



HAL
open science

La couleur dans le reportage. Les années 1960 et 1970

Audrey Leblanc

► **To cite this version:**

| Audrey Leblanc. La couleur dans le reportage. Les années 1960 et 1970. 2015. hal-01851104

HAL Id: hal-01851104

<https://hal.science/hal-01851104>

Submitted on 19 Sep 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

certain photographes le conçoivent intuitivement dans leurs pratiques des années plus tôt. C'est le cas de reporters comme Gilles Caron mais aussi de grands documentaristes comme l'Américaine Helen Lewitt par exemple. Chez elle, tout comme chez Caron, il ne s'agit pas d'un projet artistique mais bien d'une proposition esthétique à l'intérieur de leur pratique respective – ici documentaire, là journalistique. Pour la photographe historiquement liée à la veine documentaire de Walker Evans et Paul Strand, impliquée dans la *Photo League*, la couleur ne peut pas être une coquetterie mais doit bien contenir un enjeu de représentation. À sa manière, Gilles Caron, au service des jeunes agences des années 1960, perçoit la couleur comme un outil supplémentaire. Ses vues de la guerre du Vietnam sont emblématiques : les harmonies de verts, de bruns et de bleus résumant en trois teintes la réalité des combats. Le ciel, la terre retournée par les obus, la couleur des uniformes maculés forment une sorte de magma qui exprime le désastre où l'homme, tapis dans la boue, semble retourner à un état animal. D'une façon toute différente, lorsque l'on regarde ce que la couleur propose au même moment, comme par exemple dans le cinéma d'auteur, on est frappé en considérant les images de Gilles Caron des choix de coloris parfois très purs, qui correspondent à ceux que l'on peut voir dans le cinéma de la Nouvelle Vague – et notamment chez Godard qu'il admire tant et dont il couvre certains tournages. La recherche de dissonances optiques permet parfois de traduire le caractère irréel du monde, loin de la tentation naturaliste que contient l'enregistrement photographique. En effet, *a priori* le processus photographique reste lié à une représentation des choses telles qu'elles sont, la couleur se devant alors d'accomplir cette conception d'une vérité documentaire.

La photographie couleur participe intimement de l'utopie documentaire, elle en est l'un des ressorts majeurs. Valérie Perlès, directrice du musée Albert Kahn, nous explique à partir des collections de ce musée entièrement dédié à l'œuvre philanthropique du banquier – soit des films et surtout des centaines de milliers de plaques autochromes (premier procédé couleur commercialisé par les frères Lumière au début du XXe siècle) – à quel point l'image en couleurs s'est imposée comme un traitement idéalisé pour traduire la richesse du monde. On peut y voir un paradoxe : la couleur employée par les opérateurs que Kahn envoie à travers le monde est là pour décrire au plus près la réalité des paysages et des coutumes, mais elle est aussi un moyen d'enchantement lors des séances de projection que le banquier aime organiser pour ses invités.

Lorsque nous réfléchissons à ce premier numéro et à l'accrochage entièrement dédié à la question de la couleur chez Caron pour l'exposition qui se tient au Palazzo Bru Zane à Venise, Louis Bachelot proposa de voir dans cette mobilisation de la couleur une représentation des éléments : l'eau, l'air, le feu et la terre. En effet, si à ce stade on peut tenter une interprétation, on a bien la sensation que Gilles Caron a posé la couleur dans ses prises de vue, précisément pour servir une représentation universelle, voire symbolique, du rapport entre le monde et l'Histoire. Ce sont les multiples éclairages contextuels que nous livrent les spécialistes dans ce numéro des *Cahiers* qui permettent désormais de nourrir cette remarque et de prolonger l'analyse du rôle de la couleur dans notre culture photographique. Peut-être réaliserons-nous, comme Jacqueline Lichtenstein le montre dans *La couleur éloquente, rhétorique et peinture à l'âge classique*, où elle analyse la querelle des Anciens et des Modernes autour de la couleur, que le choix de celle-ci met toujours en jeu la tension entre sensibilité et raison, cette fois-ci au cœur du traitement de l'information.

LA COULEUR DANS LE REPORTAGE LES ANNEES 1960-1970.

ENTRETIEN AVEC AUDREY LEBLANC

L'histoire de la presse semble un bon laboratoire pour observer notre culture de la photographie en couleurs. Dans les années 1960 en France, comment la presse distribue-t-elle l'édition noir et blanc ou couleur dans ses pages ? Y-a-t-il une manière de procéder qui soit devenue « standard » ou bien observe-t-on des partis pris selon le type de journaux et de magazines ?

