs et probablement un grand charmeur auprès de la gent féminine - mais il se tenait à l’écart du corps des journalistes, plus jeunes, dont la compagnie était souvent bruyante et sauvage.

Il semblait plus à l’aise en compagnie des soldats dans la jungle et dans les marais. Il partageait leur misère, jour et nuit. Les officiers demandaient souvent qu’on leur envoie Henri car ils aimaient partager ses connaissances et ses pensées.

Pour moi, responsable des opérations photographiques d’AP, Henri était une source régulière et importante d’images qui me surprenaient de semaine en semaine : des scènes incomparables de compassion, tant de tendresse dans la boue. Des images indélébiles et récurrentes qui attiraient l’attention du monde entier.



Province de Lam Dong, juillet 1966 © Henri Huet/Associated Press



An Thi, janvier 1966 © Henri Huet/Associated Press

Henri avait un appareil photo sans moteur. Chacun de ses négatifs était bien composé. Quand ses pellicules arrivaient à Saigon, je ne recevais guère que 3 ou 4 rouleaux, même s'il s'était trouvé au cœur d'une bataille. Sa caractéristique : il y avait un cliché avec un bon contenu et une bonne composition tous les 3 ou 4 images. C'était toujours difficile de trouver une seule "meilleure image" car il y en avait trop.

Les années passaient et les photos d'Henri étaient presque quotidiennement dans les journaux du monde entier. Il gagna des prix et fut blessé comme tant d'autres. Nous avons compté sur lui chaque jour, jusqu'à sa mort, avec d'autres compagnons photographes, dans un hélicoptère en flammes, au Laos en 1971. Le lendemain de sa mort, ses enveloppes de négatifs, soigneusement légendées de sa main, arrivèrent au bureau de Saigon. Au Vietnam, lorsque quelqu'un mourait, le silence se faisait. Les collègues se regardaient et faisaient leur deuil. Et le travail reprenait. Mais l'ombre d'Henri planait au-dessus de nous. Maintenant, 40 ans plus tard, nous voyons plus clair.

Quand j'ai commencé à rassembler tout ce qui concernait les photographes morts au Vietnam, pour préparer le livre et l'exposition *Requiem*, j'ai vu l'œuvre d'Henri dans son intégralité, j'ai réalisé qu'il avait peut-être été le meilleur d'entre nous tous. Certaines de ses photos sont connues et ont envahi nos consciences, il y a déjà longtemps. Ces photos font partie de la mémoire collective, que l'on grandisse en Europe, en Asie ou dans une petite ville du centre des Etats-Unis. Dans le domaine du photojournalisme, les photos de la guerre du Vietnam - tout particulièrement les photos en noir et blanc d'Henri Huet - sont une référence pour les photographes d'aujourd'hui.

Mais les photos d'Henri sont plus qu'une partie de l'histoire de la photo. À leur époque, elles ont changé la façon dont l'Amérique voyait la guerre. Elles eurent plus d'impact que les millions de mots qui emplissaient les journaux."

**Horst Faas, directeur des opérations photographiques d'Associated Press au Vietnam de 1962 à 1974.**



Henri Huet, [ Evacuation d'un cadavre de parachutiste US ], *Zone de combat C*, Vietnam, 1966

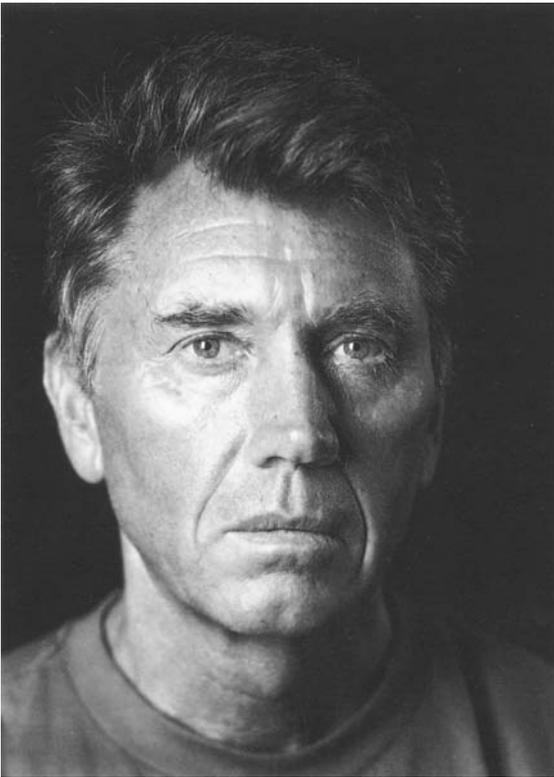


Henri Huet, *Chaplain John McNamara of Boston makes the sign of the cross as he administers the last rites to photographer Dickey Chapelle, South Vietnam, Nov. 4, 1965.* Chapelle was covering a U.S. Marine unit on a combat operation near Chu Lai for the National Observer when she was seriously wounded, along with four Marines, by an exploding mine. She died in a helicopter en route to a hospital. She became the first female war correspondent to be killed in Vietnam, as well as the first American female reporter to be killed in action. Her body was repatriated with an honor guard consisting of six Marines and she was given full Marine burial. (AP Photo/Henri Huet)

# DON McCULLIN



Don McCullin, *Marine US blessé aux jambes, Offensive de Têt, Hué, Viêt-nam, 1968*



Philippe Vermes, *Don McCullin*, années 1990

## Repères biographiques

- 1935 Naissance de Donald McCullin à Londres.  
Enfance à Finsbury Park, un quartier pauvre du nord de la capitale.
- 1954-57 Service militaire dans la Royal Air Force, où il effectue ses premiers voyages (Egypte, Kenya, Chypre) et des travaux photographiques de reconnaissance aérienne.
- 1959 Première photographie publiée dans *The Observer* : un gang de jeunes de son quartier.
- 1961 Mariage avec Christine, dont il aura trois enfants.  
Les images prises à Berlin, lors de la construction du mur, lui valent le British Press Award.
- 1961-1964 Travaille pour *The Observer*.  
Premier reportage de guerre à Chypre.
- 1964-1975 Une quinzaine de longs séjours au Viêt-nam et de nombreuses images célèbres.
- 1965 Grand prix de la Fondation World Press d'Amsterdam (reportage sur Chypre).
- 1966-1984 Travaille pour le *Sunday Times Magazine*.  
Couvre la Guerre des Six Jours, à Jérusalem avec son ami Gilles Caron de l'agence Gamma.  
Reportage sur la famine au Bihar, en Inde du Nord.  
Photographies célèbres de la guerre de sécession du Biafra, au Nigéria.
- 1970 Grièvement blessé au Cambodge peu après la disparition de Gilles Caron.  
Premier séjour en Irlande du Nord.  
Premier ouvrage publié: *The Destruction Business*.  
Images de la famine lors de la naissance de l'Etat du Bangladesh.
- 1976 Arrêté en Ouganda puis expulsé "à vie" par le dictateur, Idi Amin Dada.  
Témoigne du massacre des Palestiniens de Karantina, à Beyrouth.  
Grand reportage social sur la misère au nord de l'Angleterre, à Bradford.  
Publie *Homecoming* (photographies prises en Grande-Bretagne) et *Les Palestiniens* (texte de John Dimpleby, journaliste).
- 1982 Assiste à Beyrouth au massacre des Palestiniens dans les camps de Sabra et Chatila.
- Dès 1985 Se rend chaque année en Inde où il saisit des scènes de la vie quotidienne.  
Photographie des natures mortes et des paysages du Somerset, où il vit.



Don McCullin, *Acierie*, West Hartlepool, Grande-Bretagne, 1963



Don McCullin, *Combattant turc*, Limassol, Chypre, 1964



Don McCullin, *Congo*, 1966



Don McCullin, *Marine US jetant une grenade*, Offensive de Têt, Hué, Vietnam du Sud, février 1968



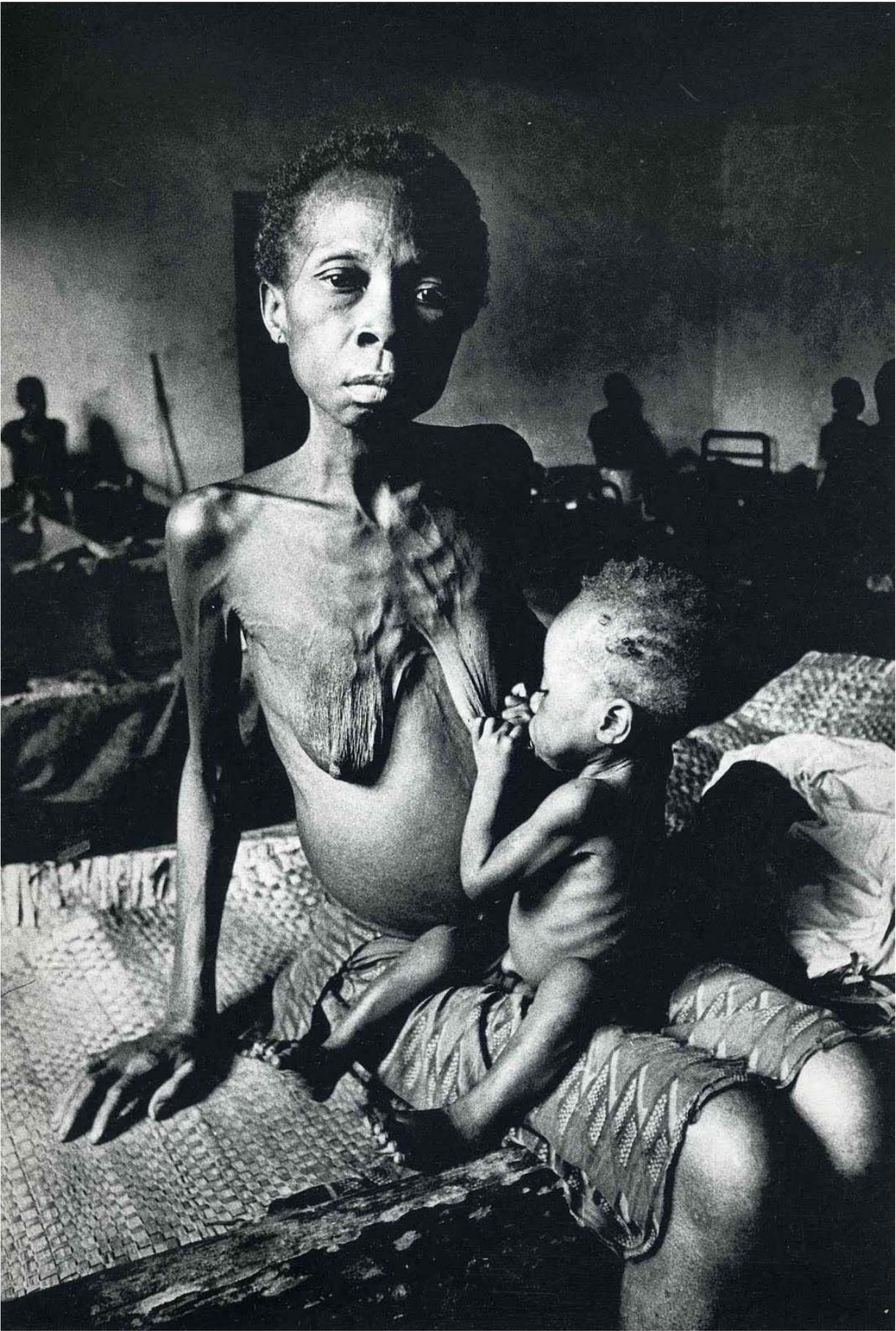
Don McCullin, *Marine US en état de choc après bombardement d'obus*, Hué, 1968



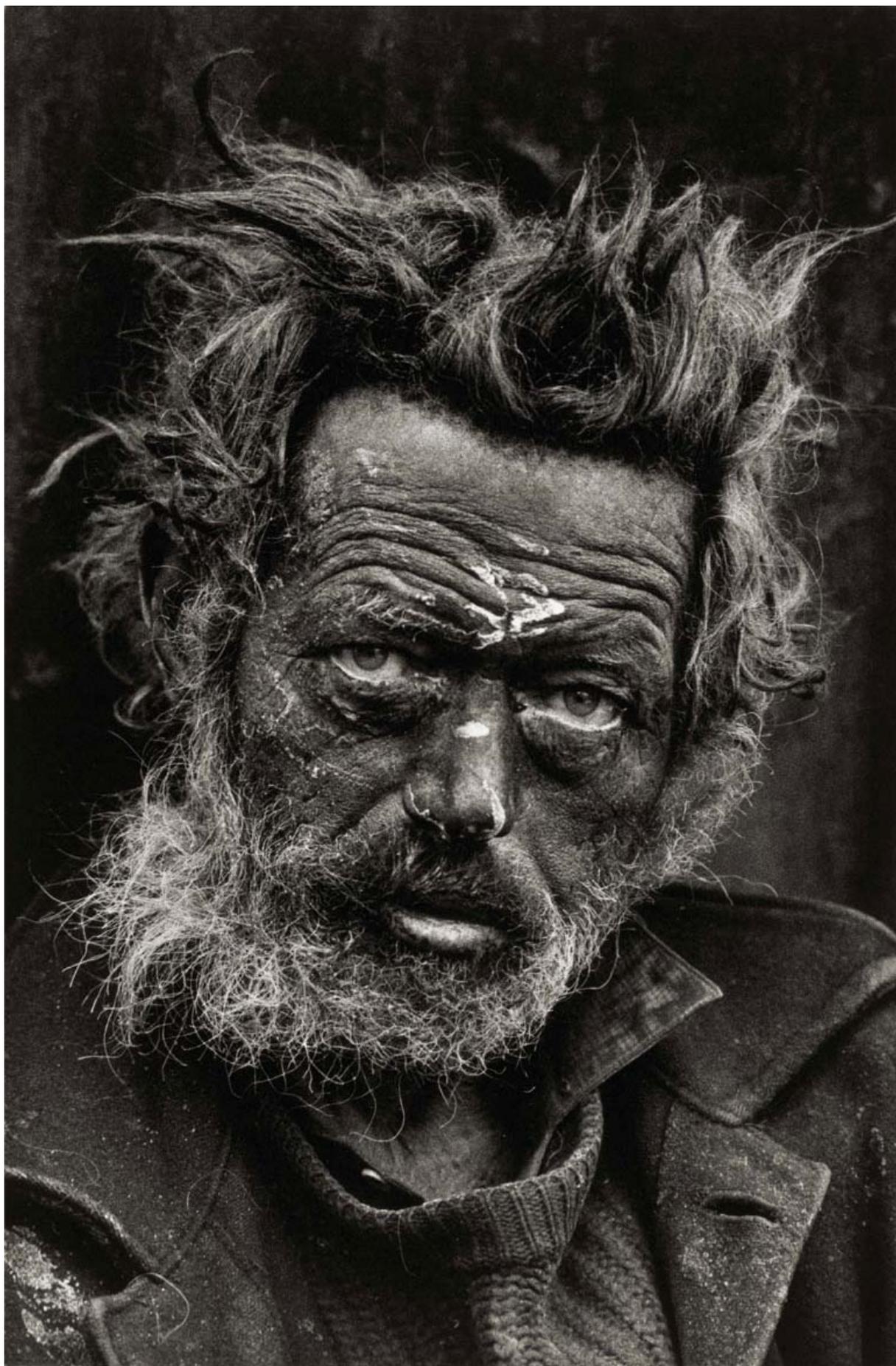
Don McCullin, *Soldat nord vietnamien mort*, Hué, Vietnam, 1968



Don McCullin, *Civils*, Hué, Vietnam, 1968



Don McCullin, *Biafra*, 1969



Don McCullin, *Homeless Irishman*, Spitalfields, Londres, 1969



Don McCullin, *British Soldiers charge catholic youths, Bogside, Londonderry, Irlande du Nord, 1970*



Don McCullin, *Catholic youth escaping a CS gas assault in the Bogside, Londonderry, 1971*



Don McCullin, *Femme atteinte du choléra*, West Dinajpur, Bangladesh, 1971

## Citations tirée de : Don McCullin, *Unreasonable Behaviour / An Autobiography*, 1990

### Enfance

« Comme tous ceux de ma génération à Londres, je suis un produit d'Hitler. Je suis né dans les années trente et j'ai été pris sous les bombes dans les années quarante. Puis Hollywood a débarqué et m'a envoyé à la figure des films sur la violence. La fin des hostilités contre l'Allemagne et le Japon a laissé une génération entière d'enfants des villes incapables de penser en d'autres termes qu'en termes de guerre. J'en étais fou et les films servaient ma folie. Au cinéma Astoria, il n'y avait pratiquement que John Wayne et Errol Flynn.

Les enfants s'amusaient à la guerre parce qu'ils ne connaissaient que ça. Je me souviens avoir joué aux soldats de plomb avec mon frère Michael. On les alignait en ordre de bataille dans la cour et on les décapitait en leur jetant des poignées de terre. J'y ai repensé plus tard pendant les batailles. Le jeu était aussi excitant que la réalité. »

### Angleterre

« C'est par un extraordinaire concours de circonstances que je me suis retrouvé sur le chemin de la photographie, et cela à cause d'un meurtre.

Un membre plus âgé d'un des "gangs" de mon quartier était venu à la boîte où lui et ses amis avaient l'habitude de se rencontrer le samedi soir, armé d'un couteau pour régler un compte. Il pensait sans doute s'en servir pour intimider ses ennemis, mais la dispute a dégénéré et une bagarre a éclaté dans la rue. Un policier a essayé de s'interposer. Il s'est fait poignarder dans le dos. Il est mort. Marwood (le coupable) a été jugé et pendu. (...) Le phénomène de la délinquance juvénile croissante et de la violence des "gangs" est ainsi apparu au grand jour. Mes amis du "gang" des Guvnors n'étaient pas directement impliqués dans le meurtre, mais comme j'avais fait des photos d'eux, je les ai portées à *The Observer*, un journal du dimanche, libéral et progressiste, que je n'avais jamais lu.

Ces photographies ont changé ma vie. »

### Chypre

« J'étais secoué par un mélange de crainte, de peur et d'excitation. Bien que ce ne fût pas clair à l'époque, environ 5000 francs-tireurs grecs avaient discrètement cerné le petit quartier turc de Limassol et ouvert le feu depuis les coins des rues et les toits des maisons. La communauté turque s'était retirée en lieu sûr, dans les locaux municipaux, et les hommes étaient en train de préparer une contre-attaque. »

### Biafra

« En raison d'un affaissement musculaire, les bras d'un garçon pendaient de ses articulations, attachés uniquement par de fines bandes de peau. D'autres enfants gisaient dans leurs excréments, tandis que les mouches s'agglutinaient sur leurs plaies.

