



HAL
open science

Recension de trois livres : AFP, une épopée photo ; Élie Kagan. Photographe indépendant ; Les correspondants de L'Humanité

Clara Bouveresse

► To cite this version:

Clara Bouveresse. Recension de trois livres : AFP, une épopée photo ; Élie Kagan. Photographe indépendant ; Les correspondants de L'Humanité. 2023. hal-04277879

HAL Id: hal-04277879

<https://hal.science/hal-04277879>

Submitted on 13 Nov 2023

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.

Karsenty, Éric. 2022 (coord.). *AFP, une épopée photo. Un journal sensible de l'histoire à travers 120 ans d'archives argentiques*.

Paris : AFP/Fisheye. | Burté, Cyril et Leblanc, Audrey. 2022 (dir.). *Élie Kagan. Photographe indépendant, 1960-1990*.

Cat. exp. (Nanterre, La Contemporaine, 19 janvier-7 mai 2022). Paris/Nanterre : Lienart/La Contemporaine. | Réal-Moretto, Lætitia. 2022 (dir.). *Les correspondants de L'Humanité. Regards photographiques*. Paris : Seuil.

Les archives des agences de presse et des photojournalistes posent aujourd'hui un défi patrimonial de taille : comment conserver ces vastes fonds, parfois fragiles et difficiles à exploiter ? Et surtout, pour qui et pourquoi ? S'atteler à cette tâche titanesque implique d'abord d'en démontrer la pertinence. Ces images ont perdu leur valeur d'usage pour l'actualité ou l'illustration, elles ont désormais le statut de documents permettant d'éclairer des événements passés et la fabrique de l'information. Plusieurs livres récemment publiés tentent d'apporter des réponses concrètes à ces questions en dégagant l'intérêt actuel de ces archives. Ces entreprises de valorisation des fonds de presse s'appuient sur diverses stratégies et arguments.

L'Agence France-Presse (AFP), en collaboration avec le magazine *Fisheye*, propose dès le titre de l'ouvrage une aventure prometteuse, celle de traverser son « épopée photo ». En première de couverture, les lettres argentées sur fond noir rappellent l'aspect des copies carbone des dépêches de l'agence. Plusieurs d'entre elles sont reproduites au dos, à moitié érodées par le temps. Pour l'historien de la photographie Michel Poivert, auteur de l'introduction, les pépites extraites des archives de l'AFP sont des « capsules temporelles », une invitation à un voyage sensible dans le temps. Certaines sont accompagnées des dépêches d'origine, d'autres de textes

écrits pour l'occasion par des écrivains (Christophe Ono-dit-Biot, Karine Tuil, Didier Daeninckx, Alain Mabanckou, Négar Djavadi), la psychanalyste Francesca Pollock, le photographe Jean Gaumy, l'auteur de bande dessinée Jacques Tardi, la journaliste Élise Lucet ou encore l'avocat Franck Berton. Bien des images demeurent anonymes, car la culture de l'agence ne repose pas sur la mise en avant des signatures de grands auteurs, mais sur une marque collective qui fait référence, le sigle AFP. L'ouvrage ne peut donc recourir au discours traditionnel de l'héroïsation des reporters intrépides, et cherche plutôt à faire ressortir la variété des sujets et des regards qui composent ce fonds. Plusieurs images présentées ont été vendues aux enchères en 2021 et 2022, permettant de financer sa conservation et sa numérisation.

Le catalogue de l'exposition « Élie Kagan, photographe indépendant, 1960-1990 », présentée à la galerie La Contemporaine de l'université Paris Nanterre, qui conserve l'œuvre du reporter, multiplie les points de vue et les entrées dans l'archive. L'historienne Audrey Leblanc et le conservateur des lieux Cyril Burté donnent la parole à des témoins, à l'archiviste chargée de l'inventaire du fonds et à plusieurs historiens. Ces différentes perspectives permettent de comprendre le travail de terrain du photographe, sa contribution à la création de l'hebdomadaire *Révolution africaine* à Alger, sa collaboration avec le peintre de la figuration narrative Gérard Fromanger qui utilise certaines de ses images comme support à des sérigraphies. Au-delà de la figure classique du reporter engagé se déploie alors une vision plus « kaléidoscopique » (p. 24) rendant justice à une œuvre elle-même multiple. L'œil à l'affût, Élie Kagan emportait parfois au fil de ses pérégrinations urbaines un escabeau pour obtenir des points de vue inattendus. L'ensemble est illustré de très nombreux documents permettant de découvrir les coulisses de la production d'images de presse : planches-contacts, correspondance, publications, agendas,