Au milieu des années 1960, les quotidiens sont intégralement en noir et blanc et les hebdomadaires publient couramment leur couverture et environ 20 % de leur iconographie en quadrichromie. La presse magazine d'actualité est alors dominée en France par *L'Express*, *Le Nouvel Observateur* et *Paris Match*.

Chacun de ces magazines a ses propres habitudes éditoriales, y compris dans l'usage du noir et blanc ou de la couleur. Les numéros de *L'Express* sont composés en moyenne de cent

cinquante à presque deux cents pages, dont une trentaine de publicités couleur. La couverture sur papier épais est en couleurs, construite avec une photographie couleur. Les pages intérieures sont majoritairement en noir et blanc, rehaussées parfois d'une impression monochrome. *Le Nouvel Observateur*, d'une cinquantaine de pages en moyenne, utilise la couleur en couverture sous la forme d'un rehaut monochrome. En pages intérieures, il se caractérise par un usage massif du noir et blanc et de rares publicités en couleurs.

Paris Match, en revanche, propose toujours une couverture en couleurs. Sa maquette suit un ordonnancement précis, perturbé parfois pour s'adapter aux besoins de l'actualité, et la proportion de photographies de reportage couleur par rapport au nombre de pages est irrégulière : elle dépend du nombre de publicités, indicateur du coût qu'une telle technique exige du magazine. De grand format, variant entre soixante-dix et cent quatre-vingts pages, dont un tiers de publicités couleur, *Paris Match* est très coloré avec près d'une page sur deux en couleurs.

En effet, racheté par Jean Prouvost en 1938, le magazine sportif *Match*, devenu magazine d'actualité, reparaît en 1949 et marque d'emblée sa différence en choisissant la couleur par décision éditoriale. Au moins un des reportages annoncés en couverture est illustré en couleurs dans les pages intérieures. Ce traitement traduit une place privilégiée dans la hiérarchie de l'information et permet de se distinguer des autres couvertures médiatiques proposées sur le même événement. La rédaction n'hésite pas à souligner cette spécificité dans ces Unes comme argument de vente. *Paris Match* obtient un rapide succès pour un tirage trois fois supérieur à celui de ses concurrents. Le groupe presse Prouvost dispose de son propre laboratoire couleur depuis le début des années 1960, encourageant le développement d'une vraie pratique de la couleur.

Les images en couleurs sont-elles réservées à des sujets en particulier? Nous avons en effet souvent le sentiment d'avoir vu les infos en noir et blanc mais était-ce vraiment le cas?

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

Cette distinction dans la mémoire du métier est cependant démentie par les publications et les fonds photographiques. À la fin des années 1960, les photographes opèrent souvent simultanément en noir et blanc et en couleurs et doublent leurs prises de vue^[1]. Du côté des publications, *Paris Match*, figure de proue de l'usage de la couleur à cette période, publie des reportages en couleurs tous sujets confondus, mélangeant fréquemment les deux traitements dans un même reportage. Des photographies couleur de la guerre au Vietnam côtoient des photographies noir et blanc de Catherine Deneuve avec son fils.

Le photojournalisme absorbe régulièrement dans son discours des éléments restés auparavant confidentiels. Les archives des entreprises, difficiles à consulter, sont alors mises au service de ce discours : tirages de presse annotés, planches contact éditées^[2] ou pratique de la couleur, par exemple. Plusieurs récentes expositions reviennent, de leur côté, sur ces affirmations en montrant des archives couleur méconnues de certains événements ou de photographes^[3].

Du côté des agences et des demandes faites aux reporters, on sait que noir et blanc et couleur sont souvent requis, a-t-on une idée même approximative du pourcentage ensuite de leur diffusion?

Le film positif couleur ou diapositive s'impose d'abord en photographie de presse, notamment pour des questions d'imprimerie. Mais son conditionnement s'avère particulièrement contraignant et problématique pour les agences dans toute leur histoire. Il sera détrôné au début des années 1990 par les films négatifs couleur à la conservation similaire au noir et blanc. L'archive photographique couleur est de fait moins maniable et plus fragile que celle noir et blanc et, par conséquent, a été moins bien conservée, ce qui rend difficile l'évaluation de sa place dans le photojournalisme.