C'était au-delà de la guerre, du journalisme, de la photographie, mais pas de la politique. Cette souffrance indicible ne résultait pas d'un désastre naturel en Afrique. Ici les ravages n'étaient pas le fait de la Nature – et de sa faux acérée – mais l'expression des passions mauvaises des hommes. Si je le pouvais, je voudrais rayer ce jour de ma vie, anéantir jusqu'à son souvenir. Mais, à l'instar de ces images obsédantes des camps de la mort nazis, on ne peut, ne doit pas être autorisé à oublier ces choses effroyables que nous sommes tous capables d'infliger à notre prochain. La photographie que j'ai prise de ce petit garçon albinos doit rester gravée dans l'esprit de tous ceux qui la voient. »

### Congo

« Les parachutistes belges avaient atteint Stanleyville avant nous et avaient tué un grand nombre de gens. D'affreux cadavres boursoufflés gisaient au soleil, tandis que des hommes avec des masques blancs étaient encore en train de les enlever dans les hautes herbes où ils étaient couchés. Avant même que nous soyons descendus de l'avion, la puanteur de la mort à Stanleyville avait imprégné la carlingue. »

## Viêt-nam

« Je suis monté dans cet hélicoptère et j'ai survolé la côte du Viêt-nam. Je ne pouvais pas parler et me sentais vieilli de 25 ans. A bord, il y avait Catherine Leroy, une photographe française très courageuse, qui avait été dans l'autre camp, avec le Viêt-cong à Hué. Ce sont ses photographies de guerre qui plus tard bouleversèrent le monde. Assise en face de moi, elle me regardait tandis que je la fixais. Je ne voulais pas lui adresser la parole. Je ne pouvais parler à personne. J'avais un hurlement dans la tête, comme si les explosions d'obus et les tirs se déchaînaient encore. Des images de sang, de mort et de mourants. Tout était présent dans mon esprit. J'étais encore sous le choc des obus. »

## Bangladesh

« Quand j'ai quitté l'armée, je n'avais aucune formation. Rien. On me prenait pour un nul. (...) Je ne savais pas lire correctement : je me suis aperçu plus tard que j'étais dyslexique. Je n'ai même pas été capable de réussir le test de photographe de la Royal Air Force. J'ai tout loupé. Et j'ai quitté l'armée en pensant que la société m'avait carrément laissé tomber.

J'ai été élevé dans l'ignorance, la pauvreté et la superstition. J'en porterai le poids toute ma vie. C'est un poison dont on ne se libère pas. C'est comme si à la naissance, on recevait un coup de tampon indélébile sur le bras. »

« Les guerres ont de terribles différences mais aussi de terribles ressemblances. On dort avec les morts, on berce les morts, on vit avec des vivants qui vont mourir. Souvent pendant une bataille, vous pensez que demain ce sera vous, que vous serez celui qui est allongé le visage vers les étoiles. C'est étrange d'imaginer un corps humain étendu dans une position définitive, fixant les étoiles sans les voir. Au début quand je partais faire des reportages de guerre, je trouvais que c'était une aventure passionnante et je voulais me prouver en tant qu'individu, puis en tant que photographe, que j'étais très courageux. J'ai maintenant dépassé ce stade. Je sais aujourd'hui quoi penser de la guerre, tout comme je sais que le fameux "courage", c'est de la blague, que cela ne veut rien dire. Maintenant quand je pars, la seule chose qui me motive, c'est de montrer l'injustice et la souffrance. »

## Liban

« En restant avec eux sous les tirs, je gagnai la confiance des miliciens. Après quelques jours, je fus emmené à l'hôtel Holiday Inn, occupé nuit et jour par les Phalanges qui ouvraient le feu sur Beyrouth Ouest. Etrangement, les ascenseurs fonctionnaient encore et je fus conduit à l'un des étages supérieurs afin d'y rencontrer des combattants au repos qui, couchés, nettoyaient leur Kalachnikov AK-47. Au dernier étage, d'autres combattants "salissaient" à nouveau les leurs. »

« Un jour, à la vue de mon appareil, un milicien palestinien m'a arrêté. Il semblait être sous l'influence de drogues, et je devais réfléchir rapidement. Je dis que j'étais un ami d'Abou Ammar, nom de guerre d'Arafat.

"Tu es vraiment un ami d'Abou Ammar ?" m'interrogea-t-il.

Je répondis positivement et j'ajoutai que, le matin même, j'avais joué aux échecs avec lui. Je lui demandai s'il avait vu la photographie dans le journal. En réalité, il y avait ce jour-là une image d'Arafat jouant aux échecs avec l'un de mes amis de la BBC. Le milicien m'a alors posé la question "Comment notre Président a-t-il joué ? A-t-il gagné ?" Je répondis que naturellement, il m'avait battu. Il me regarda, sourit, me prit dans ses bras et me donna une énorme accolade, rendue plutôt douloureuse par le pistolet russe 9mm fiché dans sa ceinture. Il me tint ensuite éloigné de lui, me regarda dans les yeux et dit : "J'en suis heureux. Tu peux partir." »

## Inde

« Rester un être humain, c'est une lutte permanente. En vieillissant, je vois les choses d'une manière beaucoup plus claire. Quand j'étais gamin, j'étais un ignorant stupide. J'ai beaucoup voyagé depuis, et c'est à travers ces voyages que j'ai fait mon éducation. J'ai vu combien des êtres humains pouvaient se montrer atroces à l'égard d'autres êtres humains. Souvent je cesse d'être un photographe et j'essaie de raisonner et comprendre ces situations terribles dans lesquelles je me suis quelquefois trouvé.

Je ne me suis jamais inquiété de l'avion de sept heures ou du bouclage du mercredi soir. Je n'ai jamais envoyé mes films, je les ramène avec moi, comme des nouveau-nés que je ne confierais à personne. »

« J'ai lu quelque part que les Américains jettent une quantité de nourriture qui permettrait de nourrir 50 millions de personnes, et qu'une partie allait être envoyée en Asie du Sud-Est. Peu après mon troisième voyage au Viêt-nam, je me suis rendu dans le Bihar, en Inde du Nord. Les contradictions sont inévitables dans la société humaine, et je suis passé d'une situation où d'énormes ressources étaient utilisées pour tuer des gens à une autre où aucune ressource n'était prévue pour les garder en vie.

Presque toute la province du Bihar – à peu près 50 millions de personnes – était en proie à la famine. (...)

Aucun héroïsme n'est possible quand on photographie des gens en train de mourir de faim. »



Gilles Caron, *Don McCullin près de Onistha, Biafra, Nigeria, avril 1968*

## Conversation avec Sir Don McCullin, 82 ans

David Clark, Canon.fr, 7.3.2018

« La photographie est un merveilleux don qui m'a été fait », avoue Sir Don McCullin. « Il n'y a rien de plus naturel pour moi que d'utiliser un appareil photo. L'excitation m'envahit instinctivement dès que j'utilise un appareil photo. ». Un message fort de la part de l'un des photographes les plus acclamés et respectés au monde : malgré 60 ans de métier, sa passion pour son art reste intacte. Il a réalisé des travaux d'une rare diversité et d'une grande qualité : documentaires sociaux, reportages de guerre, portraits, paysages et natures mortes. Nombreux sont ceux qui affirment avoir trouvé leur vocation grâce à ses photos.

Né dans une famille ouvrière à Finsbury Park, dans le nord de Londres, Sir Don souffre de dyslexie et a une scolarité difficile. Son père décède lorsqu'il a 14 ans. Il réalise ses premiers clichés pendant son service militaire dans la Royal Air Force, au milieu des années 1950, et commence à photographier sa région dès son retour à Londres. Sa première photo, publiée dans le journal The Observer en 1959, représente les « Guv'nors », un gang dont les membres étaient impliqués dans le meurtre d'un policier.

Cette photo marque le début de sa carrière dans les journaux nationaux, au sein de The Observer dans un premier temps, puis du Sunday Times. Au début de sa carrière, il cherche principalement à documenter la vie en Grande-Bretagne, notamment la situation des pauvres et des démunis. Par la suite, il photographie la réalité brutale des conflits dans le monde (Chypre, Vietnam, Bangladesh et Irlande du Nord), ainsi que des catastrophes humanitaires comme la famine au Biafra (une région de l'actuel Nigeria).

Sa volonté de se trouver au cœur des événements l'a souvent poussé à mettre sa vie en danger. Lors d'une mission au Vietnam en 1968, il échappe de justesse à la mort lorsqu'une balle touche l'appareil photo qu'il tient contre son visage. Deux ans plus tard, il est blessé par un obus de mortier alors qu'il photographie la guerre au Cambodge. En 1972, il est emprisonné quatre jours dans une célèbre prison de l'Ouganda d'Iddi Amin, où les exécutions sont monnaie courante.

En 1984, il quitte son poste au Sunday Times et continue de réaliser de nombreux projets en tant qu'indépendant. Il documente notamment la crise du SIDA en Afrique, les tribus indigènes d'Éthiopie ou encore la crise des réfugiés au Darfour. Il a également photographié une série de paysages sombres et atmosphériques près de sa terre natale, dans le Somerset. Plus récemment, il a réalisé une étude captivante sur les vestiges de l'empire romain en Afrique du Nord et au Moyen-Orient.

Sir Don a été fait chevalier en janvier 2017 pour sa contribution au monde de la photographie. À 82 ans, sa passion pour la photographie reste intacte et continue de le faire voyager aux quatre coins du monde. Nous avons récemment tenu à le rencontrer pour discuter de sa vie et de son œuvre, notamment de son nouveau documentaire « McCullin in Kolkata », filmé en Inde avec un Canon EOS 5D Mark IV.

*Comment est né votre projet sur Calcutta ?*

« Il y a longtemps, j'avais pensé réaliser un reportage sur les cités romaines du Moyen-Orient et d'Afrique du Nord, mais cela n'aurait pas été assez spectaculaire pour un film. Alors, je me suis dit : « Et si nous allions à Calcutta ? ». J'ai trouvé très courageux de la part de Canon de financer un tel projet sans vraiment savoir à quoi s'attendre, mais je pense que le film que nous avons réalisé montre bien le côté extraordinaire de cette ville ».

*Pourquoi Calcutta ?*

« Cette ville a une résonance particulière pour moi. Je m'y suis rendu pour la première fois en 1965. À cette époque, le tourisme en Inde était balbutiant et on ne voyait pas d'occidentaux dans les rues. C'était extraordinaire. J'étais également présent lors de la Guerre de libération du Bangladesh en 1971. J'avais supplié le Sunday Times de m'y envoyer pendant la saison des pluies car je savais que ce serait impressionnant. J'ai perdu deux appareils photo à cause de la pluie, qui s'était infiltrée et avait détruit les prismes, mais je suis parvenu à ramener 30 rouleaux de pellicule exposée. C'est l'une des meilleures histoires de ma vie de photographe ».

*Qu'est-ce qui, selon vous, fait la particularité de la ville ?*

« C'est l'une des dernières villes d'Inde où l'on peut observer le combat quotidien pour la vie. Je l'ai toujours décrite comme la ville la plus spectaculaire au monde. C'est comme si l'on tombait dans un chaudron bouillonnant de vie. Cela peut sembler arrogant, mais je pourrais y prendre de

magnifiques photos les yeux bandés. Il y a des êtres humains extraordinaires partout, où que l'on se tourne. Pour un photographe, aller à Calcutta, c'est un peu comme entrer dans la caverne aux merveilles d'Aladin ».

*Calcutta a-t-elle beaucoup changé depuis votre première visite ?*

« Elle a changé, mais pas tant que cela. La première chose qui m'a frappé, c'est l'amélioration de la propreté, ce qui est très positif. Sinon, les rues sont un peu plus bondées aujourd'hui. Certains des bâtiments les plus délabrés ont été rasés ou rénovés. La ville se redresse et compte entrer de plain-pied dans le 21<sup>e</sup> siècle. Toutefois, les gens continuent de se laver dans la rue, la pauvreté et les maladies font des ravages, et la ville reste surpeuplée, débordante de vie. Une ville nettoyée et aseptisée devient ennuyeuse. Pour autant, cela ne signifie pas que les habitants des villes, et notamment ceux de Calcutta, n'ont pas droit à une meilleure vie ».

*Cela vous gêne-t-il plus aujourd'hui de photographier des gens dans la rue que lorsque vous étiez jeune ?*

« Non, je ne ressens aucune gêne. Lorsque l'on prend des gens en photo dans la rue, on leur vole en fait leur image sans leur consentement. J'en suis tout à fait conscient. Je sais que ce n'est pas très sain, mais il n'y a aucune ruse ni malveillance de ma part. J'essaie simplement de garder une trace de l'existence humaine ».

*Pourquoi avez-vous choisi de photographier Calcutta en couleur ?*

« J'ai déjà photographié cette ville en noir et blanc, c'eût été un crime de ne pas profiter de la couleur avec le Canon EOS 5D Mark IV. Ces nouveaux appareils photo sont extraordinaires. Auparavant, on ne pouvait plus rien photographier une fois la nuit tombée, mais ce n'est plus le cas aujourd'hui. Il est toutefois important que la qualité technique ne prenne pas le pas sur l'image et l'intensité dramatique. Une image trop soignée a un côté commercial, il faut donc veiller à ce que cette qualité ne la rende pas trop lisse. C'est curieux à dire, mais c'est la vérité ».

*Que pensez-vous de la retouche numérique des images ?*

« Les appareils photo actuels permettent de faire tout ce que l'on veut grâce au numérique. On peut raconter les pires mensonges et la photographie devient un spectacle d'illusionnisme si l'on n'y prend garde. C'est pratique quand on travaille pour une entreprise commerciale qui exige un type d'image en particulier. Cependant, ma vision du photojournalisme est très stricte et vieille école. Je respecte les règles fondamentales et je reste fidèle à ce que j'observe lorsque j'appuie sur le déclencheur ».

*Auparavant, lorsque vous travailliez sur pellicule, vous deviez limiter l'exposition. Travaillez-vous toujours de la même façon ?*

« En toute franchise, non. Je sais qu'une carte mémoire peut contenir plusieurs centaines de clichés, donc j'ai tendance à être excessif et à gaspiller. À l'époque, je réfléchissais beaucoup avant d'appuyer sur le déclencheur, car je connaissais les limites d'exposition d'un rouleau de pellicule de 35 mm. Sans vouloir me vanter, je suis très rigoureux dans ma photographie. Je n'ai jamais gâché de pellicule. Lorsque les enrouleurs motorisés sont apparus, à l'époque où je vivais au Vietnam, je n'en ai jamais utilisé, même si cela m'aurait bien servi. J'ai toujours enroulé mes pellicules manuellement ».

*Quelle est la clé d'une bonne photo journalistique ou documentaire ?*

« Je pense qu'il faut être profondément attaché au photojournalisme sérieux pour pouvoir photographier des personnes qui souffrent et dont les vies sont en jeu. Il faut parfaitement connaître ses émotions. J'essaie de travailler seul pour suivre mes propres règles. Quand on erre parmi la mort et la destruction, on marche sur un fil. La dernière chose que l'on souhaite, c'est d'être critiqué après les événements pour avoir exploité la vie des gens afin de réussir ou se faire un nom. Dans ma vie, j'ai toujours été très attentif à cela, voire un peu évangéliste sur ce point ».

*Que pensez-vous du photojournalisme de nos jours ?*

« C'est la question la plus importante que l'on m'ait posée ces derniers temps. Le photojournalisme se meurt. À l'époque où je travaillais pour le Sunday Times, j'ai voyagé à Cuba. À mon retour, l'un de mes collègues a publié 18 pages sur mon histoire cubaine. J'ai également eu droit à une dizaine de pages sur mes histoires au Vietnam, entre autres. J'ai eu une chance incroyable de vivre cela,

mais cette époque est révolue. Aujourd'hui, on encourage les jeunes à faire du photojournalisme, mais il n'y a aucun débouché. Les journaux et les magazines préfèrent parler du monde des riches, des paillettes et des « célébrités », des sujets dont le point commun est le narcissisme. Les journaux ne veulent plus montrer la souffrance des gens. Ce n'est pas assez rentable pour les propriétaires. Le photojournalisme ne fait pas fausse route, mais il est mis sur la touche ».

*Auriez-vous un conseil à donner aux jeunes photographes qui débutent dans le photojournalisme ?*

« Je reçois souvent des lettres ou des appels de jeunes qui me racontent leurs projets. Certains souhaitent devenir photographes de guerre, ce qui m'agace au plus haut point. Je leur dis que s'ils veulent devenir photographes de guerre, ils n'ont qu'à se rendre dans les centres-villes d'Angleterre. Ils n'ont pas besoin de voyager au Moyen-Orient. La guerre sociale fait rage dans nos villes : il y a des sans-abri, des pauvres, des mendiants devant les banques. On y trouve la pauvreté la plus extrême. Cette guerre est aussi terrible que les autres ».

*La photographie vous fait-elle toujours autant vibrer ?*

« La photographie est un merveilleux don qui m'a été fait. Il n'y a rien de plus naturel pour moi que d'utiliser un appareil photo. Je sais ce que je recherche et je peux créer une composition très rapidement. L'excitation m'envahit instinctivement dès que j'utilise un appareil photo. Cependant, il ne me reste que peu d'années à vivre. J'ai 82 ans, c'est un âge avancé. Chaque matin, au réveil, j'ai des courbatures, mes jambes faiblissent, ma vue se trouble et mon ouïe diminue. Mais je me battrais jusqu'au bout. Je ne lâcherai mon appareil photo qu'à ma mort, littéralement. J'ai travaillé d'arrache-pied toute ma vie pour m'améliorer et je ne suis jamais satisfait de mon travail. Je dois poursuivre mes efforts ».

*Il est question de tourner un film sur votre vie. Le projet est toujours en cours ?*

« Oui, il est réalisé par Working Title. C'est mon manager, Mark George, qui en a eu l'idée et a pensé à Tom Hardy pour m'incarner à l'écran. Il tient vraiment à faire ce film. Cela fait déjà deux ans qu'il travaille dessus. C'est drôle de se dire que l'un des acteurs les plus célèbres au monde souhaite m'incarner, mais je garde la tête froide. Si le film sort bel et bien l'année prochaine comme ils le disent et ce dont je ne doute pas, je ne me précipiterai pas pour aller le voir ».

*Comment avez-vous vécu votre nomination en tant que chevalier en début d'année ?*

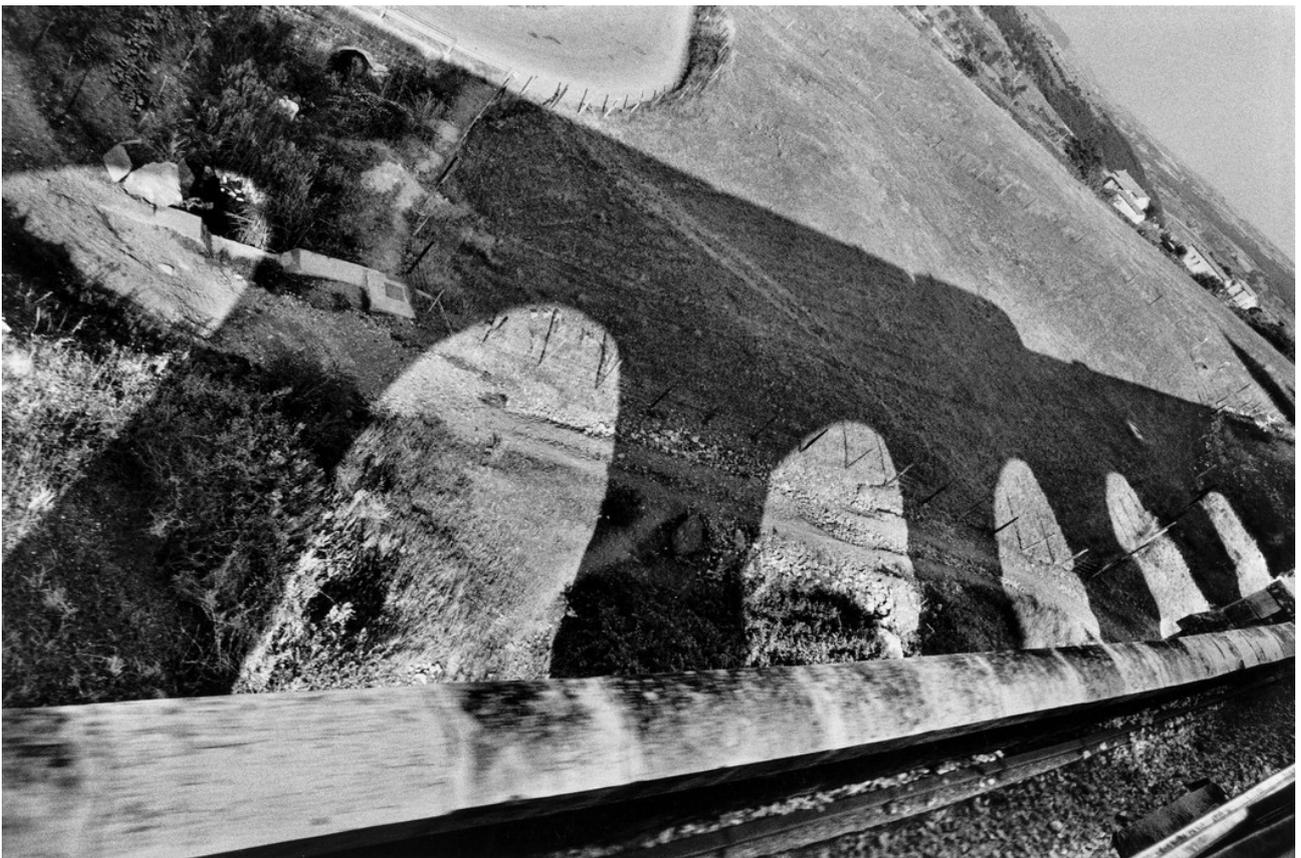
« C'était très étrange, en vérité. Je ne pense pas que mon travail mérite cet honneur, car il témoigne souvent de la souffrance des gens. Cependant, je me consacre corps et âme à ma photographie, j'immortalise des paysages, des natures mortes, etc. Si ma nomination concerne ces photos, cela ne me dérange pas. J'aurais préféré que mon titre soit accordé à un chirurgien qui sauve des vies à l'hôpital de Great Ormond Street, ou à quelqu'un dans ce genre. Ce sont ces personnes qui méritent d'être récompensées. Je suis mal à l'aise quand on m'appelle « Sir ». J'ai été récompensé pour avoir simplement pris quelques photos dont je suis fier. Par ailleurs, mes pairs font preuve d'une grande considération à mon égard. Pour moi, ce respect est la plus belle des récompenses ».