cartes de presse, fichiers de classement, dessins de sa main... Ses célèbres images de la répression de la manifestation des Algériens du 17 octobre 1961 à Paris, utilisées par des associations pour dénoncer les violences commises par l'État, sont ainsi replacées dans leur contexte, de la séquence sur la planche-contact à la parution dans *Paris Match* puis dans les brochures militantes. Une double page est aussi dévolue à la photographie prise par Jean Texier montrant le graffiti accusateur « Ici on noie les Algériens » sur le quai de Conti à Paris, le 6 novembre 1961. L'histoire de cette image iconique est analysée dans le troisième ouvrage qui nous occupe, racontant comment l'inscription, à peine née et bientôt effacée, est saisie à la volée alors que deux policiers la surveillent déjà. Texier fait partie des nombreux – près de 5 000 en 1959 – correspondants du journal *L'Humanité*. Les historiens Vincent Lemire, Yann Potin et Danielle Tartakowsky, sous la direction de Lætitia Réal-Moretto, consacrent un passionnant ouvrage à leur aventure collective. Là aussi, il s'agit de contourner les arguments habituels de mise en valeur des « meilleures » photographies et de la figure des grands « auteurs ». Ce discours de validation esthétique et de distinction de l'excellence, utile pour s'insérer sur le marché de l'art, serait en contradiction totale avec l'essence même du fonds. Les correspondants de *L'Humanité* étaient en effet des travailleurs bénévoles installés dans toute la France, chargés par le journal de documenter les événements et les sujets qui leur paraissaient les plus pertinents. Le bulletin de liaison de ce réseau s'intitulait judicieusement « Notre Richesse », témoignant de la valeur accordée à ces bénévoles qui devaient participer à la production d'un journal pour les prolétaires, par les prolétaires. Héritier de premières initiatives mises en place dans les années 1920, le réseau est relancé dans les années 1950 et actif jusqu'en 1999. Plusieurs témoignages réunis dans ce livre racontent la joie et la fierté d'appartenir à une grande famille

politique, des stands de la Fête de l'Humain aux cours du soir où les nouvelles recrues venaient se former. L'enquête historique permet de retracer pas à pas certaines prises de vue et la couverture des grèves, manifestations, élections et autres mobilisations qui rythment la vie du parti. L'ensemble esquisse les contours d'un « regard de classe », ouvrant un nouveau chapitre à l'exploration de la photographie ouvrière de l'entre-deux-guerres présentée en 2018 dans l'exposition « Photographie, arme de classe » au Centre Pompidou¹. Les correspondants de *L'Humanité* s'emparent des outils de production de l'information pour raconter leur propre histoire, à une époque où le métier de photoreporter s'institutionnalise tout en traversant des crises à répétition. Alors que le regard surplombant des professionnels est remis en cause, soupçonné d'écraser la complexité des sujets au profit de la fabrique d'une imagerie stéréotypée, les correspondants de *L'Humanité* racontent les événements de l'intérieur et mettent en lumière les visages de leurs camarades de lutte. Ce livre met à jour une expérimentation de grande ampleur d'une forme de journalisme citoyen et horizontal, juste avant l'explosion d'internet et du web participatif.

Clara Bouveresse

Université d'Évry Paris-Saclay

Martin, Pauline. 2023. *Le flou et la photographie. Histoire d'une rencontre (1676-1985)*. Paris : Presses universitaires de Rennes. | Martin, Pauline. 2023. « Flou. Une histoire photographique ». 3 mars-21 mai 2023. Lausanne, Photo Élysée.