Les vues d'une même pellicule sont séparées pour leur mise sous cache et requièrent d'être créditées individuellement, a minima avec le tampon de l'agence. Les autres informations (nom du photographe ou de l'agence, numéro de reportage, date de prise de vue, événement) se perdent, à défaut d'être reportées sur chaque cache. Isolées les unes des autres, elles rendent difficile – voire impossible – la reconstitution chronologique d'une prise de vue. Les photographes travaillant avec plusieurs boîtiers, cette succession d'images n'est jamais l'exact décalque chronologique des événements photographiés, mais cet écart est encore accentué par la dispersion des diapositives conservées. En effet, ainsi individualisées, les images se perdent, se mélangent et s'abîment beaucoup plus facilement que des planches contacts ou des films. D'autant que, montées sous caches dès la sortie du laboratoire, les diapositives permettent, dès que l'editing est achevé, une exploitation immédiate par certains clients : des rédactions presse, *Paris Match*, préfèrent en effet l'original plutôt qu'un duplicata médiocre et, par là même, gagnent du temps. Cette pratique participe à terme à l'éparpillement – voire à la perte – des images couleur.

Instable et plus vulnérable face aux manipulations multiples qu'il implique son usage régulier, l'archive couleur est moins pratique dans sa gestion et son exploitation pour les agences de photographies. Cette réalité pragmatique explique aussi le fait que le photojournalisme s'est construit longtemps sur une valorisation du noir et blanc, plus facile à gérer, mieux conservé et, par conséquent, davantage exploité. Support photographique de qualité, la diapositive cumule les inconvénients pour sa gestion; ce qui n'est pas sans influence sur la mémoire visuelle du photojournalisme de cette période.

Vous étudiez spécifiquement les événements de mai 1968 dans la presse, de quelle couleur a été le mois de mai? Rouge?

Les usages et la pratique de la couleur dans les agences et les rédactions presse de l'époque étant mal connus et peu racontés, la mise en forme médiatique noir et blanc, et rouge, aujourd'hui attachée à mai 1968 est justifiée par l'idée d'une archive photographique noir et blanc des événements. Pourtant, comme la plupart des événements de l'époque, mai 1968 est photographié aussi bien en noir et blanc qu'en couleurs et l'hebdomadaire *Paris Match* publie de très nombreuses photographies couleur dans ses numéros de mai et de juin 1968^[4]. Un numéro cependant est publié avec un mois de retard, le 15 juin, en un tirage important et arbore une mise en forme inhabituellement noir et blanc, et rouge, suite aux perturbations déclenchées par les grèves. L'analyse des publications et des fonds d'agence montre que ce n° 998 de *Paris Match* sert d'antécédent à une construction culturelle^[5] postérieure aux événements qui impose progressivement ce traitement visuel de mai 1968 à la faveur de ses anniversaires décennaux.

Les collections de la Fondation Caron montrent que Gilles Caron a très peu photographié mai 1968 en couleurs, peut-on tenter d'expliquer cette situation au regard des autres reporters de l'époque ?

Les contraintes propres à la diapositive conditionnent notre réponse : peu de photographies couleur d'un événement, c'est d'abord peu de diapositives retrouvées et consultables. Une quantité certaine de matériel couleur est sans doute perdue ou méconnue. D'après Marianne Caron, Gilles Caron était en pool avec Henri Bureau : lui à la couleur (consultables dans le fonds Sygma/Corbis), Caron au noir et blanc. Les archives de la Fondation Caron possèdent aussi quelques diapositives couleur de la période. En l'absence d'autres archives – notes personnelles du photographe ou indications de l'agence Gamma, par exemple – il m'est difficile d'être affirmative sur cette question.

-
1. Exemple des photographies éditées de Bruno Barbey : www.magnumphotos.com
 2. *Magnum Contact Sheets*, New York, ICP, 2011.
 3. Clément Chéroux, *Henri Cartier-Bresson*, Paris, Centre Georges Pompidou, 2013.
Cynthia Young, *Capa in Color*, New York, ICP/DelMonico Books/Prestel, 2014.
 4. *Paris Match* n°997, 999 et 1000.
 5. Lawrence W. Levine, *Culture d'en haut, culture d'en bas. L'émergence de la hiérarchie culturelle aux États-Unis*, Paris, La Découverte/Textes à l'appui, 2010. (1988).