*Sur quels projets comptez-vous travailler ensuite ?*

« Je me lèverai aux aurores demain, car je dois photographier les coulisses du défilé de mode d'Alexander McQueen, à Paris. Je montrerai comment un défilé de cette envergure, où des milliers d'euros sont en jeu, est organisé par de nombreuses personnes talentueuses. Dimanche prochain, je prendrai l'avion pour Beyrouth. Le lendemain, je franchirai la frontière syrienne et me rendrai à Palmyre pour photographier les dégâts infligés aux temples, que j'ai visités il y a plus de dix ans. J'ai vraiment hâte d'y être. Je suis si impatient de partir que je n'arrive plus à trouver le sommeil ».

Source au 2018 08 22 : <https://www.canon.fr/pro/stories/don-mccullin-interview/>

# JOSEF KOUDELKA



Josef Koudelka, *Italie*, 1982, épreuve gélatino-argentique, tiré du livre *Exils*, 1988



Josef Koudelka, *Jarabina*, Slovaquie, 1963, épreuve gélatino-argentique, tiré du livre *Gitans*, 1975



Josef Koudelka, *Parc de Sceaux*, Hauts-de-Seine, France, 1987, épreuve gélatino-argentique, tiré du livre *Exils*, 1988



Josef Koudelka, [Autoportrait], Grèce, 1983, épreuve gélatino-argentique



Josef Koudelka, [Autoportrait], Paris, 1984, épreuve gélatino-argentique

**Josef Koudelka** (1938, CS / FR)

### **Photographe le territoire et l'exil**

Josef Koudelka est né en Tchécoslovaquie en 1938 ; il est naturalisé français en 1987.

En 1961, alors qu'il entre à l'Université technique de Prague pour devenir ingénieur en aéronautique, il photographie les gitans et les théâtres de la ville. Il se consacre pleinement à son activité de photographe à partir de 1967 et rencontre le critique Jiri Jenicek qui le pousse à montrer ses images. Sa première exposition, *Cikáni* [Gitans], aura lieu à Prague cette même année.

En août 1968, il photographie l'invasion de Prague par les troupes du Pacte de Varsovie. Ce témoignage est publié anonymement et honoré l'année suivante du Prix Robert Capa. Apatride, Koudelka quitte son pays natal en 1970 pour se vivre en Grande-Bretagne jusqu'en 1979, puis en France, où il poursuit son travail sur les gitans. En 1971, il devient membre associé puis membre de Magnum en 1974 et multiplie les expositions, notamment au MoMA de New York en 1975.

Lors de sa participation à la Mission photographique de la DATAR en 1986, il choisit d'utiliser un appareil panoramique pour photographier les espaces industriels et urbains du Nord, de la Lorraine et de Paris. Le format allongé favorise une complexité de la composition tout en conférant un caractère grandiose aux sujets, soulignés par le grain présent dans l'image. Un style qu'il conserve tout au long de sa carrière, et qui identifie son travail à travers les années. Il poursuit cette démarche pour la Mission photographique Transmanche (1989) puis en 1990 en retournant photographier la République tchèque, ce qui donnera lieu à la série *Le Triangle Noir*. En 2006 il prend part à la Mission du Conservatoire du Littoral et parcourt le territoire de la Camargue.

En 1988, il publie pour la première fois ses images de Prague de 1968 sous son nom. Son travail est édité internationalement : *Exils* (1988), *Chaos* (1999), *Koudelka* (2006), *Invasion Prague '68* (2008), *Gitans* (1975 puis 2011) et *Lime* (2012). Plus récemment, il publie *Wall* (2013) sur le mur construit par Israël en Cisjordanie, et la série *Vestiges 1991-2012* (2013), pour laquelle il a photographié les grands sites de l'antiquité grecque et romaine sur le pourtour méditerranéen.

Adapté de : <http://missionphoto.datar.gouv.fr/fr/koudelka-josef>

### **Nationalité incertaine**

Extraits du dossier de presse, Fondation MAPFRE, Madrid, 10.9. – 29.11.2015

[...] Ingénieur de profession, Koudelka, qui commence sa carrière de photographe vers le milieu des années soixante, est l'un des auteurs les plus influents de sa génération. Son œuvre, à mi-chemin entre la photographie artistique et le reportage, fait aujourd'hui de Josef Koudelka une légende vivante. Parmi les récompenses prestigieuses qu'il a reçues en reconnaissance de son travail, mentionnons le Grand Prix national de la photographie (1989), le Grand Prix Henri Cartier-Bresson (1991), et l'International Award in Photography de la Hasselblad Foundation (1992).

Cette exposition retrace l'ensemble de son parcours, qui s'étend sur plus de cinq décennies. Le choix s'est porté sur plus de 150 œuvres englobant ses premiers projets expérimentaux, réalisés vers la fin des années cinquante et pendant les années soixante, ainsi que ses séries historiques *Gitans*, *Invasion* et *Exils*, jusqu'à ses grands paysages panoramiques des dernières années. L'exposition comprend également de nombreux travaux documentaires, dont la plupart sont inédits (maquettes, brochures, revues de l'époque, entre autres), lesquels permettent d'approfondir la connaissance de l'œuvre et du processus créatif de l'auteur.

*Nationalité incertaine*, le titre de l'exposition, décrit tant le sentiment d'absence d'un lieu à soi, la sensation de déracinement, si présente dans son œuvre depuis son exil de Tchécoslovaquie après l'Invasion de Prague, que son inlassable intérêt pour les territoires en conflit. [...]

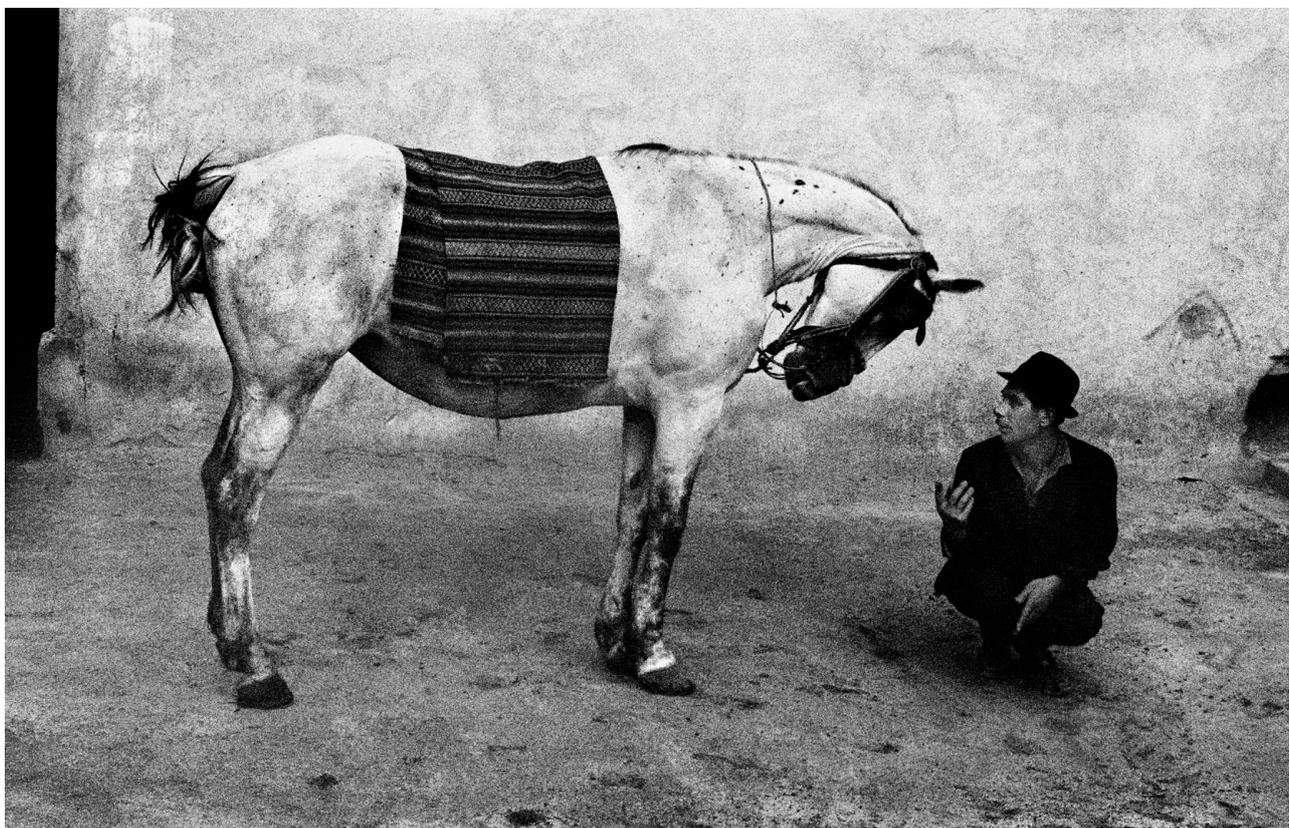
### Premières œuvres et théâtre

Josef Koudelka connaît la période d'ouverture qui surgit en Tchécoslovaquie après la mort en 1953 de Joseph Staline, lequel avait fait subir au pays une répression brutale durant deux décennies.

Koudelka commence sa carrière de photographe professionnel en 1958. Il réalise une série de photos de paysages et de scènes d'extérieurs à Prague, mais aussi pendant des voyages en Slovaquie, Pologne et Italie. Son appareil photo l'accompagne très vite dans tous ses voyages, annonçant déjà sa volonté de devenir le photographe indépendant et nomade qu'il serait pendant plus de quarante ans.



Josef Koudelka, "Une heure d'amour" de Josef Topol, Oivadlo za branou [Théâtre derrière la porte], Prague, 1968



Josef Koudelka, Roumanie, 1968, épreuve gélatino-argentique des années 1980, de la série *Gitans*

Dans les années soixante, il travaille pour la compagnie de théâtre la plus importante de Tchécoslovaquie, Divadlo za branou [Théâtre derrière la porte] et Divadlo na zébredli [Théâtre sur la balustrade], et un grand nombre de ses images illustrent les couvertures de la revue Divadlo [Théâtre]. Certaines d'entre elles peuvent être contemplées dans l'exposition.

### Gitans

En 1961, Josef Koudelka commence à passer de longs séjours dans les campements gitans des villes d'Europe de l'Est. La photographie de ces communautés passera rapidement d'une activité marginale à un véritable projet de vie. Entre 1963 et 1968, il visite près de quatre-vingts camps en Tchécoslovaquie et accumule des milliers de photographies. Sélectionnées au fil du temps, elles se réduiront à un ensemble de quelques douzaines de clichés illustrant son immersion dans les vies, les fêtes et les coutumes de la culture *rom* (gitane). L'exposition rassemble 22 des 27 tirages exposés à l'époque pour la présentation de son travail *Gitans* dans le hall d'un théâtre de Prague en mars 1967, il y a presque cinquante ans.

### Invasion

En août 1968, Koudelka se réveille avec l'invasion de Prague par les troupes soviétiques. Il sort immédiatement dans la rue et ne cesse de documenter pendant toute une semaine cette occupation dévastatrice. Il monte sur les tanks et part à la rencontre des manifestants qui affrontent les soldats lourdement armés. Ses clichés au fort impact documentaire sur le conflit deviendront le symbole de l'esprit du mouvement de résistance. Les films contenant ses images sur les combats dans Prague parviennent clandestinement en Europe de l'Ouest et finissent par être publiés dans des journaux et revues du monde entier. Pour éviter toutes représailles contre lui et sa famille, les photographies sont signées « P.P. » ou « Prague Photographer » [photographe de Prague] jusqu'en 1984.

### Exils

Josef Koudelka quitte la Tchécoslovaquie en 1970 et demande l'asile au Royaume-Uni. Tout au long de son exil, il poursuit son travail dans toute l'Europe, suivant les routes marquées par les manifestations gitanes, les festivals religieux et folkloriques qui ont lieu tous les ans.

L'aliénation dont il souffre, provoquée par son apatridie, transparait dans *Exils*, un travail chargé de symboles d'isolement (animaux perdus, personnages solitaires, objets éparpillés et gitans déplacés) qui retrace sa propre expérience vitale.

*Nationalité incertaine* fait référence au statut légal qui figure sur les documents de voyage de l'auteur à chacun de ses retours au Royaume-Uni, où il s'installe pendant les premières dix années de son exil, n'ayant plus de passeport tchèque ou ne pouvant pas prouver son lieu de naissance

### Panoramiques

Depuis 1986, Koudelka travaille avec un appareil photo panoramique. Il utilise ce format élargi pour représenter des territoires dévastés par la guerre ou modifiés par le passage du temps. Ces images constituent la base de ses impressionnants dépliants comme *Black Triangle* ou *Chaos*, montrant des paysages au bord de la ruine.

Plus récemment, Josef Koudelka a utilisé ce format pour documenter la frontière de la Cisjordanie et les territoires environnants, notamment le désert du Néguev et le plateau du Golan. Ce travail, *Wall*, force le spectateur à constater la désolation d'un vaste paysage fait de murs, barbelés, routes d'accès et frontières. L'exposition comprend plusieurs tirages de ce dernier projet, ainsi que l'ouvrage publié en 2014. Ces images panoramiques aux dimensions impressionnantes, de 1,2 à 1,8 m de long, confrontent le spectateur à un paysage anthropique retraçant l'histoire et les transformations de la déprédation humaine, en présentant l'homme à la fois comme créateur et destructeur du monde.

Source au 2018 08 : [http://exposiciones.fundacionmapfre.org/exposiciones/en/Images/dossier-de-presse-koudelka-fra-v3\\_tcm424-140086.pdf](http://exposiciones.fundacionmapfre.org/exposiciones/en/Images/dossier-de-presse-koudelka-fra-v3_tcm424-140086.pdf)

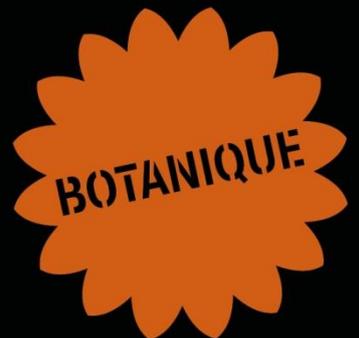
Exposition en ligne : <http://exposiciones.fundacionmapfre.org/exposiciones/es/josefkoudelka/exposicion/>



# Josef Koudelka Invasion Prague 68

**Expo-Photo**  
**14.06 — 12.08.18**

Botanique : rue Royale 236 Koningsstraat | Bruxelles 1210 Brussel  
Infos : 02 218 37 32 | [www.botanique.be](http://www.botanique.be)



## DOSSIER PÉDAGOGIQUE



# PRÉSENTATION DE L'EXPOSITION

Cette exposition est réalisée en collaboration avec le Centre Tchéque à Bruxelles.

A l'occasion des cinquante ans de l'invasion de Prague par les chars soviétiques en 1968, le Botanique accueille cet été une des légendes vivantes de la photographie contemporaine. Josef Koudelka est l'auteur de plusieurs séries aujourd'hui iconiques. Ses tirages noirs, ses cadrages rigoureux et son oeil acéré en ont fait l'un des pères incontestables de la photographie humaniste. Associé à l'Agence Magnum Photos depuis 1971, il a livré avec *Invasion Prague 1968*, le travail le plus journalistique de sa carrière. La fulgurante intervention militaire soviétique dans les rues de Prague en 1968, qui a marqué de façon déterminante l'histoire tchèque, s'est muée à travers l'objectif de Koudelka, en un symbole universel de résistance. D'abord publiés anonymement, ces clichés ont depuis fait le tour du monde.

Koudelka a trente ans en 1968. Il vient d'abandonner des études d'ingénieur aéronautique pour se consacrer à la photographie. Jusque-là, ses travaux se consacrent en particulier aux théâtres et aux Gitans. Alors qu'il rentre à peine de Roumanie, où il était justement allé les photographier, Prague est prise d'assaut par les forces du pacte de Varsovie. A la fois observateur et participant, il imprime sur sa pellicule des vues des chars dans la ville et la population se dressant contre eux. Si d'autres photographes ont également couvert cet épisode à l'époque, il est le seul à en avoir traduit l'essence avec autant de force et d'intensité.

Mythiques, ses images deviendront rapidement des icônes de la lutte pour la liberté. Sans avoir jamais réalisé de photographie d'actualité auparavant, Koudelka signe en effet ce qui deviendra l'un des classiques du reportage d'après-guerre. Remarqué par Elliott Erwitt qui l'introduit dans l'Agence Magnum, son travail est diffusé dans le monde entier et récolte de nombreux prix prestigieux. Il est cependant obligé de garder l'anonymat jusque dans les années 1980, malgré cette reconnaissance internationale, pour préserver la sécurité de sa famille. Les images de l'invasion de Prague paraîtront pour la première fois en Tchécoslovaquie en 1990, sur les pages de l'hebdomadaire *Respekt*.

Cette exposition est organisée dans le cadre de la Biennale «Summer of Photography».



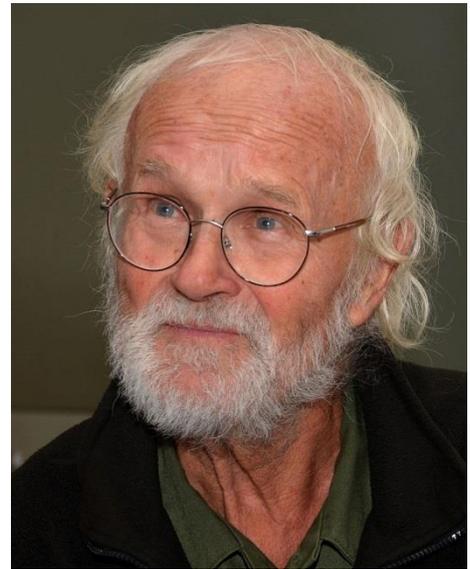
**aperture**



## JOSEF KOUDELKA

Né en 1938, Josef Koudelka est un photographe tchèque naturalisé français ayant rejoint Magnum en 1971. Il vit et travaille entre Paris et Prague.