Par ses titre et sous-titre, l'ouvrage de Pauline Martin, *Le flou et la photographie. Histoire d'une rencontre (1676-1985)*, rappelle celui de Dominique de Font-

Réaulx sur les rapports entre peinture et photographie au XIX^e siècle². Au-delà de confronter deux éléments, leurs livres ont en commun de s'intéresser aux prémisses, aux rendez-vous manqués, aux premiers échanges et malentendus qui président à toute rencontre. Mais si le dialogue entre peinture et photographie semble aller de soi, celui entre flou et photographie évoque la conversation d'un ventriloque : comment le flou, qui est un élément constitutif de la photographie, peut-il s'aboucher avec elle ? C'est contre cette fausse évidence que Pauline Martin a conçu l'ouvrage publié aux Presses universitaires de Rennes (PUR) et l'exposition « Flou. Une histoire photographique » présentée à Photo Élysée, tous deux tirés de ses recherches doctorales.

Fausse évidence car le flou précède la photographie, comme l'indiquent les bornes chronologiques du livre (1676-1985) qui correspondent à deux textes. En amont, la première occurrence du terme apparaît sous la plume de l'Académicien André Félibien. Dans *Des principes de l'architecture, de la sculpture, de la peinture* en 1676, il définit le mot « flou », utilisé « pour exprimer en termes de Peinture, la tendresse et la douceur d'un ouvrage » (p. 37). En aval, le chapitre sur « Le retour du flou » dans *L'ombre et le temps* de Jean-Claude Lemagny est identifié comme « le premier texte rétrospectif sur l'histoire du flou dans la photographie » (p. 450). La période choisie est donc celle d'une passerelle permettant au flou de circuler du lexique pictural au lexique photographique, au point que l'usage fécond du second fait oublier les origines du premier.

On comprend dans le même temps l'ambition de la démarche scientifique de l'autrice, qui ne convoque pas tant une histoire visuelle du flou qu'une histoire critique de la notion, nourrie par les sources textuelles mobilisées grâce à la méthode du *distant reading* et

le pointage numérique des occurrences du terme. Malgré ses soixante-dix illustrations – somme rare pour la collection « Aesthetica » des PUR –, l'ouvrage invite davantage à une histoire des débats suscités par le flou qu'à celle de ses manifestations visuelles. L'exposition (fleuve) tente de palier à ce déficit d'images, en structurant le parcours de visite par une typologie fidèle à la tradition historiographique (flou pictorialiste, flou scientifique, flou amateur, flou de modernité, etc.). Pour autant, la scénographie de l'exposition et la maquette de son catalogue³ rappellent l'origine lexicale de la recherche de Pauline Martin – un lexique est d'ailleurs proposé en annexe des deux publications. Aux œuvres se couple systématiquement un appareil critique matérialisé par de nombreuses citations. Dès le seuil, la toile *Les Bords de l'Oise* de Charles-François Daubigny est ainsi introduite par Théophile Gautier, émerveillé de la touche « magique » du peintre.

Depuis le XVII^e siècle, le flou est avant tout un procédé pictural que l'artiste utilise pour parfaire son ouvrage et effacer les traces du pinceau. Il sert la *mimesis* en dissimulant à l'observateur les marques du labeur du peintre ; le terme n'est en rien l'antonyme de « net », tel qu'on le conçoit aujourd'hui. Comment s'est opéré ce glissement ? Les cinq parties de l'ouvrage adoptent une construction chronologique pour en suivre les étapes.

La première détaille la présence du flou dans le lexique et l'atelier du peintre, du XVII^e siècle à l'impressionnisme. Avec la naissance de la photographie, des discours sur le « paradigme de la netteté » et la théorie des sacrifices, le flou s'emploie progressivement comme une manière d'estomper les détails. La touche du peintre et la netteté de l'appareil sont ici conçues comme les traces encombrantes de la machinerie de l'image. Mais pour de nombreux photographes comme Auguste

¹ Voir Damarice Amao, Florian Ebner et Christian Joschke (dir.), *Photographie, arme de classe. La photographie sociale et documentaire en France, 1928-1936*. Cat. exp. (Paris, Centre Pompidou, 7 novembre-4 février 2019). Paris : Textuel, 2018.

² Dominique de Font-Réaulx, *Peinture et photographie. Les enjeux d'une rencontre, 1839-1914*. Paris : Flammarion, 2020.

³ Pauline Martin (dir.), *Flou. Une histoire photographique*. Cat. exp. (Lausanne, Photo Élysée, 3 mars-21 mai 2023). Paris/Lausanne : Delpire & co/Photo Élysée.