

1970-1981,

LA DÉFENSE DU

PHOTOGRAPHIQUE – SURVIVANCES

Les bouleversements politiques mondiaux de 1968 ont coïncidé avec le recul puis le déclin accéléré du rôle de la photographie comme témoignage. Pour avoir laissé en 1954 le terrain des opérations aux Américains, on peut penser que les Français n'ont pas été concernés par l'impact idéologique du conflit vietnamien. Cette guerre peut cependant apparaître mondialement comme le dernier conflit couvert en quasi-totalité par les seuls photographes. Les équipes mobiles de vidéotransmission ont ensuite assuré le relais, à charge pour le journaliste de reprendre en «une» l'image déjà popularisée par l'écran télévisuel. Les événements de mai 1968 font aussi l'objet d'un intense suivi des reporters, qui continuent de chasser l'image spectaculaire, le scoop. Les grandes péripéties des combats sur les barricades illustrées par Gilles Caron en sont un exemple, mais elles témoignent aussi d'une prise de position forte quant au rôle de l'information par l'image, qui va ensuite amener des attitudes radicales. Mais on ne relève pas encore dans le reportage trace des influences majeures du mouvement situationniste. Guy Debord, avec son livre culte, *La Société du spectacle*, apporte une critique pertinente du rôle de l'image et des médias de masse, qui a trouvé son expression à travers affiches, collages et détournements plus que dans la presse. Il précise avec une grande lucidité: «Tout ce qui était directement vécu s'est éloigné dans une représentation. [...] Le spectacle n'est pas un ensemble d'images, mais un rapport social entre des personnes, médiatisé par des images.»♦

♦
 Guy DEBORD,
La Société du spectacle,
 Buchet-Chastel, Paris,
 1967, p. 44.

La poursuite de l'étude du statut social de la photographie, parfaitement résumée à l'époque par le titre du livre de Pierre Bourdieu *Un art moyen*, nous révèle une situation difficile. Les usages amateurs que lui attribue le sociologue affirment ce noble programme: «Éternisant les temps forts de la vie collective, la photographie, rite du culte domestique, [...] est une des rares activités qui puisse encore de nos jours enrichir la culture populaire.»♦ Au niveau artistique, dans ce début des années 1970, la photographie se trouve surtout représentée par

♦
 Pierre BOURDIEU et alii,
*Un art moyen. Essai
 sur les usages sociaux
 de la photographie*,
 Éd. de Minuit, Paris,
 1965, p. 152.

des instances professionnelles, pour ne pas dire corporatistes : reporters regroupés en agences, photographes de mode et autres pratiques appliquées, sanctionnées par des certificats d'aptitude professionnels. Les créateurs sont dispersés, mal représentés. Les amateurs éclairés se retrouvent au sein de photo-clubs, eux-mêmes organisés en fédérations et qui, s'ils assurent une forme parallèle d'enseignement, défendent aussi un certain classicisme d'une production souvent purement formelle. Diverses initiatives, comme celles du Club des 30 x 40, tentent de diffuser auprès de leurs adhérents une culture photographique, alors que la Société française de photographie couve ses chefs-d'œuvre historiques sans prendre vraiment part au débat. Seuls le musée français de la Photographie, fondé par les frères Fage dès 1960 à Bièvres, et le musée Nicéphore-Niépce de Chalon-sur-Saône permettent de s'initier à l'histoire de la photographie grâce à une collection très significative d'appareils et de tirages. Avec un créneau grand public, les magazines sont principalement techniques, et il faudra attendre la naissance de *Zoom*, en 1970, pour assister à l'avènement d'une nouvelle ère de l'image.

—

Les éditions d'art ne reconnaissent la photographie que sous son aspect d'illustration touristique d'une région ou d'un pays. Seul Robert Delpire prend des initiatives pour publier les grands créateurs mondiaux♦ et notre gloire nationale, Henri Cartier-Bresson.

En dehors des tarifs professionnels d'impression ou d'utilisation de la photographie dans la presse et l'édition, il n'existe pas de marché de la photographie, même sous sa forme historique. Bien souvent, les droits de publication ne sont pas payés. Les photos ne sont pas «créditées» du nom de leur auteur, elles apparaissent décadrées ou voient leur sens transformé par des légendes manipulatoires.

Les premières collections se constituent : bibliothèque de Roméo Martinez – aujourd'hui léguée à la Maison européenne de la photographie ; collection privée de Francis Jammes – dispersée depuis en 2000 ; début en 1969 de la collecte par

♦
Robert FRANK,
Les Américains, Delpire,
Paris, 1958.