Après des études à l'Université Technique de Prague, il a travaillé plusieurs années en tant qu'ingénieur aéronautique tout en photographiant parallèlement des représentations théâtrales et des gitans, en Tchécoslovaquie. Ses photographies de l'invasion de Prague par les tanks soviétiques en 1968 lui valent de recevoir, l'année suivante, la médaille d'or du prix Robert Capa, sous le couvert de la mention anonyme de « photographe de Prague ». Ce n'est que seize ans plus tard, après la mort de son père, que ces photographies seront publiées sous son nom.



Josef Koudelka, 2014

En 1970, devenu apatride, il obtient l'asile au Royaume-Uni. Une exposition lui est dédiée au MOMA à New York en 1975, année de la publication de son livre *Gitans, la fin du voyage*. Cette première publication sera plus tard suivie de celle d'*Exils*, en 1988. En 1986, il participe à la Mission photographique de la DATAR et contribue à documenter visuellement les territoires urbains et ruraux de France. Il commence alors à photographier à l'aide d'un appareil panoramique. En 1990, il retourne pour la première fois en Tchécoslovaquie et photographie l'un des paysages les plus dévastés d'Europe Centrale, qu'on appelle le « triangle noir ». Son inquiétude face à l'impact de l'Homme contemporain sur le paysage trouve ensuite écho dans une publication, *Chaos*, en 1999.

En 2006, Robert Delpire édite la première monographie rétrospective de Josef Koudelka. Elle paraît en France et dans sept autres pays. En 2008, c'est au tour d'*Invasion Prague 68* d'être édité dans treize pays. Enfin, l'année 2011 voit la réédition revue et augmentée de *Gitans*, d'après la maquette originale de 1968, ainsi que de la présentation pour la première fois à Moscou de l'exposition *Invasion Prague 68*.

Maintes fois primé, Josef Koudelka a notamment reçu le Grand Prix National de la Photographie (1987), le prix Henri-Cartier-Bresson (1991) et l'ICP Infinity Award (2004).

## LE CONTEXTE HISTORIQUE

---

### LA TCHÉCOSLOVAQUIE

La Tchécoslovaquie était un pays d'Europe de l'Est qui a existé de 1918 à 1992. De nos jours, ce territoire a été divisé en deux pays indépendants : la République Tchèque et la Slovaquie.



### 1968 – ANNÉE DE RÉVOLTE

L'année 1968 restera pour longtemps synonyme de contestations et de changements. Cette décennie est marquée par les guerres et les conflits qui déchirent la planète. La guerre du Viêt Nam fait rage tandis que la Guerre froide entre les États-Unis et l'URSS tient le monde en haleine. Au niveau économique, l'Europe est à l'apogée des « Trentes Glorieuses », cette période de prospérité exceptionnelle amorcée après la seconde Guerre Mondiale. Avec elle, les états européens sont entrés pleinement dans l'ère de la société de consommation. Cependant, d'importantes inégalités subsistent en France (fermeture d'usines, chômage, pauvreté, etc.). Des mouvements de contestations s'organisent, principalement chez les étudiants. En mai 1968, des milliers de jeunes descendent dans la rue pour protester contre le capitalisme et le pouvoir gaulliste en place. En France, ces événements constituent le plus grand mouvement social du XX<sup>e</sup> siècle. Parallèlement à ces manifestations, une autre révolte s'organise au même moment à Prague, en plein cœur d'une Europe de l'Est, dominée par l'Union soviétique.

# INVASION PRAGUE 1968

---

## LE PRINTEMPS DE PRAGUE

À la fin des années 60, la Tchécoslovaquie est un pays communiste. Le 5 janvier 1968, Alexander Dubček prend la tête du parti communiste tchécoslovaque. Son souhait est alors de réformer le pays en adoucissant le régime par une répression moins forte, l'arrêt d'une partie de la censure ou encore l'autorisation du multipartisme. Il souhaite développer un « socialisme à visage humain ». Commence alors le Printemps de Prague qui se traduira par plus de liberté dans la presse et pour la population. Cependant, le parti communiste en place en URSS se positionne contre ces changements qui mettent en péril le régime communiste. Avec plusieurs pays, l'URSS forme l'armée du Pacte de Varsovie.



Warsaw Pact troops invasion, Prague, Czechoslovakia, August 1968  
© Josef Koudelka / Magnum Photos

Le **Pacte de Varsovie** est une alliance militaire conclue entre plusieurs pays communistes d'Europe de l'Est. À l'initiative de Nikita Khrouchev, premier secrétaire du Parti communiste de l'Union soviétique, cette alliance réunissait l'URSS, la Pologne, la Bulgarie, la Roumanie, la Hongrie, l'Albanie, l'Allemagne de l'Est et la Tchécoslovaquie. Signé le 14 mai 1955, ce pacte avait pour but d'unifier les forces du bloc soviétique. Elle sera officiellement dissoute en juillet 1991.



## L'INVASION



Dans la nuit du 20 au 21 août 1968, l'armée du Pacte de Varsovie envahit la Tchécoslovaquie. Plus de 200.000 soldats et 2000 blindés sont envoyés dans la capitale et la ville est rapidement prise, signant la fin du Printemps de Prague. Par la suite, le pays signera le "protocole de Moscou" et retournera dans un régime communiste strict qui fera reculer la liberté d'expression. De nombreuses manifestations auront lieu à travers le pays et on estime que plus de 300.000 personnes émigreront vers d'autres pays.

Warsaw Pact troops invasion,  
Prague, Czechoslovakia, August 1968  
© Josef Koudelka / Magnum Photos

« Le **communisme** (du latin communis – commun, universel) est un ensemble de doctrines politiques issues du socialisme et, pour la plupart, du marxisme, opposées au capitalisme et visant à l'instauration d'une société sans classes sociales. Plus largement, ce terme est associé au mouvement communiste international né après la Première Guerre mondiale. Il renvoie également, dans le contexte de la guerre froide, à une alliance géopolitique (Bloc communiste) dominée par l'Union soviétique, ainsi qu'à une forme de régime politique, dictatorial ou totalitaire, caractérisé par la position exclusive du Parti communiste, la surveillance et la pression constante des polices politiques sur toutes les structures institutionnelles, sociales et économiques ainsi que sur les simples citoyens et par une économie planifiée et étatisée. »

Wikipédia.org



## EXILS

---



Warsaw Pact troops invasion, Prague, Czechoslovakia, August 1968  
© Josef Koudelka / Magnum Photos

Cette photo est le point de départ d'une série de photos intitulée *Exils*. Le 21 août, la rumeur d'un rassemblement sur la place Venceslas se répand dans Prague. Cependant, cette manifestation est un piège à l'initiative d'espions russes cherchant à justifier l'invasion. Heureusement, la nouvelle se répand vite et à l'heure du faux rassemblement, la place est quasiment déserte. Josef Koudelka parvient à illustrer parfaitement cette situation grâce à la montre face à une place entièrement vide au second plan. À la suite de ces événements, Josef Koudelka décide de quitter la Tchécoslovaquie pour vivre entre Londres et Paris. Durant plus de vingt ans, il voyagera à travers l'Europe pour photographier les sujets qui l'inspirent. Un ouvrage regroupant les clichés de cette série sera publié en 1988. Ce livre est devenu aujourd'hui une référence pour les amateurs de photographie. En 2017, le Centre Pompidou a consacré une exposition à cette série sous le titre *La fabrique d'exils*.

***"On ne revient jamais d'exil "***  
**Josef Koudelka**



Centre **40**  
Pompidou

13 décembre 2016



direction de la communication  
et des partenariats  
75191 Paris cedex 04

directeur  
**Benoît Parayre**  
téléphone  
00 33 (0)1 44 78 12 87  
courriel  
[benoit.parayre@centrepompidou.fr](mailto:benoit.parayre@centrepompidou.fr)

attachée de presse  
**Élodie Vincent**  
téléphone  
00 33 (0)1 44 78 48 56  
courriel  
[elodie.vincent@centrepompidou.fr](mailto:elodie.vincent@centrepompidou.fr)

[www.centrepompidou.fr](http://www.centrepompidou.fr)

Josef Koudelka  
Invasion, Prague, 1968  
Collection Centre Pompidou, Paris  
© Josef Koudelka / Magnum Photos  
© Centre Pompidou / Dist. RMN-GP

#ExpoKoudelka

Avec la participation de



PMU, partenaire  
de la Galerie de photographies



L'exposition participe au Mois de la Photo  
du Grand Paris 2017



# COMMUNIQUÉ DE PRESSE

## JOSEF KOUDELKA

### LA FABRIQUE D'EXILS

**22 FÉVRIER – 22 MAI 2017**

GALERIE DE PHOTOGRAPHIES, FORUM-1

**Josef Koudelka, la fabrique d'Exils, est la première exposition de Josef Koudelka, à Paris, depuis 29 ans. En 2016, le photographe a fait don au Centre Pompidou de la totalité des soixante quinze photographies de la série Exils. L'exposition, présentée à la Galerie de photographies, dévoile trente-cinq images parmi les plus emblématiques de cette série, accompagnées de nombreux inédits tirés pour l'occasion. Le parcours est complété par un extraordinaire ensemble d'autoportraits réalisés par Josef Koudelka au cours de ses voyages et jamais montrés jusqu'à présent. L'exposition présente également pour la première fois les planches sur lesquelles le photographe collait ses images, selon une organisation formelle ou thématique.**

En 1970, peu après avoir photographié l'invasion de Prague par les chars soviétiques, Josef Koudelka décide de quitter la Tchécoslovaquie où il est né. Les mois d'hiver, il habite à Londres puis à Paris. Le reste du temps, il est sur les routes d'Europe à traquer les hasards. C'est pendant cette période des années 1970 et 1980 que Josef Koudelka produit ses images les plus enchantées qui composeront la série intitulée *Exils*. Elles seront exposées à Paris en 1988, puis recueillies dans un ouvrage devenu référence de la bibliophilie photographique.

**L'exposition du Centre Pompidou propose, à travers quatre-vingt photographies, la présentation la plus complète et la plus riche de cette série. Elle invite à comprendre comment s'est élaboré le projet, éclairant ainsi pour la première fois la « fabrique » d'Exils.**

La Galerie de photographies du Centre Pompidou est en accès libre (Forum-1).

---

## 3. CITATIONS DE L'ARTISTE

« Être un exilé oblige de repartir de zéro. C'est une chance qui m'était donnée. »

« C'est en quittant la Tchécoslovaquie que j'ai découvert le monde. Ce que je voulais surtout c'était voyager pour pouvoir photographier. Je ne voulais pas avoir ce que les gens appellent un "chez soi". Je ne voulais pas avoir à revenir quelque part. J'avais besoin de savoir que rien ne m'attendait nulle part, je devais être là où j'étais, et si je ne trouvais plus rien à photographier, il était temps de partir ailleurs. »

« Je savais que je n'avais pas besoin de grand chose pour vivre et photographier - juste de quoi manger et une bonne nuit de sommeil. J'ai appris à dormir partout, dans n'importe quelles circonstances. Ma règle était : " Ne t'inquiète pas de savoir où tu vas dormir ; jusqu'à présent, tu as toujours dormi quelque part et tu dormiras à nouveau ce soir " »

« On ne revient jamais d'exil. »

## 5. TEXTES DE SALLES

### INTRODUCTION

22 août 1968 : un bras s'avance dans l'image. La montre à son poignet indique l'heure. La veille, les chars de l'Armée rouge sont entrés dans Prague. Un rendez-vous a été fixé pour une manifestation de contestation. Mais il s'agit là d'un piège fomenté par Moscou. Le peuple de Prague est heureusement averti à temps. À l'heure dite la place est vide. À ce moment là commence pour Koudelka un lent compte à rebours qui l'amènera bientôt à quitter son pays natal. En 1970, il décide en effet de ne pas retourner en Tchécoslovaquie. Les mois d'hiver, il habite à Londres puis à Paris. Le reste du temps, il est sur les routes d'Europe à traquer les hasards. C'est pendant ces années 1970 et 1980 qu'il réalise ses images les plus enchantées qui composeront le livre *Exils* publié par Robert Delpire en 1988.

En 2016, Josef Koudelka faisait don au Centre Pompidou des 75 photographies d'*Exils*. La présente exposition associe aux images les plus emblématiques de la série quelques inédits tirés pour l'occasion et les planches sur lesquelles le photographe a organisé ses tirages par forme ou par thème afin de les sélectionner. Elle est complétée d'une extraordinaire série d'autoportraits réalisés par Koudelka lors de ses voyages et jamais montrés jusqu'à présent. On avait d'*Exils* une idée lacunaire et parcellaire, par images isolées. La présente exposition donne de la série une vision beaucoup plus complexe. Elle permet de mieux comprendre l'élaboration du projet, c'est-à-dire la fabrique d'*Exils*.

---

Dans les années 1970 et 1980, durant le printemps et l'été, Josef Koudelka parcourt les chemins d'Europe. L'hiver, il s'arrête à Londres, puis à Paris pour développer, tirer et éditer ses photographies. Il n'a pas de domicile fixe, ne possède rien et ne s'attache pas. Toujours accompagné de son sac de couchage qu'il porte en bandoulière comme ses appareils photographiques, il dort ici et là, chez des amis, à l'agence Magnum ou à la belle étoile. À force de photographier les gitans, il en est lui-même devenu un. Ces années d'*Exils* correspondent pour lui à l'appropriation progressive d'une forme d'expérience du monde qui est celle des gens du voyage. Le nomadisme permanent n'est plus seulement un sujet pour lui, il est devenu son mode de vie. Cette évolution le conduit à être de plus en plus présent dans ses images. Il n'hésite pas à introduire régulièrement dans son cadre : son ombre, sa main ou ses pieds. Il poussera même l'expérience plus loin en se photographiant le soir au coucher ou le matin au réveil en tenant l'appareil à bout de bras ou en le posant à terre. Ces images avaient été tenues secrètes jusqu'à présent. Sélectionnées par le commissaire de l'exposition, ces épreuves de travail qui n'ont jamais fait l'objet d'un tirage d'exposition sont présentées ici pour la première fois.

## 7. EXTRAITS DU CATALOGUE

### LA BELLE ÉTOILE, PAR CLÉMENT CHÉROUX

Prague, place Venceslas, 22 août 1968 : un bras s'avance dans l'image. La montre à son poignet indique l'heure. L'avant-bras ne se dresse pas verticalement comme dans les habituelles représentations révolutionnaires teintées de rouge. Il est tendu à l'horizontale parallèlement au bord bas de l'image. Le poing est cependant fermé, comme s'il s'agissait de protester avec l'arme du temps. Dans les jours qui ont précédé, les chars des armées du pacte de Varsovie sont entrés dans la ville au son stridulant des chenilles sur le pavé. La rumeur d'une manifestation de contestation s'est rapidement répandue. Un rendez-vous a été fixé sur la place, sous la statue équestre du saint patron de la République tchèque, en contrebas du Musée national. Mais il s'agissait là d'un piège fomenté par quelques agents provocateurs à la solde de Moscou afin de déclencher un incident qui permettrait de justifier l'invasion. Heureusement, le peuple de Prague a été averti à temps. À l'heure dite, la place est à peu près déserte, comme en témoigne l'image. Cette photographie de Josef Koudelka fait chronologiquement partie de sa série *Invasion 68* dans laquelle il montre la ferveur résistante de ses compatriotes face à la détermination de l'Armée rouge à mater dans le sang l'élan démocratique du Printemps de Prague. Mais c'est aussi la première image de son livre *Exils*, publié vingt ans plus tard, en 1988, par Robert Delpire. De cette image devenue icône, Koudelka dit d'ailleurs que « c'est la photographie symbolique d'*Exils* ». Comme si ce jour d'août 1968, peut-être à cet instant précis, avait commencé un lent compte à rebours qui allait conduire le photographe à quitter son pays natal. En 1970, à la faveur d'un voyage à l'étranger, Koudelka décide en effet de ne pas retourner en Tchécoslovaquie. Commencent alors pour lui des années d'exil passées sur les chemins du monde à traquer les hasards

[...]

L'état latent d'inquiétante étrangeté qui innerve chacune des images d'*Exils* donne sa très grande homogénéité à la série. Durant les phases préparatoires à l'édition du livre, Koudelka a cherché à comprendre cette cohérence. Sur des feuilles cartonnées, il a commencé à associer les photographies selon leur composition ou leur thématique, puis les a ensuite réunies dans ce qu'il appelle un « katalog », comme s'il s'agissait là d'un répertoire méticuleusement ordonné. Celui-ci rassemble en effet des assortiments de matières, des bouquets de silhouettes, et quelques habitudes de composition. Il rend visible une manière singulière de couper les corps ou de les organiser dans le cadre. Par ces rapprochements, Koudelka crée des sortes de polyptyques qui forment des continuités. À l'horizontale ou à la verticale, ces images mises bout à bout annoncent explicitement les formats panoramiques des décennies suivantes. Publié en 1988, puis réédité en 1997 et en 2014, *Exils* ne conservera cependant rien de ces associations d'idées et de formes. Dans le livre, les images sont publiées une à une, isolées en page de droite avec un large espace blanc en vis-à-vis. Ce choix, qui estompe les possibles mises en relation, s'explique de diverses manières. L'époque est à la picture story : une séquence d'images qui raconte une histoire. La plupart des photographes de Magnum la pratiquent. Koudelka a rejoint l'agence en 1971, mais se distingue de la plupart de ses membres en ne réalisant aucune commande, c'est-à-dire en travaillant exclusivement pour lui-même. Par ailleurs, la date à laquelle *Exils* est publié correspond à un moment où la photographie cherche sa légitimité au sein de l'art. Il importe alors de se distinguer du reportage et d'une forme de sérialité inhérente à la photographie. Le modèle imposé par le monde de l'art est celui du chef-d'œuvre, c'est-à-dire d'une image isolée, sans légende, abstraite de toute contingence utilitaire et même documentaire. Ces arguments contextuels expliquent pour partie l'autonomisation des photographies d'*Exils*. À travers les trois éditions successives du livre, on a finalement d'*Exils* une perception largement atomisée et parcellaire. La série apparaît en effet comme une succession d'images indépendantes. Réalisés à l'occasion de la donation par Josef Koudelka des soixante-quinze photographies d'*Exils* aux collections du Centre Pompidou, le présent ouvrage et l'exposition qu'il accompagne ont pour ambition de donner de cette série une vision plus complète et complexe. Grâce au minutieux travail d'enquête réalisé par Michel Frizot, il est désormais possible de mieux comprendre la genèse

de la série ainsi que ses conditions de production. En publiant et en exposant quelques-unes des planches du katalog, en reconstituant certaines associations d'images et en y associant des inédits, l'enjeu est bien ici de mettre en évidence des récurrences de formes et de sujets, c'est-à-dire des manières de faire image. Il ne s'agit évidemment pas de raconter des histoires comme dans les picture stories des repoters, mais bien plutôt de cerner plus explicitement ce qui constitue le style du photographe. Le présent projet montre en somme qu'il existe une véritable cosmologie Koudelka avec des planètes, quelques satellites et des pluies d'étoiles. Certaines images gravitent autour d'autres, entrent dans leur champ d'attraction, ou se trouvent irradiées par leur lumière stellaire. La lucidité nous pousse à accepter de ne connaître qu'une part infime de notre univers. Il en va au fond exactement de même pour l'œuvre de Koudelka. Les corpus les plus connus ont certes été publiés puis réédités. Mais une part importante de l'archive du photographe reste méconnue. De cet univers-là, on ne soupçonne encore que les premiers confins. Le voyage d'exploration commence à peine.

# RAYMOND DEPARDON



Raymond Depardon, *U.S.A. South Dakota. Badlands*. 1999, de la série *Errance*, 1999

**Raymond Depardon** (1942, Villefranche-sur-Saône, France ; vit à Paris, FR)  
Photographe, réalisateur, journaliste et scénariste français.

### **Pour une photographie des "temps faibles"**

Né en 1942, le photographe et réalisateur Raymond Depardon a fondé l'agence Gamma avec Gilles Caron en 1966 puis est devenu membre de Magnum Photos en 1979. Il n'a cessé d'ébranler les certitudes du "document" (et du documentaire), et d'en réinventer la grammaire visuelle. De la campagne de Giscard d'Estaing en 1974 à *10 minutes de silence pour John Lennon*, des guerres du Tchad à *La Captive du désert* (avec Sandrine Bonnaire), et des batailles du Vietnam à celles d'Algérie, il a imposé la "photo de contact" – qui laisse leur place à la subjectivité du regard comme à la sidération de l'instant – contre les propagandes du Spectacle. Et montré ce que l'image a pour fonction précise, désormais, d'abolir : les temps morts, le temps lui-même en ses infimes nécroses, comme il l'a fait à l'asile, aux urgences, à la ferme ou dans une salle d'audience. Un des traits les plus caractéristiques de l'œuvre photographique de Raymond Depardon est la revendication de la subjectivité du photographe et de sa volonté de photographier des « temps morts », ce en quoi il se détache de l'école du reportage humaniste européenne de Cartier-Bresson et se rapproche de l'école américaine et des photographes tels que Walker Evans et Robert Frank. Son ouvrage le plus significatif, le recueil *Notes* publié en 1979, est composé d'une centaine de photographies accompagnées de textes écrits à la première personne, entre l'exigence journalistique, c'est-à-dire un monde extérieur et l'autobiographie, le monde intérieur. Son ouvrage *Photographies de personnalités politiques* illustre encore cette démarche : Raymond Depardon cherche à photographier les personnalités politiques dans l'authenticité de leur action, en y ajoutant son regard : « Montrer la solitude de la personnalité politique est au centre de mon travail ». Selon lui, l'âge d'or de la photographie politique se situe entre la fin du carcan antérieur à mai 1968 et 1982. C'est l'ère de « la photo de contact ». [...]

Rencontre avec Jean-François Chevrier, Musée National d'Art Moderne, Georges Pompidou, Paris 24.01.2007, durée 1h46  
Vidéo sur : [https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR\\_R-60f42ebc95fc2e69f9ccd1414839b4e1&param.idSource=FR\\_E-a8c07cde34a6e168f23fc961113c4fc](https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR_R-60f42ebc95fc2e69f9ccd1414839b4e1&param.idSource=FR_E-a8c07cde34a6e168f23fc961113c4fc)

### **« Photographie, sinon ils ne vont pas nous croire !... »**

Raymond Depardon, *Le Monde diplomatique*, novembre 1998

Dès la création de l'agence Gamma, nous avons voulu mieux contrôler nos images. Nous avons eu l'idée de doubler nos reportages : en photographie pour les magazines, et en film 16 millimètres pour la télévision. Nous avons beaucoup d'espoir à ce moment-là quant à l'avenir des chaînes de télévision. La guerre de sécession du Biafra au Nigeria était déjà une longue histoire pour nous. Nous avons perdu un photographe, Marc Auerbach, dans des circonstances atroces. En août 1968, c'était déjà le deuxième séjour de Gilles Caron. La famine était terrible, je n'avais jamais vu ça, ce décor tropical, d'un vert si tendre, ce silence... Nous le saurons plus tard : nous étions tous manipulés, car les ressources pétrolifères de la région du Biafra étaient un énorme enjeu politique et économique. Le film est passé pendant une vingtaine de minutes à la télévision française. La BBC l'a acheté et voulait me signer un contrat pour que je continue à travailler en Afrique.

Quand nous arrivions dans les villages et les missions, nous étions reçus par des Pères catholiques irlandais qui étaient à la fois en colère et complètement désespérés. Seul le mot « télévision française » était important ; quelquefois, Gilles Caron était un peu jaloux, mais il en profitait bien, car tous se focalisaient sur moi et cela lui permettait d'être plus libre. Même si aucun enfant ne nous suivait. Les survivants nous montraient tout : je n'arrêtais pas de charger et de décharger ma caméra, enterrements, dispensaires bondés, c'était l'horreur !

Que dire d'autre... Chacun de notre côté, Gilles et moi, nous travaillions. Je ne me souviens pas du moment où il a fait cette photographie, je ne pouvais pas penser à ça ; quoi que je fasse, j'avais l'impression que mes images étaient toujours en dessous de la réalité et, à la fin de la journée, j'avais le sentiment de ne pas arriver à enregistrer cette horreur. Si le film n'est passé qu'une seule fois à la télévision, les images de Gilles ont été largement diffusées. Peut-être que les photographies sont plus faciles à regarder que des plans insoutenables. C'est beaucoup plus tard que Gilles Caron m'a demandé s'il pouvait publier cette photo : il était gêné pour moi, mais il l'aimait beaucoup. Un an et demi après, il disparaîtra au Cambodge. Par la suite, j'ai travaillé dans des institutions psychiatriques en Italie, gêné, mal à l'aise, mais déterminé. Je me souviens de cette phrase de soutien de Franco Basaglia : « Raymond, photographie, sinon ils ne vont pas nous croire !... »

Source au 2008 12 14 : <http://www.monde-diplomatique.fr/1998/11/DEPARDON/4132>

## San Clemente, 1979

Texte du carton d'invitation de l'exposition au Musée de l'Élysée, Lausanne, 10.10.–10.11.1985

Célèbre à 43 ans, Raymond Depardon a la grande vertu de se remettre toujours en question. C'est pourquoi le Musée de l'Élysée en fait son premier hôte étranger et, puisque Depardon est à la fois photographe et cinéaste, s'associe à la Cinémathèque suisse pour mieux le saluer. Tous ses films seront présentés et en particulier, en grande première, le dernier, qui est aussi sa première œuvre de fiction, *Une femme en Afrique*. Raymond Depardon précise bien les choses :

" J'ai toujours séparé le cinéma et la photo. Je commence seulement aujourd'hui à comprendre pourquoi. J'ai l'impression que j'ai des points faibles en photo, du moins dans l'optique de l'école française de *l'instant décisif*. Je sais qu'elle est importante, la fraction de seconde, mais moi, je me sens plus proche de gens comme Walker Evans ou Robert Frank. Leurs photos pourraient être prises une seconde après, une seconde avant. Ce n'est pas ça qui est important. Il y a tout : le cadre, la lumière, l'air, l'atmosphère, l'espace. Ça ne repose pas entièrement sur *l'instant décisif*. Je me suis aperçu que quand j'ai besoin vraiment de montrer *l'instant décisif*, je préfère me servir de la caméra et du son. De toute manière, j'ai toujours ma carte de presse. Je reste journaliste. C'est dans ma tête. "

Quant à *San Clemente*, au Musée de l'Élysée, c'est d'abord une réflexion sur la folie, sous la forme du reportage photographique et du film, présenté en vidéo durant toute l'exposition. Depardon raconte : " Au début, je m'aperçus que j'avais beaucoup de mal à faire ces photos. J'avais l'impression de vivre un cauchemar, et pourtant ce choc allait être déterminant pour la suite de mon travail. Je sentais que je devais continuer. En fait, le reportage n'était qu'un prétexte : j'avais besoin de m'exorciser. " Depardon a photographié des fous à Trieste, à Arezzo, à Turin, à Naples, avant d'opérer à Venise, dans l'île de San Clemente. Le film est tout à fait essentiel à la compréhension de sa démarche pudique. On voit bien, en effet, qu'il est devenu peu à peu " transparent ", au point de se confondre avec les malades. S'il regarde, ce n'est pas en voyeur, mais en révélateur. Jusqu'au jour où il constate : " Je fus soudain surpris de ne plus avoir aucune émotion en faisant mes photos. Je n'avais plus cette fièvre du début, cette distance avec le décor. Je commençais à m'approcher trop, à travailler comme un technicien, à choisir mes cadrages, à attendre la proue d'une bonne image. J'étais devenu trop lucide. Je n'avais plus peur des fous. J'ai arrêté aussitôt, je suis rentré à Paris et je n'ai plus jamais fait de photos à San Clemente. "

## Raymond Depardon. Une distance aux choses

Entretien avec Pascal Convert, in "Témoignage et voyeurisme", *art press*, n°273, nov. 2001, p.29-35

### L'enfer et les bonnes intentions

De manière commune, le témoin est celui qui parle d'un événement qu'il a traversé, dont il a souffert et dont il peut légitimement attester. La parole est le médium fondamental du témoin, du rescapé. Elle est intimement liée à son expérience et à la conscience d'avoir survécu à la place d'autres, d'un autre (1). Parole d'un « je », conscient (ou non) d'ouvrir le théâtre de la parole, elle s'adresse à un « tu ». Le témoignage se fonde sur cette interlocution qui exclut la non-personne, le « il » ou le « on ». « La connotation photographique [...] est une activité institutionnelle ; à l'échelle de la société totale, sa fonction est d'intégrer l'homme, c'est-à-dire de le rassurer (2). » Les photographies de témoignages sont celles dont on peut parler et dont on dit qu'elles nous parlent.

Les autres photographies seraient donc celles qui ne nous parlent pas. Mais, parmi ces dernières, il faut distinguer deux catégories opposées.

D'un côté, les images dont « on ne veut pas parler (3) » pour des raisons de bienséance, de morale ; ces images ne produisent pas de silence, mais au contraire ouvrent la porte au « bon sens » populaire, à une parole impersonnelle, inconsciente des stéréotypes qui s'y véhiculent. Elles constituent la base du voyeurisme, qu'il soit photographique ou télévisuel. D'un autre côté, des images dont la force traumatique nous pétrifie au point que l'on ne veut pas y croire. Avoir voulu légiférer au nom de la protection de la vie privée sur le droit à l'image participe d'une confusion entre droit et vérité (4). Le droit y est instrumentalisé pour régler un problème d'éthique.

Comme on pouvait s'en douter, la loi Guigou, loin de faire barrage à la pornographie des images, celle des paparazzis bien sûr, mais surtout celle qui nous touche de manière plus quotidienne et insistante, celle des publicités dans le métro, celle de *Loff Story* (5), n'aura eu pour effet que de désigner des boucs émissaires, les photographes de presse. Et il est à craindre que l'institution judiciaire ne confonde aisément les images traumatiques nécessaires que les photographes nous renvoient du monde, celles qui posent une question éthique, avec les autres, les images voyeuristes. Il ne devrait rester au final que les images dont « on peut parler », les images qui se parent des attributs du « on », de l'impersonnel... une imagerie mondialiste de l'humanité... servie sur un plateau.

Pascal Convert

(1) Primo Levi, *Si c'est un homme*, Julliard, Paris, 1987

(2) Roland Barthes, *l'Obvie et l'obtus*, coll. Tel Quel, éd. du Seuil, Paris, 1982, p.23.

(3) Dire que l'on ne veut pas parler de quelque chose reste le meilleur moyen pour attirer l'attention de l'interlocuteur et au final en parler.

(4) « Le but ultime du droit n'est pas de garantir la justice. Et encore moins la vérité. Il a pour seul but le jugement, indépendamment de la vérité ou de la justice. » Giorgio Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz*, éditions Payot et Rivages, Paris, 1999, p.19.

(5) La loi Guigou n'aura nullement impressionné les organisateurs de *Loff Story*. Au contraire, elle leur aura permis de se prémunir de toute attaque judiciaire de la part des candidats.

## Entretien

Pascal Convert : Ce qui m'a frappé à la lecture de tes textes, c'est la récurrence des mots «voyeur», «voyeurisme», récurrence qui manifeste clairement une crainte, une hantise de ces notions. La position du voyeur est en général une position d'observateur à distance, qui est ou se rend invisible, qui adopte une position statique hors champ. Il semble que tu utilises les mots «voyeur» et «voyeurisme» de manière doublement paradoxale. Premier paradoxe au niveau de l'attitude physique et morale : « J'ai aimé regarder, errer, fermer les yeux, flagrant délit de voyeurisme, le photographe est un voyeur. Je suis voyeur. Celui qui regarde devient voyeur. Regarder les choses que l'on ne veut pas regarder. J'ai aimé regarder, j'ai peur de regarder. Dix ans après elle est là, la déambulation du photographe, dans les couloirs de l'asile. Il cherche, avance, recule, jamais satisfait, victime ou agresseur, c'est peut-être à soi-même que la violence est la plus forte (1). » Cette question de douleur physique et morale du photographe est paradoxale avec la position du voyeur qui, au contraire, jouit de son invisibilité.

L'autre paradoxe tient à la distance que tu imposes : quand on observe le dispositif – photographique ou cinématographique –, que tu mets en place, on ne peut que constater, le plus souvent, une distance spatiale importante, qui, loin de te rendre absent, invisible, tend à produire une tension entre ton point de vue, ton corps présent hors champ mais palpable, et l'objet ou l'être humain photographié : «J'ai imposé une certaine manière de regarder, j'ai imposé une distance aux choses et je pense que je suis un voyeur très doux. Mais je suis voyeur puisque je filme, je fais des images (2). »

J'ai tout de même tendance à penser que cette question du voyeurisme agit plus comme un principe éthique de culpabilité, peut-être lié à la technique photographique, que comme une question qui te concernerait directement.

Raymond Depardon : Je pense qu'il faut revenir rapidement sur mon passé. Quand j'ai quitté la ferme de mes parents et que j'ai voulu être photographe, la question du voyeurisme m'était complètement inconnue. Très vite, j'ai eu le statut de reporter photographe, cette espèce de carte de presse qui n'a l'air de rien, mais qui nous protège et nous sert de caution. Et c'est vrai que pendant très longtemps, j'étais capable de «faire» un homme politique, une personnalité qui descendait du train : le parfait reporter-photographe. J'ai eu la chance de commencer très tôt. Peut-être qu'à cause de cela, je me suis fatigué plus tôt que les autres.

Au cours des années 1970, dans les rédactions, on me disait : «Fais des photos dans la rue, commence un reportage sur ce qui se passe.» J'étais terrorisé. Photographier les gens, affronter leur regard, même dans un pays lointain... Je me servais de téléobjectifs, je fuyais les gens. La conscience claire du voyeurisme vient de mon expérience du cinéma. Alors qu'en photographie, je continuais à faire ce que l'on me demandait, au cinéma, j'étais confronté à une responsabilité nouvelle, que j'ai comprise lorsque le public a critiqué ma position de voyeur.

En 1980, alors que je m'apprêtais à partir à San Clemente en tant que photographe, j'ai pris conscience que les patients allaient m'interpeller, qu'il faudrait leur répondre. C'est alors que Sophie Ristelhueber m'a demandé : «Pourquoi ne fais-tu pas un film ?». Un film me semblait trop lourd, trop complexe. Je n'avais ni les connaissances ni de réponses à apporter à la psychiatrie. Dans l'île de San Clemente, il y avait un bar dans lequel les gens retrouvaient une sorte de liberté. Je pouvais peut-être réaliser un petit film sur ce bar à condition que Sophie s'occupe du son. J'ai acheté un petit magnétophone qu'on pouvait prendre à la main. Elle avait une façon de tenir le micro qui n'était pas du tout agressive, comme si sa main était devenue la perche. *San Clemente* (3) fait un peu exception, car, dans ce cas, j'étais allé au-devant du problème, mais pour les autres films, je ne me suis pas soucié de ma position, de ma place.

Pour *Faits divers* (4), je suis resté trois mois dans un commissariat du 5e arrondissement de Paris. J'ai tourné avec la police. Cette situation était inhabituelle pour les gens interpellés. Il ne s'agissait pas de grosses histoires, des crimes ou des choses de cet ordre, mais de petites histoires d'autant plus fortes et violentes qu'elles concernaient les spectateurs. De petits faits divers. Dans la salle du commissariat, les gens se sont adressés à moi. J'ai dû répondre. C'est tout le contraire de l'attitude du photographe.

Cette conscience d'une responsabilité m'est donc apparue avec le cinéma. Lors du montage de mon premier film, un monteur m'a demandé : «Qu'est-ce que tu veux dire à travers ce film ?» Je lui ai répondu : «Je ne comprends pas ta question». J'avais cette attitude «lâche» du photographe d'actualité (que j'étais à l'époque). Mon opinion était bien présente, mais elle ne s'était pas révélée. J'étais silencieux. Il y avait une espèce de passivité. Je pense que je construisais ma «politique» en voyant des pauvres, des riches, mais que je n'arrivais pas à la formuler. Venant d'un

milieu rural, je me fabriquais un sentiment sur l'injustice, mais selon mon point de vue. Ce n'était pas l'injustice des gens, c'était mon injustice. À côté du voyeurisme et du témoignage, il y a le politique. Si l'on dispose d'une conscience politique de l'événement, on peut être «voyeur» par moments, c'est-à-dire regarder d'une manière très déterminée ou même agressive s'il le faut. Si cette conscience fait défaut, on se retrouve en porte-à-faux. J'ai réalisé un certain nombre d'images de très près, avec un objectif 21 mm : le combattant phalangiste qui court, les aveugles qui apprennent à passer aux feux rouges à Saïgon. Un certain nombre d'images qui sont «dedans». Le non-dit de l'image

PC : Ce sont des photographies très particulières. On te sent très près du soldat phalangiste, tu l'accompagnes au moment où il traverse en courant une rue dans Beyrouth en guerre, et pour la photographie des aveugles, ils te croisent, te barrant presque la route sans te voir. Dans ces deux photos, il y a quelque chose qui atteint ton corps de photographe. D'un côté, soit tu passes en courant avec le soldat phalangiste et tu es avec lui, soit tu le regardes passer, peut-être mourir. Soit tu t'arrêtes pour laisser passer les aveugles et du coup tu les regardes dans leur univers perpendiculaire au nôtre et au tien en tant que photographe, soit tu traverses sans les voir. C'est un choix d'arrêt ou de mouvement définitif qui renvoie à une présence active, à un choix, plus qu'à une position de voyeur.

RD: Oui, ces photos, prises au 21 mm, sont en contradiction avec d'autres plus «gentilles» au 50 mm, prises d'un peu loin, des femmes de dos, des gens au loin dans un cadre qui les insère dans un paysage. Il y a là deux types de photographies, deux attitudes totalement différentes qui s'opposent... puisque ça n'est pas le même photographe. J'ai souvent remarqué que je prenais le grand angle quand je voulais m'impliquer.

PC : C'est le cinéma qui a déclenché une prise de conscience du voyeurisme. Pourtant, on a l'impression que cette conscience est là, qu'elle précède ton activité de cinéaste. Que sa formulation, sa théorisation par le discours naisse avec la pratique du cinéma, peut-être, mais le choix du 21 mm s'oppose déjà au voyeurisme. Il n'y a pas ce surplomb de la photo de paparazzi. Quand on regarde tes photos, on sent à la fois l'implication physique et la distance. Que ce soit au 21 ou au 50 mm. J'ai l'impression que cette crainte du voyeurisme relève de la peur de ne pas trouver la juste distance : d'être trop près ou trop loin. Une hantise de la place juste, qui crée une culpabilité pouvant amener à une inhibition de l'expression.