Jean-Claude Lemagny des œuvres pour le Cabinet des estampes avec le prétexte génial que, le tirage étant un «multiple», il doit faire l'objet d'un dépôt légal. Avec un sens aigu de la construction d'un patrimoine iconographique, Jean-Claude Lemagny va ainsi susciter les dons et gérer les quelques achats permis par un modeste budget auprès de créateurs trop heureux de voir ainsi leur action non seulement reconnue, mais pérennisée au cœur d'une institution prestigieuse.

Dans les quinze ans qui suivent, tout est mis en œuvre grâce à des initiatives, le plus souvent individuelles, même si elles trouvent à Paris comme dans beaucoup de régions des cadres légaux pour se développer. De Paul Jay à Robert Delpire, jusqu'à Jean-Luc Monterosso, chacun s'est battu, avec sa ville, son administration de tutelle, son ministère ou ses élus pour convaincre de l'intérêt du musée de Chalon-sur-Saône, du Centre national de la photographie, de Paris Audiovisuel ou du Mois de la photo. Le réseau de galeries procède lui aussi de la même énergie, celle déployée, à Paris comme en province, par Carol Marc Lavrillier pour 666, Catherine Derioz et Jacques Damez pour Le Réverbère, Raymond Viallon et son équipe pour Vrais Rêves, Agathe Gaillard, Michèle Chomette, Baudoin Lebon, Gilles Dusein, Yvonnamor Pallix, Alain et Françoise Paviot...

Forts de ces soutiens, tous ceux qui ont œuvré comme des artisans de l'image, sans revendiquer d'ailleurs d'autre statut, commencent à trouver une reconnaissance pour la part créative de leur travail. Tous ceux, notamment, qui gagnent leur vie en tant que reporters ou photographes d'entreprise et qui conservent un jardin secret d'images plus personnelles, moins illustratives, trouvent moyen de présenter ce travail, de le faire fructifier.

Dans cette situation, il est évident que les tenants de la photographie directe, notamment sous sa forme humaniste, peuvent asseoir leur œuvre. Ils voient, parfois pour la première fois, leurs images éditées, en cartes postales puis en ouvrages, des monographies entérinant leur parcours. Leur reconnaissance

sociale se fait plus conséquente. Ils sont invités à donner des conférences, des stages, en même temps qu'ils exposent.

Arles accueille ainsi chaque été depuis 1970 les grands de la photographie française, cette génération qui a alors de cinquante à soixante ans, et leurs alter ego américains. La reconnaissance par les pairs va précéder celle d'un public qui s'élargit en même temps qu'il se cultive.

L'initiative individuelle s'organise là autour de l'amitié de quelques praticiens, Lucien Clergue, Jean Dieuzaide, le romancier Michel Tournier et un conservateur, Jean-Maurice Rouquette. Grâce à une convivialité méridionale, la manifestation invente peu à peu ses rites : espaces d'exposition avec hommages et innovations, soirées, stages et rencontres (grâce au mélange d'amateurs et de professionnels, les grands ancêtres comme les espoirs du moment sont faciles à côtoyer et à rencontrer)... Dès lors, la valeur d'échange du médium s'exerce à plein.

De même se poursuivent et s'affirment des créations autour des genres photographiques traditionnels, d'autant que l'on commence à s'intéresser à leur histoire, à leurs grands représentants. Sont ainsi exposés et publiés Robert Doisneau, Willy Ronis puis Édouard Boubat, mais aussi les acteurs du groupe des XV comme Marcel Bovis, René-Jacques, mettant en valeur comme auteurs le courant humaniste et celui du réalisme poétique. S'appuyant sur ces traditions, portraits, nus et paysages trouvent ainsi des expressions plus contemporaines, à travers une réflexion qui s'engage sur le médium, ses possibilités, ses limites.

Un exemple en est Pierre de Fenoyl. Célébrant les compositions bucoliques de la campagne française, il n'hésite pas à frôler le cliché, qu'il évite toujours grâce à une maîtrise absolue de la lumière et de la matière de ses tirages – cette œuvre singulière sur le paysage français fut saluée par Roland Barthes. Il fut aussi l'un des premiers artisans de la photographie à Beaubourg. On lui doit, entre autres, la première valorisation d'images sans signature avec *Chefs-d'œuvre de la photographie anonyme*. La situation reste donc à consolider.