RD: Mon «instant décisif» trouve son origine dans le fait que j'ai été déraciné très tôt. J'en garde quelque chose. Lorsque je travaille sur le monde rural, je rencontre des gars qui disent : «*J'ai 58 ans et je suis célibataire*». Je me dis alors que je pourrais être à leur place et je me vois sur l'autre voie qu'aurait pu prendre ma vie. Je suis un timide renfermé, parfois agressif, dans les débats par exemple. Je ne suis pas très à l'aise avec l'autre dans la vie, mais j'ai appris à vivre avec cette lacune. Parmi mes défauts, j'ai appris depuis peu à reconnaître des qualités. Ce côté inhibé me donne une façon de voir un peu différente.

PC : Ton travail semble être dans un rapport érotique de la distance.

RD : Il y a une quinzaine d'années, une jeune fille qui choisissait des photos chez Magnum m'a dit : «*J'aime bien cette photo. Je n'arrive jamais à la vendre mais je la trouve très érotique*». C'est la première fille qui m'ait parlé de mon érotisme, de ma sensualité. Je pense que cette peur, cette timidité, cette inhibition ou cette violence que j'ai en moi, un certain désir ou des frustrations sur lesquelles je ne vais pas revenir, font que j'attache une grande importance aux choses non dites dans l'image. Aujourd'hui, on parle beaucoup du droit à l'image. Mais le droit ne peut rendre compte de la complicité qui m'unit à la personne que je photographie... Une femme attend dans la rue, rêve à quelque chose qui me semble très proche d'elle. À cet instant, je forme une union avec elle. Dans toutes mes photos, il y a une complicité avec la personne que je photographie. Je ne suis pas contre elle, je suis avec elle.

PC : Dans ton dernier livre, *Errance* (5), j'ai trouvé cette phrase pour le moins discutable : «*Je pense qu'aujourd'hui dans ce travail de l'errance, je fais disparaître le premier degré du voyeurisme, c'est-à-dire l'être humain.*» Cette affirmation me suggère deux questions : tout d'abord, est-ce que tu n'es pas en train de faire l'apologie de la loi Guigou sur le droit à l'image et la protection de la vie privée et ensuite, ce renoncement à la figure humaine n'est-il pas un renoncement au politique en mettant en son lieu et place une présence absente, la tienne ?

RD: J'ai certainement été influencé par une certaine photographie, dans laquelle la présence humaine est absente. Mais, surtout, je veux faire des choix en amont, des choix qui s'éloignent du photojournalisme. En photographie, on met souvent un petit peu de présence humaine, on saupoudre, et ça m'agace. Moi-même, je suis pris au piège : quelquefois, pour remplir la photo, j'attends qu'un bonhomme passe sur le trottoir. Ce n'est plus une présence humaine, c'est un élément décoratif. Il y a une fuite là-dedans. Le photographe professionnel aurait une légitimité à se saisir d'une personne pour la transformer en personnage. Le plus compliqué – et c'est le cas d'*Errance* –, c'est lorsqu'on fait des photos pour soi. Alors, est-ce par lâcheté que je me suis débarrassé de la présence humaine ? À l'opposé du regard cinéma

PC : On pourrait presque dire – avec un regard très rapide – que les photos d'*Errance* sont décoratives, peut-être d'ailleurs du fait de l'absence de présence humaine. Est-ce que tu ne crains pas que cette phrase sur la nécessaire suppression de la présence humaine soit lue comme un appel à y renoncer, laissant finalement la place à la figure humaine mondialisée de Benetton ou hypermédiatisée de *Paris Match*? N'y aurait-il pas la place pour une écologie de la figure humaine?

RD : Oui, c'est dangereux. Si tout le monde va dans mon sens, dans cinquante ans il n'y aura plus de photos d'êtres humains normaux dans les photothèques.

PC : Concernant le monde rural, tu ne photographies pas que des champs ?

RD : Non, au contraire. Mais il y a une explication spécifique à *Errance* : ce travail se pose en réaction à mon quotidien de photographe de l'être humain (être humain que j'agresse et dans lequel je m'agresse moi-même). Je travaille en ce moment sur le monde rural, qui est sans doute le milieu le plus difficile à photographier. Il y a des gens que je n'ai toujours pas photographiés. Certains me donnent rendez-vous dans six mois. Je ne peux pas me munir d'un Leica, ils n'ont pas confiance en moi : c'est une question de gestuelle. Je choisis la chambre ou le moyen format, et ce sont eux, alors, qui se mettent en scène.

Je leur demande : « Où voulez-vous être photographié ? » « Oh, moi, j'aime bien là »... alors on y va. Le problème que je rencontre avec le monde rural, de par mon éthique et ma formation, est que je n'aime pas les photos posées, le regard caméra.

PC : Tu as déjà travaillé sur le monde paysan et tu continues aujourd'hui, à un moment où se posent de manière aiguë les questions de droit à l'image. On peut se douter de la difficulté qu'il y a à convaincre des paysans de se laisser photographier. J'ai l'impression qu'aujourd'hui il est plus facile de photographier la Bourse, malgré les questions de secret bancaire, que de photographier un monde qui disparaît, les paysans.

RD : Ce n'est pas un monde qui disparaît, c'est l'être humain qui disparaît. La question du droit à l'image est très importante : c'est notre crainte par rapport à la sortie du film et à son exploitation commerciale... Quand on réalise un film ou des photos, on souhaite quand même qu'ils soient vus. On sait aussi, parallèlement, que s'il y a des personnes réticentes et qui ont peur d'être vues, ce sont bien les paysans. Certains paysans ne veulent toujours pas être filmés ou photographiés : leur crainte, c'est la vente de leur photo en carte postale. Pour cette raison, je ne les photographie pas de près, je mets beaucoup d'espace. Mais je pense malgré tout qu'il faut les photographier pour dire : voilà, ils existent, nous venons tous de là. Ces gens sont formidables, leur misère est réelle. C'est important de les photographier, c'est notre territoire, ça fait partie de notre histoire et il n'est pas question de les censurer, comme il n'est pas question non plus, pour eux, de nous censurer.

PC : La conscience personnelle de devoir témoigner te fait-elle perdre tout sentiment de culpabilité lié à un possible voyeurisme ?

RD : Aujourd'hui encore, quand je fais une photo, je suis toujours un peu dans la culpabilité. Beaucoup moins avec une caméra. Cette question de culpabilité est d'ordre culturel, certainement liée à mon origine paysanne. J'ai constaté que le monde rural exhibait plutôt une certaine douleur. Lorsque j'ai fait mon film sur la douleur, cherchant des définitions du terme, j'avais trouvé une expression employée par les médecins qui me plaisait beaucoup : « Votre douleur, c'est un heureux avertissement. » Ils sont très contents de trouver un symptôme qui se déclenche et ils ajoutent : « On le découvre maintenant, ça vous évitera peut-être des choses beaucoup plus graves. » D'une certaine manière, en parlant autant de ma culpabilité de voyeur, je suis dans la plainte, une plainte qui me prémunit, comme un « heureux avertissement ».

Qu'est-ce qu'une photo politique ?

PC : Tu ne fais pas beaucoup de photos couleur. Est-ce que le choix du noir et blanc – « des couleurs du deuil », pour reprendre l'expression de Jean-Luc Godard –, participe de cette retenue vis-à-vis du réel ? Est-ce que c'est un principe soustractif, de distance ?

RD : Oui, sans doute. Le noir et blanc met tout à plat. Mais je ne trouve pas mes photos en noir et blanc tristes. On peut faire des photos très lumineuses en noir et blanc.

PC : Qu'est-ce qu'une photographie politique ?

RD : C'est une photo qui se passe de discours. Ou qui lance un discours. J'ai un complexe avec l'écrit qui vient peut-être du fait que je n'ai pas suivi d'études. Une photo politique, c'est quelque chose qui se situe à l'opposé, qui vient défaire un discours.

PC : Tu vas faire un livre avec des photos que tu considères comme politiques. Qu'est-ce que tu vas montrer comme images ?

RD : Je suis parti de très loin et je resserre. Je m'aperçois qu'il y a plus de photos politiques que je ne le pensais. Des photos qui sont évidemment politiques – les camps palestiniens –, mais aussi d'autres qui sont beaucoup plus politiques qu'on ne le pense. En regard d'une photo d'actualité, on pourrait dire qu'une photo de paysage est à l'opposé du politique. Mais je ne le crois pas. J'ai fait des photos à l'entrée du Larzac : sur un rond-point ont été installés un faux troupeau de brebis en fer et un berger. J'ai photographié cet endroit à la chambre et je trouve cette photo beaucoup plus politique que certaines autres dites d'actualité. D'abord en raison du 1% paysage, c'est-à-dire qu'un 1% du budget doit être consacré au paysage, c'est une décision politique. Et comme on ne voit plus les troupeaux de José Bové et qu'on ne dispose pas d'un gros budget, on a pensé qu'en découpant une brebis et un berger dans du fer, et en les installant sur un rond-point moderne, on était dans la symbolique du fromage, du lait avec lequel on fabrique le Roquefort. C'est une photographie politique sur ce qui croit être un acte de mémoire et qui est en fait un acte d'oubli...

(1) Texte écrit sur une planche contact des photographies réalisées dans l'asile de San Clemente à Venise.

(2) *Errance*, éditions du Seuil, Paris, 2000, p. 92

(3) *San Clemente (90')*, 1980, 16 mm noir et blanc négative.

(4) *Faits divers (108')*, 1983, 16 mm couleur négative.

(5) *Errance*, op. cit. p. 92.



Grégoire Zivanovic, Raymond Depardon et Claudine Nougaret, 2014



Gilles Caron, *Raymond Depardon*, Biafra, juillet 1968



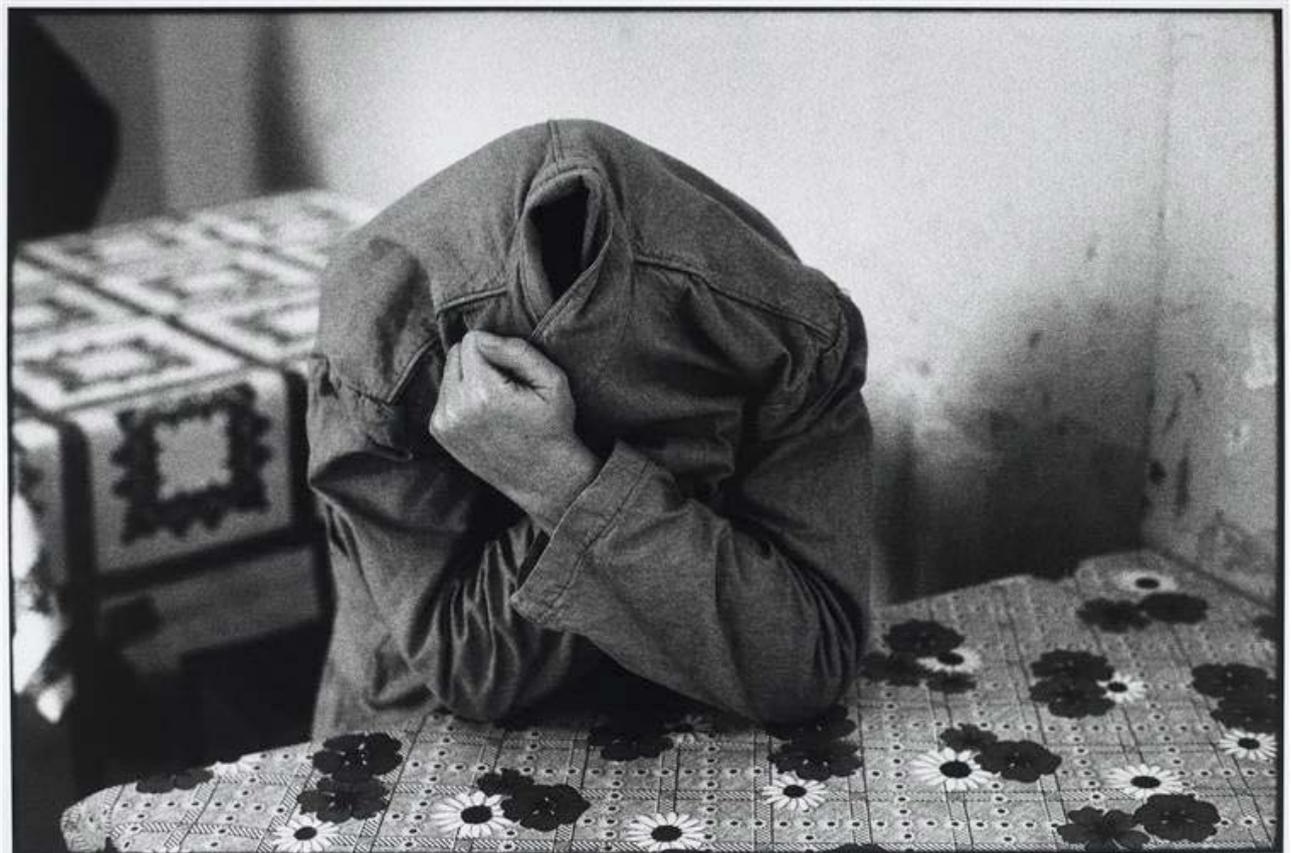
Raymond Depardon et Giscard d'Estaing lors du tournage d'*Une partie de campagne*, 1974



Raymond Depardon, Giscard d'Estaing et ses proches, *Une partie de campagne*, 1974



Raymond Depardon, *Combattant (phalangiste chrétien)*, guerre civile, Beyrouth, Liban, 1978



Raymond Depardon, *San Clemente*, 1978-79



15 juillet 1981, New York. J'erre dans les rues. Plus seul que jamais. Je suis comme un touriste. Vers la 5<sup>e</sup> Avenue, en passant devant la Metro Goldwyn Mayer, je pense au désert, je pense à un film, à un film épique avec plein de figurants, de vieux forts, du sable et beaucoup de chameaux (Paru dans *Libération*, le 18 juillet 1981).

Raymond Depardon, *New York*, 15 juillet 1981, de la série *Correspondance new-yorkaise*



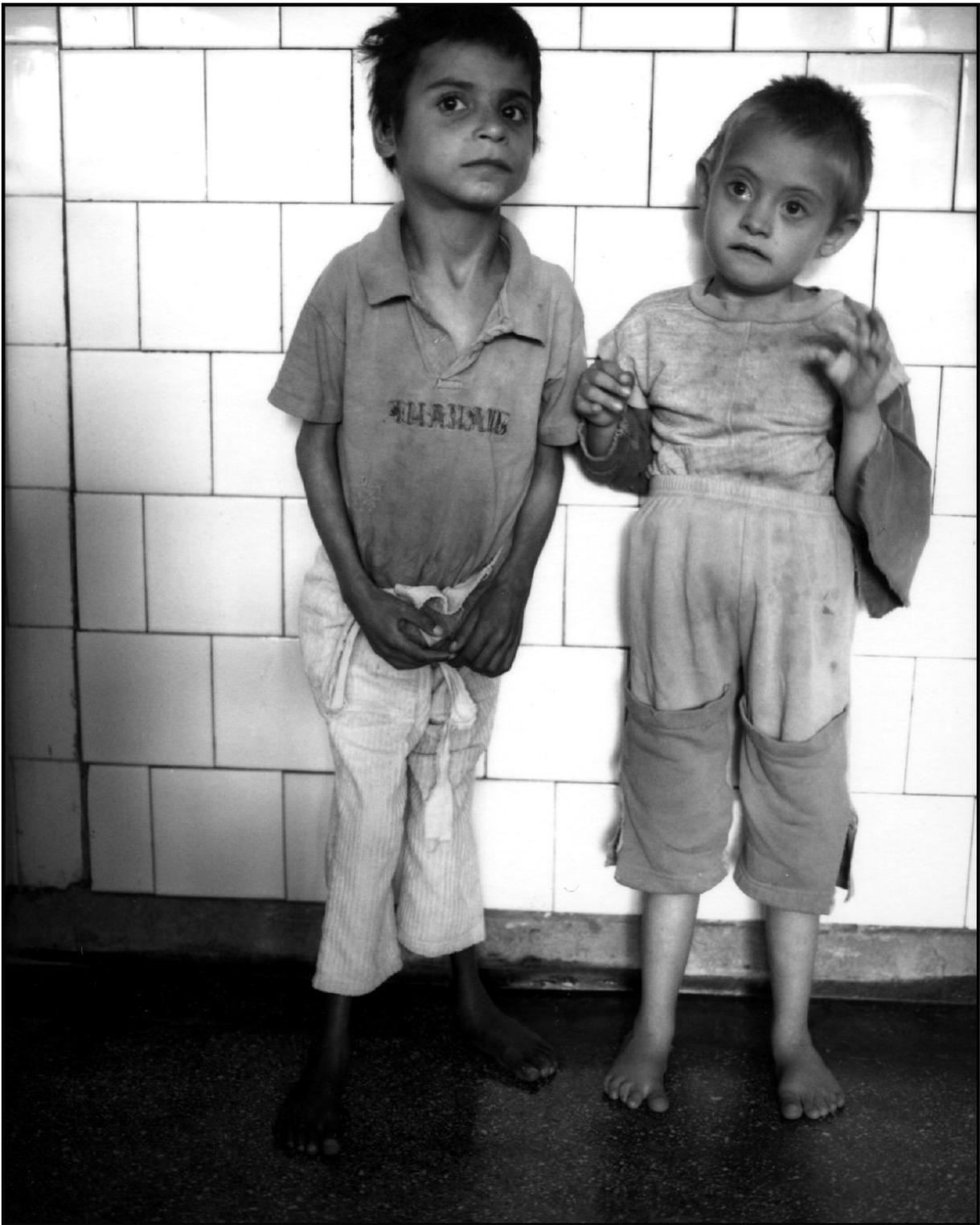
Raymond Depardon, *Place de la Concorde*, Paris, 6 mai 1988 [Manifestation de soutien à Jacques Chirac]



Raymond Depardon, *Mur de Berlin*, 1989



Raymond Depardon, *Berlin Ouest*, 1989



Raymond Depardon, Roumanie, 1996, de la série *Silence Rompu*

# I b'a ca Ybhg]Xci I



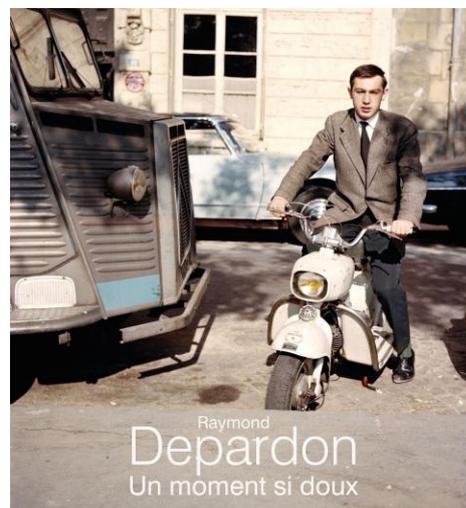
Exposition au Grand Palais, Paris, 14.11.2013 - 10.2.2014

## Catalogue

22 x 24 cm, 176 pages, relié, 153 illustrations

Éditions de la Réunion des musées nationaux - Grand Palais,  
Paris 2013

29 €



## Sommaire :

- Avant-propos, *Hervé Chandès*
- Choses vues, *Clément Rosset*

## 1959-2000

- « Les Années déclic », *propos recueillis par Hélène Kelmachter*
- Chili, 1971, *propos recueillis par Hélène Kelmachter*
- Beyrouth, 1978, *propos recueillis par Hélène Kelmachter*
- Glasgow, 1980, *propos recueillis par Hélène Kelmachter*

## De 2000 à aujourd'hui

- Un moment si doux, *propos recueillis par Hélène Kelmachter*
- Raymond l'argenteur, *entretien réalisé par Michel Cassé*

**annexes** : liste des œuvres exposées - bibliographie

.....

### auteurs :

**Hervé Chandès**, directeur de la Fondation Cartier pour l'art contemporain, commissaire

**Michel Cassé**, astrophysicien au Commissariat à l'énergie atomique et à l'Institut d'Astrophysique de Paris, écrivain, poète et commissaire d'expositions

**Clément Rosset**, normalien, philosophe du bonheur et de la joie, auteur de plus de 70 publications, de l'essai philosophique au théâtre

**Hélène Kelmachter**, historienne de l'art

# extraits du catalogue

## Préface

*Par Hervé Chandès*

L'impression colorée pour Raymond Depardon est d'origine. Par la grâce de la lumière la photographie est attachée au souvenir de sa mère et de son père, aux couleurs joyeuses de son enfance teintées plus tard d'orientalisme.

Il a 20 ans. C'est le temps de l'apprentissage de la photographie, des premiers voyages, du désert. "La couleur est la métaphore de la curiosité" dit-il.

Elle l'accompagnera dans les grands reportages fondateurs : il questionne l'être humain et construit son regard dans la recherche de la bonne distance avec le sujet, entre vérité du cœur et expérience du réel. Il fait de la photographie un acte politique de pensée. Il donne sa chance à son premier regard.

Récemment, presque clandestinement, Raymond Depardon use de la couleur pour son plaisir, libéré de toute contrainte, sans thème ni attente. Nomade dans l'âme, "riche de solitude", il photographie des lieux sans événements, des apparitions, des scènes de vie, il fait des photos "que tout le monde pourrait faire et que personne ne fait" et éprouve en elles un moment si doux, coloré, silencieux, songeur, simple, indifférent au moment décisif et parfaitement humanisé.

Cette exposition en forme de récit autobiographique est une somme de "moments si doux" saisis dans l'œuvre d'un artiste qui, il y a cinquante ans environ, tout jeune homme de 16 ans, quitte sa ferme et monte à Paris avec son appareil photo.

## I- 1942-2000

### « Les années déclic »

*Propos recueillis par Hélène Kelmachter*

Je ne savais pas que j'étais un photographe de la couleur. Elle était pourtant là. Dès les premières images. Toujours, quand je couvrais un événement pour Dalmas, puis Gamma et Magnum, c'était en noir et blanc *et* en couleurs. Un tremblement de terre, une guerre civile, les voyages du Pape ou de la Reine Elisabeth : noir et blanc *et* couleurs. Pour moi, c'était souvent le noir et blanc d'abord, la couleur ensuite. Je chargeais mon appareil photo avec un film couleur, mais je ne pensais pas en couleurs. De la fin des années 50 au début des années 80, je crois que je faisais de la couleur parce qu'il fallait faire de la couleur. Je n'en étais pas vraiment satisfait ; la technique n'étant alors pas encore très performante. Surtout, la couleur se désintégrant sur les planches-contact, il était impossible de garder ces images sous les yeux, comme pour le noir et blanc. Les diapositives, de meilleure qualité, étaient enregistrées et classées dans des cartons. Je les avais oubliées. Je me souvenais des photos, mais les ayant mises de côté, j'avais laissé ces couleurs partir dans un flux, et disparaître. [...]

[...] Aujourd'hui quand je pense à la couleur, je pense à l'enfance, aux sucres d'orge, aux bocaux remplis de bonbons aux nuances douces ou acidulées. J'ai eu la chance de grandir dans une ferme. J'ai eu une enfance heureuse. Mes parents étaient cultivateurs dans la vallée de la Saône. [...]

[...] Mon frère avait reçu un appareil-photo pour son anniversaire, un petit Lumière que j'ai très vite emprunté. Je photographiais les chats, les canards, le chien de la ferme. Et les tournois de football à six, avec les copains d'école : première occasion de trouver ma place face au sujet, d'expérimenter la bonne distance. J'étais timide et être spectateur me convenait bien. Je faisais aussi partie de l'équipe minime du football club de Villefranche-sur-Saône. Mais j'étais plus souvent derrière mon viseur que derrière le ballon. Avec mon argent de poche, j'ai acheté une petite chambre d'occasion. Nous sommes allés avec mes parents aux puces de Lyon ; c'est ainsi que j'ai fait mes premières photos au Rolleiflex. [...]

[...] Je suis « monté à Paris » en 1958. J'allais avoir seize ans. J'étais l'apprenti du photographe Louis Foucherand. Je l'aidais à développer les films. Nous faisons des reportages et des publiereportages un peu décalés. C'est ainsi qu'en 1959, j'ai photographié Edith Piaf. C'est un portrait que je viens de retrouver grâce à... une émission radiophonique. Il y a quelques années, j'ai été interviewé sur France Inter. En sortant du studio d'enregistrement, une hôtesse m'a signalé que quelqu'un avait téléphoné durant l'émission : c'était la femme de Louis Foucherand qui habitait maintenant la province et qui avait encore dans son grenier quelques photographies que j'avais faites. Dont celle d'Edith Piaf. J'habitais sur l'île Saint Louis. Je me déplaçais en scooter, un Rumi acheté d'occasion, sur lequel je me suis photographié, en utilisant un retardateur, l'appareil posé à même le rebord de pierre du Quai de Béthune - sur le côté sud de l'île Saint Louis, non loin du domicile du Président Pompidou. A gauche de l'image, on voit un « Cube », véhicule utilitaire de chez Citroën très populaire à l'époque. Cet autoportrait donne l'impression que l'on sort tout juste de la guerre. Mais il date de 1959. [...]

[...] L'Afrique était l'un des terrains de reportage privilégiés de l'agence Dalmas. J'y suis allé dès l'été 1960, dans le Sahara d'abord, puis dans d'autres régions. [...]

J'étais un peu comme un explorateur, je partais toute la journée et je racontais à Bodard ce que j'avais vu : des barrages, des tensions. C'était la première fois que j'allais dans un pays d'Afrique anglophone. Les rues étaient désertes le dimanche, contrairement à l'Afrique francophone, beaucoup plus animée. J'avais 23 ans et j'aurais voulu rencontrer des gens de mon âge. J'étais seul dans les rues de Salisbury – Harare aujourd'hui. Je n'étais pas très rassuré. C'était une ville coloniale et les quartiers, africain et occidental, étaient très séparés.

Les Noirs habitaient dans des baraquements, un peu comme les camps de Soweto. J'ai fait un effort sur moi-même, je suis entré dans ce quartier et j'ai photographié. Les gens étaient très gentils. Ils me regardaient, ils savaient plus de choses sur moi que moi sur eux. Je ne risquais rien. Ils buvaient de la bière dans des seaux en plastique de quatre ou cinq litres qu'ils se passaient de l'un à l'autre. Ils étaient ivres. C'était un week-end. J'ai fait des photos. J'avais un film Kodachrome 25 ASA. J'avais mis ces images de côté ; je les avais oubliées. [...]

[...] Je me sens bien sur les deux continents, l'Afrique et l'Amérique latine, qui ont encore une dimension rurale. J'y trouve une franchise, un universalisme, un humanisme.

Le monde rural avait été mon premier sujet. J'ai photographié les chats, les veaux, le berger allemand, tout ce qui m'entourait à la ferme du Garet. J'ai photographié ma maman aussi, mais pas ou très peu mon père. C'est sans doute la dernière chose que l'on puisse faire : photographier son père ou le filmer. Je regrette de ne pas l'avoir filmé ou enregistré. Mais je n'en étais pas capable. [...]

\*\*\*

## **Chili - 1971**

*Propos recueillis par Hélène Kelmachter*

J'ai une relation particulière avec la couleur. Techniquement insatisfait, je n'aimais pas les films diapositives, leur préférant les négatifs et les planches-contact. J'ai utilisé la couleur sur de courtes périodes. Durant vingt ans, j'ai été reporter-photographe pour plusieurs agences. Peu téméraire, je n'ai couvert que quelques conflits à Beyrouth, au Vietnam, en Algérie ; j'ai partagé plusieurs situations difficiles avec Gilles Caron avec qui j'ai fondé l'agence Gamma. Nous avons beaucoup voyagé ensemble à Prague, en Israël, au Biafra. Nous avons eu l'idée de développer un département télévision au sein de l'agence Gamma et dans cette perspective, nous travaillions ensemble : il photographiait et je tournais des films. Mais nous échouâmes à vendre nos sujets aux chaînes télévisées. L'idée était alors trop pionnière... C'est une aventure que j'ai menée plus tard, seul, tournant des films pour le grand écran et non plus des reportages. A l'exception de quelques-uns tournés à New York ou dans le désert, tous mes films sont en couleurs.

Ces reportages pour lesquels je restais longtemps dans des zones en conflit m'ont permis de trouver la bonne distance face au sujet. Que ce soit au Chili en 1971, à Beyrouth en 1978 ou à Glasgow en 1980, il ne s'agissait pas de photographier l'événement, la guerre ou le conflit, mais ce qui se passait autour, dans les marges et les lisières. Ce sont des voyages fondateurs. [...]

[...] Ce séjour de cinq semaines au Chili a été un moment essentiel pour moi. J'ai commencé tôt à faire du reportage, dès l'âge de 18 ans ; j'en avais 28 ans et je souhaitais trouver une nouvelle voie sans savoir encore où elle me conduirait. Des photographes comme Gilles Caron entraînent de plein pied dans la violence de l'événement. Quant à moi, je ne me sentais pas à l'aise dans ce type de relation au sujet. La durée de mon séjour au Chili fut une révélation : je restais dans un lieu qui était lui-même un événement ou plutôt un prétexte. [...]

\*\*\*

## **Beyrouth - 1978**

*Propos recueillis par Hélène Kelmachter*

[...] A Beyrouth, j'ai choisi de photographier non pas la guerre civile, mais ses conséquences et tout ce qui se passait en marge des conflits. Je photographiais une voiture criblée de balles, plutôt qu'un soldat courant dans une rue sous les tirs. C'était l'été 78. La première phase de la guerre, la « bataille des grands hôtels », était terminée. La ville était coupée en deux. J'étais du côté chrétien, dans le quartier d'Achrafieh. Les chrétiens se divisaient en plusieurs tendances, dont les conservateurs et les phalangistes. Chez les musulmans, on trouvait essentiellement les Sunnites et les Palestiniens. *Stern* avait fait appel à un rédacteur allemand qui habitait Beyrouth ; je lui ai proposé de m'accompagner mais il ne sortait pas de chez lui, ayant probablement été trop directement impliqué dans les premiers conflits. Trois semaines environ après mon retour à Paris, j'ai appris qu'il avait été abattu dans la rue, devant son domicile. [...]

[...] Ce séjour de plus d'un mois au Liban m'a paru long et douloureux. J'ai fait beaucoup de photos, essentiellement en couleurs. A mon retour à Paris, René Burri, photographe de l'agence Magnum, m'a donné quelques conseils pour préparer mon rendez-vous avec le directeur artistique de *Stern*, Rolf Gillhausen : placer toutes les bonnes images au début de la présentation ; imaginer qu'à chaque page on puisse découvrir quelque chose de radicalement différent ; jouer sur les contrastes entre les Palestiniens, les chrétiens, les phalangistes. Je suis parti à Hambourg avec mon carrousel. J'ai projeté les images : le mariage chez les chrétiens, la pauvreté chez les Palestiniens, les plages. *Stern* en a fait vingt-cinq pages. Le reportage a ensuite été publié dans *Paris-Match*. J'avais réussi mon examen

d'entrée chez Magnum avec ce premier reportage de « features » correspondant à l'esprit de l'agence.

Je suis revenu à Beyrouth en novembre de la même année pour écrire *Notes*, qui allait être mon premier livre fondateur. [...]

\*\*\*

## **Glasgow - 1980**

*Propos recueillis par Hélène Kelmachter*

Glasgow me semblait aux antipodes de ma photographie. J'ai beaucoup photographié le Sud, l'Afrique, le désert. Et pourtant, le Nord me va bien. Je l'ai remarqué également à travers mes photos du Nord de la France : j'y trouve une lumière exceptionnelle. [...] J'y ai fait deux longs séjours. [...] Un rédacteur avait été spécialement dépêché de Londres. Comme pour Beyrouth, il s'agissait d'une commande, pourtant aucune image n'a finalement été publiée. C'est une série complètement inédite.

A Glasgow, j'ai trouvé une grande bourgeoisie, occupée à jouer au golf et à organiser des bals de charité. J'ai vu des quartiers en plein déclin. J'ai été pris dans une rixe devant un bar, un samedi soir. J'ai eu aussi peur à Glasgow qu'à Beyrouth. Ce n'était pas la même peur bien sûr, mais j'avais parfois le sentiment que je n'aurais pas dû être là, à ce moment précis. [...]

[...] Le paysage urbain n'est pas mon univers. [...] Sans doute ai-je toujours des comptes à rendre avec la ville. J'ai une relation d'amour-haine avec l'urbain. Dès que je m'en éloigne, la ville me manque. [...]

\*\*\*

## **II- De 2000 à aujourd'hui**

### **Un moment si doux**

*Propos recueillis par Hélène Kelmachter*

J'ai eu la révélation de la couleur au début des années 80, au moment de la mission photographique de la DATAR. Je rentrais alors d'un long séjour aux Etats-Unis. J'avais beaucoup regardé la technique des photographes américains, leur manière d'appréhender le paysage, souvent à la chambre, retrouvant dans leur pratique l'une de mes obsessions. Ils ont une relation particulière à la ruralité, à l'espace, très différente de la nôtre. Le paysage est peut-être pour les Américains une manière de se confronter à leur histoire. [...]

[...] J'ai commencé les prises de vue de la DATAR en noir et blanc pour me familiariser avec la chambre. Et tout à coup, la couleur m'est apparue comme une évidence. Il y avait dans la cour de la ferme le tracteur de mon frère, un Massey Ferguson rouge et la mobylette de Nathalie, ma nièce. Je ne pouvais pas photographier cela en noir et blanc. La couleur est trop importante. [...] C'était en couleurs que je devais photographier cette modernité. Avec la commande de la DATAR, j'ai, pour la première fois, *choisi* la couleur. Le temps était venu de faire ce que j'avais envie de faire : photographier en couleurs.[...]

[...] Un jour, j'ai inscrit, sur une boîte de photographies, un mot... ce que, dans les agences, notamment à Magnum, on appelle un mot-clé depuis l'arrivée de l'ordinateur et le classement informatique des clichés. Ici, le mot-clé était « un moment si doux ». Ces images n'étaient pas liées à un thème mais il s'agissait de photos plus libres que j'avais faites au cours de voyages que ce soit à

l'occasion de repérages pour des expositions de la Fondation Cartier ou pour moi-même. Des photographies en couleurs, assez douces, distancées, avec une certaine retenue. J'ai donné cette boîte à Hervé Chandès qui a été mon premier spectateur couleur. Il a été l'un des premiers à aimer mon travail en couleurs et m'a toujours poussé à faire de la couleur alors que je pensais être plutôt un photographe du noir et blanc. [...]

\*\*\*

## **Raymond l'argenteur**

*Extraits de l'entretien réalisé par Michel Cassé*

Introduction:

Je te propose, cher goutteur de lumière, quelques thèmes et tu me diras ceux que tu aimes. Le premier c'est l'unification par l'argentique, le second c'est le désert bien doré, et le troisième le temps. Le temps c'est de l'argentique.

Courtois avec la lumière, nous la laisserons s'exprimer la première. Messagère consciencieuse et véloce, elle transporte les messages d'un point à l'autre de l'univers. Nous la recueillons dans tous nos calices d'atomes photosensibles. [...]

[...]

Raymond Depardon : Argentiquement, je fais partie de la génération qui a découvert cet incroyable miracle qu'est faire une photographie. J'aime beaucoup l'idée du photon qui arrive sur l'argent, qui le noircit, qui l'imprègne, qui jette son noir de fumée ou son encre de pieuvre. En matière d'ombre, je crois savoir que les femmes grecques, quand les hommes partaient à la guerre, à la lueur de la flamme d'une bougie, dessinaient le profil de leur fiancé sur un bout de caverne. Un profil c'est déjà une photo d'identité. En matière d'identité, un poème de Verlaine est symptomatique de ma quête :

Je suis venu, calme orphelin,  
Riche de mes seuls yeux tranquilles,  
Vers les hommes des grandes villes :  
Ils ne m'ont pas trouvé malin.

À vingt ans un trouble nouveau  
Sous le nom d'amoureuses flammes  
M'a fait trouver belles les femmes:  
Elles ne m'ont pas trouvé beau.

Ce que j'aime bien dans cette phrase c'est cette idée : je suis venu, (te dire...), calme orphelin, je trouve ça très fort. Dès qu'on est en voyage on est un peu orphelin. Et riche de mes seuls yeux tranquille. Je trouve cela magnifique. J'aime l'idée d'être photographe et de partir sur les routes, d'être riche de solitude. [...]



# RAYMOND DEPARDON

## TRAVERSER

13 SEPTEMBRE - 17 DÉCEMBRE 2017



Îles Dahlak, Érythrée, 1995

Petit déjeuner presse : mardi 12 septembre 10h - 12h

Vernissage : mardi 12 septembre 18h - 21h

FONDATION HENRI CARTIER-BRESSON  
2, impasse Lebouis - 75014 Paris





Ferme du Garet, la chambre des parents, 1984  
En médaillon de gauche à droite, Jean et Raymond Depardon

« Le hors-champ est ce qui me manque dans la photographie ; c'est cette absence que je lui reproche. Le cadre c'est le champ. C'est-à-dire que c'est le contraire du hors-champ. À travers le cadre, on sélectionne. On a un parti pris, on coupe, on ne montre pas, on sélectionne, on tue, on mord, on enferme une image, on donne à voir quelque chose et pas le reste. Personnellement, j'aime beaucoup le cadre, je trouve que c'est l'élégance de l'image. »

Raymond Depardon

# L'EXPOSITION

13 SEPTEMBRE - 17 DÉCEMBRE 2017

« J'essaie d'encadrer le réel devant moi. Il n'a souvent que peu d'intérêt en réalité. Il faut que je rêve ! »

Raymond Depardon

**Du 13 septembre au 17 décembre 2017, la Fondation Henri Cartier-Bresson présente *Traverser* de Raymond Depardon. Écrivain, photographe et réalisateur, l'homme semble sans limites. Cette exposition s'articule autour de quatre axes : *La terre natale* en dialogue avec *Le voyage* puis *La douleur* en dialogue avec *L'enfermement*. Avec l'écriture comme fil d'Ariane, cette exposition invite à une traversée de l'œuvre de l'artiste depuis ses premiers pas à la ferme du Garet jusqu'à aujourd'hui.**

Il n'est pas simple de façonner un livre et une exposition des images de Raymond Depardon qui prennent en compte l'étendue de son travail. Trop de possibles. Il a arpenté tous les chemins de la photographie du réel, de ses premières images à la ferme du Garet, aux planques de célébrités, du reportage pour la presse au documentaire d'auteur.

Chez Raymond Depardon, l'écriture et le cinéma offrent deux temporalités très différentes : l'écriture, c'est d'abord l'écoute de soi, oser imposer son propre rythme face à ce qui se présente, les fameuses « absences » du photographe. Le cinéma, c'est d'abord l'écoute de l'autre, le silence du cadreur. Éviter la rhétorique de la compassion – qui ne l'a jamais séduit – faire des images un peu banales, calmes, sans éloquence particulière, mais chargées de sentiment, voilà un programme clair qui le conduira alternativement dans l'errance volontaire et/ou dans la production déterminée d'une archive à transmettre.

Trouver son inclination, cette envie a été évoquée par Raymond Depardon alors qu'il avait déjà publié deux ouvrages, *Notes* et *Correspondance new-yorkaise*, qui ont magistralement contribué à forger son identité de photographe : la rencontre entre la photographie du réel et l'imaginaire, entre la photo de rue et les fantômes des absents, souvent matérialisés par des textes relais. L'écriture s'était imposée alors, simultanément au cinéma, comme pour retrouver le fil du temps perdu, après l'abandon choisi des sujets composés pour la presse. Comment approcher le cœur de cette démarche ? Quels fils faut-il tirer pour faire partager cette temporalité particulière faite d'instant non décisifs mais essentiels ? Cette exposition propose une possible réponse, embrassant près de soixante années de photographies, présentées ensemble pour la première fois. Le retour à *La terre natale* est constant et inévitable pour l'artiste. De Villefranche-sur-Saône qui l'a vu grandir, à Paris, sa terre d'adoption, ce territoire est un point d'ancrage fort entre ses multiples déplacements. *Le voyage*, les allers et retours incessants ont fait de lui un *expatrié de l'intérieur*. Témoin de *La douleur* dans ses nombreux reportages et à son écoute, Raymond Depardon entretient également un rapport complexe à *L'enfermement*.

L'exposition présente une centaine de tirages, textes, film et documents de l'auteur. L'ouvrage, co-publié avec les Éditions Xavier Barral, propose une sélection plus vaste d'images, ainsi qu'un long entretien inédit de l'auteur avec Agnès Sire, commissaire de l'exposition.

# EXTRAITS DE L'OUVRAGE

TRAVERSER - ÉDITIONS XAVIER BARRAL

**Agnès Sire :** Ce sur quoi je voulais insister quand j'évoquais cette temporalité spécifique dans ton œuvre, c'est l'émergence des temps faibles. Ces temps faibles, tu les as peut-être toujours photographiés et, un jour, avec le texte d'Alain Bergala, c'est devenu quelque chose d'aussi important et plus moderne que la notion de moment décisif un peu trop galvaudée.

Raymond Depardon : Cela faisait remonter le temps faible !

Lors du « temps faible », tu n'es pas forcément à la même place que celui qui cherche un temps fort. La montée en puissance des temps faibles chez toi s'accompagne souvent d'un texte. Nous avons évoqué *Notes, Correspondance new-yorkaise* mais il y a deux autres volumes qui sont des pivots : *Errance* et *La Ferme du Garet*. Dans *La Ferme du Garet*, il y a énormément de textes. C'est quelque chose qu'il fallait que tu fasses, que tu plies et que tu mettes derrière toi, mais enfin je suis intriguée par cette notion d'outre-temps.

L'outre-temps que tu cherches à apprivoiser, est-ce quelque chose qui serait justement « anti-toute-cette-école-française-de-moment-opportun-décisif » ? Tu as dit dans un entretien : « C'est en apprivoisant cet outre-temps que j'ai réussi à m'affranchir de la tutelle de Cartier-Bresson. J'ai pu m'avouer que je n'étais pas lui mais que j'étais photographe quand même. »

Oui, un peu, parce qu'il y a eu un moment, moins aujourd'hui, où l'approche de Cartier-Bresson était un dogme. Chaque année, à Magnum, il y a l'assemblée générale de la coopérative, des photographes se présentent pour rejoindre le groupe. À l'époque, certains adoptaient systématiquement le dogme en espérant ainsi entrer à l'agence. Et bien sûr, on ne recherchait pas des doubles ! C'est vrai qu'on a eu des discussions entre nous parce que tout repose toujours sur un moment qui est peut-être décisif, un peu moins dans certains cas et loin de là dans d'autres. Travailler avec Paul Virilio pour l'exposition « Terre natale » m'a ouvert d'autres perspectives ; il a parlé d'« outre-temps ». Et je me suis dit : « Est-ce que c'est le moment où je suis avec les enfants, quand je fais des photos familiales, ou bien les moments où je me relâche, où je ne cherche aucune performance ? Ne plus chercher à observer, plus de distance, cette idée d'« outre » mer/temps/ville m'intéressait.

L'« outre-passé » aussi faisait qu'il y avait une vraie rupture. Il y a deux choses dans la photo. Il y a la composition et le moment. Le moment, je vois bien, c'est le temps faible. La composition, peut-être que le fait de parfois photographier en couleurs la fait évoluer ? Une bonne photo, effectivement, c'est une photo qui est un moment qu'on aime bien. Je dois reconnaître que ce n'est pas toujours évident et je suis content que les choix que tu as faits pour cette exposition posent des questions intéressantes : fait-on des photos consciemment ou inconsciemment ? C'est complexe.

**La question de la transcendance est importante, surtout en photographie. Evans en parle très bien. Tu as dit un jour : « Une grande photo procède d'une pensée. Elle existe parce qu'elle était là, enfouie au fond de soi. »**

Je crois sincèrement qu'il y a une vraie pensée... Oui, c'est une pensée qui s'exprime à un moment donné. Et quand on la fait, cette photo, on se dit : « Ah bien, oui, oui ! » C'est une affirmation. On n'est pas surpris, elle vient de très loin. C'est quelque chose qui ne se matérialise pas, qui est comme suspendu autour de toi et...

# EXTRAITS DE L'OUVRAGE

*TRAVERSER* - ÉDITIONS XAVIER BARRAL

**Cette pensée, elle est faite de tout ce que tu as accumulé, aussi bien cinéma, photo, littérature, bonheur et malheur de la vie et c'est tout cela qui se cristallise dans le moment choisi, c'est aussi la construction pour toi d'une sorte de mythe individuel ?**

Oui, bien sûr ! C'est un long cheminement parce que la pensée, elle est là, mais la photo, elle est presque tout de suite derrière la pensée. Je connais mal la Bolivie, je connais peu les gens de l'Altiplano, je regarde les photos que j'y ai faites lors de mon premier voyage : un peu spéciales, bizarres, elles sont à part. Et puis, j'y retourne et je commence à comprendre la différence entre les nomades du Tchad et les paysans de l'Altiplano. Il y a des points communs, mais ils n'ont pas la même culture. Et puis, je reviens sur les photos que j'ai faites vingt ans avant, tout était là, j'avais déjà tout remarqué, j'avais compris. Inconsciemment, j'avais sans doute élaboré une pensée sur ces gens de l'Altiplano. Je savais que c'était des gens un peu mélancoliques, une mélancolie très silencieuse, très fermée, qui avait tout pour me plaire. Ils étaient un peu boudeurs, un peu méfiants. Un jour, un patient d'un l'hôpital psychiatrique m'a dit : « Les gens avaient les yeux sévères sur moi. » Là-bas, en Bolivie, les gens ont « des yeux très sévères ». D'une manière un peu hypocrite, je me défendais : « Je ne suis pas gringo, je ne suis pas américain, je ne suis pas espagnol. » Mais pour eux, je suis un Blanc, je suis un complice du colonialisme. J'en ai aussi souffert pendant la guerre d'Algérie. Je suis presque un photographe de la décolonisation. J'étais très jeune (dix-huit ans) et parfois, on me regardait et peut-être – j'ose l'espérer – on se disait : « C'est un nouveau Français, c'est un nouveau colon, mais il est jeune, peut-être qu'on aura un rapport différent avec cette génération-là. » Ma position était indéfinissable : à l'époque je ne suis pas un colon, je ne suis pas un soixante-huitard, je n'ai pas vécu longtemps en Afrique et pourtant je connais bien...

**Tu as été un jeune travailleur de l'image ! Et alors quand tu dis : « Je suis toujours possédé, si je m'arrête trop longtemps, je suis atteint d'un mal qui ne porte pas de nom. » C'est quoi ce mal ? C'est important, parce que la possession, c'est un peu démoniaque.**

Oui, parce que je suis hanté par des mauvaises pensées et que la seule façon d'arrêter ces mauvaises pensées, c'est de faire de nouvelles photos, de nouvelles pensées...

**Les mauvaises pensées, à quoi sont-elles liées ? Tu deviens neurasthénique si tu ne fais rien, c'est cela que tu veux dire ?**

Oui, sans doute un peu, mais pas seulement, je suis rattrapé par le passé. Le passé, c'est-à-dire le remords, remords d'avoir raté une photo, remords de ne pas m'être déclaré, remords d'être tombé amoureux d'une femme avec une histoire d'amour mal partagée, le remords me poursuit. Par contre, c'est aussi quelque chose de positif parce que cela m'oblige à écrire. Dès que j'ai un peu de temps, pour m'alléger, pour m'aérer, j'écris et ça fait du bien ; pendant que je fais des photos également, je ne pense plus trop, même si les photos, ce sont des pensées. J'ai toujours senti que parmi les trois temps, avenir, présent et passé, le pire pour moi est le présent. Bizarre pour un photographe. Théoriquement, il doit être maître du présent. François Soulages a dit que j'étais dans « la nostalgie des possibles » et dans « l'enthousiasme des projets ». Tout cela manque le présent. Et c'est vrai que – autrefois – si j'avais rendez-vous avec une jeune fille dans un café, je n'étais pas bon pendant le temps du rendez-vous, alors que j'y avais pensé avant et qu'après, ça continuait à travailler. C'est l'absence du photographe !



Hôpital psychiatrique Collegno, Turin, Italie, 1980

« Le photographe est là, il ressemble à un nouvel arrivant, à un nouveau pensionnaire, on le voit tous les jours, ce n'est ni un médecin ni un infirmier, il n'est pas du métier, il tourne lui aussi, il cherche quelque chose, il a l'air sympathique, pas encore très à l'aise, il ne parle pas.

On ne dirait qu'il ne regarde pas, il a quelque chose à la main. L'autre l'a agressé, il a voulu le taper, il s'est enfui de justesse car la porte était fermée, il n'y avait pas d'infirmier.

C'est peut-être un voyeur. Être un voyeur professionnel. Regarder le mal, la douleur de tous les jours. Celle du dehors ou celle d'ici.

Il y a aussi la lumière, cette lumière de novembre qui pénètre dans les pièces. Il se protège de la lumière, un peu agressive.

Il n'y a pas de tristesse, c'est le mental qui commande. Tout est libre, sans liens, sans contacts. La pensée seule reste libre, c'est la seule chose encore en liberté.

Le photographe aussi, il reste libre. »

Raymond Depardon

# RAYMOND DEPARDON

## CHRONOLOGIE

- 1942** Naissance le 6 juillet dans une famille de cultivateurs à Villefranche-sur-Saône, Rhône. Raymond Depardon grandit, avec son frère aîné Jean, à la ferme du Garet.
- 1954** S'approprié un appareil 6x6 de marque Lumière, reçu par son frère en cadeau d'anniversaire. Premiers instantanés de la ferme. Il tire lui-même ses photos.
- 1956** Obtient son certificat d'études. Son père lui offre un appareil 6x6 d'occasion. Est engagé comme apprenti dans une boutique de photo-opticien de Villefranche-sur-Saône.
- 1957** S'inscrit à des cours de photographie par correspondance afin d'obtenir le titre « d'opérateur photographe ». Décroche ses premières commandes de footballeurs amateurs.
- 1958** Devient l'assistant de Louis Foucherand, après avoir trouvé son adresse en consultant l'annuaire à la rubrique « reporter-photographe », s'installe à Paris.
- 1960** Rentre à l'agence Dalmas. Polyvalent, il photographie les vedettes, les faits divers, les Jeux Olympiques et multiplie les reportages à l'étranger. Couvre la guerre d'Algérie et décroche sa première grande publication en photographiant la mission militaire française, SOS Sahara. Devient, en cinq ans, le reporter principal de l'agence.
- 1966** Crée l'agence Gamma avec Hubert Henrotte, Hugues Vassal, Léonard de Remy et Gilles Caron. Gamma est la première à offrir autonomie et responsabilité au photographe.
- 1969** Premier court métrage tourné en Tchécoslovaquie, un an après le Printemps de Prague, *Ian Palach* est un hommage à un jeune Pragois qui s'était immolé par le feu.
- 1970** Premier voyage au Tchad avec Gilles Caron, Robert Pledge et Michel Honorin.
- 1973** Après la scission d'une partie des photographes, il recrute des reporters et redynamise l'agence; reçoit la *Robert Capa Gold Medal* avec David Burnett et Chas Geresten pour leur livre *Chili*.
- 1974** Tourne son premier long métrage documentaire sur la campagne présidentielle de Valéry Giscard d'Estaing : *1974, Une partie de campagne* qui ne sortira en salles qu'en 2002. Photographie et réalise un film : *Les révolutionnaires du Tchad* qui aura une résonance internationale et contribueront à la libération, en 1977, de l'otage Françoise Claustre, une ethnologue française détenue trois ans.
- 1977** *Numéros zéro* sort en salle à l'occasion du lancement du quotidien *Le Matin de Paris*.
- 1978** Publie *Tchad*, son premier livre tiré à une centaine d'exemplaires. Quitte Gamma et rejoint la coopérative Magnum. Il photographie la guerre civile au Liban et en Afghanistan. Suite à ce voyage, il publie son premier recueil de textes et photographies *Notes* (Afruyen, 1979). Tournage du film *San Clemente*, dans un hôpital psychiatrique de Venise, qui clôt une recherche photographique entamée en 1977 sur la folie recluse.
- 1981** Fonde avec Pascale Dauman la société de production de films Double D copyright film. Son film, *Reporters* rencontre une large audience et obtient le César du meilleur documentaire. Sa *Correspondance new-yorkaise*, dans le quotidien *Libération*, est remarquée et confirme sa prise de liberté vis à vis du photojournalisme.

# RAYMOND DEPARDON

## CHRONOLOGIE

- 1983** Sortie du film *Faits divers* réalisé dans le commissariat du 5<sup>ème</sup> arrondissement de Paris.
- 1984** Commande de la Mission photographique de la Datar. Photographie, à la chambre et en couleurs, les lieux de son enfance et les environs de la ferme familiale. Coréalise avec Roger Ikhlef *Les années dé clics*. Publication de San Clemente aux Éditions du CNP.
- 1985** *New York, NY* obtient le César du meilleur court métrage. Réalise *Empty quarter, une femme en Afrique*, film aux frontières du documentaire et de la fiction présenté au Festival de Cannes.
- 1987** Épouse Claudine Nougaret et tourne avec elle *Urgences*, film sur les urgences psychiatriques à l'Hôtel-Dieu. Naissance de leur premier enfant.
- 1989** Photographie la chute du mur de Berlin.
- 1990** Réalise *La Captive du désert*, présenté en compétition au Festival de Cannes.
- 1991** Reçoit le Grand Prix national de la photographie. Naissance de son deuxième enfant.
- 1992** Fonde avec Claudine Nougaret la société de production de films *Palmeraie et désert*.
- 1995** *Délits flagrants* obtient le César du meilleur documentaire. Publication de *La Ferme du Garet* aux Éditions Carré.
- 1996** Publication d'*En Afrique au Seuil*. Tournage du film *Afriques Comment ça va avec la douleur ?*
- 1997** Sortie du film *Paris* dont le rôle principal est tenu par le photographe Luc Delahaye.
- 1998** Exposition « La solitude heureuse du voyageur » au Musée de Marseille accompagnée d'un entretien avec Jean-François Chevrier. Publication de *Depardon Voyages*, Édition Hazan.
- 2000** « Détours », première grande exposition à la Maison Européenne de la Photographie. Publication de *Errance et Détours* qui obtient le Prix Nadar 2000.
- 2001** Sortie du film *Profils paysans : l'approche*, premier chapitre d'une série de trois films consacrés au monde rural français.
- 2002** Réalise au Tchad *Un homme sans l'Occident*, présenté à la Mostra de Venise 2002. Sortie de *1974, une partie de campagne* après 28 ans d'attente.
- 2003** Obtient l'autorisation exceptionnelle de tourner les audiences du tribunal correctionnel de *Paris 10<sup>e</sup> chambre, instants d'audiences*, présenté à Cannes en 2004.
- 2004** Se lance dans une grande mission qui durera cinq ans : photographier la France et son territoire. Parallèlement, il filme sept villes : Rio de Janeiro, Shanghai, Tokyo, Moscou, Berlin, Addis-Abeba, Le Caire, pour l'installation « 7 x 3 » à la Fondation Cartier pour l'art contemporain. Publication du livre *Paris Journal* aux éditions Hazan.
- 2005** Sortie de *Profils paysans : le quotidien* et présentation en sélection officielle au festival de Berlin.

# RAYMOND DEPARDON

## CHRONOLOGIE

- 2006** Invité par François Hébel, sélectionne 52 expositions en tant que directeur artistique des 37<sup>e</sup> Rencontres Internationales de la photographie d'Arles.
- 2007** Expose « Villes/Cities/Städte », suite de « 7 x 3 » au Museum für Fotografie à Berlin.
- 2008** *La vie moderne* obtient le Prix Louis Delluc. Sortie du livre *La terre des paysans* (Le Seuil), aboutissement de quarante ans de travail photographique sur le monde rural. Installation de *Donner la parole*, coréalisé avec Claudine Nougaret, dans l'exposition « Terre natale, ailleurs commence ici » menée avec Paul Virilio à la Fondation Cartier pour l'art contemporain.
- 2009** Obtient avec Paul Virilio le Prix Nomad's pour le catalogue de l'exposition « Terre natale, ailleurs commence ici ». Reçoit le Prix international planète Albert-Kahn pour l'ensemble de son travail. Sortie du livre *Paysans* aux éditions Points.
- 2010** Inauguration de « La France de Raymond Depardon » à la BnF François Mitterrand. Ouverture du BAL dédié à l'image-document dont il est le président-fondateur.
- 2011** Présentation d'*Au Bonheur des Maths* dans le cadre de l'exposition « Mathématiques, un dépaysement soudain », coréalisé avec Claudine Nougaret à la Fondation Cartier pour l'art contemporain.
- 2012** Sortie du film *Journal de France* coréalisé avec Claudine Nougaret et présenté au Festival de Cannes en sélection officielle hors compétition. Réalise le portrait officiel du Président de la République, François Hollande.
- 2013** Entame un tour du monde pour des nouvelles prises de vues pour l'exposition « Un moment si doux » présenté au Grand Palais. Parution du livre *Manicomio* par Steidl.
- 2014** « Un moment si doux » est présenté au Mucem à Marseille. Parution de *Méditerranée* aux Éditions Xavier Barral. Publication de *Berlin fragments d'une histoire allemande* au Seuil et exposition au Centre Culturel français de Berlin. Présentation du film *8<sup>e</sup> étage* pour les trente ans de la Fondation Cartier pour l'art contemporain. Parution du livre *Le désert, allers retours*, La Fabrique éditions. *La France* de Raymond Depardon est présentée à la bibliothèque EPM à Medellín Colombie.
- 2015** Parution de *Adieu Saïgon* aux Éditions du Seuil.
- 2016** Sortie du film *Les Habitants*, publication d'un livre éponyme aux Éditions du Seuil. Une version restaurée de *Faits divers* est présentée dans le programme Cannes Classics.
- 2017** Sortie du livre *Bolivia*, Fondation Cartier pour l'art contemporain. *12 jours* est présenté au Festival de Cannes en sélection officielle.



Glasgow, Écosse, 1980

« Voyager, et n'être rien du tout  
Ni touriste, ni reporter  
Ne chercher aucune performance  
Ne rien chercher à prouver »

Raymond Depardon



Ancienne maison close, Beyrouth, Liban, 1991

« Je suis un photographe français  
dans Beyrouth centre-ville  
je marche dans la rue  
la lumière des murs me rassure  
elle me guide dans un bonheur  
bonheur de travailler avec un gros appareil  
finie la course aux francs-tireurs  
il n'y a plus d'ennemis  
je reviens sur les lieux de la guerre  
sur les lieux du reporter  
je ne perds pas le nord  
je sais toujours où est l'est et l'ouest.  
Si les autobus-barricade ont disparu  
les immeubles sont les mêmes  
c'est bien la même ville  
j'aime cette ville aujourd'hui libre. »

Raymond Depardon